



ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES

**ARTÍCULOS:** LAS IMÁGENES Y LAS FORMAS DE APARECER DE LA VIOLENCIA EXTREMA; MEDIO, ICONOCLASTIA E INTERMEDIALIDAD. TRES MANERAS DE ABORDAR LA OBRA DE ALFREDO JAAR; SATURAR LA IMAGEN. MÍSTICA Y LA IMPOSIBILIDAD DE REPRESENTAR LA VISIÓN; ¡LANZADOS AL RÍO, ENTERRADOS!; ACABAD CON ELLOS A MARTILLAZOS!; NADA PARA VER: LA REFLEXIÓN SOBRE LA NADA COMO HILO CONDUCTOR ENTRE KÁZIMIR MALÉVICH Y GEORGES PEREC; RUIZ ICONOCLASTA: EL CUADRO EN LA PANTALLA; LA TRADUCCIÓN DE LAS IMÁGENES SACRADAS AZTECAS EN HISTORIA GENERAL DE LAS COSAS DE LA NUEVA ESPAÑA DE FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN. **INTERVENCIÓN ARTÍSTICA** JAVIER TÉLLEZ. **CONVERSACIÓN** LEAH MODIGLIANI. **RESEÑAS.**

**CUADERNOS  
DE ARTE  
N.22**



**ESCUELA DE ARTE**  
FACULTAD DE ARTES

Publicación anual de la Escuela de Arte,  
Facultad de Artes, Pontificia Universidad  
Católica de Chile.

DECANO:  
Luis Prato

DIRECTOR RESPONSABLE:  
Jorge Padilla

EDITORES:  
Paula Dittborn  
Mario Navarro

COMITÉ EDITORIAL:  
*Magdalena Atria*  
Pontificia Universidad  
Católica de Chile

*Vera Carneiro*  
Pontificia Universidad  
Católica de Chile

*Carla Macchiavello*  
Borough of Manhattan  
Community College/EEUU

*Soledad Pinto*  
Universidad Metropolitana de  
Ciencias de la Educación/Chile

*Antonio Silva*  
Universidad Diego Portales/Chile

ASISTENTE EDITORIAL:  
Javiera Gómez

DISEÑO: Estudio Fig.1

CORRECCIÓN DE TEXTOS:  
Cecilia Bettoni

REPRESENTANTE LEGAL:  
Jorge Padilla

ISSN: 0717-2672

© Derechos reservados

**COLOFÓN**

Textos compuestos en las tipografías  
Alegreya Sans y Share.

Tapas impresas en cuché opaco de  
270 g y páginas interiores impresas en  
cuché opaco de 130 g.

Imagen portada:

Javier Téllez, *Piedra, Papel o Tijera*, sombras  
de refugiados frente a la escultura original  
de Alberto Giacometti, *La Main* (1947),  
fotografiadas en el Kunsthaus Zürich (2014)

Intervención páginas 42 a 47:  
Eugenio Dittborn y Raimundo Edwards

Impreso en Ograma Impresores  
en marzo de 2018.

Esta revista recibe apoyo del Fondo  
de Publicaciones Periódicas de la  
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Prohibida la venta y reproducción  
parcial o total de los contenidos e  
imágenes de este impreso.

La circulación de Cuadernos de Arte  
de la Escuela de Arte es de 600 ejemplares  
Año 2018, N° 22, Santiago de Chile,  
marzo de 2018.

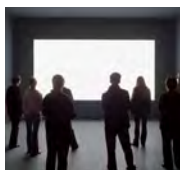
Avenida Jaime Guzmán Errázuriz 3300,  
Providencia.  
Teléfono: (56-2) 2 354 5265  
[escuelaarte.uc.cl](http://escuelaarte.uc.cl)

REVISTAS DE LA FACULTAD DE ARTES UC  
Cuadernos de Arte  
Escuela de Arte UC  
Teléfono: (56-2) 2 354 5265

Apuntes de Teatro  
Escuela de Teatro UC  
Teléfono: (56-2) 2 354 5083  
[www.revistaapuntes.uc.cl](http://www.revistaapuntes.uc.cl)

Resonancias  
Instituto de Música UC  
Teléfono: (56-2) 2 3545097  
[www.resonancias.cl](http://www.resonancias.cl)

Cátedra de Artes  
Facultad de Artes  
Teléfono: (56-2) 2 354 5202  
[www.catedradeartes.uc.cl](http://www.catedradeartes.uc.cl)



## ÍNDICE

### 05 EDITORIAL

#### 14 LAS IMÁGENES Y LAS FORMAS DE APARECER DE LA VIOLENCIA EXTREMA

POR ANTONIO SILVA VILDÓSOLA

#### 20 MEDIO, ICONOCLASTIA E INTERMEDIALIDAD. TRES MANERAS DE ABORDAR LA OBRA DE ALFREDO JAAR

POR EMILIO VARGAS POBLETE

#### 26 SATURAR LA IMAGEN. MÍSTICA Y LA IMPOSIBILIDAD DE REPRESENTAR LA VISIÓN

POR JIMENA CASTRO GODOY Y SERGI SANCHO FIBLA

#### 36 ¡LANZADLOS AL RÍO, ENTERRADLOS! ¡ACABAD CON ELLOS A MARTILLAZOS!

POR MARIO ESPLIEGO

#### 48 NADA PARA VER: LA REFLEXIÓN SOBRE LA NADA COMO HILO CONDUCTOR ENTRE KÁZIMIR MALÉVICH Y GEORGES PEREC

POR RODOLFO REYES MACAYA

#### 54 RUIZ ICONOCLASTA: EL CUADRO EN LA PANTALLA

POR FERNANDO PÉREZ VILLALÓN

#### 64 LA TRADUCCIÓN DE LAS IMÁGENES SAGRADAS AZTECAS EN *HISTORIA GENERAL DE LAS COSAS DE LA NUEVA ESPAÑA* DE FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN

POR MARÍA EUGENIA RUIZ JARA

#### 72 CONVERSACIÓN

ENTRE CARLA MACCHIAVELLO Y LEAH MODIGLIANI

#### 91 RESEÑAS









Josefina Guillisasti, Diego  
Martínez y Francisco Uzabeaga  
*Expolio*, óleo sobre lino, (2015).  
Fotografía Jorge Brantmayer



Nicolás Rupcich,  
ML, fotogramas de video,  
(2011). Fotografías gentileza  
del artista

Antiguamente se entendía por iconoclastia la destrucción de ídolos, vale decir, la destrucción de aquellas imágenes que eran adoradas, y en las que no se distinguía, por lo tanto, la deidad de su imagen, el modelo de su representación. Las diferentes querellas iconoclastas—como la de Bizancio en el siglo VIII, o la de Alemania en el siglo XVI—han surgido justamente como un llamado violento a respetar esa distinción. Hoy en día, en cambio, el término se utiliza de manera más amplia para referirse a la destrucción de imágenes en general—destrucción que, sin embargo, la mayoría de las veces también es ocasionada por una excesiva instrumentalización de las mismas.

Según el teórico alemán Gottfried Boehm, la iconoclastia es un gesto inaugural para toda práctica que pretenda ser radical: pareciera ser que tanto en las vanguardias artísticas como en las revoluciones sociales la imagen debe ser atravesada, negada, subordinada. En ese sentido, podríamos considerar iconoclasta el abandono de toda referencia en la pintura abstracta—al menos desde una concepción de la imagen como representación—, la preferencia por el lenguaje verbal en el arte conceptual de los años sesenta, así como también la importancia que en la actualidad se le concede al procedimiento por sobre el resultado (visual).

Pensar la iconoclastia no solo nos ayuda a entender las circunstancias concretas que desencadenaron la prohibición de determinadas imágenes y sus implicancias, sino también a cuestionar su naturaleza: qué es una imagen, de qué manera se la utiliza, qué poder ejerce sobre nosotros, en qué medida su condición técnica y material (su *cuerpo*, digamos) ha sido invisibilizado en pos de un mensaje determinado y por qué. La pertinencia de una reflexión como esta al interior de las artes visuales queda en evidencia al constatar el interés que ha suscitado en los artistas, teóricos y académicos que han colaborado en este número, quienes han logrado abordar el problema en relación a los medios visuales más diversos, como el video, el cine, la pintura, o incluso las visiones.

En “Las imágenes y las formas de aparecer de la violencia extrema”, Antonio Silva retoma la discusión acerca de la imposibilidad de la representación del horror, pero desde la imagen técnica. La obra de Alfredo Jaar—que ya en sí misma constituye una reflexión sobre la administración del poder a través de la imagen—es analizada en términos mediales por el historiador del arte, Emilio Vargas, en “Medio, iconoclastia e intermedialidad”. La negación de la imagen a través de la denuncia de sus

limitaciones vuelve a aparecer en el ensayo escrito en conjunto por Jimena Castro y Sergi Sancho, “Saturar la imagen. Mística y la imposibilidad de representar la visión”, en donde son abordadas las visiones de dos monjas del siglo XIV y XVII, respectivamente. En “¡Lanzadlos al río, enterradlos! ¡Acabad con ellos a martillazos!”, Mario Espliego aporta un antecedente ineludible para la comprensión de la historia de la destrucción de imágenes y monumentos: la *Damnatio Memoriae*. El investigador Rodolfo Reyes Macaya, en “Nada para ver: la reflexión sobre la nada como hilo conductor entre Kázimir Malévich y Georges Perec”, hace dialogar elocuentemente el *Cuadrado Negro* del artista ruso, y *La vida: instrucciones de uso* del escritor francés. En “Ruiz iconoclasta: el cuadro en la pantalla”, Fernando Pérez Villalón aborda algunas piezas clave de la obra del director de cine chileno en relación a la presencia (incorpórea) de pinturas en ellas. Finalmente, la historiadora del arte María Eugenia Ruiz, en “La traducción de las imágenes sagradas aztecas en *Historia General de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún”, trabaja en torno a un objeto de estudio tan excepcional—al menos para una revista de arte contemporáneo—como el de la mayoría de los artículos que componen este número: el códice novohispano.

En la sección de “Conversaciones”, la historiadora de arte, Carla Macchiavello, conversa con la teórica y artista visual norteamericana Leah Modigliani sobre su obra en torno a episodios de abandono y destrucción de piezas de arte en determinadas instituciones culturales. En la sección de “Reseñas”, escritores provenientes de diferentes disciplinas comparten su lectura personal sobre una exposición o libro de arte del año 2017, la mayoría seleccionados por los mismos escritores de acuerdo a sus propios gustos y afinidades. En ese sentido, se privilegia el ejercicio de observación y escritura por sobre la conformación de un canon o agenda cultural. Finalmente, *Cuadernos de Arte* cuenta, una vez más, con la invaluable participación de artistas visuales nacionales e internacionales. Por un lado, Nicolás Rupcich, Josefina Guilisasti, Diego Martínez y Francisco Uzabeaga colaboran con una selección de imágenes de obras acorde al eje temático de la revista. Eugenio Dittborn, Raimundo Edwards y el artista venezolano Javier Téllez, por el otro, realizan una intervención artística diseñada específicamente para este número, y que constituye en sí misma una reflexión visual ●



















**JAVIER TÉLLEZ,**

Valencia, Venezuela, 1969. Vive y trabaja en Nueva York y Berlín. Su trabajo ha sido exhibido en exposiciones individuales en MARCO, Vigo (2010-11), Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa (2010), Kunstverein Braunschweig (2009) y Aspen Art Museum (2006). Ha participado en Documenta 13 (2012), la Biennale de Lyon (2011), Dublin Contemporary (2011) y, en 2008, la Bienal de Sydney, Manifesta 7 y la Whitney Bienal. Usando película, video e instalación, Javier Téllez cuestiona las definiciones de normalidad y patología utilizando referencias provenientes de la historia de la literatura, y la práctica y estudios psicoanalíticos.

Imagen de portada y páginas 06 a 11.

Javier Téllez, *Piedra, Papel o Tijera*, sombras de refugiados frente a la escultura original de Alberto Giacometti, *La Main* (1947), fotografiadas en el Kunsthau Zürich (2014)



## ARTÍCULOS

**LAS IMÁGENES Y LAS FORMAS DE APARECER DE LA VIOLENCIA EXTREMA**  
ANTONIO SILVA VILDÓSOLA

**MEDIO, ICONOCLASTIA E INTERMEDIALIDAD. TRES MANERAS DE ABORDAR LA OBRA DE ALFREDO JAAR**  
EMILIO VARGAS POBLETE

**SATURAR LA IMAGEN. MÍSTICA Y LA IMPOSIBILIDAD DE REPRESENTAR LA VISIÓN**  
JIMENA CASTRO GODOY  
SERGI SANCHO FIBLA

**¡LANZADLOS AL RÍO, ENTERRADLOS!  
¡ACABAD CON ELLOS A MARTILLAZOS!**  
MARIO ESPLIEGO

**NADA PARA VER: LA REFLEXIÓN SOBRE LA NADA COMO HILO CONDUCTOR ENTRE KÁZIMIR MALÉVICH Y GEORGES PEREC**  
RODOLFO REYES MACAYA

**RUIZ ICONOCLASTA: EL CUADRO EN LA PANTALLA**  
FERNANDO PÉREZ VILLALÓN

**LA TRADUCCIÓN DE LAS IMÁGENES SAGRADAS AZTECAS EN *HISTORIA GENERAL DE LAS COSAS DE LA NUEVA ESPAÑA* DE FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN**  
MARÍA EUGENIA RUIZ JARA

\* Este artículo es una versión modificada del ensayo desarrollado para el seminario "Estética de la violencia", dictado por el profesor Sergio Rojas en el marco del Doctorado en Filosofía m/Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

1. Por imagen técnica entendemos imágenes producidas por medios técnicos.

2. Siendo así que la concepción antropológica de la técnica, entendida por siglos como un medio destinado para el ser humano, ha devenido en lo contrario.

3. Las investigaciones de Mondzain se han especializado en el estudio de las imágenes iconoclastas bizantinas y modernas.

4. Ejemplo de ello es lo ocurrido en los genocidios o en Ciudad Juárez con el narcotráfico.

Vivimos un tiempo desbordado por el despliegue de la técnica y de acontecimientos de violencia extrema, donde el humanismo y las artes se ven desafiados a producir sentido. Es bajo esta premisa que este artículo se pregunta sobre la experiencia estética frente a las imágenes de la violencia extrema y su posibilidad de representación por medio de la imagen técnica<sup>1</sup>. Martin Heidegger es uno de los pensadores que augura al siglo XX como punto de inflexión en la expansión de la técnica moderna, siendo así la esencia misma de la técnica el vector de su cualidad ingobernable. El filósofo alemán refiere al despliegue de la técnica como comprensión ya no de un instrumento, sino más bien de un modo de pensar que genera sus propios instrumentos, lo que se traduce en una condición de extrañamiento en el mundo contemporáneo. Así mismo, Vilém Flusser, autor de *Hacia una filosofía de la fotografía*, también refiere a este extrañamiento cuando alerta del giro de la relación entre la humanidad y las herramientas técnicas:

*Cuando las herramientas se transformaron en máquinas, su relación con el hombre se invirtió. Antes de la Revolución Industrial, el hombre estaba rodeado de herramientas; después fue la máquina la que se rodeó de hombres (25).*

Es en esta inestabilidad y desarraigo característicos de la condición contemporánea que el historiador Eric Hobsbawm plantea que el potencial destructivo de la técnica y su despliegue descontrolado e irreversible<sup>2</sup> no sólo traspasan los límites de lo circunscrito a lo humano, sino que evidencian el desfondamiento del humanismo en su posibilidad de producir sentido. Acerca de que el poder destructivo de la técnica se torne contra nosotros, George Steiner se pregunta: ¿Cómo hacer para que el "control del mundo material" (...) no desencadene su potencial destructivo? ¿Cómo hacer para que "nuestros logros [no] se vuelven contra nosotros" en un mundo donde el modo de pensar la técnica está fuera de sí, "haciendo más azarosa la política y más feroces las guerras"? (21). Sin embargo, nuestro análisis no sería equilibrado

si no convocáramos las palabras del teórico de la técnica Lewis Mumford: la máquina, mucho antes que nos condujera a la aceleración desenfrenada de la técnica de hoy, "liberó a la imagen para el consumo popular y produjo nuevas imágenes en grandes cantidades" (126), permitiendo su democratización.

Con el propósito de examinar la irrupción de regímenes (fílmico, televisivo y fotográfico) de representación de la violencia, he seleccionado algunas imágenes de acontecimientos paradigmáticos de violencia extrema que ponen en tensión y cuestionan nuestra experiencia como espectadores frente a las imágenes. En este abordaje se incluyen fotografías de los *jumpers* del World Trade Center (WTC), de la transmisión televisiva de la destrucción de los Budas de Bamiyán y de una escena del film *Shoa* de Claude Lanzmann. Para esta acometida, estimo necesario apelar a la invitación de la investigadora Marie-José Mondzain<sup>3</sup> a comprender la imagen en "las relaciones que mantiene con la violencia y las posibilidades que hoy le quedan de ofrecer una libertad a una comunidad no criminal" (13).

#### LA CULTURA DE LA MIRADA Y LA VIOLENCIA SIMBÓLICA

Si bien entendemos que la violencia implica un acontecimiento que entra en tensión con el orden cotidiano, la violencia extrema va mucho más allá, al ser ella la que toma cuerpo en el espacio de lo cotidiano, naturalizándose<sup>4</sup>. Mondzain distingue en las producciones visuales de la violencia entre aquellas "que se dirigen a las pulsiones destructoras y fusionales y aquellas que se encargan de liberar al espectador" (24). Dicho así, reconoceremos en el caso de las imágenes del WTC, de los Budas de Bamiyán y del film *Shoa* imágenes de pulsión y liberación de la violencia que conllevan complejos regímenes de aparición y recepción por medio de dispositivos contemporáneos.

Las imágenes de violencia simbólica para representar la muerte y el poder tienen una larga data en Occidente. Aristóteles dudaba de



Fig. 1. Destrucción de una de las estatuas de los Budas de Bamiyán, marzo de 2001. La imagen tiene superpuesta una traducción de un verso islámico recitado e incluido en la grabación transmitida globalmente por televisión.

la imagen, mientras que le asignaba al texto (a la tragedia) la facultad de abordar la violencia pasional. En los casos paradigmáticos de los campos de exterminio y del 11 de septiembre de 2001 observamos que el objeto material de la violencia es el ser humano, donde—a la inversa de lo que pensaba Aristóteles— el régimen de lo visible adquiere un sitio privilegiado para examinar el tratamiento de la violencia. Posteriormente, en la tradición cristiana occidental se construyó una cultura de la mirada, cuestión relevante para nuestro análisis, como veremos más adelante. En distintos momentos de esta tradición, la imagen fue sometida a largas discusiones y guerras, como las querellas entre los iconoclastas e iconodulos en el siglo VIII, uno de cuyos desenlaces es el restringido uso de la imagen que pervive hasta hoy en las iglesias ortodoxas. Ahora bien, quienes defendieron la posibilidad de la imagen en el cristianismo lo hicieron construyendo una mirada que permitiera la posibilidad de conducir lo inmaterial a lo material por medio de la figura de la encarnación. De esta manera fue posible explicar la asunción de humanidad de Dios en la tierra. La encarnación del Verbo en hombre conlleva, de acuerdo a sus atributos, la figura del vaciamiento de sus cualidades divinas para volverse hombre (*kénosis*), para luego alcanzar la muerte por medio

del sacrificio. De esta manera, la imagen (*eikon*), junto a esta facultad de hacerse visible mediante la encarnación, comporta así mismo la cualidad de provocar su imitación (*mimesis*).

Para Mondzain la violencia comienza cuando aquellos que no han podido “construir una cultura de la mirada” “se entregan desarmados a la voracidad de las visibilidades” (44). Recordemos cuando en marzo del 2001 los noticieros de los canales de televisión transmitieron el momento en que eran dinamitadas las estatuas del Buda de Bamiyán (Fig. 1). En esa imagen televisiva el *mullah* Mohammed Omar celebra la destrucción de los cuerpos pétreos<sup>5</sup> del siglo VI, incapaz de ver en éstos un símbolo, sino en cambio un objeto de idolatría, de modo que la fuerza de la imagen captura su padecer (*pathos*) sin establecer distanciamiento. Flood extiende esta violencia hacia la representación antropomórfica de la imagen de culto, a otras prácticas iconoclastas similares, tales como lo fueron en el pasado Roma, Bizancio, la reforma protestante del siglo XVI y la Francia de la Revolución. El ataque a la imagen, a su estatuto, tiene como “objetivo hacer que las imágenes sean impotentes, privarlas de aquellas partes que pueden considerarse que encarnan su eficacia, por lo que las imágenes son muy a menudo mutiladas y no totalmente destruidas” (Flood, 8).

5. Esculpidos en roca arenisca y extremidades modeladas en barro mezclado con paja.



6. Didi-Huberman explica que para Hannah Arendt la humanidad devenida en inhumanidad sería aquella en la que los hombres se alzan contra otros hombres, donde pueblos se alzan frente a otros pueblos en pos de su persecución, humillación y destrucción.

El análisis de la representación de la violencia extrema no debiera ser visto como una apología de la violencia o una torsión hacia lo sublime, sino más bien como un ejercicio de “piedad” y “humanidad en un mundo devenido inhumano”<sup>6</sup> como plantea Arendt (cit. en Didi-Huberman, 24-25). Para Didi-Huberman, el *Guernica* de Picasso y los *Desastres* de Goya serían ejemplos de esta conquista de humanidad por medio de las imágenes. Sin embargo, convivir con imágenes de la violencia extrema, como nos advierte Susan Sontag, “no necesariamente fortifican la conciencia”, “también pueden corromperla”, porque “una vez que se han visto tales imágenes” (*Sobre la fotografía*, 29), nos podemos transformar en consumidores anestesiados. Y es en este punto que las imágenes nos exigen una toma de posición.

¿Significa esto que las imágenes violentas o de la violencia provocan más violencia? Al respecto, Mondzain sostiene que la violencia más que un objeto y antes que un acto es una potencia que manifiesta de manera abusiva su fuerza. Entonces, ¿cómo puede una imagen violenta actuar sobre un sujeto? El problema de la violencia no estaría entonces en las imágenes, sino en el sujeto que las hace parte de sí.

### EL TESTIMONIO COMO REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EXTREMA

Lo paradójico de las formas de aparecer de la violencia extrema en el caso de los genocidios estaría en la tensión entre el acontecimiento y la superficie de inscripción —llámese foto-prensa, obras de arte o documentos—, dado que sin éstas la memoria no tendría un lugar donde inscribirse o dejar huella. La representación de la violencia extrema, en particular desde el Holocausto, ha sido materia controversial, en tanto conlleva el problema de qué y cómo puede ser representado aquello que para algunos autores tiene una condición “indecible”. Theodor Adorno es uno de los autores que instala el dilema de la imposibilidad de narrar lo que ocurrió. Esta imposibilidad (que abunda en films y ensayos sobre el Holocausto) por cierto no quiere decir que estos no existieron, sino más bien, como sostiene Trezise (cit. en Richardson, 2), refiere a una prohibición moral de la representación, a un tabú, dado que cualquier representación del exterminio no consigue comunicar la realidad de la experiencia que se ha vivido. En la limitación de la posibilidad de representar lo ocurrido encontramos dos razones según Lang: la

razón ética, esto es el respeto tanto a las víctimas como a la comunidad afectada, de manera que sean ellos quienes tengan autoridad de cómo (y cómo no) puede representarse “lo tremendo”; y una razón histórica (de hecho) que permita conocer las evidencias historiográficas que acrediten que el “horror”, esto es, que el exterminio verdaderamente ocurrió.

Entonces, ¿cómo narrar lo ocurrido sin estetizar la violencia o estimular una ideología que valide la cultura que la produjo? Dada su condición aporética, en la que no existen formas adecuadas de representación para contar el dolor extremo y los sufrimientos de los sobrevivientes, cabe preguntarse entonces quién debe tener autoridad para esta decisión (Richardson, 3). Pabón se pregunta si “lo que hace válida una narración sobre los campos de concentración, por ejemplo, es su contenido o es quién la escribe” (26). Un conjunto de autores ha sostenido que sólo se pueden relatar los hechos desde el testimonio, es decir, confiriendo a los sobrevivientes una autoridad sin precedente en la historia. Pero entonces, ¿qué ocurrirá cuando en los próximos años mueran los últimos sobrevivientes?

Un ejemplo del relato testimonial lo encontramos en el film *Shoa*. En una de sus escenas, el director Claude Lanzmann entrevista al oficial nazi de Treblinka, Franz Söchmel. El *setting* de esta escena es crucial, por lo que requiere que nos detengamos en ella. La voz del verdugo llega a nosotros por medio de una imagen de baja calidad, a la que accedemos a través de unos monitores ubicados en un furgón Volkswagen Kombi (Fig. 2), donde están ubicados los técnicos operadores de la grabación. La escena presenta la interioridad de la entrevista del director con el oficial de la SS, resultado de la imagen producida por una cámara oculta, mediada por un monitor (Fig. 3). El desarrollo de la entrevista es también intercalado con una vista exterior de la Kombi, detalle de la antena, tomas en la carretera en la que se pueden ver otras furgonetas e imágenes actuales (del momento de la grabación) del campo de exterminio de Treblinka. La primera lectura de este artificio narrativo puede explicarse por las dificultades técnicas que Lanzmann tuvo para instalar una cámara escondida para grabar a Söchmel. Sin embargo, el largo *zoom-in* a la Kombi y el deambular por la ciudad de Braunau am Inn, nos permite identificar numerosos furgones similares. La Kombi adquiere así una propuesta discursiva, como lo ha sugerido Lozano



Izquierda. Fig. 2. Fotograma del film *Shoa* (1985) de Claude Lanzmann. Furgón Kombi en el lugar en donde los técnicos operadores captan la señal de la grabación de la entrevista no autorizada que realiza Claude Lanzmann al oficial de las SS Franz Süchomel.

Fig. 3. Fotograma del film *Shoa* (1985) de Claude Lanzmann. Tenemos acceso a la entrevista por medio de los monitores. Escena en la que Lanzmann entrevista al oficial de las SS Franz Süchomel.

Aguilar, adoptando la figura “de descubridor de la criminalidad alemana bajo ese aspecto de anodina normalidad” (223) en la ciudad natal de Hitler. Esto deja en evidencia que no accedemos de igual manera al testimonio del verdugo que al de la víctima. No olvidemos que existe un tercero que es quien construye la mirada.

Si bien Lanzmann evita estetizar el horror ocurrido en los campos, toma posición frente a los testimonios<sup>7</sup> al incluir el testimonio del verdugo como testigo, no para confrontarlo críticamente al de las víctimas, sino, por el contrario, para juntar pruebas incriminatorias que refuercen el argumento de aquellas. Si seguimos la perspectiva psicoanalítica que nos propone Dominique LaCapra, existen dos posibilidades para enfrentar el trauma: *acting-out* y *acting-through* (Goldberg). *Acting-out* refiere a un proceso de repetición compulsiva del trauma, donde el sujeto no puede establecer una diferenciación con el objeto hacia el cual se produce la transferencia. En cambio, en el *acting-through* se produce una fuerza compensatoria que permite establecer una distancia con el objeto y realizar un cierre. Según LaCapra (cit. en Goldenberg, 4), Lanzmann no logra separarse del objeto, sino que, más bien, establece una identificación extrema: “There is almost the desire to identify with the experience of the victim because he himself has not been a victim, yet somehow feels that he should have been a victim, that he should have been part of this process”<sup>8</sup>.

Encontrar *instantes de verdad* en las imágenes y evidencias que den cuenta de lo ocurrido queda delegado a los testimonios que los sobrevivientes puedan dar. De entre los sobrevivientes, algunos

optaron por hablar y otros por el silencio. Primo Levi estaría —por excelencia— en el grupo de quienes optaron por hablar. Su bien conocido relato de un SS da cuenta de la desesperación de los prisioneros por dar credibilidad a su testimonio: “la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería... la gente dirá que los hechos que contáis son demasiados monstruosos para ser creídos [...]” (9-10). Algunos autores (Adorno y Lang entre otros) advirtieron que toda narrativa puede implicar una contra-narrativa. En este caso, vendría a ser la negación de la existencia del genocidio. ¿Cómo es que después del horror de la “solución final” sea posible negarlo? La paradoja de la negación es, como lo planteó Lyotard (cit. en Agamben, 18-19), que no es posible testimoniar dado que “la mayor parte desaparecieron entonces y los que han sobrevivido hablan de ella muy raramente. Y cuando hablan de ella, su testimonio sólo alcanza a una ínfima parte de tal situación” por lo que para que el testimonio de “haber visto realmente con sus propios ojos” haya existido “sería necesario probar que mataba en el momento en que la vio”. Como propone Agamben, la *shoa* está envuelta en una paradoja que vuelve un problema irresoluble, dado que es “un acontecimiento sin testigos en el doble sentido de que sobre ella es imposible dar testimonio, tanto desde el interior (...) como desde el exterior, porque el outsider queda excluido por definición del acontecimiento” (35).

7. Cabe recordar que Süchomel no aceptó ser grabado y que Lanzmann vulneró su voluntad al hacerlo y revelar su identidad en el testimonio.

8. “Hay casi el deseo de identificarse con la experiencia de la víctima porque él mismo no ha sido una víctima, pero de alguna manera siente que debería haber sido una víctima, que debería haber sido parte de este proceso.”

## LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS Y LA MUERTE

La historia está poblada de violencia y sufrimiento humano. El ataque del 11 de septiembre al WTC es prueba de aquello. Éste fue transmitido por televisión e Internet a escala planetaria, no sólo durante horas sino días, con una cobertura estimada de 2 billones de espectadores (Redfield, 66). Es así como estos ataques inauguran una relación espectral tele-tecnológica<sup>9</sup> con las imágenes de la violencia extrema, cuestión a la que Mark Redfield ha denominado *trauma virtual*. La transmisión “orquestada” de las imágenes nos devuelve a la magnitud de la violencia. Así como “el terror se volvió performance y el terrorista performer” (Mondzain, 123), lo que está en juego en la circulación y repetición visual y televisual permanente de las imágenes es esta instalación del trauma virtual.

Al ver imágenes de lo que se ha constituido en un inmenso archivo de horas y horas de metraje, fotoperiodismo y fotografía *amateur* del ataque al WTC, dos imágenes en particular demandan nuestra atención, porque desgarran la relación de la fotografía con su referente, con representar lo que ha existido, cuestión a lo que Roland Barthes designó en su ensayo *La cámara lúcida* como una condición esencial de la fotografía. La condición testimonial de la imagen fotográfica a la que refiere el semiólogo francés se pone en crisis cuando múltiples testimonios de los que estuvieron en el *Ground Zero* y sus cercanías relatan el acontecimiento “como si fuera una película”, como una escena del género catástrofe de la industria hollywoodense (Redfield, 68). Pero al mismo tiempo, Barthes ve en la fotografía una pulsión de muerte, en la que el sujeto fotografiado se vuelve un espectro, donde la muerte está por venir.

Volviendo a las fotografías del WTC, recordemos que si bien los medios de comunicación se autocensuraron de mostrar cuerpos muertos o mutilados, podemos encontrar en la fotografía llamada *The Falling Man*<sup>10</sup> (*El hombre cayendo*)

(Fig. 4) la condición indicial de la muerte. En la imagen se ve en una posición inusual a un hombre que cae boca abajo, con la rodilla doblada como una flecha, en un plano cerrado y una composición rítmica de líneas verticales que recortan la figura y suspenden la gravedad física de la caída. Esta fotografía es una extraña constatación de la idea barthesiana de que el sujeto fotografiado remite a su condición espectral y que el espectador se introyecta en una pulsión de muerte. En esa línea, y tomándome de la tesis de Serge Tisseron, esta fotografía remite (al espectador) a una práctica de simbolización de la pérdida. La fotografía no sólo sería así el modo de enfrentar el traumatismo, también es el modo de enfrentar la muerte, de retener ese instante, ese *memento mori*. De la misma manera, Susan Sontag nos recuerda que desde sus orígenes la fotografía ha tenido que ver con la muerte (33).

La forma de aparición de la violencia extrema en los regímenes de imágenes examinados nos coloca frente al imperativo de adoptar una posición, tanto como operadores, como espectadores. En último término, como ha señalado Burucúa, reflexionar sobre la violencia en los límites de la representación “evita el riesgo de la parálisis, el silencio y la renuncia a todo esclarecimiento” (...) “y conjura(r) los peligros extremos del terror hecho sistema” (211). La contracara de la hiper nitidez, cercanía y circulación de la imagen hoy en día, en la que la técnica, como auguró Mumford, nos ha hecho sentir “gloriosamente libres al aumentar la velocidad”—que no podemos disminuir ni cambiar de dirección—no es más que un indicio de la fragilidad de nuestra experiencia en el mundo ●

9. Este término fue utilizado en el *Final Report of The National Commission on Terrorist Attacks upon de the United States*, del año 2004.

10. Así mismo, mientras la Torre Norte del WTC se combustionaba, alrededor de 200 personas que luchaban frente al sofocamiento y temperatura extrema se vieron obligadas a saltar. En el intertanto el fotógrafo Richard Drew fotografió a personas cayendo al vacío. La publicación de esta imagen en *The New Yorker* no estuvo exenta de controversia. De manera casi automática, a estas personas que cayeron se les denominó “saltadores” (*jumpers*), etiquetados bajo un término que la policía utiliza para designar a quienes cometen suicidio. Como si fuera voluntad de ellos estar ahí para quitarse la vida. Para más detalle, revisar el film documental *9/11 The Falling Man* (2006), dirigido por Henry Singer.





Izquierda. Fig. 4. Richard Drew, *The Falling Man*, fotografía (2001). Associated Press

Fig. 5. Richard Drew, *The Falling Man*, fotografía (2001). Associated Press

#### ANTONIO SILVA VILDÓSOLA

(Santiago de Chile, 1972) es Licenciado en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Artes de la Universidad de Chile, y *Master of Philosophy in Education* de la Universidad de Sydney, Australia. Actualmente es doctorando en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, con apoyo de la Beca CONICYT. Fue co-editor de la revista *Índice. Documento de arte y crítica*. Entre sus exposiciones destacan *Lejos de la piel* (Galería Gabriela Mistral) y *Habitad* (Galería Posada del Corregidor) junto a Rodrigo Galecio. Es profesor asociado de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales. Investiga en ámbitos tales como los cruces entre regímenes visuales y escriturales en las artes visuales, la formación de profesores de arte, la investigación basada en las artes y las políticas públicas de educación artística. Correo de contacto: antonio\_silva\_chile@yahoo.com

#### BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. "La educación después de Auschwitz". *Delito y Sociedad*, 1993, vol. 2, n° 3.

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.

Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás. *Cómo sucedieron estas cosas: representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014.

Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Trillas, 1990.

Goldeberg, Amos. "An interview with Professor LaCapra". Shoah Resource Center: The International School for Holocaust Studies, 1998. Disponible en [www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf). Consultado el 19 de julio del 2017.

Heidegger, Martin. *Entrevista del Spiegel a Martin Heidegger*. Madrid: Tecnos, 1996.

Lang, Berel. *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

Lozano Aguilar, Arturo. "Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985). Genealogía y análisis de un estado de la memoria del holocausto." Tesis. Universitat de València, 2015.

Mondzain, Marie-José. *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la*

*educación de la mirada después del 11-S*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

Mumford, Lewis. *Arte y técnica*. La Rioja: Pepitas de Calabaza, 2014.

Redfield, Marc. "Virtual trauma: The idiom of 9/11". *Diacritics*, 37(1), 2007: 55-80.

Richardson, Anna. "The ethical limitations of holocaust literary representation". *eSharp, Borders and Boundaries*. 2005(5): 1-19.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela, 2001.

Tisseron, Serge. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

Este trabajo tiene como objetivo el análisis de dos obras del artista chileno Alfredo Jaar, *El lamento de las imágenes* y *This is not America*. La primera obra es abordada en relación a su medio, el cual se establece como expresión de una estrategia en el uso de las imágenes sin recurrir a ellas. La obra se propone como fin la denuncia del control y captura de una serie de imágenes, pero ese hecho se expresa bajo la paradoja de la ausencia de las mismas. También se analizará esta obra a la luz de la noción de iconoclastia, la cual se enmarca en una larga tradición que nos remonta a los orígenes de la cultura occidental, con textos fundacionales que ofrecen una clara muestra de la prohibición de las imágenes, a saber, el Antiguo Testamento y el texto platónico. Finalmente, se abordará la obra *This is not America* como ejercicio de “resignificación” y apropiación de Jaar en torno a la reflexión de la intermedialidad, la cual conjunta la obra artística con las coordenadas mediales que son propias de la publicidad.

Comenzaremos describiendo la primera de las obras. Está compuesta por dos espacios. El primero consiste en una sala oscura donde lo único que podemos ver son tres textos en cajas iluminadas que resaltan sus letras. El primer texto da cuenta de la no existencia de imágenes de Nelson Mandela tras su liberación en 1990 luego de 28 años de cautiverio, donde se lo vería llorar; el segundo texto narra la compra por parte del magnate norteamericano Bill Gates de un archivo fotográfico de 17 millones de imágenes históricas y su posterior entierro; el tercer texto nos informa de la compra de todos los derechos de las imágenes satelitales de Afganistán y sus fronteras por parte del Departamento de Seguridad de los Estados Unidos, lo que ocurrió inmediatamente antes del ataque aéreo a la ciudad de Kabul. El segundo espacio que compone la obra consiste en un cuarto oscuro donde el muro más alejado, según la perspectiva del espectador que entra a la sala, contiene una pantalla de color blanco que es todo luz y que al mirarla enceguece al espectador.

La obra de Jaar nos abre un campo de reflexión en el que se establecen relaciones

fundamentales que giran en torno al vínculo arte-política o, podríamos decir, a las políticas de las imágenes. La proposición de esta relación nos invita a hacer consciente el manejo de las imágenes, en tanto nos revela que el acopio y administración de fotografías es una práctica que ocurre en ciertos niveles de poder.

La administración de las masas por medio de la política alimenta continuamente el desarrollo del ejercicio político guiando a la sociedad (Guy, 38). Es en este sentido que la política se nos presenta como el ejercicio de unas estrategias para gobernar y administrar el poder cuyo medio, entre otros, es la representación. Es aquí que se nos impone el problema de la representatividad. Alfredo Jaar declara al respecto: “creé una serie de ejercicios donde enfrenté por primera vez directamente el tema de cómo representar algo irrepresentable” (Berríos, 197). La cita refiere al problema de poner en imagen el drama africano, particularmente al genocidio de Rwanda, que abordó entre los años 1994 y 2000, y en el que, en el marco temporal de un año, se asesinó a más de un millón de personas ante el silencio de la comunidad internacional. Hay dos dificultades bajo el mismo signo de la representación: cómo la política se hace cargo en términos visuales de un hecho como el ocurrido en África, y cómo un artista trata el tema bajo la condición representacional. En *El lamento de las imágenes* no hay imágenes, sino enunciados. Hay texto, hay luz, pero no imágenes. Es una obra que tiene como tema principal, precisamente, el uso de las imágenes. Es una declaración y una propuesta que nos invita a pensar la condición de la imagen y su correlato negativo bajo la posibilidad de vivir en un mundo sin imágenes.

En *El lamento de las imágenes* se puede apreciar un ejercicio paradójico, en la medida que pensamos que la obra no cumple con las expectativas del visitante tradicional de una exposición: el sujeto receptor va a “ver” imágenes, pero aquí, precisamente, se encuentra con la ausencia de éstas.



Alfredo Jaar,  
*El lamento de las  
imágenes*, instalación  
(2002). Fotografía  
gentileza del artista

Es fácil engañarnos con respecto a las políticas y usos de las imágenes, por cuanto estamos tan acostumbrados a su circulación que tendemos a creer que éstas son de dominio común y de libre acceso. Al respecto, la obra de Jaar nos invita a reflexionar sobre el uso y control de las imágenes en tanto hagamos la diferenciación entre ver y observar. Ella nos señala que estamos perdiendo la capacidad de ver y propone que reflexionemos sobre “la visión sin mirada” (Berríos, 196), una visión descuidada que está anestesiada por el atiborramiento de estímulos visuales. El arte contemporáneo se ha desarrollado como una exploración incesante que se vuelca en las obras. Éstas exhiben sus búsquedas formales y materiales, en las que los artistas no temen exponer los recursos representacionales. En este sentido, Jaar es un artista totalmente consciente de las coordenadas epocales en las que se inscribe su obra. La pantalla en blanco es la exhibición de un elemento que podemos equiparar con el

lienzo en blanco del pintor. Es medio, pero más precisamente es la disposición del medio, ya que en términos estrictos hay una puesta en escena que no por ser simple carece de elaboración. La pantalla en blanco emerge como un significante que exhibe su falta de contenido, la ausencia se activa en la medida que entendemos el recorrido que nos propone el artista: en el primer espacio, constatamos las políticas de las imágenes por medio de tres textos; en el segundo, la pantalla se nos muestra vaciada de contenido. Es innegable que entendemos la ausencia de imágenes de la pantalla como símbolo conclusivo de lo que experimentamos en el primer espacio. Aquí el medio funciona como idea que se encarna en la pantalla como espacio de ausencia. Planteamos esto con reservas, ya que la pantalla en blanco no sólo funciona como medio, sino que determina la decisión del artista de plantear su pantalla como un recurso que se establece como reflexión sobre la imagen, pero que está fuera de ella.



Efectivamente, la pantalla en blanco carece de imágenes, pero es significativo el gesto de querer hablar de las imágenes desde “fuera” de las imágenes. De esta forma, Jaar nos propone un ejercicio de “metaforización” cuyo tema son las imágenes, aun cuando su propuesta se sitúe fuera de ellas. Este recurso es coherente con el contenido de su instalación, ya que aspira a hacer ver en un doble juego: las imágenes están más presentes en su ausencia.

La obra de Alfredo Jaar intenta dar cuenta de la realidad y de su entorno. No es un artista ensimismado, sino que es la realidad social lo que lo motiva a responder con una propuesta visual. Así, su obra tiene un vínculo con la contingencia: es el problema que el artista advierte en la sociedad lo que va dictando la pauta de su trabajo. La obra se plantea como un intento de dar solución a ese problema; ella es hecha a su medida. De este modo, la problemática, diríamos, se va encarnando en la obra, y es el trauma social, generador de disyunción, el que permite y clama por una solución que la obra debe proveer y, sobre todo, exponer, acercar al mundo y darle cabida para la asimilación, creando una forma interactiva de diálogo. Jaar asume su propia subjetividad como mediación. En este sentido, su obra no busca la denuncia en términos de documento, como un reflejo mimético de la realidad que quiere poner en evidencia.

El medio está inscrito en la obra de Jaar de tal manera que es un recurso que no sólo se incorpora a la obra resaltando sus elementos constituyentes, sino que puede incluso ser la obra misma. En la segunda parte de *El lamento de las imágenes*, la pantalla en blanco nos refiere a la ausencia de éstas. Donde debieran exhibirse los productos fotográficos que encarnan y expresan el ejercicio de develar ciertas circunstancias de índole ética, vemos solamente un espacio en blanco con una luz enceguedora, la cual nos encandila con el poder de la ausencia. Lo que vemos es el fantasma de nuestras expectativas, la sombra luminosa de ese registro en blanco. Allí donde debiera haber registros visuales, lo que realmente vemos es el soporte. Éste defrauda nuestras expectativas, pero además, nos plantea una lectura de las imágenes donde lo que se exhibe es el cuerpo de la imagen, pero sin sustancia. En este sentido, el cuerpo es la ausencia, entendiendo el cuerpo como cubierta que implica una sustancia o “alma” que no encontramos en su obra. De este modo, el mensaje se hace más puro, ya que al no encontrar

imágenes, el soporte se reconfigura en cuerpo. Constatamos la ausencia en el vestigio del cuerpo o, dicho de otro modo, el cuerpo (de las imágenes) opera como huella de una carencia, se exhibe como portador de una nada particular, ya que es en esa nada donde encontramos el símbolo del secuestro y desarraigo de la imagen.

La segunda parte de la obra de Jaar puede funcionar como testimonio visual de las consecuencias políticas de lo que se expresa en la primera parte. El control y dominio de las imágenes por parte de instancias de poder tiene como correlato la ausencia de imágenes a las que no podemos acceder, privación que la pantalla en blanco representa de forma elocuente mediante una propuesta “instalativa” que emerge como paradójica.

Con respecto a la misma obra de Jaar —*El lamento de las imágenes*—, nos abocaremos a su análisis desde la noción de iconoclastia que opera en ella. Para ello, tendremos en cuenta fundamentalmente los escritos de Gottfried Boehm, historiador del arte alemán cuyo trabajo sobre la teoría de la imagen tiene relación con el llamado “giro icónico”, corriente que centra su atención en las propiedades visuales de los artefactos culturales.

La iconoclastia surge en Occidente muy tempranamente. Sus primeros textos referenciales activan las coordenadas que regirán los patrones culturales en el desarrollo de Occidente. Tal como lo describe Boehm, en el Antiguo Testamento se advierte esta forma de relacionarse con las imágenes bajo una jaculatoria prohibitiva: “No adorarás ídolos”. El Dios del Antiguo Testamento es un Dios celoso, que exige exclusividad. Se plantea la prohibición a Moisés en el Sinaí, en contraste con las prácticas de adoración que su hermano dirige al pie del monte. Aarón lidera un ritual que gira en torno al becerro de oro. El pueblo, que poco antes se había liberado del yugo egipcio, celebra y se entrega a la adoración de un ídolo. Esta relación se plantea como el contraste entre adorar un Dios que no se presta para ser fijado en ninguna imagen —una deidad todopoderosa que cristaliza su mensaje bajo el signo de la letra, inscribiéndolo en los mandamientos— y adorar un objeto inerte que se activa en la medida que una práctica ritual lo hace vivir. Es imagen, una imagen valiosa que se conforma con oro (Boehm, 40).

Esta relación de contraste, que Boehm entiende como quiasmo, se presenta como un doble paradigma: el Dios de Moisés privilegia el

texto, mientras que el ídolo de Aarón se conforma como imagen, una imagen singular. El quiasmo se completa si entendemos que el Dios de Moisés es un ser que se establece como referente ético. De hecho, el Decálogo es un conjunto de preceptos que intenta ordenar y normar la vida de su pueblo. Este sentido ético del Dios mosaico no necesita imágenes, ya que su poder se despliega en la autoridad moral como guía de su pueblo. El ídolo de Aaron, por el contrario, no presenta un conjunto de preceptivas que articulen la convivencia de sus seguidores, sino más bien, se presenta como un conjunto de ritos que en términos históricos se asocia a las prácticas de los pueblos de la Antigüedad.

Si asumimos este contraste en las prácticas religiosas del Antiguo Testamento, podemos tomarlo como guía para abordar el trabajo de Alfredo Jaar en el siguiente sentido: su obra *El lamento de las imágenes* nos presenta un contenedor en donde no hay imágenes, ya que según la información textual de la primera sala, las imágenes han sido secuestradas, no ya como un gesto que podamos asociar con la religiosidad de un Dios celoso, sino más bien por un poder político que, en términos amplios, puede ser también un manejo ético. La relación entre la política y la ética está dada por los criterios políticos en la administración del poder. Donde hay un manejo deliberado de la política, hay unas consecuencias que podemos denominar éticas, en la medida que el despliegue del poder político asienta criterios que determinan las prácticas sociales, prácticas que, al ser masivas, son sensibles al tamiz de los valores de una sociedad particular. Las prácticas de organización de una sociedad asumen como relevante el uso de las imágenes por cuanto advierte en ellas un poder que es susceptible de ser administrado por quien las controla. El control implica un poder y una ética. Es en este sentido que la obra de Jaar se erige como testimonio del hecho de constatar el cautiverio de las imágenes por parte del poder político como una estrategia bélica.

¿Cómo opera en la obra de Jaar la iconoclastia? Se trata de una operación despojada de religiosidad: es una iconoclastia laica que reclama el poder civil para activar la denuncia que se lleva a cabo por parte de enclaves de poder dentro del panorama estratégico actual. En este sentido, la tecnología juega un papel fundamental, ya que muchas de esas imágenes en cautiverio son de formato digital y los medios de captura de esas fotografías existen bajo el condicionante

moderno, que se encausa en los dispositivos de tecnología de punta para testimoniar la realidad por medio de una imagen. La tecnología actual opera como dispositivo que genera la necesidad de producir imágenes: no sólo dinamiza la captura y el cuantioso número de imágenes, sino que determina su producción misma, haciendo que el paradigma de la fotografía cambie. Una prueba actual la podemos corroborar en la masificación, distribución y generación de imágenes con dispositivos portátiles, donde “tomarse” una foto es un acto concomitante a las costumbres de carácter cotidiano. Mediante el desarrollo de nuevos dispositivos vemos que las prácticas culturales cambian, o sea, que la tecnología determina en gran medida las costumbres cotidianas. En este sentido, *El lamento de las imágenes* viene a generar un ejercicio de irrupción con respecto a las políticas de las imágenes, ya que nos invita a pensar un mundo sin imágenes, ejercicio que en la actualidad puede ser entendido como un desafío, ya que es precisamente el curso contrario de los usos que se ejercen en términos masivos. Pero Jaar no sólo nos invita imaginar la ausencia de imágenes, sino que propone los términos en que se debe desarrollar esa invitación. Su propuesta es clara. Dice algo así: “no nos engañemos, la excesiva pululación de imágenes en el mundo contemporáneo esconde un lado que no vemos, ese lado es el dominio de las imágenes debido a la conciencia de que esas imágenes tienen un poder con repercusiones políticas”. Jaar diagnostica el problema y nos encausa en la senda del testimonio del origen de ese problema.

Hay otro antecedente en el que repara Boehm en cuanto a la tradición occidental sobre la prohibición de las imágenes. En el sistema filosófico que desarrolla Platón la imagen se diluye como un elemento engañoso que se limita al ámbito de los sentidos y que, por lo tanto, se aleja del reconocimiento de las ideas. Este menosprecio por las imágenes se basa en la jerarquía que establece el filósofo griego en cuanto a lo que él llama *topos urano*, la dimensión en donde existen realmente las cosas, que en formas de ideas puras fundamentan este mundo. En esa dimensión podemos encontrar lo inteligible, a lo cual tan sólo accedemos por medio de las reminiscencias, las que siguen un camino de ascesis que nos conduce, por medio de la contemplación racional desde los sentidos, a las cualidades morales, políticas, para finalmente llegar, por medio de la claridad, a la contemplación de las ideas puras. Este camino

Alfredo Jaar, A logo for America, instalación (1987). Fotografía gentileza del artista



ascendente está reservado a los filósofos, que se sitúan en el ámbito de la Verdad. En este esquema, las imágenes quedan relegadas a la mera apariencia, operando en ellas un límite infranqueable, que no es otra cosa que la labor artesanal (*techné*) que se orienta a reproducir un mundo sensible, una copia de esa dimensión donde se encuentran las verdades (Boehm, 93-04).

¿Cómo se sitúa la obra de Jaar en este esquema platónico? Sin duda, la obra del artista chileno propone entender la imagen como un dispositivo del que puede emerger una realidad fundamental, en el sentido del develamiento de la realidad por medio de la imagen. Para Jaar, la imagen tiene un poder que se establece y que adquiere fuerza en la medida que la consideramos como un referente capaz de introducirnos en aspectos que, expresados en otro medio, pierden su fuerza y su significado resulta alterado. Jaar explora las posibilidades de la imagen para instalar un conjunto de coordenadas que se relacionan con la realidad político-social de su medio contemporáneo. Insistimos, en *El lamento de las imágenes* no hay imágenes; nos encontramos con textos y finalmente con la disposición de una pantalla vacía. En la instalación de su obra este gesto adquiere un tono de denuncia, pero también nos advierte que las imágenes son relevantes. Si tenemos que plantearnos la posibilidad de establecer una jerarquía, como lo hizo Platón, las imágenes para Jaar no sólo son mera reproducción de los elementos sensibles del mundo, sino que establecen por sí mismas un lenguaje que se impone

en sus aspectos significativos como configurador de mundo.

La segunda obra de Alfredo Jaar que abordaremos, esa vez a la luz de la noción de intermedialidad, es su propuesta de 1987 en Times Square, Nueva York, que se titula *This is not America*. Partiremos describiendo esta obra. Consiste en una serie de imágenes en una gran pantalla. Primero vemos un mapa de los contornos de Estados Unidos. Sobre ese mismo mapa se superpone la frase en inglés "THIS IS NOT AMERICA". Luego aparece la bandera de Estados Unidos en dos colores. Sobre la bandera se puede leer, en inglés, "THIS IS NOT AMERICA'S FLAG". Finalmente la palabra "AMERICA" comienza a girar y la letra "R", al centro, comienza a dar vueltas para transformarse gradualmente en un mapa del contorno del continente americano. Esta serie aparecía cada seis minutos y duraba 38 segundos.

El mensaje de Jaar pretendía establecer la noción muy arraigada en los estadounidenses de reconocerse por medio de la apropiación de la palabra "América" y "americano" como denominación de su país y gentilicio, respectivamente. La obra da cuenta del desajuste ideológico con respecto a las coordenadas territoriales. Se evidencia el poder de la palabra y el uso del lenguaje como condición de apropiación simbólica por parte de un país. La palabra "America" tiene más extensión que el uso que le dan los estadounidenses. Hacer consciente el uso cotidiano del lenguaje es una labor que se propuso el artista chileno. Al respecto, Jaar ha declarado que se trata

de una batalla perdida, ya que su intervención no puede modificar una circunstancia que está totalmente arraigada en Estados Unidos y en el resto del mundo. Como prueba de esto, es de uso común en los Estados Unidos frases como “God bless America” o “Welcome to America”, expresiones que no ocultan la exclusión del resto del continente.

Lo que nos interesa relevar de esta obra es su manejo de la intermedialidad, su condición de apertura a las posibilidades de establecer relaciones con otros medios. La pantalla, situada en un centro neurálgico de Nueva York y empleada para avisos publicitarios, se establece como un polo dentro de un circuito muy concurrido por turistas y por la comunidad de Nueva York. La pantalla es un medio publicitario en donde se exhiben contenidos de diversos productos. El cruce entre ese sentido publicitario y la propuesta de Jaar establece una conjunción de medios que trenzan mensajes en una misma plataforma.

Es interesante constatar que si entendemos el objetivo de la publicidad como una estrategia de persuasión para convencer de la adquisición de un servicio o producto, ésta opera en niveles que podemos denominar ideológicos. Prueba de ello son las disciplinas de las que la publicidad se auxilia, como la psicología, la economía, la sociología, la neuroeconomía, etc. Finalmente, la publicidad quiere ejercer un cambio en los hábitos de consumo y prácticas cotidianas, en el marco de un sistema económico de libre mercado. Para lograr persuadir al individuo, necesita modificar las creencias más arraigadas del consumidor, por lo que intenta operar a un nivel inconsciente. Estas estrategias propias de la publicidad son reconocidas por Jaar, quien intenta simular un aviso publicitario con el mismo repertorio de intenciones, pero desde una disciplina diferente, el arte.

La noción de pantalla se establece como una plataforma que se abre a una gama de

posibilidades de contenidos virtualmente infinita. Ésta es empleada por diferentes expresiones y se la puede identificar como uno de los espacios privilegiados de uso publicitario. El medio publicitario implica un repertorio de estrategias que se fundamentan en la persuasión. La obra de Jaar, situada en esa esquina particular y en ese medio, es un ejercicio de apropiación de un medio eminentemente publicitario y que se adapta a esos recursos. El mensaje de Jaar con respecto a las políticas de uso del lenguaje adquiere un sentido persuasivo por la intercesión del medio que emplea para transmitir su mensaje.

Para concluir, entendemos que *El lamento de las imágenes* relaciona dos instancias espaciales, las que se articulan en el elemento de la ausencia de imágenes. Jaar busca instalar un espacio paradójico donde la ausencia de imágenes connota la emergencia del fantasma del cuerpo de la imagen y donde los recursos son usados para transmitir en términos simbólicos el cuerpo desnudo de su medio. La exhibición del medio en la obra busca establecer una instancia reflexiva que nos invita a pensar un mundo sin imágenes. La pantalla en blanco articula la paradoja del tratamiento de las imágenes sin recurrir a la exhibición de las mismas. Esta ausencia se enmarca dentro de una tradición que tuvo desde sus orígenes en Occidente la noción normativa de la prohibición de las imágenes, que en su desarrollo histórico ha tenido diversos puntos de inflexión. Jaar es consciente de estas circunstancias y trabaja dicha condición como un recurso que emplea de forma paradójica. La tarea que se propone es una búsqueda constante de instancias que generen nuevos recursos para dimensionar la representación y uso de las imágenes. Es en este sentido que su obra *This is not America* se plantea como apropiación de un medio que corresponde a la publicidad, utilizándolo de modo tal que el resultado es la emergencia de una instancia “resignificativa” por parte del arte a la luz de nuevos medios ●

#### EMILIO VARGAS POBLETE

(Santiago de Chile, 1982) es historiador del arte de la Universidad de Chile. Actualmente es candidato del Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado. Se desempeña como curador del Museo La Merced e imparte clases de arte latinoamericano en la Universidad Andrés Bello. Correo de contacto: emiliov82@gmail.com

#### BIBLIOGRAFÍA

Berríos, María. *Dinámicas de exclusión e inclusión en América Latina*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2005.

Boehm, Gottfried. *Más allá del lenguaje*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

Boehm, Gottfried. “Iconoclastia. Extinción-Superación-Negación”. En Carlos A. Otero (ed.). *Iconoclastia: La ambivalencia de la mirada*. Oficina de Arte y Ediciones, S.L. España, 2012, 37-54.

Durandín, Guy. *La Mentira en la Propaganda Política y en la Publicidad*. Barcelona: Paidós, 1992.

González, Daniela (ed.). *El revés de la trama*. Santiago de Chile: Ediciones

Universidad Diego Portales, 2010.

Jaar, Alfredo. *Hágase la luz, Proyecto Ruanda 1994-1998*. Madrid: Actar, 1998.

Jaar, Alfredo. *jaar.scl*. Madrid: Actar, 2006.



\*El presente ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular #1161021 "Poéticas negativas" de Jimena Castro Godoy, cuyo investigador responsable es el Dr. Felipe Cussen. En el caso de Sergi Sancho, este trabajo ha sido realizado en el marco del laboratorio de excelencia LabexMed - Les sciences humaines et sociales au coeur de l'interdisciplinarité pour la Méditerranée, referencia 10-LABX-0090. Asimismo, ha sido beneficiado por una ayuda del Estado francés gestionada por la *Agence Nationale de la Recherche*, dentro del proyecto Investissements d'Avenir A\*MIDEX, referencia n° ANR-11-IDEX-0001-02.

Cuenta Hans Belting en su célebre *Imagen y culto* que, a principios del siglo IV, Constanza, hija de Constantino I, le había pedido al obispo Eusebio que le consiguiera una imagen de Cristo. El cristianismo se había oficializado recientemente en el Imperio y la respuesta del obispo fue, según Belting, cortés pero inquisitiva:

*¿Qué clase de cosa es lo que tú llamas la imagen de Cristo? No sé lo que te indujo a solicitar que se pintara una imagen de Nuestro Salvador. ¿Qué clase de imagen de Cristo buscas? ¿La verdadera e inalterable que tiene sus características esenciales, o la que adoptó para nuestra salvación cuando asumió la forma de un siervo? (cit. en Yarza, 23-4).*

Con estas preguntas, Eusebio estaba anticipándose a una intensa y extensísima polémica en torno al uso de las imágenes para el culto cristiano. Desde la querrela iconoclasta, el debate entre San Bernardo de Clairvaux y la rama del Cluny, hasta la Reforma protestante, la incorporación de la imagen en paredes y altares provocó interminables tratados y discusiones. Paralelamente a estos debates teológicos, aparecieron casos de hombres y mujeres que afirmaron haber accedido a ciertas revelaciones en forma de visiones. Continuadores de la tradición apocalíptica del "yo vi", señalaron haber sido víctimas de una experiencia violenta e indecible en la que fueron capaces de acceder a una realidad vista con los ojos interiores. Es una experiencia que reclama ser transmitida y que encuentra ahí, en la imposibilidad de referirla, su gran escollo. Es por eso que acudirán a recursos igual de extremos que ella. La imagen vista será explicada a través de procedimientos como la sinestesia, la música, los colores y los retruécanos. En muchas ocasiones, la experiencia resultará tan indecible que terminará siendo descrita bajo términos como "abismo", "nada" o "fondo". Aparecerá así la negación de la imagen. Ésta será observada por la crítica como un gesto apofático, pero aquí nos hemos entusiasmado por indagar en otro modo de negación, el abarrotamiento representativo, que es un modo

de negar la imagen mediante ella misma gracias a su propio exceso.

Para ello, hemos escogido dos casos de contextos diferentes pero correspondientes. El primero, el de una monja medieval llamada Marguerite d'Oingt (†1310) y el segundo, el de una clarisa colonial conocida como Úrsula Suárez (1666-1749). Ambas, desde sus particulares universos, han comunicado su experiencia visionaria mediante escritos que dan cuenta del carácter excesivo de la imagen que les fue revelada. Revisaremos las figuras que utilizan y el nivel de detalle con el que lo hacen para que finalmente, mediante la saturación, lleguen a su propia negación.

### LA MEDIACIÓN PUESTA AL LÍMITE: LA IMAGEN SATURADA

En las obras de la llamada mística femenina medieval se nos presentan numerosos testimonios que exponen y articulan de diferentes maneras el concepto de la negación de la imagen. Entre los ejemplos más conocidos se encuentran los de las coetáneas Marguerite Porete (1250-1310) y Angela da Foligno (1248-1309). Sus textos, cada uno desde un registro diferente, proclaman la superación de la mediación representativa de la imagen para lograr la experiencia de la distancia cero o unión mística con la divinidad. En ambos casos se traza un itinerario espiritual en el que el alma se va despojando gradualmente de la imagen, dirigiéndose de tal forma hacia el apofatismo más abstracto. La imagen es, de hecho, el medio, el método mistagógico para abandonar la propia imagen.

Marguerite Porete proporciona en su *Mirouer des simples ames* las claves para seguir este camino a través del concepto de la caída, idea esencial para el abandono de las semejanzas, el aniquilamiento del yo y, en resumen, el anonadamiento del alma (García Acosta, 76ss.; McGinn, 249). Por su parte, Angela da Foligno exterioriza su experiencia de la unión con la divinidad mediante una progresión gradual que su copista



Fig. 1. Hildegard von Bingen, *Scivias, Visión II*, 2 (1165). Wiesbaden, Landesbibliothek



2. Estas enmarañadas visiones de reflejos y transparencias permiten a Marguerite d'Oingt crear una ilusión textual que el lector intenta reconstruir en su mente. Ésta pretende dar forma a diferentes misterios de las Escrituras, verbalizando de manera paradójica la *unio mystica* y la *deificatio* del sujeto. En un primer momento pretendíamos introducir un análisis de este caso dentro del cuerpo del presente artículo, pero por simples y prosaicas razones de dimensión no ha sido posible. Para un estudio más detallado, véase Sancho Fibla (2015, 402-404).

3. La Eucaristía es un elemento caudal en la devoción de Biatrice d'Ornaci. Otra de las experiencias de relieve que encontramos en su *Vida* nos habla de cómo, al recibir la comunión, sintió que la hostia se le engrandecía en la boca hasta atragantarla. Asimismo, el sabor poco a poco fue mutando hasta sentir que era carne viva (Bynum, 1987, 203).

estructura en pasos, vertebrados en los capítulos de su *Memoriale*. Concretamente, es en el séptimo paso suplementario donde esta terciaria franciscana umbra introduce la noción de la “visión de Dios en y con tiniebla”, que no es sino el traspaso hacia la trascendencia, el abandono del mundo de la representación—siempre parcial— para lanzarse hacia un conocimiento experiencial absolutamente apofático. Éste se encuentra aquí encarnado por la tiniebla, concepto que permite a Ángela describir la fusión total con Dios—una *deificatio* similar a la que se encuentra también al término del proceso de anonadamiento de Marguerite Porete:

*Cuando estoy en la tiniebla no recuerdo ninguna humanidad, ni de Dios hombre ni de nada que tenga forma, y de esta manera lo veo todo y no veo nada. Y yéndome de mí o permaneciendo en mí en este estado que ya he dicho, veo al Dios hombre que atrae al alma con tanta mansedumbre que algunas veces digo: “Tú eres yo y yo soy tú” (García Acosta, 116).*

Sin duda, los lectores de la mística española y sudamericana moderna deben estar ya familiarizados con los términos usados por estas dos místicas—y por tantas otras coetáneas— para referirse al abandono de la imagen. Sin embargo, entre tales testimonios medievales existen otras soluciones expresivas menos célebres que, aun aspirando a la negación de la imagen, no escogieron la vía del despojamiento, sino la de la sobrecarga representativa, del hacinamiento figurativo que fuerza los límites de la mediación.

### ILUSTRAR LA PARADOJA TRINITARIA

Presentaremos aquí brevemente un ejemplo cuya intención literaria parece ser la de tejer y entretejer hasta el exceso un velo indescifrable para dar una no-forma a la Divinidad. El texto aparece escrito en francoprovenzal en las obras de Marguerite d'Oingt (†1310), monja y priora del monasterio cartujo de Poitiers, situado en el Dauphiné francés. Lo encontramos específicamente en la hagiografía que Marguerite escribió sobre Biatrice d'Ornaci, otra cartuja de un monasterio cercano, Parménie<sup>1</sup>. Este caso no es excepcional, pero sí ilustrativo. De hecho, en las mismas obras de esta autora encontramos otro ejemplo similar, esta vez en la obra llamada *Speculum*. Se trata de una visión de Cristo en la que su cuerpo

adopta todas las propiedades posibles: transparente, traslúcido, opaco y especular<sup>2</sup>.

Todo lo que sabemos sobre Biatrice d'Ornaci proviene de *Li Via Seiti Biatrice d'Ornaci (Vida)* que Marguerite d'Oingt escribió: datos biográficos, milagros, visiones y éxtasis eucarísticos, entre otros (Nabert, 2006). Es en el sexto capítulo de dicho texto donde se nos relata una de las visiones más extraordinarias de la obra: durante varios días la religiosa experimenta una aparición de luces policromas en el momento preciso de la elevación del *Corpus Christi*<sup>3</sup>. Una luz resplandeciente de color blanco aparece entre las manos del capellán, un resplandor de una intensidad sin parangón. A ésta le sucede otra luz de color bermejo, tan bella que ilumina toda la luz blanca. De igual manera, el resplandor blanco proyecta un fulgor tan grande que hace relucir a su vez la roja:

*Le pareció que tal resplandor era completamente redondo y que dentro de éste emergía otra gran claridad roja, tan bella que con su gran belleza iluminaba todo el resplandor blanco. Y dicho fulgor emitía tan gran brillo que hacía refulgir toda la claridad roja, de modo que una belleza iluminaba la otra y viceversa. Y se fusionaban tan bien una con otra, formando una belleza maravillosa y un gran resplandor, que uno podía ver toda la belleza de la luz blanca en la roja y asimismo la roja dentro de la blanca (§84).*

La cita nos presenta, por tanto, una confluencia de fulgores de forma redonda que se entremezclan y emanan tal resplandor que uno llega a ver la luz blanca en la roja y viceversa. Entonces, el texto prosigue explicando que dentro de la blanca aparece la figura de un niño de belleza inexplicable. Por encima de éste, dice Marguerite, y envolviéndolo por todas partes, mana otra gran luz semejante al oro que atrae todas las otras refulgencias hasta fusionarse con ellas. Éstas, a su vez, absorben la luz dorada de la misma manera y los tres fulgores abrazan al niño así como éste los contiene en sí mismo.

Las tres luces pueden, por tanto, individuarse mediante sus atributos cromáticos, pero al mismo tiempo están intrínsecamente yuxtapuestas, es decir, se muestran como una misma imagen de belleza, unidad y esplendor: “Ycetes quatro divisions se appareyssant en una mema semblanci et beuta et replandour”:

1. Para un recorrido por los diferentes manuscritos y la presencia de esta hagiografía en ellos, véase Sancho Fibla (2015, 15-18). Véase también esta tesis para un elenco de las diferentes ediciones de la *Vida* de Biatrice (20-21).

*Y dentro de la claridad blanca apreció un niño pequeño, cuya gran belleza no podía expresar ni hacer comprender. Encima de él y de todas partes apareció una gran claridad, parecida al oro, que produjo tan gran brillo que atrajo hacia sí todas las otras y al mismo tiempo todas se fundían dentro de ella. Y las otras atraían toda esta luz hacia ellas también, y todas se contenían dentro de la primera. Y estas cuatro divisiones aparecieron en una misma imagen y belleza y resplandor. Y le pareció que esta belleza y estas luces unitarias aparecieron dentro del niño y éste apareció completamente dentro del fulgor (§85).*

Para representar mediante palabras esta paradoja Marguerite d'Oingt utiliza una imagen imposible, una construcción visual ilógica incapaz de plasmarse de modo gráfico: “ninguna cosa imaginable por la mente puede darle figura” —“neguna chosa que cuors humans poit pensar que hun y poyt metre figura”— (Duraffour, 118). Esta imposibilidad de representación no significa en ningún momento un límite semántico, sino que confiere a la visión un carácter más verídico, pues es la tentativa evidentemente frustrada de cristalizar una imagen celestial mediante el lenguaje humano. Marguerite subraya la naturaleza divina de esta imagen, enfatizando la diferencia absoluta entre estas visiones interiores y las ilustraciones plasmadas en un soporte físico. Nos referimos al pasaje inmediatamente posterior al texto citado, en el que se relata cómo Biatrix pidió a Dios no volver a tener esas “terribles visiones” y poder mirar el cuerpo de Cristo “simplemente como todos ven la hostia”. El relato sigue y cuenta que, posteriormente, la intensidad de esta misma visión se temperó, llegando a ver al cuerpo de Cristo como “uno ve una imagen pintada en un pergamino” —“come hun porrit veir de loins una ymagen peinta en parchimin” (Duraffour, 118-120; Sancho Fibla, 331).

En todo caso, lo interesante de este ejemplo es la elección, por parte de Marguerite, de la descripción de una imagen de imposible representación para aludir al misterio de la Trinidad. Se trata de un acto palmariamente voluntario puesto que, a pesar de ser una recombinación insólita por parte de la autora, la imagen trinitaria conformada por luces de colores tiene su tradición en el Occidente Medieval. En efecto, la figura de los círculos para representar la divinidad es antiquísima, aunque raramente podemos encontrarla como representación concreta de la Trinidad cristiana antes del siglo XI. Un manuscrito

conteniendo el *De universo* de Rabano Mauro podría ser el primer testimonio de este motivo del que disponemos, pues se trata de un documento en el que la reflexión tradicional sobre la perfección divina del círculo se aplica a la Trinidad, para dar así un esquema constituido por tres círculos entrelazados (Patschovsky, 2003, 80). Por ello, podemos tener la certeza de que la autora tenía la opción de adaptar la visión a uno de los modelos propios del siglo XI. En ellos las imágenes circulares toman forma como signos de comunicación —e instrucción— de aquello visto y se inscriben en el manuscrito, guardando o corrompiendo su esencia prístina. Sin embargo, Marguerite escogió en este caso una forma más típica de su siglo, la reconfiguración del modelo circular en una imagen conflictiva, turbia e incoherente formada mediante la acumulación y la sobrecarga de diferentes elementos y dimensiones —espaciales, cromáticas, entre otras—. Aceptar que éstas son visiones que buscan su propio carácter irrepresentable es, de hecho, lo que les brinda sentido.

Algunos ejemplos de Trinidad en círculos policromáticos los encontramos, dentro de este marco espiritual, en Hildegard von Bingen (1098-1179) y Gioacchino da Fiore (1135-1202), por lo que concierne al siglo anterior, y en Dante Alighieri (1265-1321) y Meister Eckhart (1260-1328), coetáneos de Marguerite y Biatrix. En el caso de Hildegard, a pesar de que sus textos insisten en que la divinidad estaba más allá de todo conocimiento y representación humana, las ilustraciones que nos han llegado no aspiraban a la ocultación del misterio, sino que servían como diagramas geométricos de forma mandálica, destinados a meditar y *mostrar* la *Trinitas in tempore* (McCinn, 192) (Fig. 1). En esta imagen del *Scivias*, según Dronke aprobada por la misma visionaria, las tres personas se representan de forma circular, diseño únicamente evocado por el uso de la palabra “perfundere” (100).

Gioacchino da Fiore, por su parte, elaboró sus famosas tablas del *Liber figurarum* concibiéndolas como herramienta exegética y reflexión teológica. En la figura 2 podemos observar cómo se ilustra la historia del mundo como el fruto de la combinación de los elementos de las Escrituras (Rainini, 2006). Las concordancias ilustran un mensaje que debe ser desentrañado así como la imagen de los tres círculos da forma a su doctrina: “I” para el Padre, “E” para el Espíritu Santo y “U” para el hijo, las tres personas que vertebran la historia y los textos. Los tres se entrelazan para



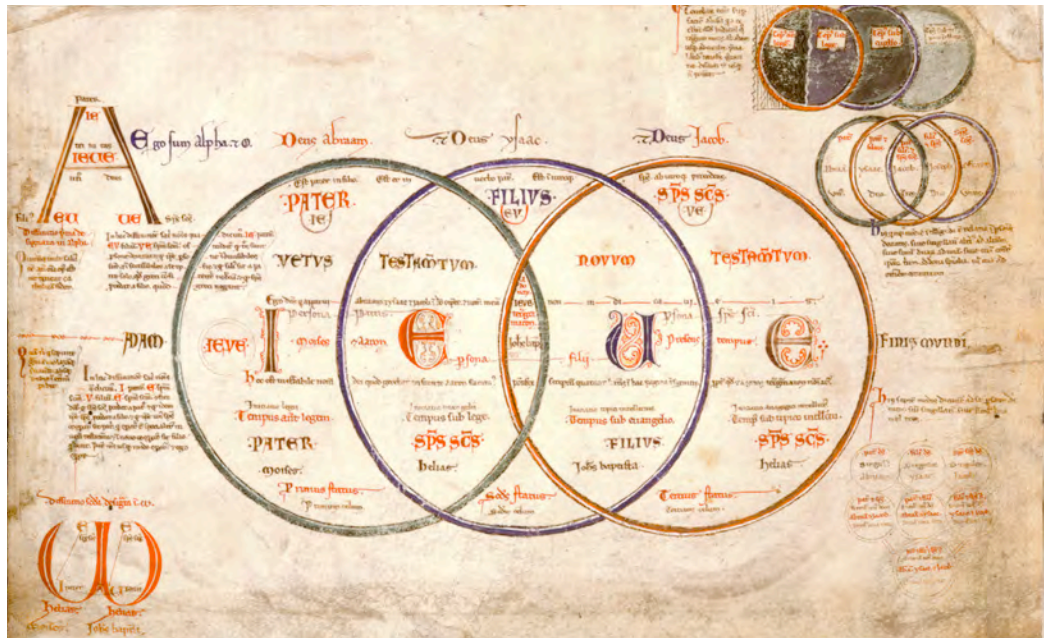


Fig. 2. Gioacchino da Fiore, *Liber Figurarum* (siglo XI). Oxford, ccc, ms 255<sup>o</sup>, f. 7v

representar su indisociabilidad, al tiempo que los colores, la forma y las letras los individualizan. Aquí no encontramos sino una voluntad demostrativa, instructiva. La imagen enseña, idea que contrasta con la de los círculos trinitarios descritos por Marguerite d'Oingt o, como veremos a continuación, por Dante Alighieri.

En el caso del poeta florentino, la imagen trinitaria ha provocado una auténtica controversia a la hora de representar—comprender—la descripción, presente en el canto xxxiiii del Paraíso de su *Divina Commedia*. Resulta realmente complicado hablar de tal pasaje en tan pocas líneas, pero haciendo un esfuerzo y concentrándonos en lo relevante para este estudio, podemos describir la imagen como una luz conformada por tres círculos o esferas de tres colores diferentes que se reflejan unos a otros, y de una misma dimensión—*contenenza*—(Par xxxiiii.115-120):

*En la profunda y clara sustancia de la alta luz se me aparecieron tres círculos de tres colores y una dimensión, y el uno parecía reflejo del otro, como el iris del iris, y el tercero parecía un fuego que de los otros dos igualmente procediese (González Ruiz, 533).*

Posteriormente, dentro del círculo, como en un espejo, Dante se verá reflejado con la imagen de

una “nostra effige”, es decir, con la figura humana aparecida como si estuviera pintada en el interior del círculo.

La viva polémica en torno a la interpretación de la imagen trinitaria en la *Commedia* depende en gran parte de cómo se traduzca la expresión “d’una contenenza”, puesto que se trata del punto que genera la paradoja que colisiona con las tres luces que se muestran de manera diferenciada, reflejándose unas con otras. Algunos han querido ver en este pasaje de la *Commedia* el diagrama trinitario del abad calabrés Gioacchino da Fiore, aunque sus círculos entrelazados no parecen corresponder con la única “contenenza” descrita por Dante (Tondelli, 222; Saiber y Mbirika, 249, 271).

Tampoco parece que se trate de esferas o estrellas tridimensionales, como ha sido evocado ya (Busnelli, 337-8). Un argumento de interés relacionado precisamente con esta teoría volumétrica es el que aporta B. Hirsch-Reich, quien recalca la diferencia entre, por una parte, los círculos estáticos de Petrus Alphonsi y Gioacchino y, por otra, la esfera en continuo movimiento de Dante. De acuerdo con esta interpretación, Dante habría añadido los versos sobre la iridiscencia reflejada en las circunferencias para otorgarle dinamismo a la imagen, una eterna circulación

4. Su libro, de hecho, recolecta aquello que en el universo aparece desencuadrado (Paradiso, xxxiiii, v.87).

que representaría la fuerza creadora del Espíritu —o del “Amor que mueve el Sol y las otras estrellas” (Par. XXXIII, 145)—. Por tanto, para B. Hirsch-Reich el iris es la fórmula poética para dar forma a la dinámica divina, como las luces que se *perfundan* en la imagen del *Scivias*, o como el movimiento de amalgama de los colores en la descripción de Marguerite d'Oingt (177).

Esta concepción caleidoscópica la ha evocado ya A. M. Chiavacci, para quien el pasaje en cuestión es inexpresable mediante palabras o imágenes, por lo que los ilustradores se limitan a reafirmar sus propias preferencias, como en el caso del manuscrito Egerton 943 (Fig. 3), en el que observamos a Dante absorto en la contemplación mientras aparece la efígie de Cristo dentro de los círculos de luz (2001, 16). Éstos fueron pintados con colores cálidos para brillar por encima del azul oscuro. Al mismo tiempo, los cromatismos y reflejos brillantes y recíprocos de los círculos evocan en el espectador la potencialidad motriz de la visión, que debe animarse en la mente del mismo. Como afirma M. Carruthers, en la Edad Media algunas imágenes estaban concebidas para ser reconstruidas interiormente y al mismo tiempo, transformadas, “movidas” por la mente, así que un ejercicio similar de visualización cinética no debería extrañarnos (2006, 288-293). No obstante, incluso mediante la aplicación de una cuarta dimensión temporal, cualquier representación mental queda lejos de plasmar el misterio que radica en tales descripciones. Como advierte el poeta algunos versos antes, él escribe cual “geómetra en busca de la cuadratura del círculo”, esto es, sus versos son artilugios de recombinación<sup>4</sup> que apuntan hacia lo inefable, inexpresable e inimaginable (Momigliano, 853). La ciencia, y la geometría en particular, fracasan a la hora de comunicar la imagen de los círculos concéntricos, así como la física falla al ilustrar los reflejos iridiscientes (Dronke, 104-106). De tal manera, se frustra también el afán de la geometría al intentar imaginar el “incircunscrible círculo” de la Trinidad que aparece en el poema *Granum sinapis* atribuido a Meister Eckhart, composición que merecería sin duda un análisis más exhaustivo (Hamburger, 131). ¿Qué es lo que une todas estas visiones? La voluntad de dar un paso más allá de toda convención y hacer uso de una sobrecarga representativa —en este caso, mediante recursos extremadamente parecidos— con el fin de dar forma y movimiento a lo que no tiene forma. La intención de velar una luz irrepresentable, negada. En definitiva, el

paradójico anhelo de lograr, mediante la imagen, ver *no ver* lo imposible.

### SOR ÚRSULA SUÁREZ Y LAS IMÁGENES IMPRECISAS

Cuando una joven religiosa ingresaba a un convento en la América virreinal, solía ser un acontecimiento celebrado por toda la ciudad. Más todavía lo era el ceremonial construido cuando ella realizaba su profesión solemne. Para inmortalizar el momento, la familia o las mismas monjas del convento le solicitaban a un pintor que retratar a la joven en imágenes que conocemos como las de “monjas coronadas”. La religiosa posaba ante el artista con un particular atuendo: una corona de flores sobre su cabeza, rosarios colgando por sus vistosos hábitos y flores o figuras de devoción en sus manos. Son imágenes ostentosas y complejas, llenas de objetos que poco tienen que ver con la aparente austeridad que prometían ejercer. Son mujeres que morirán para el mundo y que, sin embargo, se aferran a todo lo que éste les puede proporcionar. Como un último momento de visibilidad, la monja coronada expondrá la enrevesada relación que el Barroco de Indias guardará con la imagen y la materialidad, excesiva y vacía a la vez.

Ejemplificaremos esta relación con la imagen a través de los escritos de una monja clarisa que, por mandato de su confesor, redactó su autobiografía que tituló *Relación de las singulares misericordias que ha usado el Señor con una religiosa, indigna esposa suya, previniéndole siempre para que sólo amase a tan Divino Esposo y apartase su amor de las criaturas mandada escribir por su confesor y padre espiritual*. Su autora es sor Úrsula Suárez y la elaboración del escrito osciló entre los años 1708 y 1730 en Santiago de Chile. Tomás de Gamboa, el mencionado confesor, proveía a la monja de papeles para que los llenara con los detalles acerca de su vida terrenal y espiritual. Para sor Úrsula la escritura de este texto significaba un verdadero castigo: “No se como escribirle, padre mio; levanteme esta penitencia y deme otra cualquiera” (154).

El texto nos proporciona información acerca de su infancia y tiempo presente, donde explica las dificultades con las que se encontró para entrar al convento, pues su madre la quería casada. Pero aquí nos centraremos en un aspecto particular, que es el universo visionario que la religiosa explora, modelado por la imagen que ve y

la voz que oye. A esta voz sor Úrsula le llamaba las “hablas”, cuyo origen siempre le resultó indefinido y la hacía dudar si era divino o demoniaco. Es una voz que nada explica y que suele recriminarla. En la siguiente experiencia, Úrsula confesará aquello que vio dentro del mismo templo del convento en el que vivía, lo que resultará en un verdadero debate entre la luz exterior y la sobrenatural:

*Entré al coro y vi tan gran resplandor que me causó admiración, y dije: “Cómo es esto, que viniendo yo del sol y entrando debajo de techo, que en otras ocasiones apenas veo, hay aquí tanta luz y resplandor, que excede al sol”. Levanté los ojos a mirar las mostasas, y parecían de oro una flama, y como gotas de oro finísimo destilaban. Más admirada miré al altar mayor, discurriendo que quisás en lo dorado daba el sol, y por eso había aquel resplandor: no daba en él ni un rayito de sol. Miré la imagen de la Madre de Dios, a quien he tenido especial devoción: vila con el rostro ensendido y tan relumbrante que apenas podía mirarle, y de todo el manto parecía le salían rayos. Ibame yo a toda priesa pasando, como no haciendo caso, cuando oí como que se abría el sagrario y juntamente una vos, que con ella todo el coro se estremeció, que las maderas y la reja parese se arrancaban de donde estaban puestas: fue’sto en un momento, como cuando hace un viento muy recio; y al tiempo que aquella vos salió del sagrario, que las cosas in[s]ensibles temblaron y no yo, siendo a mí la vos que m[e] dijo, con vos clara y alta: “¿Dónde vas, alma?” Yo no sé si de temor o de turbada dije, como enojada: “Tal tormento; como si fuera [a] haser algunas maldades para atormentarme”. Con esto que dije yo, me dio un temor que todo el cuerpo me tembló, y se me representó que por esta desvergüenza pudiera quedarme muerta o que viva la tierra me tragara y allí mi maldá pagara. Todo esto fue con tanta brevedad que ni parada pude estar: no fue más que lo que caminaba del coro de un lado a otro sucedió todo (169).*

En una visita a un recinto cotidiano, sor Úrsula se ve encguecida por una luz que bien podría provenir del sol, aunque desde un principio la reconoce superior a éste. Una vez comprobada su procedencia sobrenatural —“no daba en él ni un rayito de sol”—, Úrsula decide ignorarla hasta que irrumpe una voz desde el sagrario que la interpela directamente. La reacción de sor Úrsula ante esta voz es única, pues le responde con una inusitada insolencia: “Tal tormento; como si fuera [a] haser

algunas maldades para atormentarme”. Llena de temor por haber formulado esa respuesta, la monja cree que será castigada, pero nada sucede. De hecho, la experiencia acontece en un momento muy breve, mientras “caminaba del coro de un lado a otro”. La expectativa que genera el fulgor inicial poco se conecta con lo intrascendente que resulta ser la visión. Más adelante, sin embargo, volverá a aparecer una luz poderosa que provocará un viaje espiritual a la China:

*Digo, en fin, que estando una noche en recogimiento y tan divertida en esto y como un género de embeleso, sentí en el interior un vuelco, o no sé qué mosión de una luz que se elevó en mi interior y a mi entender estuve en otra región en la cual había sol, y a hora de las nueve o diez me paresió veí infinita gente en esta tierra; de caras blancas eran todos; estaban amontonados. Uno sobresalía, más alto, hermoso y blanco; que si fuera yo pintor pudiera retratarlo, porque lo miré despacio, reparando en modo de cabello extraño, que, como aquí el uso de las pelucas no había llegado, no podía yo entender qué modo de pelo fuese aquél (218).*

En esta oportunidad la luz arrancará desde el interior y tendrá tal potencia que la trasladará a una región ignota, donde verá personas que luego confiesa no sabía si eran ángeles o humanos. Dentro de estos personajes hay uno que llama tanto su atención que anhela tener el talento para poder retratarlo. Un “si yo fuera pintor” que denuncia con franqueza la imposibilidad de referir aquello que ha visto con los ojos espirituales. Anteriormente a este viaje nos encontraremos con una visión similar, donde volverá a enfrentarse a un grupo de personas que la confunden. Sucedió mientras rezaba el Vía Crucis:

*Vi en esto como un campo dilatado, tanto montón de gente, como atropados; no les distinguía las caras, aunque las miraba; y atrás de todos vi uno grande, que me pareció mostruo porque hasía más bulto que todos; y aunque estaba como afanada, de rato lo miraba, y desía entre mí: “¿Qué será esto que tan grande veo entre esta gente?; ésta de su naturaleza será, pero parese animal. ¿Qué será esto?, que cuatro pies parese que le veo, pero no lo distingo, que está lejos” (170-2).*

Tanto en esta como en la visión anterior, resalta un personaje de entre tantos cuya categorización es inviable. Algo de ellos capta la atención de la





Fig. 3. *Commedia* (primera parte del siglo XIV). Londres, British Library, B.M. Egerton 943, f.186r

monja, pero no logra explicar con precisión qué es. Describe, pero no descifra, en una inclinación que no es propia de sor Úrsula Suárez. A pesar de que, como toda monja colonial, no confesaba sus lecturas, en una oportunidad revela a dos religiosas que había leído: “destas dos siervas de Dios gustaba yo leer sus vidas, y tenía deseos de ser como ellas” (230). Según Armando de Ramón, una de ellas habría sido doña Marina de Escobar, “religiosa española que nació y murió en Valladolid (1554-1633) y que fue fundadora de la reforma de Santa Brígida. Durante su larga existencia, llegó a tener trances y experiencias sobrenaturales que la hicieron destacarse en su tiempo” (34). Una de estas experiencias consiste justamente en la contemplación de una multitud:

*Estando una noche en la presencia del Señor (en marzo de 1621), de cuando en cuando me hallaba a la vista de un grande, y hermoso campo, en que estaba una escalera muy alta, y admirable, la cual llegaba desde la tierra hasta el Cielo, y por ella bajaban, y subían Ángeles del Señor, y decíanme, esta es la escala de Jacob, yo como estaba con nuestro Señor en mi modo ordinario, y no me acordaba de tal escala, atribuíalo en cuanto yo podía a la imaginación, pero en un punto me hallé al pie de ella en compañía de unos Santos Ángeles mirándole con grande*

*admiración de arriba abajo, y de abajo arriba, y vi junto a ella una persona de grande autoridad con vestiduras muy preciosas, y de un color de fuego encendido, parecíame un grande Santo, y deseaba saber quien era; Llegó un Angel a mi oído, y díjome, este es un Santo Profeta. Admiréme de oír esto y decía en secreto, qué tiene que ver [un] Profeta con la escala de Jacob? Entonces me dijo el Santo, dándome a conocer con luz particular: “Alma, yo soy Profeta, no dudes, y he venido aquí por ordenación Divina, a enseñarte el camino de esta escala, y esforzarte a su subida, y así comenzarás a subir por ella, y aunque su subida parece [ilegible] y dificultosa, no temas, que yo y estos Santos Ángeles que aquí están presentes te ayudaremos en el nombre del Señor” (265-6).*

Resulta difícil no descubrir algo del registro que sor Úrsula utiliza para comunicar sus visiones en las palabras de doña Marina de Escobar. En primer lugar, pensemos en la majestuosidad espacial de aquello que ambas ven: “un grande, y hermoso campo” (266) y en Úrsula, “vi en esto como un campo dilatado” (171). El escenario visionario es amplio para que pueda ser ocupado por una multitud: “y por ella bajaban, y subían Ángeles del Señor” (Marina de Escobar en Luis de la Puente, 266), “tanto montón de gente, como atropados”

(Úrsula Suárez, 171). También se observa que las dos religiosas dudan de la realidad de su visión, proyectándola a la imaginación o un sueño: “y no me acordaba de tal escala, atribúalo en cuanto yo podía a la imaginación” (Marina de Escobar, 266), “hise juicio haberme dormido y ser éste sueño” (Úrsula Suárez, 233). Algo hay, sin embargo, que distingue enormemente a estas dos visionarias entre sí. Mientras que las experiencias de Úrsula Suárez siempre son inconclusas o al menos no explicativas, las de Marina de Escobar finalizan de manera cerrada y resuelta: “Luego los ángeles me volvieron poco a poco a descender por la escala; al fin de ella volví a ver el Santo Profeta, y postrada en tierra le pedí su Santísima bendición, y él me la dio con mucho amor, y de allí fui llevada a mi rincón” (267).

Son las de Úrsula Suárez escenas magníficas y desbordantes que congregan su vida cotidiana con la sobrenatural. En este sentido, de acuerdo a Armando de Ramón, resulta difícil para nosotros comprender el mundo visionario colonial, pues en este se confunden los planos cotidianos con los maravillosos:

*lo quimérico y prodigioso se daba la mano con lo real y sustantivo, impregnando su vida a través de las lecciones y experiencias que recibía. Un mundo en que el aislamiento y la ignorancia hacían que lo visto y lo imaginado convivieran en un mismo momento y lugar, obligando a los seres humanos a aceptar la ausencia de límites entre lo efectivo y lo palpable, por un lado, y lo que no adoptaba evidencias tangibles, por otro (44).*

Esto no quiere decir que sor Úrsula haya experimentado la imprecisión de sus visiones con tranquilidad. Contrariamente, en varias ocasiones manifestó su deseo por poder ver claramente y cómo se turbaba su alma al no poder comprender:

Viéndome tan apretada, díjele a esta habla: “Si eres Dios, no otro, muéstrame tu rostro y sírverte de ampararme para que así pueda determinarme”; respondió: “No estás capás desto”. Díjele a mi confesor esto, y dijo su paternidad: “¿Ve como le dise Dios que no es capás de verle?” (220).

Aquí probablemente el sacerdote estaba refiriéndose a dos asuntos. El primero, a la tradición proveniente del Éxodo acerca de la imposibilidad de ver el rostro de Dios. Luego, a que su propia condición femenina la hace incapaz de acceder a dicha epifanía. Una incapacidad que se refleja en una particular visión velada de Cristo

que experimentará la monja hacia el final de su relato:

*Parecióme que cuando desía esto veí el cielo abierto y como un trono en medio, cubierto con velo; no veía resplandores divinos, ni sé decirlo; distinguía habían personajes y también sentía se movían; al lado derecho deste trono veía a la Virgen Santísima, y me pareció se bajó a poner delante del trono. Entonses empesé yo a empeñar a la corte selestial ayudase a su Reina en negocio tan importante de que todos los redemidos se salvarsen. No refiero aquí mis rasones ingnorantes; mas dijéronme: “Pide tú también”; respondí yo: “Eso no, que en mí será atrevimiento: desde la tierra sólo miraré lo que pasa en el cielo; vayan santos de mi corasón pidiendo” (221).*

Testigo de una visión directa e inmediata, Úrsula se propone a sí misma como espectadora de la escena. La apertura total del cielo se enfrenta a la clausura del trono—no hay truenos ni resplandores—y la monja es invitada a participar, aunque prefiera observar. Lo hará a través de un velo que deja a la visión como una que está entreabierta, donde el cuerpo de la Virgen ofrece la claridad y el trono velado, el hermetismo. Al no ver el contenido del trono, pero sí su velo, sor Úrsula parece—sin decirlo—exclamar lo de san Juan de la Cruz en su *Llama de amor viva*: “¡rompe la tela de este dulce encuentro!” (951). Algo que también ha sido suplicado desde el sufismo, que considera que entre Alá y el hombre existen 70.000 velos de luz y tinieblas: “si los levantara, los resplandores de su Rostro quemarían todo lo que encontrara su mirada” (Corbin, 122). Explica Henry Corbin que todos estos velos, que a veces son 18.000 o 360.000, consisten en el mundo sensible y supra-sensible que habitan en el interior del hombre. Por tanto, en el alma existirían tantos mundos como ojos que los ven y el camino espiritual consiste en ir traspasando todos estos velos con los ojos interiores para llegar al desvelamiento. Cuando san Juan de la Cruz llama a que se rompa la tela, sabe también lo difícil que es lograrlo: “Quítale de delante algunos de los muchos velos y cortinas que ella [el alma] tiene antepuestos para poder ver como es él, y entonces traslúcese y viséase así algo entreoscuramente” (*Llama de amor viva*, 992).

A pesar de las enormes diferencias contextuales que separan a estas dos mujeres, no podemos dejar de apreciar cómo ambas han sido testigos de la visión de imágenes imposibles. Echando mano de los modos de expresión propios

de sus tiempos, tanto Marguerite d'Oingt como Úrsula Suárez dan cuenta no sólo de los límites de la representación, sino que de la imaginación misma. Para eso se valdrán de la saturación o la acumulación como recurso expresivo, que volverá a manifestarse en varias visionarias medievales y coloniales. En ese sentido, no podemos ignorar que aparece aquí una retórica común, que busca dar forma a una imposibilidad, al agotamiento de la imagen, a su puesta al límite.

Este carácter histórico de una cultura común nos habla necesariamente de la naturaleza misma de aquello que se busca representar, el mismo exceso que significa lo divino. Atentas a esa

“infinitud del ser de Dios” (Haas, 26) Marguerite d'Oingt y Úrsula Suárez giran en torno a fulgores y luces relumbrantes que les impiden ver, pero que al mismo tiempo le dan forma a la visión. Emerge quizás un concepto que elaboró Hans Blumenberg y que fue trabajado por Alois M. Haas para pensar en la Teología negativa: el de la “metáfora explosiva”. Este consiste en que, cuando una metáfora ya ha alcanzado sus límites, explota y surge una nueva. Podríamos pensar aquí que las paradojas que expresan las visionarias que hemos tratado existen gracias a una constante explosión, posible sólo gracias a esa negación que les permite ver sin poder hacerlo ●

#### JIMENA CASTRO GODOY

(Santiago de Chile, 1984) es Doctora en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura del Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) de la Universidad de Santiago de Chile. Actualmente se desempeña como profesora de Literatura Medieval y Literatura Colonial en la carrera de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado, y como investigadora postdoctoral de FONDECYT. Correo de contacto: jimencastrogodoy@gmail.com

#### SERGI SANCHO FIBLA

(Alcanar, España, 1987) es Doctor en Humanidades, especialidad Cultura Medieval, de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, España. Actualmente se desempeña como investigador postdoctoral Labexmed (Aix-Marseille Université/CNRS), TELEMMe, Aix-en-Provence, Francia. Correo de contacto: ssfibla@gmail.com

#### BIBLIOGRAFÍA:

Boespflug, François y Zaluska, Yolanta. “Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au Concile de Latran (1215)”, *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 37, 1994: 181-240.

Busnelli, G., “Interpretazione della visione dantesca della SS. Trinità”, *Civ. Cattolica*, XLIV, 1943: 337-344.

Bynum, Caroline Walker. *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Carruthers, Mary, “Moving Images in the Mind's Eye”, en Anne-Marie Bouché y Jeffrey Hamburger, *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 2006, 288-293.

Corbin, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000.

Dante Alighieri (ed. A. M. Chiavacci), *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001.

De la Puente, Luis. *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina de Escobar*. Edición Francisco Nieto M<sup>a</sup>, 1665.

De Ramón, Armando. “Estudio preliminar”. *Relación autobiográfica*. Sor Úrsula Suárez. Ed. Mario Ferreccio

Podestá. Santiago: Biblioteca Antigua Chilena, 1985, 33-80.

Dronke, Peter. “Tradition and Innovation in medieval Western Colour-Imagery”, en Adolfo Portmann y Rudolf Ritsema (eds.), *The Realms of Colour Eranos 1972, Lectures given at the Eranos Conference in Ascona from August 23rd to 31st, 1972*. Leiden: E. J. Brill, 1974, 51-107.

Duraffour, Antonin, Pierre Gardette y Paulette Durdilly (eds.). *Marguerite d'Oingt. Les oeuvres de Marguerite d'Oingt*. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1965.

García Acosta, Pablo (ed.). *Ángela de Foligno. Libro de la experiencia*. Madrid: Siruela, 2014.

— *Poética de la visibilidad en el Mirouer des simples ames de Marguerite Porete*. Tesis doctoral dirigida por Victoria Cirlot. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2009.

González Ruiz, Nicolás (ed.). *Obras completas de Dante Alighieri*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

Hamburger, Jeffrey. *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Haas, Alois. “La nada de Dios y sus imágenes explosivas” en *Revista de Filosofía* 24-25. (1999): 13-34.

Hirsch-Reich, Beatrice. “Die Quelle der Trinitätskreise von Joachim von Fiore und Dante”, *Sophia*, 22, 1954: 170-178.

Momigliano, Attilio (ed.). *Dante Alighieri, Divina Commedia*. Firenze: Sansoni, 1947.

McGinn, Bernard. “Theologians as Iconographers”, en Anne-Marie Bouché y Jeffrey Hamburger (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological argument in the Middle Ages*. New Jersey: Dept. of Art and Archeology of Princeton University and Princeton University Press, 2006, 199-202.

— *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism*, vol. II: *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism, 1200-1350*. New York: Crossroad, 1998.

Nabert, Nathalie. “La vie de Béatrice d'Ornacieux par Marguerite d'Oingt, une biographie à l'ombre de la croix?”, en James Hogg, Alain Girard y Daniel Le Blévec (eds.), *L'ordre des Chartreux au XI<sup>e</sup> siècle. Actes du Colloque international d'histoire et de spiritualité cartusienne. VII<sup>e</sup> centenaire de la fondation de la chartreuse de Valbone, 11-13 juin 2004*. Analecta Cartusiana, 234, 2006, 127-135.

Patschovsky, Alexander. “Die Trinitätsdiagramme Joachims von Fiore. Ihre

Herkunft und semantische Struktur im Rahmen der trinitätsikonographie, von deren Anfänge bis ca. 1200”, *Die Bildwelt der Diagramme*. Konstanz, Jan Thorbecke Verlag, 2003, pp.55-114.

Ranini, Marco. *Disegni dei tempi. Il “Liber Figurarum” e la teologia figurativa di Gioacchino da Fiore*. Viella: Centro Internazionale di Studi Gioachimiti, 2006.

Saiber, Arielle y Aba Mbirika. “The three giri of Paradiso xxxiii”, *Dante Studies*, 131, 2013: 237-272.

San Juan de la Cruz. *Obras completas*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2003.

Sancho Fibla, Sergi. *Quando bene respicio. Palabra, Imagen y Meditación en las obras de Marguerite d'Oingt*. Tesis doctoral dirigida por Victoria Cirlot. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2015.

Suárez, Úrsula. *Relación autobiográfica. Prólogo y edición crítica de Mario Ferreccio Podestá*. Santiago: Universitaria, 1984.

Tondelli, Leone. *Il Libro delle figure dell'abate Gioacchino da Fiore*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1953.

Yarza, Joaquín et al. *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

*La oposición de alto y bajo, grande y pequeño, y las inversiones de sus relaciones jerárquicas, recuerdan las historias e imágenes de David y Goliat o de Gulliver y los Liliputienses (...). La caída de las imágenes parece hablar de una venganza, de una mayoría impotente frente a una minoría poderosa, de lo vivo sobre lo petrificado, un proceso con el que todos los espectadores sólo pueden simpatizar.*

Darío Gamboni

El 9 de abril de 2003, Kadom al-Jabouri, un antiguo campeón de levantamiento de pesas y propietario de una tienda de motocicletas en Bagdad, se enfrentaba con una maza contra la icónica estatua de Saddam Hussein en la Plaza Firdos (Freedberg, 10). Una lucha cuerpo a cuerpo de un hombre contra un “gigante”, una imagen que fue tan interesante como buscada por la Brigada de Operaciones Psicológicas Estadounidenses, según un informe posterior en *The Angeles Time* (Zuchinoo, s/n).

Al-Jabouri golpeaba con fuerza pero, al margen de la utilidad de su acción como imagen de propaganda, los daños reales no llegaron a surtir el efecto esperado. Su acción no consiguió nada más que desconchar levemente el hormigón que conformaba el pedestal que sostenía la estatua.

Fueron, sin embargo, los marines americanos quienes, tras cubrir el rostro de la estatua con una bandera estadounidense, enrollaron una soga al cuello de la escultura y la arrastraron con un tanque M88 que hizo ceder el metal y dobló la figura como si de un muñeco se tratara.

A estas alturas de la contienda, en las imágenes de los medios, a diferencia de las anteriores, tan sólo se observaba el cable de acero que hacía plegarse la estatua y en ningún momento se veía a su real contrincante, el otro gigante, el tanque estadounidense M88 que quedaba fuera del plano.

Posteriormente la estatua fue golpeada por la multitud, despiezada y sus fragmentos arrastrados por las calles de Bagdad.

#### EL RETUMBAR DE LA CAÍDA. ECO

El derrocamiento de la estatua de Saddam en la Plaza Firdos de Bagdad, cuya *Damnatio Memoriae* fue retransmitida en vivo y en directo, pasó a representar una imagen clave del cambio de régimen. La imagen trataba de ratificar la victoria norteamericana, pese a que la realidad fuera bien distinta y esa imagen fuese tan sólo una instantánea de un momento puntual en un largo conflicto bélico (entonces aún inacabado). Las imágenes de la destrucción de la estatua de Saddam en la Plaza Firdos fueron retransmitidas en directo y repetidas en los medios de información de un modo reiterado, casi pornográfico, incisivo con ese instante: el de la caída de la estatua.

Aquellas imágenes conllevan un eco no sólo mediático, sino táctico. Durante la invasión estadounidense, multitud de retratos murales de Saddam que poblaban las calles y muchas fachadas de la ciudad fueron destruidos. La destrucción de retratos del líder iraquí, así como la de otras estatuas, no fue tan difundida por las *mass-media*, pero sí se trató de un hecho que, como pauta operativa, vino a funcionar de manera continuada.





Izquierda. Desentierro de la estatua de Lenin realizada por Tomski en 2016

Derecha. Retiro de la estatua de Lenin realizada por Tomski en 1991

De esa reacción en cadena, de este eco táctico, da buena cuenta la recopilación de imágenes que el artista neerlandés Florian Göttke formalizó en su libro *Toppled*, publicado el año 2010. El libro de Göttke está dividido, de modo taxonómico, en categorías de imágenes agrupadas bajo dispares títulos como: “la caída de la estatua”, “golpeando la estatua”, “fotografías de soldados con la estatua ya mutilada”, “transportando los restos de las imágenes”, “la venta de fragmentos en internet” o su posterior “colocación en distintos museos”.

Además del libro, este artista creó un sitio web<sup>1</sup> en el que fue recopilando un amplio archivo de imágenes encontradas por internet en las que tuvieran lugar la destrucción de imágenes y estatuas de Saddam.

### DAMNATIO MEMORIAE

En la antigua Roma, los retratos imperiales, así como los de sus familiares u otros cargos públicos, se exhibían mediante representaciones escultóricas, bustos, relieves, etc., en espacios públicos y privados, repartidos en casi cualquier rincón del Imperio. Estas imágenes funcionaban a modo de representación del poder: allí donde estaba la imagen, ésta funcionaba como si el representado estuviera “presente” ejerciendo su poder. Aunque estas representaciones normalmente eran ejecutadas en materiales ligados a una perdurabilidad considerable (mármol, bronce, etc.), la cual trataba de transmitir al pueblo una estabilidad y un poder que duraría en el tiempo, los gobernantes no eran eternos, se sucedían cambios de gobierno, derrocamientos de líderes políticos, condenas, etc. De modo similar, las imágenes eran destruidas, mutiladas o transformadas

físicamente. Este proceso es el que posteriormente dará origen a la sanción jurídica conocida como *Damnatio Memoriae*.

La *Damnatio Memoriae* es el primer asunto generalizado y legislado de negación de monumentos artísticos por razones ideológicas y políticas, el cual ha alterado inexorablemente el registro material e imaginario de la cultura romana, y por ende nuestra manera de ver su legado.

Los procesos de *Damnatio Memoriae* también difundían y hacían llegar a los rincones más recónditos del imperio las “novedades” políticas, los cambios de gobierno, las condenas, etc., a través de la destrucción, mutilación o transformación de las imágenes (Knippschild, 57-88).

Jerónimo de Estridón describe muy bien el destino de los retratos de los “malos” emperadores de Roma:

*Cuando un tirano se destruye, sus retratos y estatuas son también destruidos. La cara se intercambia o la cabeza es eliminada, y la semejanza de aquel que ha conquistado se superpone. Sólo el cuerpo sigue siendo el mismo y otra cabeza se intercambia por aquella que ha sido decapitada (cit. en Stewart, 159).*

Aunque este texto de Jerónimo data del siglo IV, su descripción refleja las prácticas que se llevaban sucediendo durante varios siglos en relación con las imágenes de representaciones de los distintos mandatarios.

A partir del periodo Republicano, el marco jurídico regula las sanciones ligadas a la *Damnatio Memoriae*, que proporcionaban los mecanismos para castigar tanto al individuo como a sus imágenes.

1. Se puede consultar la web del proyecto del artista en: [www.toppledssaddam.org](http://www.toppledssaddam.org)

Izquierda. Jerome Delay, *Kadhim al-Jubouri golpeando con un martillo la base de la estatua de Saddam Hussein*, fotografía (2003)

Centro. Imágenes de diferentes murales de Saddam atacados recopiladas de internet

Derecha. Florian Göttke, *Topples* (2010)



En la cultura Romana, la memoria –entendida como el paso a la posteridad y la “visión” y conocimiento del pasado– tenía una gran importancia, y en este aspecto la *Damnatio Memoriae* jugaba un papel crucial en el registro visual y en la percepción de la memoria colectiva.

El término en latín *memoria* abarca un amplio espectro de significación, ligado a la idea de fama y reputación de un individuo. En este sentido es importante destacar la creencia del pueblo romano de que un difunto puede gozar de una vida futura, a través de una perpetuación de su memoria. El querer pasar a la “posteridad” es un hecho que connota prestigio y de ello dan cuenta las múltiples obras de arte y arquitectura funeraria.

A principios de la República de Roma, eran los sacerdotes los encargados de mantener, preservar y transmitir las huellas de la historia. Los pontífices elaboraban crónicas con lo que consideraban “hechos espectaculares o singulares”, tales como la confección de templos, enfrentamientos bélicos, catástrofes naturales o tratados de paz.

El control de la historia otorgaba prestigio, autoridad y poder. No es de extrañar que en la *domus publica* (la residencia del *pontifex maximus*) se almacenara gran parte de la memoria de Roma. Allí se ubicaba uno de los archivos más importantes de la urbe (Barceló, 86).

Al transformarse Roma en una gran potencia mediterránea, las competencias de los pontífices quedarán relegadas al dominio público y serán los historiadores de la época los que labrarán su imagen. Paralelamente a la labor de los historiadores, los distintos mandatarios diseñaban y transformaban la historia, utilizando

herramientas como la mencionada *Damnatio Memoriae* (condena de la memoria), que manipula o transforma tanto el campo de lo visual como el imaginario histórico y que configura una “historia” que ha llegado hasta nosotros.

Para el pueblo de Roma, la condena o la supresión de la memoria de un individuo suponía no sólo la destrucción de sus imágenes, sino una destrucción póstuma de su esencia o ser. El Senado aprobó distintas sanciones, entre ellas la *Damnatio Memoriae*, por las cuales podía ordenar la destrucción de monumentos, inscripciones y otras representaciones conmemorativas de aquellos que habían cometido delitos capitales, traiciones, etc.; en resumen, de aquellos que se habían convertido en enemigos del pueblo romano (Vittinghof, 18-43).

La *Damnatio Memoriae*, además de la destrucción, mutilación o transformación de los monumentos, daba como resultado que el condenado, su nombre y títulos eran eliminados de los registros oficiales (*fasti*), así como la prohibición de la exhibición de máscaras funerarias de cera de los condenados (*imagina*). Si el condenado era autor de libros o escritos, éstos eran confiscados y destruidos, sus propiedades confiscadas, la fecha de su cumpleaños declarada como un día funesto para el pueblo romano, mientras que el día de su muerte era un día celebrado como una fiesta pública.

Esta obsesión por borrar todo el imaginario ligado al condenado muestra el poder de las imágenes en la sociedad romana. Las imágenes estaban al servicio del poder, pero esta relación no es una relación unidireccional. El poder también necesita imágenes, necesita su instauración/



Izquierda. Monumento a Pablo Iglesias (1936)

Centro. Desentierro de la cabeza de Pablo Iglesias (1979)

Derecha. Nikolai Tomski, Monumento a Lenin, escultura de granito (1970)

destrucción como una poderosa arma de transmisión de valores.

La sociedad romana era muy consciente del papel que juegan las imágenes y su control como medio de propaganda, era una muestra no sólo de sumisión por parte de los artistas, sino de un acuerdo en torno al sistema hegemónico imperante, que se hacía presente de modo unitario por medio de las imágenes.

Tras el derrocamiento de un alto mandatario, el engranaje legal permitía que sus estatuas fueran mancilladas, sus bustos destruidos o retirados, sus apariciones en relieves y murales eliminados, etc.

Estas agresiones servían de transmisión de los nuevos valores por medio de las imágenes a los sitios más recónditos del imperio. Las agresiones físicas hacia estos elementos eran frecuentes. En los bustos, la destrucción de los órganos sensoriales era una práctica habitual (nariz, ojos, oídos y boca), era como atacar al representado y no tanto a su representación.

Esta práctica, además, tenía una íntima relación conceptual con un delito conocido como “*poena post mortem*”, en el cual el cadáver del difunto era profanado, con la creencia de que en la “vida futura”, al ser extirpados los órganos sensoriales, sería condenado a no poder ver, oír, oler o hablar (Varner, 18).

Otro método que aplicaba sistemáticamente la *Damnatio Memoriae* era el retallado de las figuras. El mármol era un material costoso y el retallado era una solución pragmática y eficiente. En una estatua ya resuelta se volvía a trabajar el volumen material para adaptarlo a las nuevas facciones de un nuevo mandatario. No es baladí

pensar en las implicaciones ideológicas que tiene esta reutilización escultórica. Cabe pensar en ello como una especie de canibalismo visual, un proceso escultórico vampírico en el cual la imagen transformada tiene el poder de apropiarse del poder y el significado que residen en el retrato inicial.

Además del retallado, la reutilización del material escultórico podía adoptar estrategias más complejas y, en ocasiones, con un alto grado de ofensa. Véase como ejemplo un relieve de Nerón y Agripina, que se utilizó como losa de pavimento, o un retrato de Julia Mamaea, que fue cortado en láminas para ser utilizado como adoquines en una de las calles de la villa de Ostia, un uso denigrante que hacía que los viandantes pisotearan literalmente la memoria del condenado<sup>2</sup>.

Como contrapunto, la *Damnatio Memoriae* supuso que muchas de estas imágenes, que habían sido eliminadas de la exhibición pública, fueran almacenadas, lo que ha permitido que hayan mantenido un estado de conservación aceptable. Algunas de ellas eran lanzadas al Tíber, a semejanza del ritual *Sacra Argeorum*, en el cual se construían efigies que al ser arrojadas al río surtían un efecto purificador, llevándose consigo los “males”. Muchas piezas han sido encontradas bajo el agua y eso también ha hecho que mantengan un buen estado de conservación.

A nuestro juicio, la *Damnatio Memoriae* es una parte indispensable e indisoluble del legado visual del imperio romano.

2. Sobre estas acciones denigrantes hay constancia de que ya en el siglo IV en Grecia, fueron derribadas trescientas estatuas de bronce de Demetrio de Falero. Algunas de ellas fueron fundidas y transformadas en originales, otras fueron arrojadas al mar (Varner, 14)

## ENTERRAR/DESENTERRAR LA TAPIA DEL RETIRO

El monumento al socialista español Pablo Iglesias fue proyectado por un equipo formado por el arquitecto S. Esteban de la Mora, el pintor Luis Quintanilla y el escultor Emiliano Barral, que resultó ganador del concurso convocado para la construcción del mismo en abril de 1933<sup>3</sup>.

El proyecto consistía en un recinto ajardinado conmemorativo que incluía relieves y murales, alegorías del proletariado y un busto de 1,10 metros de altura del homenajeado, realizado por Barral, situado en uno de los muros centrales del lugar. El monumento se inauguró en mayo de 1936 bajo el Gobierno de la República Española y fue construido en el Paseo de Camoens, ubicado en el Parque del Oeste de la ciudad de Madrid, un mes antes del inicio de la Guerra Civil Española.

El parque aguantó hasta el final de la guerra, aunque el monumento presentaba notables desperfectos por la metralla y los proyectiles, pues se encontraba en la línea del frente. Al finalizar la guerra, tras la victoria del bando franquista, la cabeza de Pablo Iglesias fue trasladada al Parque del Retiro con la intención de hacerla pedazos con mazas y picos para obtener piezas de relleno, que formarían parte de la mampostería que se estaba construyendo para levantar el muro sobre el que colocar las rejas que cercaban el céntrico Parque del Retiro con la Calle Menéndez Pelayo.

Este hubiera sido el final de la cabeza de Pablo Iglesias, si no fuera por la intervención de un operario que decidió darle otra suerte al monumento:

*La destrucción del monumento se produjo al terminar la guerra, en 1939, y los materiales procedentes del mismo fueron trasladados al Retiro y empleados en la construcción de la tapia que separa los jardines de la calle Menéndez Pelayo. Gabriel Pradal, delineante afiliado al Partido Socialista, pudo, de noche y con ayuda de varios jardineros, enterrar la cabeza de Pablo Iglesias, que ya había sufrido bastantes daños, salvándola así de su total destrucción. La familia de Gabriel Pradal guardó el plano hecho por éste para fijar la situación de la cabeza, recuperada, cuarenta años más tarde, el 7 de febrero de 1979 (Santamaría, 54).*

El día en que se desenterró la cabeza de Pablo Iglesias, tras la caída del régimen franquista, estaban presentes varios dirigentes del partido socialista, miembros de la familia así como el escultor

Pepe Noja, que más tarde, en 2001, realizaría una copia de la estatua original sin daños, que al día de hoy se encuentra en la Avenida de Pablo Iglesias en Madrid.

## EL BOSQUE KÖPENICK

El 19 de abril de 1971 se inauguró en la Leninplatz de Berlín un monumento a Vladimir Lenin de 19 metros de altura, ejecutado por el escultor Nikolai Tomski (Gamboni, 110-118). El lenguaje que Tomski utilizó para el monumento combinaba una figuración esquemática para la figura del personaje, con formas geométricas simplificadas para la bandera que estaba en su parte posterior. La estatua de Lenin estaba hecha en granito rojo ucraniano, que según el propio autor expresaba la victoria y la inmortalidad de las ideas de Lenin.

En septiembre de 1991, tras la caída del muro, la junta del distrito de Friedrichsain, donde estaba situado el monumento a Lenin, recomendó al gobierno berlinés que la estatua del ídolo soviético fuese demolida<sup>4</sup>. Además, se sustituyó el nombre de la plaza, Leninplatz, que pasó a llamarse Plaza de las Naciones Unidas.

El concejal de urbanismo no dudó en aceptar la proposición. Tres meses después, el desmontaje de la estatua costó medio millón de marcos entre retirarla, cortarla en 125 piezas y enterrarlas bajo tierra en el parque de Köpenick.

El artista Raphael Grisey realizó en 2005 una interesante película titulada *Sand Quarry*. El film comienza con una imagen de la actual Plaza de las Naciones Unidas, centrando su objetivo en el lugar que anteriormente ocupaba la estatua, y donde en la actualidad tan sólo reposan unas grandes piedras situadas en forma circular. En la escena siguiente, Grisey nos muestra a una persona excavando sobre un montículo que se halla en la mitad de un bosque. Tras varias tomas del entorno, aparecen más personajes en la escena: un grupo de gente, mujeres y niños se reúne sobre el montículo. Todos colaboran en la excavación, a la vez que conversan y parecen estrechar relaciones. Comienzan los subtítulos de la película, que hasta entonces sólo reproducía los sonidos del entorno, y ponen en situación el lugar (el bosque de Köpenick donde fue enterrada la estatua), así como la motivación que los lleva a excavar. En un momento dado, los personajes que no cesan de excavar, encuentran fragmentos superficiales del monumento que dejan entrever el granito rojo que componía el monumento a Lenin. El video de

3. Diario *Blanco y Negro*. Madrid: 27 de Noviembre de 1932. En el periódico aparece una fotografía del prototipo no seleccionado presentado por el equipo del escultor Pérez Comendador (posteriormente laureado escultor franquista). El artículo del Diario *Blanco y Negro* del 27-11-1932 se titula "Un monumento en proyecto" se encuentra en la pág. 51 y no tiene signatura del autor. Link: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1932/11/27/051.html>

4. Un año antes, en 1990, el artista polaco Krzysztof Wodiczko realizó una intervención en la estatua que parecía anunciar el futuro de la misma. Wodiczko proyectó una imagen superpuesta sobre la estatua de Lenin que convertía al dirigente soviético en un mendigo, con un carro de compra lleno de componentes eléctricos (Wodiczko, 161).



Grisey acompaña las imágenes del esfuerzo, sin mucho éxito, de este grupo de personas con un texto en subtítulos que va develando el contenido político de la acción:

*19 de abril, 1970. Para los cien años del nacimiento de Lenin, fue inaugurada una estatua suya en el distrito de Friedrichshain en Berlín Oriental. Fue construida en la Leninplatz que es cruzada por la Leninallee. El material utilizado es granito rojo importado de Ucrania. El conjunto es de diez y nueve metros de alto, y se yergue frente a tres torres construidas en el mismo período. La Leninplatz ahora es llamada la Plaza de las Naciones Unidas. La estatua de Lenin fue cortada en 125 pedazos a finales de 1991. Estos fueron enterrados a su suerte bajo un metro de arena en el bosque de Köpenick<sup>5</sup>.*

Curiosamente, diez años después de la película de Grisey, cuyo final parecía alentar a recuperar el afecto por dicho monumento, la estatua es de nuevo desenterrada con motivo de una exposición en enero de 2016 en las calles de Berlín, en torno a los monumentos históricos de la ciudad.

Llaman poderosamente la atención las recientes imágenes de la prensa, del momento en el que extrajeron la cabeza de su entierro en el bosque. En algunas fotografías se ve a unos obreros sacando, mediante unas grandes poleas de cuerda, la cabeza de su enterramiento en el bosque, que aparece en medio de la imagen como si el gran rostro de Lenin levitase. Estas imágenes destacan precisamente por su extraordinaria

similitud con las imágenes de 1991, en las que la estatua, igualmente levitando sobre las poleas, estaba siendo retirada de su emplazamiento en la plaza berlinesa.

En ambas historias —la del de Pablo Iglesias de Barral y la de la estatua de Lenin de Tomski— resulta paradójico que el hecho de haber sido sepultadas bajo tierra —cuestión que *a priori* parece destinada a enterrar no sólo la estatua, sino su memoria— sea posteriormente la causa de su conservación. Esta paradoja remite de nuevo a la práctica romana anteriormente mencionada de lanzar algunas estatuas al río que supuso, en contra de lo esperado, que las mismas mantuvieran un buen estado de conservación.

Finalmente tan sólo nos queda decir que los monumentos, las imágenes de memoria, tienen un poder simbólico y táctico más allá de lo que se pueda intuir. Su resistencia y pervivencia, lejos de ser invocada exclusivamente por el material en que son ejecutadas, tiene más relación con aquello que establecen, glorifican o denuncian. La relación de los monumentos o las imágenes de memoria con su destrucción, a veces recuerda a la reacción de la Hidra de Lerna con el corte de su cabeza o con la paradójica afinidad de la jara por el fuego ●

5. Los subtítulos completos del film de Grisey se encuentran transcritos en línea en la propia web del autor: [www.raphaelgrisey.net/site/works/sandquarry/sandquarry.html](http://www.raphaelgrisey.net/site/works/sandquarry/sandquarry.html) Así como la película completa: [www.raphaelgrisey.net/site/works/sandquarry/sandquarry\\_video.html](http://www.raphaelgrisey.net/site/works/sandquarry/sandquarry_video.html)

#### MARIO ESPLIEGO

(Guadalajara, España, 1983) es artista visual y Doctor en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Su práctica se resuelve en diversos medios y procedimientos, incluyendo de manera habitual la escritura. Ha investigado en torno a la violencia producida desde y hacia el formato monumental. Ha dado charlas en el MNCARS, La Casa Encendida, Matadero Madrid o la Fundación Eugenio Almeida. Su trabajo artístico ha sido expuesto recientemente en Fundación BilbaoArte (Bilbao), *Arnhem Museum* (Netherlands), *ARTIUM* (Vitoria), *MACBA* (Barcelona), *Temp ArtSpace* (New York), *Cazm* (Móstoles), *MEIAC* (Badajoz), Casa Velázquez (Madrid), Tabacalera (Madrid), etc. Correo de contacto: [marioespliego@gmail.com](mailto:marioespliego@gmail.com)

#### BIBLIOGRAFÍA

Barceló, Pedro. "Utilización y manipulación de la memoria histórica en el Imperio Romano". En Christiane Kunst y Verónica Marsá (eds.) *Memoria y olvido de la Historia*. Castelló de la Plana: Universidad Jaume I, 2006, 85-99.

Freedberg, David. "Damnatio Memoriae: Why Mobs Pull Down Statues". *Wall Street Journal* (Eastern edition), 16 de abril de 2003, 10.

Gamoni, Darío. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.

Göttke, Florian. *Toppled*. Rotterdam: Post Editions, 2010.

Knippschild, Silke. "¡Abajo el tirano! Destrucción de símbolos imperiales como representación del cambio de poder". En Heiman Heinz-Dieter, Silke Knippschild y Victor Minguez, *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. Castelló de la Plana: Universidad Jaume I, 2004, 57-88.

Santamaría, Juan Manuel. *Emiliano Barral*. Segovia: Publicaciones de la Obra Cultural Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1985.

Stewart, Peter. "The destruction of Statues in late Antiquity". En Richard Miles, *Constructing Identities in Late Antiquity*. New York: Routledge, 1999, 159-189.

Varner, Eric. *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Boston: Brill Academic Publishers, 2004.

Vittinghof, Friedrich. *Der staatsfeind in der roemischen Kaiserzeit. Untersuchungen zur "damnatio memoriae"*. Berlin: Junker und Duennhaupt, 1936.

Wodiczko, Krzysztof. *Art public, art critique. Textes, propos etc documents*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005.

Zuchinno, David. "Army Stage-Managed Fall of Hussein Statue". *The Angeles Times*, 3 de marzo del 2004. <http://articles.latimes.com/2004/jul/03/nation/na-statue3>

# Казимир Малевич

## Kazimir Malevich 1878 / 1935

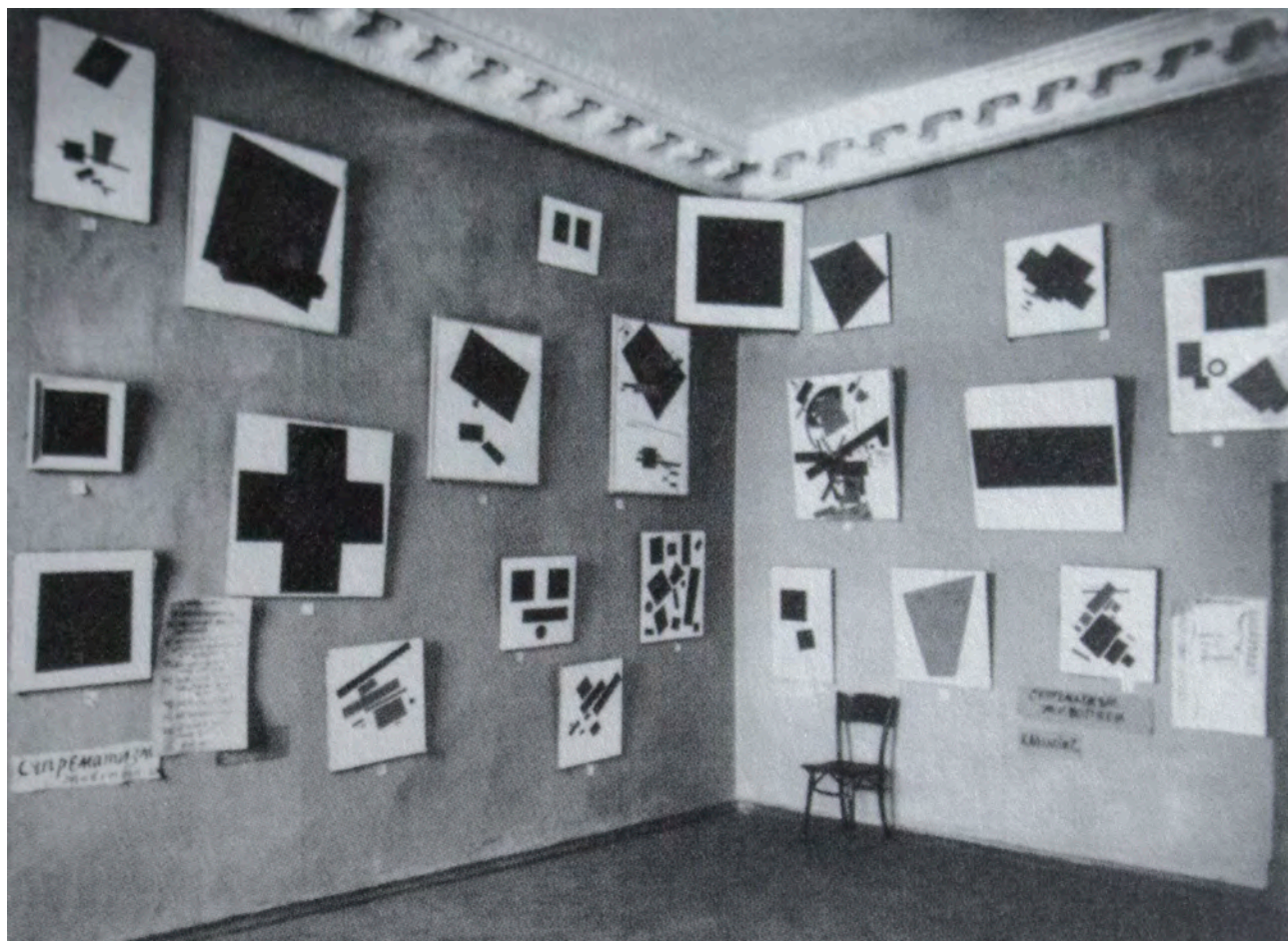
Eugenio Dittborn - Raimundo Edwards

1. Kazimir Malevich (11 de febrero de 1878 – 15 de mayo 1935) nace en Kiev, Ucrania, de padres de origen polaco.
2. En 1895 ingresa a la Academia de Bellas Artes de Kiev pero luego la abandonará. Se instala en Kursk y ejerce la pintura de modo autodidacta.
3. Realiza su primera exposición colectiva el año 1908 en la Sociedad de artistas de Moscú junto a Kandinsky, Larionov, Goncharova y otros pintores. Habiendo experimentado con diversas técnicas pictóricas y colaborado en proyectos colectivos, en el verano de 1915 funda el *Suprematismo* y presenta sus primeros resultados, siendo el más conocido *Cuadrado Negro Sobre Fondo Blanco*, en la exposición *0.10*.
4. Con el impulso de la revolución de 1917 colabora en proyectos con el poeta Vladimir Mayakovsky y dirige talleres de producción artística. El año 1919 expone su también célebre pintura *Blanco Sobre Blanco* y crea el grupo UNOVIS *Forjadores del Arte Nuevo*, dirigido a extender el suprematismo a un trabajo colectivo.
5. El mismo año de la muerte de Lenin, 1924, expone en la XIV Bienal de Venecia y transforma el Museo de Cultura Artística en un centro educativo de orientación vanguardista: el *Ghinkhu*, que será cerrado dos años más tarde por el gobierno de Stalin, reaccionario en sus preferencias artísticas.
6. El año 1927 viaja a Polonia y Alemania, donde publica junto a la *Bauhaus* sus escritos recopilados con el título *El Mundo No Objetivo*.
7. Durante su ausencia es fuertemente criticado, pero volverá ese mismo año e ingresa al Instituto Nacional de Historia del Arte pero es expulsado dos años después y se le permite realizar clases dos semanas al mes en el Instituto de Arte de Kiev. Expone sus primeras pinturas postsuprematistas en la galería Tretyakov de Moscú.
8. El año 1930 Malevich es arrestado y retenido bajo interrogatorio por dos semanas. En 1932 el Museo Ruso de Leningrado le otorga un laboratorio de investigación artística y participa en la muestra *Quince Años de Arte Soviético* en Leningrado y Moscú, aunque la vanguardia se encuentre ya cercada.
9. Muere en 1935, siendo enterrado en un ataúd suprematista diseñado por él mismo, bajo una lápida que contiene la reproducción de su *Cuadrado Negro Sobre Fondo Blanco*.









En 1915, Malevich exhibe por primera vez su serie de pinturas Suprematistas en la ahora legendaria exhibición "0,10".





В 1915 году Малевич впервые выставил свою серию картин Супрематистов на ныне легендарной выставке «0,10».



**Cruz Suprematista Hierática (cruz en negro sobre rojo y blanco), óleo sobre tela, 84 x 69,5 cm, 1920-21. Museo Stedelijk, Amsterdam.**  
**Кросс Супрематиста Иератическая (крест черного цвета на красный и белый), холст, масло, 84 x 69,5 см, 1920-1921. Музей Stedelijk, Амстердам.**



Казимир Малевич  
Kazimir Malevich 1878 / 1935

\* El presente ensayo fue elaborado a partir de la tesis del autor para optar al grado de Magíster en Estudios Literarios de la Universidad de Buenos Aires (UBA): "Nada para ver: relaciones entre el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Kazimir Maléovich y el *Bartlebooth* de Georges Perec a partir de una conceptualización de la nada" (2017), dirigida por Ana Lía Gabrieloni y Marcela Labraña. El tesista contó con el apoyo del Fondecyt Regular #1161021 "Poéticas negativas", cuyo investigador responsable es el Dr. Felipe Cussen, y del Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (LabTIS) de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN).

1. Traducción propia.

1 El 16 de enero de 1852, Gustave Flaubert le escribía a Louise Colet: "Lo que me parece bello, lo que yo quisiera hacer, es un libro sobre nada", y agregaba: "un libro sin apoyos exteriores (...) un libro casi sin sujeto, o al menos cuyo sujeto fuera casi invisible, si se pudiera"<sup>1</sup> (345). En desmedro del carácter referencial del relato, Flaubert llevó a cabo un repliegue de la escritura sobre sí misma. Al respecto, Roland Barthes propuso la idea de un *grado cero de la escritura*, como el movimiento de una negación en la literatura, que tiende a "transmutar su superficie en una forma sin herencia" (15). Por otra parte, Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* habló sobre un punto de ausencia en el que la literatura desaparece, en el que se escribe sin escritura: "la neutralidad que todo escritor busca, deliberada o inconscientemente, y que conduce a algunos al silencio" (232). Lo cierto es que una gran cantidad de obras literarias y pictóricas que desarrollan el desafío propuesto por el escritor de Croisset son obras que comparten una condición negativa, que abordan a la nada [*nihil*] para reflexionar sobre la palabra y la imagen en tanto sistemas representacionales en el horizonte del nihilismo.

En la historia de la filosofía, nada y nihilismo se pertenecen mutuamente y sin embargo son dos conceptos disímiles. Sergio Givone dice que el nihilismo es un fenómeno histórico, propio de la modernidad, y como tal da cuenta de "un proceso disolutivo en el cual está implicada toda una tradición" (7). Por esto, el nihilismo presupone una filosofía de la historia, mientras que de la nada puede hablarse suspendiendo la historia: "Es lo que hace la metafísica con la llamada pregunta fundamental ¿Por qué hay algo y no más bien la nada?" (8). En tal caso, se permanece en un plano especulativo, donde la nada sería el fundamento abismal del ser para la metafísica, su revés simétrico, su sombra, es decir, lo denegado [*rimosso*] dentro del pensamiento (11).

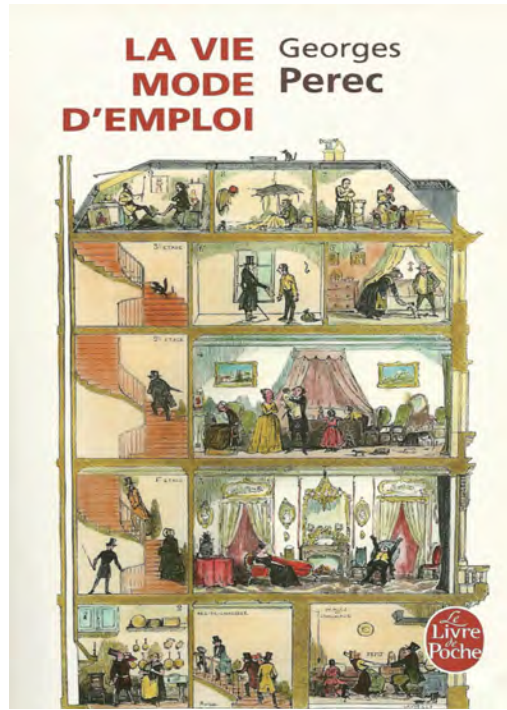
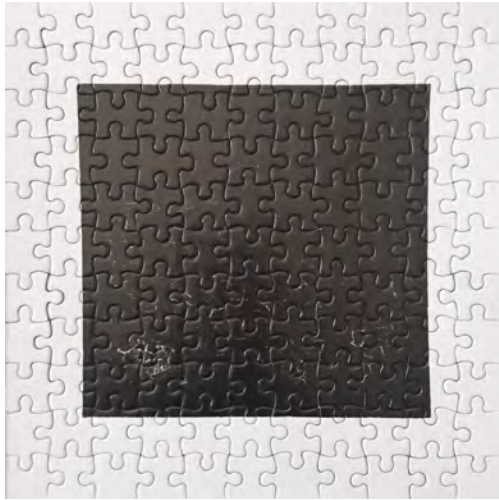
Franco Volpi señala que el nihilismo emerge en tanto problema en el pensamiento del Novecientos y que "ha traído a la superficie el malestar profundo que hiende como una grieta

la autocomprensión de nuestro tiempo" (15). Friedrich Nietzsche, quien había hecho de este concepto uno de los ejes de sus indagaciones, lo definió así: "Nihilismo: falta de fin; falta de respuesta al ¿para qué? ¿Qué significa nihilismo? Que los valores supremos se desvalorizaron" (350). El derrumbe de los valores (lo verdadero, lo bueno, lo bello; la tríada platónica) trae consigo la *décadence*, término que Nietzsche suele escribir en francés, emparentado con la idea del gran cansancio [*die grosse Müdigkeit*].

Franco Rella, interesado en la cultura vienesa de principios del siglo xx, sostiene que "la fascinación aurática del silencio y de la nada acompaña y se contrapone a los primeros y fatigosos intentos de atravesar la crisis del saber clásico" (15). Según Rella, distintos intelectuales—entre ellos Musil, Kafka, Wittgenstein, Hofmannsthal, Rilke, Schönberg y Freud—intentaron construir un saber de la crisis, es decir, un saber que supiera trasponer el derrumbe del lenguaje de la racionalidad clásica por medio del pensamiento negativo, puesto que "lo que las grandes palabras expresaban se ha vuelto indecible" (19). Theodor Adorno, por su parte, utiliza el concepto de "desintegración de los materiales" (29) para dar cuenta de la insustancialidad de los lenguajes artísticos en la modernidad.

Si el nihilismo es, *grosso modo*, la moderna crisis de los valores que han sustentado a la cultura occidental, su manifestación correspondería a la desconfianza frente a la potencia referencial de la palabra en la literatura, así como frente al carácter representativo de la imagen pictórica en función de las Bellas Artes. A partir de esto, la obras que quisiera poner en relación son la pintura *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) de Kazimir Maléovich y la novela *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec (1978). Entre ambas hay una distancia tanto cultural como cronológica considerable. Y sin embargo, al proponer un diálogo entre dos obras tan heteróclitas, me parece que podríamos develar algunas marcas de la reconfiguración del espacio simbólico pictórico y literario del siglo xx.





Izquierda. Puzzle de 121 piezas, Amsterdam, Thoth Publishing House/INBO architects, 1991

Derecha. Portada de *La Vie mode d'emploi*, realizada a partir del grabado de Lavielle "Cinq étages du monde parisien" de 1845 (1980)

2  
La reflexión sobre la nada opera en el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich. Tal como lo recoge Gérard Wajcman, Malévich había señalado: "Lo que expuse no era un simple cuadrado vacío, sino más bien la evidencia de la ausencia del objeto" (91). Afirmación a partir de la cual el autor sugiere: "Malévich no pinta nada, pinta *la* nada. Ni imagen ni símbolo, la nada figura aquí ella misma, en persona, materialmente, como objeto. Objeto ciertamente sutil, pero objeto sin embargo" (93).

Como el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* resultó incomprensible para sus contemporáneos, Malévich se vio impulsado a redactar un folleto que fundamentara su inclusión en el mundo de la pintura, práctica aparentemente común en la irrupción de los *ismos* y en la lógica de las vanguardias. El historiador del arte y editor de los escritos de Malévich, Andréi Nakov, sostiene que la aparición de este tipo de textos "está preferentemente ligada a momentos de cambios importantes en la concepción simbólica del espacio pictórico y a las necesidades de una nueva codificación que derivan de ella" (17).

El manifiesto malevichiano "Del cubismo y el futurismo al suprematismo, el nuevo realismo pictórico" tiene la particularidad de polemizar no sólo con los siglos precedentes, sino que también con dos importantes vanguardias, el cubismo y el futurismo, que influyeron en la formación pictórica de su autor. El suprematismo se define como la búsqueda de la verdad de la pintura, la pintura en sí, a contrapelo de las categorías pictóricas académicas de la época, tales como la representación mimética, la predominancia del tema y la narración. La pintura, desarrollo teleológico mediante, apunta a la consecución de formas puras y autónomas. En lugar de representar, se afirma la superficie de la tela y su mudéz, pues "la presencia permanente de la nada garantiza esa intensidad máxima de la existencia del ente pictórico" (Nakov, *ibid.*).

Giulio Carlo Argan lee el manifiesto suprematista a la luz de los acontecimientos revolucionarios en Rusia y sostiene que Malévich no se interesa en exaltar los ideales revolucionarios, sino en preparar la formación intelectual de las

Izquierda. Anónimo, fotografía de Natalia Andreyevna, esposa de Kazimir Malévich, frente a su tumba en el cementerio Nemtschinowka, Moscú (1935). La lápida fue destruida en la Segunda Guerra Mundial. Archivo del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.



Derecha. Georges Perec, "Mapa del Océano" en *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos, 2001, 20

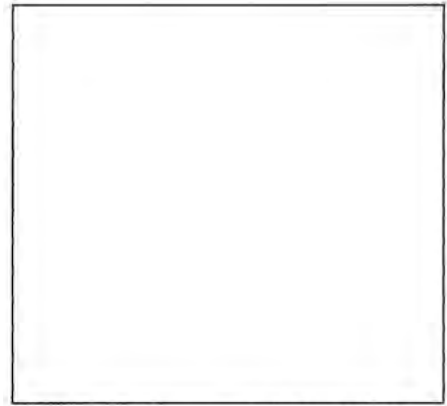


Figura 1. Mapa del océano (extraído de *La caza del Snark*, de Lewis Carroll)

generaciones del porvenir: "La concepción de un *mundo sin objetos* es, desde su punto de vista, una concepción proletaria, puesto que implica la no-poseción de cosas y de nociones" (303). La verdadera revolución, según esta lógica, no sería sólo la sustitución de una concepción del mundo superada por una nueva. Más bien, se trataría de "un mundo vacío de objetos, de nociones, de pasado y de futuro; un cambio radical en el que tanto el objeto como el sujeto son reducidos a un *grado cero*" (*ibid.*). Como el ícono ortodoxo y el posterior retrato de los líderes soviéticos que encabezarán las movilizaciones, el *Cuadrado* se propone como un estandarte; sin embargo, produce un desafío, el de una revolución espiritual en detrimento del culto a la representación y la personalidad. Con el *Cuadrado negro*, Malévich da el paso a la abstracción y al monocromo e inaugura la aventura suprematista, que buscará las cotas de lo absoluto hasta desembocar en el *Cuadrado blanco* de 1917, año de la revolución.

Bárbara Rose, en sus investigaciones sobre el color como tema en sí, dice: "el monocromo es tanto una negación revolucionaria del pasado como literalmente una *tabula rasa* que simboliza un nuevo comienzo para el arte y la sociedad" (160). La pintura monocroma niega los recursos ilusionistas, presenta un compromiso con el éxtasis místico y enfatiza la presencia material del

objeto. El monocromo es un grado cero, sugiere el espacio vacío y anónimo que decidirá a Yves Klein a pintar no con pincel sino con rodillo, porque éste borra toda huella psicológica. Andrei Nakov evidencia la importancia que tuvo el símbolo místico del cero para Malévich: "[para Malévich] el cero no es un símbolo matemático ordinario, sino el depósito o la matriz (*garbha*) de todo bien y de todos los valores posibles. El cero iguala al infinito y el infinito se representa por medio del cero" (150).

Gérard Wajcman dice que el *Cuadrado* de Malévich y la *Rueda de bicicleta* de Duchamp son máquinas de interpretar que inauguran el siglo xx, un siglo basado en la destrucción. A pesar de sus múltiples diferencias, ambas obras son los nudos donde está "apresado el siglo" (31). El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* es una *nada para ver*, que pretende sustraerse de la representación de los objetos, pero no deja de ser él mismo un objeto. Su carácter paradójico radicaría en que el pintor, para librarse de los objetos, no encontró nada mejor que "fabricar, con un arte similar al operario que confecciona las telas, un cuadro que roza casi el objeto común —un cuadro, es decir, a grandes rasgos, un trasto más o menos cuadrado, de madera, con tela extendida encima, y recubierta con una capa de pintura más o menos bien pasada" (46). De hecho, el *Cuadrado* no es

verdaderamente un cuadrado, sino un “cuadrado a-grandes-rasgos, cuadrado de lejos” (*ibid.*). Además, la aplicación de la pintura es irregular. Está “mal pintado”, posee contornos desiguales y borrosos. Se pueden ver trazos de bosquejo a lápiz sobre la tela que posteriormente fueron recubiertas por el pincel. “*Savoir-faire* incierto del pintor, se podría invocar la *esprezzatura*, esa negligencia ínfima que distingue, según Castiglione, al perfecto artista del artesano, cuya ejecución es siempre más cuidada” (*id.*, 47). Si bien, al renunciar a la representación de la naturaleza, el *Cuadrado* propone una ausencia del tema y la importancia de la superficie, la huella del artista no es borrada del todo. Esta paradoja daría cuenta de un momento de crisis de las instituciones, de un repliegue de la pintura sobre sí que no logra encontrar una salida.

El *Cuadrado* es un objeto que reflexiona sobre la nada en el horizonte de la crisis de los valores de la representación. “la palabra *nada* [nothingness] aparece frecuentemente en escritos sobre el arte del siglo XX”, señala Natalie Kosi (21) al momento de estudiar la monocromía de Mark Rothko. Otro caso paradigmático en un siglo de esperanzas en el poder redentor del desarrollo técnico y su estrepitoso fracaso es el ambicioso proyecto estético del personaje Percival Bartlebooth en la monumental novela *La Vie mode d'emploi* (1978) de George Perec. Dicho proyecto se fundamenta en la elaboración pictórica de paisajes marinos, destinados a transformarse en puzzles que, una vez resueltos, son borrados para volver al blanco inicial.

**3**  
*La vida instrucciones de uso* fue escrita mediante una serie de reglas rigurosamente ejecutadas, restricciones [*contraintes*] de raigambre oulipiana. Cada capítulo corresponde a una habitación de un edificio parisino y, al mismo tiempo, a la pieza de un puzzle construido según una combinatoria llamada bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 y la poligrafía del caballo adaptada a un damero de 10x10.

Esta novela contiene en sí muchas otras novelas; en su subtítulo francés, quitado de la edición española, destaca el plural “*Romans*” (7). Abundan las descripciones y las enumeraciones de objetos que están presentes en el espacio de la habitación correspondiente. Esto permite la conformación de cuadros escritos [*Récits Tableaux*],

articulados sobre una reflexión acerca del espacio. En estricto rigor, toda la novela corresponde a un día en el edificio de la calle Simon-Crubellier, por más que se produzcan diversos *raccontos*, en los que el narrador impersonal abandona la descripción y da paso a la narración en pretérito que suele desembocar en la novela de aventuras, la novela policial, la *Bildungsroman*, el drama, etc.

Antonio Altarriba sugiere que toda la obra de Perec supone un vaivén constante entre la parte y el todo, “un intento de explorar, de conjugar y de jugar con los distintos nexos que unen la piezas sueltas con el conjunto al que pertenecen” (60). Tanto el puzzle como el crucigrama son dos formas centrales del trabajo perequiano que ponen en cuestión los estatutos representativos de la imagen y de la palabra, respectivamente. Mediante un entramado separador y combinatorio, las palabras acentúan su dimensión material y relacional: “Resaltadas por el cuadro que las aísla y al mismo tiempo las pone en relación, las letras minan la capacidad representativa y refuerzan el aspecto material del signo lingüístico” (*ibid.*).

Algo similar ocurre en la forma del puzzle, cuyo principio es la desarticulación de la imagen. En el prólogo de *La Vie mode d'emploi* se dice que el arte del puzzle parece “un arte de poca entidad” (13). De apariencia breve y nimia, estaría contenido en una enseñanza básica de la teoría de la Gestalt, la cual sostiene que un objeto no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar inicialmente, sino un conjunto, una estructura, una forma: “Sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente una pieza no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco” (*ibid.*). De hecho, en el puzzle la imagen referencial es trozada: “El conjunto, atado por las leyes de la figuración, de la armonía, del color o del trazo, se suelta en piezas. (...) Pone en evidencia que su forma fundamental no es otra cosa que la del plano sobre el que se pinta o se dibuja” (Altarriba, 60).

La potencia reflexiva de *La Vie mode d'emploi* radica en la información que falta, en el espacio que media entre el juego de espejos producido entre la descripción de las cosas y las peripecias de los personajes, entre el conflicto entre materialidad y motivo pictórico. Así, el tema de estos puzzles pasa a ocupar un lugar menor, siendo desplazado por los elementos pictóricos primarios:

*Majunga no era ni una ciudad, ni un puerto, no era un cielo pesado, una franja de laguna, un horizonte erizado de cobertizos y fábricas de cemento, era únicamente setecientas cincuenta imperceptibles variaciones sobre el gris, retazos incomprensibles de un enigma sin fondo, únicas imágenes de un vacío que ninguna memoria, ninguna espera colmaría jamás, únicamente soportes de sus ilusiones repletas de trampas. (La vida, 158)*

Desde *Le Condottière* hasta *Un Cabinet d'amateur*, la escritura de Georges Perec reflexiona sobre los puentes entre pintura y literatura a partir de la pregunta: “¿Cómo describir, contar y mirar?” (*Ellis Island*, 32). Bernard Magné emplea el neologismo pinacotexto [*Pinacotexte*] para designar una especie de museo imaginario que permite constituir las referencias pictóricas que abundan en la obra de Perec (243) y, asimismo, los múltiples efectos de sentido inducidos por la relación entre cuadro y texto.

En una entrevista con C. Oriol-Boyer, Perec dice que en cada capítulo de *La Vie...* hay dos citas y que éstas funcionan como una restricción. El constante uso de la cita produce un complejo sistema de referencias intertextuales. Esta citación sistemática ha sido designada por Claude Burgelin como Latrocinio textual [*Larcin textuel*] (19). Esto se hace aún más evidente en *Un Cabinet d'amateur*, libro que “en un principio formaba parte del proyecto [*La Vie...*]” (*El gabinete*, 103) pero adquirió la suficiente autonomía para que el autor lo publicara por separado: “Un número considerable de cuadros, si no todos, sólo adquieren su verdadero significado en función de obras anteriores que se encuentran en él, sea simplemente reproducidas integral o parcialmente o, de una manera mucho más alusiva, encriptadas” (*El gabinete*, 27). Ejemplo de esto es el personaje central de la novela, Percival Bartlebooth, que concentra muchas piezas de este puzzle perequiano.

El plan de Bartlebooth consiste en la producción de una serie de obras miméticas, quinientas acuarelas que representan quinientos puertos de mar diferentes. Tras su desarticulación en pedazos de puzzles y, más tarde, a medida que éstos son resueltos, las marinas se eliminan hasta volver al blanco inicial. “Partiendo de nada—dice el narrador— Bartlebooth llegaría a nada, a través de transformaciones precisas de objetos acabados” (146). Bartlebooth no sólo lidia con piezas

sino que también está conformado por ellas: es el Bartleby de Herman Melville, el Barnabooth de Valery Larbaud y, en menor medida, el Parsifal del Ciclo Artúrico, es decir, el copista, el dandy viajero y el caballero en busca del Grial. De los tres, Bartleby es la fuente principal de su negatividad, “Bartleby hace el vacío en el lenguaje” (Deleuze, 102), así como Bartlebooth convoca la nada en su actividad pictórica.

Al personaje Bartleby lo caracteriza la frase “I would prefer not to...”, su respuesta ante las preguntas y requerimientos de su jefe. Cada vez que Bartleby emplea esta frase se produce el desconcierto a su alrededor, “como si se hubiera escuchado lo indecible o lo insoportable” (Deleuze, 100). En efecto, no se trata de una frase afirmativa ni negativa; la fórmula desemboca en lo indiscernible, excava una zona de incertidumbre “entre unas actividades no preferidas y una actividad preferible” (*id.*, 102). Al preferir no copiar, e incluso no comer, Bartleby acaba por borrarse a sí mismo. En él “no hay una voluntad de nada, sino el crecimiento de una nada de voluntad” (*ibid.*). En una carta a su amiga Denise Geltzer (ca. 1963), Perec escribía: “Bartleby tiene eso de particular: que, para mí, está todo él contenido en este sentimiento turbio—la rareza, el alejamiento, lo irremediable, lo inacabable, el vacío, etc.” (10).

Desde el blanco inicial del papel para acuarelas al blanco final de los puzzles resueltos y disueltos de Bartlebooth, quedan restos ínfimos, marcas de un cortado, que indican el paso de una mano. “Aquel método”, insiste Altarriba, “no persigue un núcleo duro y denso configurador y explicativo del mundo y la existencia”, sino que “sólo se persigue a sí mismo y no lleva a ninguna parte o tan sólo, sin apenas dejar una huella, al mismo lugar del que había partido” (64). Tras sus viajes, Bartlebooth tendrá las manos vacías, al final de su vida, su trayectoria será reducida a cero, una hoja de papel Whatman donde no habrá nada para ver, salvo las pequeñas marcas de un borrado.

**4** El siglo XIX, señaló Deleuze, estuvo impregnado de la búsqueda del hombre sin nombre, regicida o parricida, una especie de Ulises de los tiempos modernos, “el hombre aplastado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera, tal vez, que salga el hombre del futuro o de un mundo nuevo” (106). A su vez, en el siglo XX, el de



la destrucción, se buscó “con ansia el arte puro, en el cual el papel del semblante no consiste sino en indicar la crudeza de lo real” (Badiou, 78). Es un debate que se hace cargo de un fenómeno negativo anticipado en el siglo XIX, la idea del “fin de la representación, del cuadro, y a la larga, de la obra” (*ibid.*).

Barthes escribió: “Partiendo de una nada (...) la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero como objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia” (15). Al respecto, hemos sostenido que la pintura siguió un camino análogo, puesto en evidencia con Malévich, al señalar que la fuerza expresiva radica en lo elemental, básico y mínimo de las formas. Así, se representa a la nada en una pintura como un modo de hacer visible la crisis de la representación pictórica, mientras que en el

segundo caso se ficcionaliza esa representación. Mediante Bartlebooth, un personaje construido a partir de fragmentos de la historia de la literatura, la pintura es entendida en un secuencia histórica —más disruptiva y anacrónica que lineal— como objeto de una mirada, de un hacer y de un complejo análisis que debe ser resuelto, signado por la figura del puzzle, para desembocar en la superficie en blanco. El optimismo mesiánico de Malévich se contrapone al afán lúdico, analítico, paródico y, por qué no, pesimista de Pereg y, aún así, podemos establecer un diálogo entre ellos, conceptualizado en torno a la nada, la crisis de Occidente y el nihilismo ●

#### RODOLFO REYES MACAYA

Rodolfo Reyes Macaya (Punta Arenas, 1988) es Licenciado en Artes, mención Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, y egresado de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente se desempeña como investigador externo asociado en el Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (LabTIS) de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), y como asistente de español en el *Lycée Frédéric Mistral* de Avignon, Francia. Correo de contacto: rodolfo.rm1@gmail.com

#### BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Orbis, 1984.

Altarriba, Antonio. “Las piezas de Bartlebooth”. *Anthropos* n° 134/135. Jul-Ago, 1992: 69-67.

Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1988.

Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México D.F.: Siglo XXI, 1973.

Besançon, Alain. *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela, 2003.

Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

Burgelin, Claude. “Prólogo”. En Georges Pereg. *El condotiero*. Barcelona: Anagrama, 2013, 7-31.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert: correspondance. Deuxième série*. Paris: L. Conard, 1954.

Givone, Sergio. *Historia de la nada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

Kosoi, Natalie. “Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings”. *Art Journal*. Summer, 2005: 21-31.

Malévich, Kazimir. *Escritos Malévich*. Andrei Nakov (ed.). Madrid: Síntesis, 2007.

Bernard Magné. “Le Saint Jérôme d'Antonello de Messine, œuvre clé du

pinacotexte peregquien”. En Jean-Pierre Guillermin (ed.). *Récits/tableaux*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires de Lille, 1994, 229-243.

Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos: volumen XI*. Madrid: Tecnos, 2010.

Oriol-Boyer, Claudette. “Entretien avec Georges Pereg, ‘Ce qui stimule ma racontouze’”. *Revue TEM* n°1, 1984: 49-55.

Rose, Barbara. *Monocromos: de Malévich al presente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

Rella, Franco. *El silencio y las palabras: el pensamiento en tiempo de crisis*. Barcelona: Paidós, 1992.

Volpi, Franco. *El nihilismo*. Buenos Aires: Biblos, 2011.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

Pereg, Georges. *Ellis Island*. Buenos Aires: Zorzal, 2004.

— *El gabinete de un aficionado: historia de un cuadro*. Trad. de Menene Gras Balaguer. Barcelona: Anagrama, 1989.

— *La vida instrucciones de uso*. Trad. de Josep Escué. Barcelona: Anagrama, 2015.

— “Carta a Denise Geltzer”. *Suplementos Anthropos* N°34. Sept. 1992: 10-13.

— *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1980.

— “Un cabinet d'amateur”. *Romans & Récits*. Bernard Magné (ed.). Paris: Le Livre de Poche, 2013, 1365-1422.

\* El presente ensayo forma parte del proyecto Fondecyt Regular n° 1150699 "La imaginación del ideograma: entre Pound y Michaux" del que el autor es investigador responsable.

1. Para un desarrollo más detenido de estos modos de relación, véase Jacques Aumont *El ojo interminable. Cine y pintura*.

2. Como reacción contra el énfasis de Bazin en la supuesta objetividad, automatismo y consecuente fidelidad a la realidad de la imagen técnica, se acusaría luego al cine de no ser sino un simulacro, un aparato ideológico, una fantasmagoría destinada a seducir y controlar a las masas a las que fascina. Pascal Bonitzer, en su notable *Desencuadros. Cine y pintura*, propone un excelente panorama de estas discusiones.

3. "Todo tipo de iconofilia se funda, en última instancia, en una actitud esencialmente contemplativa, en la disposición a tratar determinados objetos, vistos como sagrados, como objetos de una contemplación veneradora. Se funda en el tabú que protege estos objetos del contacto, de la invasión de su interior y, en general, de su profanación por medio de su inclusión en las prácticas de la vida cotidiana. Pero para el cine no se da nada sagrado que deba o pueda ser protegido de esta inclusión en el movimiento general" (Groys, 62).

El cine tuvo desde sus inicios una relación estrecha, tensa y complicada con la pintura. Puede verse o bien como un heredero suyo destinado a hacer realidad sus más radicales aspiraciones, a volver visible el sueño imposible de una apariencia *animada* que latía desde muy temprano en ella, o como su rival, que vuelve inútil y siempre fallido su más impresionante virtuosismo, reemplazando la mano que empuña un pincel por una máquina que registra lo real con un nivel de minuciosidad derivado de las técnicas de la cámara oscura pero infinitamente más preciso, nítido y convincente que cualquier simulación manual<sup>1</sup>. En este relato, el cine (junto a la fotografía) sería algo así como la culminación de la búsqueda a partir del Renacimiento de un modo de representar la realidad adecuado a las peculiaridades de nuestro aparato perceptivo y al mismo tiempo intelectualmente coherente. Sería también, por otro lado, algo más que representación: sería una huella de las cosas mismas, una máscara mortuoria que recoge su existencia y la preserva más allá de la muerte, en efigie, cumpliendo así otra ambición de la pintura. Para una cierta historia del arte, la llegada de este nuevo medio amenaza la supervivencia de la pintura, de hecho absorbe y supera todas las otras artes, pero también las libera para realizar por fin su destino propio, para hacerse cargo de su supuesta especificidad medial, en el caso de la pintura la disposición de pigmentos sobre una superficie asumida como plana.

En su "Ontología de la imagen fotográfica", André Bazin escribe:

*La perspectiva ha sido el pecado original de la pintura occidental. Nièpce y Lumière han sido en cambio sus redentores. La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización*

*inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material (...), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido (26-27).*

Esta lectura de la imagen técnica y su lugar en la historia, no por casualidad enunciada en un lenguaje de connotaciones religiosas, ha dado lugar a innumerables discusiones sobre si la imagen fotográfica es efectivamente realista, y en qué sentido lo es, y si su destino es o no este relevo de la pintura<sup>2</sup>.

Al cine, por su parte, no cesa de penarle la pintura a la que supuestamente supera, reemplaza o emancipa, y que en teoría podría tenerle sin cuidado. De Méliès a Greenaway, de Resnais a Kurosawa, de Robert Wiene a Mike Leigh, el séptimo arte no ha cesado de filmar cuadros, de componer la imagen como lo haría un pintor, de imponerle a las escenas filmadas la inmovilidad y fijeza de una pintura, como intentando compensar la movilidad incesante y extrema del cine de acción, o ejecutando un ritual que tiene mucho de homenaje pero también algo de sacrificial, puesto que siempre que el cine admira a la pintura, al mirarla la destruye, la aniquila, la devora, al mismo tiempo que, al incorporarla, adquiere algunas de sus propiedades, se impregna de su ritmo, de su artificialidad y de su materialidad sensible.

Para Boris Groys, el modo en que el cine atrae todo lo que toca al ámbito del movimiento, de la *vita activa*, es una forma de iconoclastia, que se opone explícitamente a la iconofilia de la contemplación, profanando los objetos que ésta preservaba apartados de la vida cotidiana, en un gesto que formaría parte de su "combate abierto contra otros medios" (55)<sup>3</sup>. Raymond Bellour, por su parte, señala a propósito de la presencia de la fotografía como imagen fija en la película que, por un lado, aunque el tiempo no deje de transcurrir,



Fotogramas de la película *La comedia de la inocencia* (2001) de Raúl Ruiz

aunque la ausencia de movimiento nos haga sentirlo más agudamente, aparece con la imagen fija un desdoblamiento de tiempos, un pasado en el seno del presente perpetuo de la imagen que flota ante nuestros ojos. Por otro lado, escribe, “la foto me sustrae a la ficción del cine, aun cuando ella participe de esa ficción y hasta la acreciente. Creando una distancia, otro tiempo, la foto me permite pensar en el cine. Entendamos: pensar el cine, pensar estando en el cine” (78-79). Estas palabras valen, hasta cierto punto, para la presencia de cualquier imagen fija en el seno de la imagen animada: ella es arrastrada por el flujo irresistible de la temporalidad a la que parecía sustraerse, pero genera en él una suerte de remanso o resistencia, una ralentización que abre un espacio al pensamiento. Como veremos, ésta será una de las funciones del cuadro en la obra de Ruiz.

En un clásico texto publicado como libro en 1958, André Bazin, consecuentemente con su ontología de la imagen fotográfica, sostiene que el cine necesariamente traiciona a la pintura al filmarla: lo hace al relacionar por el montaje obras desvinculadas entre sí, al analizar el cuadro

destruyendo su composición sintética, al traspasarla a blanco y negro o alterar su paleta cromática (como cualquier reproducción fotográfica), y al producir por medio del montaje “una realidad temporal horizontal, geográfica en un cierto sentido, cuando la temporalidad del cuadro (...) se desarrolla geológicamente en profundidad” (212). Sobre todo, agrega Bazin, “la pantalla destruye radicalmente el espacio pictórico. Al igual que el teatro mediante las candilejas y la arquitectura escénica, la pintura se opone a la realidad misma y sobre todo a la realidad que representa, gracias al marco que la rodea” (*ibid.*), el cual subraya “la heterogeneidad del microcosmos pictórico con el macrocosmos natural en el que viene a insertarse” (*ibid.*). Este contraste tiene que ver con que el espacio fílmico se supone prolongado en todas direcciones, el espacio pictórico no: “El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga” (*Id.*, 213), concluye.

Habría mucho que agregar a este listado, y mucho en él que matizar, pero me parece atractiva la polaridad que propone, para pensarla menos como una oposición tajante que como

Fotograma de la película *La hipótesis del cuadro robado* (1978) de Raúl Ruiz



una dialéctica entre extremos que no cesan de acercarse o repelerse, de tocarse, distinguirse y confundirse, en un diálogo tenso, en un duelo constante en el que ninguno sale vencedor, pero ambos se transforman. La iconofilia que atrae al cine hacia la pintura necesariamente desemboca en una destrucción, o en todo caso una transformación violenta, una profanación de la imagen filmada, pero la iconoclastia que el cine ejerce contra la pintura abre dimensiones de ésta que permanecían invisibles en su contemplación fuera de la película.

La obra de Raúl Ruiz ofrece un excelente ejemplo de esta exploración de las ambigüedades en la relación cine-pintura. Situado en principio precisamente en una época del cine que busca apartarse del dogma baziniano y explorar lo que la imagen cinematográfica tiene de equívoco, enigmático, irreal, alegórico, barroco en suma, el cine de Ruiz nos servirá también para proponer que la imagen cinematográfica tal vez no sólo traicione a la imagen pictórica al traspasarla a la pantalla, sino que también sea capaz de revelarnos algo del cuadro que el propio cuadro ignora. La fascinación de Ruiz por explorar los modos diversos de filmar e incorporar a sus relatos la imagen pintada, por otra parte, es un ejemplo claro de la complicidad o del deslizamiento de la

iconofilia a la iconoclastia, en la medida en que Ruiz se deja seducir por los cuadros al mismo tiempo que los martiriza, tortura y traiciona, o en todo caso los transforma en otra cosa.

El motivo del cuadro en la pantalla (y el tema más general de la imagen fija inserta en el flujo de la imagen animada) retorna en la obra de Ruiz con obsesiva e inquietante recurrencia, particularmente a partir de las dos películas en las que Ruiz trabajó a partir de textos del escritor Pierre Klossowski (*La vocación suspendida*, 1978; y *La hipótesis del cuadro robado*, 1979). *La vocación suspendida* está construida a partir de la ficción de dos filmes que se van entremezclando ante nuestros ojos (uno en blanco y negro y otro a color), en los que se despliegan un conjunto de querellas teológicas (que según Ruiz tenían como objeto indirecto una sátira del dogmatismo burocrático de la izquierda latinoamericana). Al centro de estas querellas está una serie de imágenes y las discusiones que ellas generan: un fresco que está siendo pintado en las paredes de un convento (y cuya ortodoxia es puesta en duda varias veces), unas fotos de la profanación del cadáver de una religiosa durante la guerra civil española (que terminan revelándose como una falsificación), varios cuadros y reproducciones de fragmentos suyos, biombos pintados, estatuillas devocionales, un álbum en el que se



entremezclan fotografías de familia y fotografías eróticas. La película puede leerse como una serie de variaciones sobre los equívocos e inquietudes que la imagen puede suscitar, en conjunción con la teología y sus debates sobre sus funciones, atributos y límites, pero también con la capacidad del cine de poner en duda su sentido a partir de la vinculación con otras imágenes. De hecho, uno de los procedimientos recurrentes de la película es el uso de falsos *raccords* que terminan por crear la sensación de vasos comunicantes entre ambos filmes ficticios, reforzado por el hecho de que algunos objetos pasan de un filme a otro sin explicación. La película parece sugerir que toda imagen es potencialmente falsa, engañosa, herética, o en todo caso irreductiblemente ambigua, un tema favorito de Ruiz que reaparecerá en muchos de sus filmes posteriores.

Tal vez ninguna obra de Ruiz explore de manera tan rigurosa, imaginativa y provocadora la relación entre pintura y cine como *La hipótesis del cuadro robado* (1979), una suerte de documental ficticio en torno a una serie de cuadros que dan pie a una elaborada (y paródicamente erudita) discusión sobre su significado oculto. Se trataba inicialmente de un documental acerca de Pierre Klossowski, pero terminó por convertirse en una exploración de algunos de los motivos que articulan su universo ficcional, en particular los libros de la trilogía *Las leyes de la hospitalidad* (que incluye *Roberte esta noche*, 1953, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1959, y *El apuntador o el teatro de la sociedad*, 1960). La película, ha dicho Ruiz, se esfuerza en realidad por comprender la noción de simulacro, que es clave en el pensamiento de este autor (cuya obra teórica incluye textos sobre Nietzsche y Sade), a partir del procedimiento de los *tableaux vivants* o cuadros vivos<sup>4</sup>.

Filmada en blanco y negro, la película se abre con una toma fija, un plano general de una calle, y luego de dos epígrafes en letras blancas sobre la pantalla negra accedemos al interior de una habitación, en la que vemos una chimenea sobre la que se encuentran dos candelabros, un busto de mármol y un espejo. En la penumbra distinguimos un papel mural pintado y un cuadro sobre un caballete que representa nueve escenas. La cámara gira a continuación hacia la derecha, recorre el cuadro de las escenas, revela otro cuadro, detrás del cual se distingue parte de una ventana, y se inclina hacia él. Este otro cuadro posiblemente esté puesto también sobre un caballete (aunque no nos es posible verlo, pues está

levemente inclinado respecto al plano vertical). La cámara se sitúa frente a él y se acerca hasta que el marco del cuadro queda fuera de campo y los límites del campo filmado coinciden por un momento con los límites del lienzo, en el que distinguimos a un joven con el torso y las piernas desnudos, las manos atadas a la espalda, rodeado de una serie de personajes con hábitos de monjes y turbantes que parecen estar a punto de ejecutarlo. A continuación, no sabemos al principio si por un movimiento de la cámara o del cuadro, el plano de la pintura se posiciona en escorzo respecto al plano de la pantalla, lo que altera y distorsiona la perspectiva con la que está compuesta la imagen, creando una suerte de anamorfosis, hasta que finalmente el marco del cuadro vuelve a entrar al campo de la película y se nos muestra lo que había detrás suyo: un globo terráqueo, otro cuadro y un personaje, nombrado como “el coleccionista”, a quien pertenece una de las voces en las que se narra la película, en diálogo con otra voz en *off*, con la que discuten sobre ciertas peculiaridades de esa serie incompleta de cuadros que llevan a suponer que están dotados de un sentido secreto al que sólo sería posible acceder por medio de la contemplación del cuadro que falta. Como señala Ruiz, “alguien trata de explicar por qué hubo un escándalo. Siete cuadros provocaron un escándalo y los cuadros no tienen nada de escandaloso. (...) Es esta idea de que hay siete cuadros y, si hay uno robado, uno puede desarrollar cualquier teoría diciendo que en el cuadro robado se encontraba la clave, la explicación del escándalo” (Ruiz, 280).

El modo en que Ruiz filma los cuadros parece por momentos estar siguiendo una a una las razones por las que, según Bazin, el cine siempre traiciona a la pintura. En primer lugar, pone en tensión su carácter de objetos tridimensionales, de cosas entre otras cosas, con la bidimensionalidad de la imagen: muchos de los cuadros no están colgados en el muro y perpendiculares al suelo, lo que acentuaría su carácter plano, su condición de ventana hacia un mundo virtual (en el sentido albertiano), sino dispuestos en atriles levemente inclinados (lo que sugiere más bien universos paralelos cuyas coordenadas espaciales no coinciden con las nuestras). La cámara se mueve entre ellos produciendo interacciones entre las imágenes que representan unos y otros y con los demás objetos que hay en la habitación, cuya distribución espacial es difícil de imaginar durante la primera toma, bastante larga, debido a la ausencia de un plano general. En algún momento,

4. Un cuadro vivo puede definirse como la disposición de personas vivas en una pose fija que reproduce una composición artística, ya sea una pintura, una escultura, una estampa o una escena literaria. Se trataba de una entretención bastante difundida a inicios del siglo XIX. Para una discusión más extendida de esta práctica, ver el libro *Le Tableau vivant ou l'image performée*, de Julie Ramos y Léonard Pouy. Existen numerosas películas que incorporan cuadros vivos. Entre algunas de las más conocidas están *Pasión* (1982), de Jean-Luc Godard, y varias obras de Pier Paolo Pasolini. Ver el capítulo 4 (*Tableaux Vivants 1: Painting, Film, Death and Passion Plays in Pasolini and Godard*) del libro *Framing Pictures* de Steven Jacobs para una discusión más detallada de estas obras.

Fotograma de la película *La hipótesis del cuadro robado* (1978) de Raúl Ruiz



5. *La hipótesis* juega constantemente con la tensión entre iluminación natural y artificial, trabajada por Ruiz de manera muy cuidadosamente manierista y tematizada en la discusión de los focos de luz divergentes de algunas de las pinturas.

6. Como explica él mismo, "mi puritanismo me hizo rechazar el conjunto de la economía sexual de Klossowski, que deriva de su estudio del Marqués de Sade" (Ruiz, 279).

el coleccionista mueve uno de los cuadros y lo cambia de posición, en otro momento se pone delante de un cuadro de manera que su sombra queda al interior del marco, como si se tratase de una silueta pintada al interior del espacio pictórico y no proyectada sobre la superficie de la tela (este es uno de los varios juegos sumamente sutiles con la iluminación que pueden encontrarse en la película)<sup>5</sup>.

Por otra parte, si atendemos a la banda sonora que acompaña el tránsito de la cámara por las imágenes, nos daremos cuenta de que lo que le interesa a Ruiz no es tanto filmar un cuadro como red de relaciones formales autónomas, sino comprender la historia que esas relaciones cuentan o sugieren, volviendo por tanto a la concepción narrativa de la imagen que buena parte de la teoría del arte del siglo xx ha negado o desdeñado como prescindible. Ruiz utiliza esta hermenéutica perversa (en la que cualquier sentido se vuelve posible a partir de la suposición de una imagen faltante que alteraría radicalmente el sentido de la serie) como pretexto para entretener una serie de narraciones inconclusas que combinan lo policial-detectivesco, el folletín y los registros de lo teológico, mítico y metafísico que caracterizan la obra de Klossowski, pero pasados por un fuerte tamiz irónico que pone en duda la existencia de un

significado profundo y trascendente al que valga la pena acceder.

Ahora bien, los textos de Klossowski se caracterizan por un marcado erotismo perverso que la película de Ruiz escoge obliterar, en parte por un pudor característico del director<sup>6</sup>, pero también, creo, por la conciencia de que ciertos juegos eróticos muy eficaces a nivel textual se verían fuertemente desvirtuados en su versión fílmica, ya que su efecto depende precisamente de evocar verbalmente, sin mostrarlas, imágenes y acciones en las que se entremezclan la violencia, la abyección, lo sagrado y el deseo. El siguiente pasaje, narrado por el personaje de Roberte en *La revocación del Edicto de Nantes*, puede servir de ejemplo respecto a las dificultades que supondría filmar el erotismo de Klossowski:

*Vittorio me infligió lo que tiene costumbre de hacer a los muchachos y que le costaría la cárcel. Habiéndome levantado la amplia bata que me había puesto al llegar él, me encontré con la blusa que todavía llevaba, pero sin falda ya, ceñida en mi nueva gaine, que muy bien cortada, se amoldaba de maravilla a mi vientre y mis flancos. No hizo salir mis pechos más que la mitad, al tiempo que descubría mi posterior y sin hacer caso de lo demás, lo supo acariciar con mucha habilidad —homenaje que era de lo más habitual*

*para mí... cuando fui atravesada de abajo a arriba —¿cómo decirlo?— por una ardiente sorpresa. Me curvé hacia delante, me arqueé, pero él me sujetaba firmemente. Su primer asalto me había producido una fuerte contracción, pero cuando él se hubo retirado no menos bruscamente, me abrí por allí con una untuosidad hasta tal punto loca que al sentirlo meterse de nuevo volvía a cerrarme, con tanta facilidad y tal delicia que mi atributo se desarrolló hasta alcanzar el ancho de mi pulgar. Me moría de ganas de que lo tomara entre sus dedos, me moría de miedo de que no le gustara... (La revocación, 112-113).*

La opción de Ruiz de omitir esta dimensión erótica de las ficciones de Klossowski no es sólo conveniente desde el punto de vista de las posibilidades de la imagen cinematográfica, sino que también consecuente con el dispositivo que construye la película y que supone que lo esencial de toda imagen está siempre fuera de ella, en otra imagen que no vemos, en su campo ciego<sup>7</sup>. Se trata, entonces, de un pudor relacionado con la dimensión virtual de toda imagen, con su contracara, uno de los aspectos de la poética del cine de Ruiz al que sus escritos retornan obsesivamente.

Una dificultad adicional del texto de Klossowski está dada justamente por el carácter efrástico de las evocaciones de las obras del pintor Frédéric Tonnerre, de las que las novelas de Klossowski contienen varias descripciones cuyo interés depende del modo en que nos dan a ver por medio de palabras una imagen que no se halla ante nuestros ojos ni en nuestra memoria, una imagen de hecho inexistente fuera del texto. Veamos también un ejemplo de estas descripciones (que en el libro funcionan claramente como contraparte de las descripciones de escenas eróticas):

*Sentada en un sillón, una joven vestida de oscuro, la garganta ceñida por una blusa cerrada hasta la barbilla, un brazo apoyado en el codo, con un pequeño libro abierto en la mano, el otro brazo levantado en un gesto de defensa, con el antebrazo pasando bajo la barbilla y la mano entreabierta, con las piernas cruzadas, una ligeramente levantada, la falda arremangada más allá de la rodilla, hasta el nacimiento del muslo, donde el vestido arrugado cae en grandes pliegues. Agachado junto a la joven, a su derecha (pero a la izquierda del cuadro), un niño prepúber, con una gran cabeza, un mechón de pelo sobre la frente, con una mirada*

*y una sonrisa perfectamente imbéciles, con una chaqueta demasiado corta, ha pasado una mano bajo la falda de la señorita, gesto que la rodilla levantada de la joven debía detener, lo que hace que la pierna pintada en esa posición tenga un carácter de reflejo mientras que con la otra mano el niño ha logrado desabotonar parte de la blusa justamente a la altura del pecho que no ha tardado en salir, brotando por el escote, el espumeante desorden de la camisa contrastando con la casta forma del otro pecho bajo la otra mitad de la blusa (La revocación, 75-76).*

Ruiz podría haber escogido no mostrar los cuadros a los que estas descripciones refieren, tal como hizo con las escenas eróticas, pero optó en cambio por fabricar una serie de cuadros en estilo académico convencional, pintados por un pintor chino llamado Tsu-Lee: “China debe ser el único país donde se enseñó la técnica de la pintura académica del siglo XIX francés” (Ruiz, 280), agrega el director con humor malicioso.

Con el fin de solucionar el enigma de esta serie de cuadros (pero en realidad de refractarlo), la película propone el juego de un traspaso de las escenas que estos cuadros representan al espacio tridimensional (o, para ser más precisos, al simulacro del espacio tridimensional en el espacio bidimensional de la pantalla), por medio del procedimiento del *tableau vivant*, que en este caso adopta la inmovilidad de la pose como imitación de la puesta en escena de las pinturas para trasponer sus relaciones a un mismo espacio que las contendría todas y que permitiría seguir de una a otra el hilo de ciertos elementos que las conectan (por ejemplo, en la escena de Diana y Acteón<sup>8</sup>, aparece un tercer personaje que sostiene un espejo que arroja un haz de luz que, al penetrar en el espacio de la pintura siguiente, explica su iluminación contradictoria, que daba la impresión de un mundo con dos soles).

La pintura entra aquí al cine, entonces, no como cuadro bidimensional sino como puesta en escena del momento pregnante que todo cuadro representa, reconstrucción o reposición de la pose que habría servido de modelo al cuadro, que en este caso sirve de modelo a los modelos que lo reconstituyen. El *tableau vivant* vuelve vivo el cuadro al convertir los cuerpos pintados en un conjunto de cuerpos inmóviles, estáticos, pero de carne y hueso. La fijeza de la pose, por otra parte, paradójicamente hace pensar en la inmovilidad de la muerte. Pero la inmovilidad de un actor

7. Escribe Bonitzer en *El campo ciego*, justamente a propósito de esta película, que en ella “el cine está considerado (...) como un espacio de falsas apariencias, un *trompe-l'oeil* de múltiples aspectos. La ceguera del público a los resortes secretos de la maquinaria se convierte en el pretexto de un juego, no sólo con la perspectiva, como puede haber sido el caso en pintura, sino con todo el espacio del cine, incluido el espacio sonoro, incluido el espacio *off*, el fuera de campo donde arraigan todos los equívocos, todas las inquietudes, todos los deseos que el cine alienta” (79).

8. Diana es la versión latina de Artemisa, diosa griega de la caza, conocida por su castidad. Acteón es un cazador que, sin querer, persiguiendo a un ciervo, entrevé a la diosa desnuda bañándose, en castigo por lo cual es convertido en un ciervo que sus propios perros persiguen y despedazan, como relata Ovidio en sus *Metamorfosis*. Se trata de un mito sobre los peligros de la vista y de un tema pictórico habitual, del que la obra de Ticiano con el mismo título tal vez sea el ejemplo más conocido. Klossowski le dedicó a este mito un libro titulado *El baño de Diana*.



9. Esta noción del cuadro animado remite a un tema obsesivo de la escritura sobre imágenes, que Stoichita ha explorado en su *Simulacros: el efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*: la fantasía de que una mimesis perfecta lograría insuflar vida a las imágenes o estatuas, animarlas hasta el punto de que la pálida piedra con la que están hechas se volviera carne sonrosada, o hasta el punto de que el plano en el que están insertas se volviera un espacio dotado de profundidad y sus cuerpos se volvieran tangibles.

10. La noción de Benjamin es formulada en su conocido ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En su texto "Cuatro temas y dos ejemplos", de fines de los 60 o comienzos de los 70, Ruiz formula el proyecto de un cine de indagación que me parece emparentado con las ideas que luego le interesarían en la obra de Klossowski. Ver también, sobre el peculiar realismo del Ruiz temprano, la noción de "realismo púdico" propuesta por Waldo Rojas en "Raúl Ruiz: imágenes de paso" (De los Ríos y Pinto, 21).

o modelo que mantiene una pose no es nunca perfecta, lo que produce cuadros de una inmovilidad vacilante, habitada por ligeros movimientos involuntarios (como el parpadeo de un actor) que contrastan con la inmovilidad perfecta de los maniqués que hay en varias habitaciones de la casa. Se trata también de cuadros transitorios, de los que los personajes salen cuando dejan la pose y se trasladan a otro lugar de la casa<sup>9</sup>.

En un pasaje en el que comenta el método de yuxtaposición de imágenes del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, Ruiz se refiere a los cuadros vivientes como una práctica semejante a las del historiador del arte, en la medida en que también permite aprehender "la continuidad de los mismos gestos, las mismas actitudes humanas, las mismas 'intensidades' a lo largo de la historia" (*Poética*, 66). En los *tableaux vivants*, escribe Ruiz,

*Un grupo de modelos se apropia del cuadro de un maestro antiguo y trata de recrear la escena pintada de manera teatral. Cada modelo adopta una posición en ese decorado artificial. (...) Es inevitable que los modelos del cuadro viviente se muevan un poco, imperceptiblemente, de modo que hacen esfuerzos constantes para retomar la pose, giran sin cesar alrededor de esa pose que los llama pero se les escapa. De ahí deriva una cierta tensión física, la misma que debieron sufrir los modelos originales. Esa intensidad común*

*es como un puente que une a los dos grupos de modelos. Los pequeños movimientos de los modelos originales, fijados en la pintura, son reproducidos luego por los modelos en el cuadro viviente. Los primeros modelos, en cierto sentido, se reencarnan en el cuadro viviente; o lo que se reencarna, al menos, es la tensión (Ibid.).*

"Todas estas ideas", continúa Ruiz, "ya debían estar rondándome antes de que la obra de Pierre Klossowski me las volviera evidentes" (*Id.*, 67), lo que nos proporciona una pista valiosísima para comprender ciertos aspectos de su filmografía temprana chilena. Películas como *Tres tristes tigres* (1968), *Palomita Blanca* (1973) o *Diálogo de exiliados* (1975) buscarían exacerbar estereotipos para, a través de su caricatura, hacer emerger la realidad que subyace a comportamientos sociales invisibles para el ojo desnudo y que la cámara revela, en lo que más tarde Walter Benjamin llamaría "inconsciente óptico"<sup>10</sup>.

En un ensayo de 1957 sobre el cuadro viviente en la pintura de su hermano Balthasar (más conocido como Balthus), Klossowski escribe que "el cuadro no es contemplación [directa de las cosas del mundo], sino que su simulacro, y es por eso que la vida fija en su superficie ejerce tal fascinación, el cuadro no tiene ser en sí, sino que existe gracias al no-ser del simulacro, lo que nos hace ver es un modo de ser en el que las cosas no pueden





Fotogramas de la película  
*La vocación suspendida*  
(1978) de Raúl Ruiz

ya morir, porque ya no viven” (110). En la pintura de Balthus, las cosas aparecerían con una fijeza extraña por haber sido arrancadas de la vida, incluidas en un simulacro que, paradójicamente, restablece y revela un orden secreto:

*¿A qué responde, en efecto, la actitud fija de las figuras? ¿Busca evocar una escena capital de la que encontraríamos fragmentos dispersos en diversos cuadros? ¿O bien es el orden oculto de los arquetipos lo que imitan sus gestos, ya que la reconstitución de toda escena capital revelaría siempre una aspiración del alma a reintegrarse al orden oculto de las imágenes inmutables? El artista logra contener el tiempo en el que viven los seres, en un espacio en el que subsisten fuera de la vida, más allá de la muerte, y es de allí de donde surge la impresión de “cuadro vivo” inscrita en el cuadro, de pantomima inmóvil, que nos dan algunas de sus grandes composiciones (115).*

Para Klossowski, entonces, al poner en escena un simulacro de la realidad por medio de actitudes y gestos estereotipados, artificiales y exacerbados, se logra dar a ver los impulsos secretos que la constituyen y que serían invisibles a simple vista. La artificialidad con la que la pintura representa ciertos gestos extraídos del *continuum* de la vida sería lo que en suma le permite dar a ver el mundo de fuerzas fantasmales más allá de lo visible que

nos movilizan sin saberlo. No hace falta decir cuán significativas son estas ideas para el pensamiento y la poética ruizianos, como clave para las películas que hizo a partir de Klossowski, pero también para toda su filmografía.

A contar de este encuentro con el pensamiento de Klossowski, prolifera en la obra de Ruiz la presencia de imágenes de imágenes, la incorporación de imágenes fijas filmadas, incluyendo cuadros pero también otro tipo de imágenes, como los mapas, que ocupan un lugar central en *El juego de la oca* (1979), una fascinante “ficción didáctica acerca de la cartografía” que explora la vinculación de los mapas con otro tipo de imágenes esquemáticas como tableros de juego, diagramas, dibujos y textos. La imagen del mapa reaparece en *Las tres coronas del marinero* (1983), en la cabina del capitán del navío tripulado por muertos vivientes, y luego en *Las soledades* (1992), un documental sobre Chiloé filmado a partir de la tipología de trazos propuesta por Shi Tao, un pintor chino del siglo XVII, en el que la cámara se mueve planeando sobre el mapa en el que los niños de un colegio aprenden su lección de geografía. En este caso, que he comentado en detalle en otro texto<sup>11</sup>, la película completa puede verse como un cuadro del que cada plano es un fragmento, filmado según los preceptos de Shi Tao y su teoría de la tensión entre los diversos elementos de un cuadro como equilibrio entre

11. “Chiloé visto con los ojos de un pintor chino: *Las soledades*, de Raúl Ruiz”, en *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*.



Fotogramas de la película  
*Shattered Image* (1998)  
de Raúl Ruiz

dinamismo y quietud, vitalidad y muerte, paisaje y escena.

El motivo de la pose sostenida reaparece en *The Golden Boat* (1990), una película llena de violencia absurda en el que la vecina de un crítico de rock y de pintura accede a posar como modelo para un cuadro, y cuando ella se pregunta “*What am I doing here?*” [“¿Qué estoy haciendo aquí?”] el asesino en serie que acaba de irrumpir en escena declara “*You're posing, like everybody*” [“Estás posando, como todos”], y comienza a dibujarla. En *L'oeil qui ment* (1992) tenemos un cuadro voraz que devora trozos de carne para mantenerse vivo, mientras que la virgen se aparece con tanta frecuencia que no asombra a nadie y remeda los gestos de aquellos a quienes se les aparece. Más adelante en la película, la cámara se acerca a una galería de cuadros, un descendimiento de la cruz, y se revela de pronto que los personajes pintados tienen los rostros de los actores de la película y que están vivos y son de carne y hueso. En *Tres vidas y una sola muerte* (1995), el personaje de Marcello Mastroianni, Mateo Strano, le muestra a otro personaje una fotografía que se mueve, como una película, mientras le comenta que unas hadas cronófagas hicieron que pasaran 20 años en una noche (en una mezcla de la historia de Rip van Winkle con “Wakefield”, la historia de Hawthorne

en la que se basa muy libremente la película). Luego recuerda cómo esas hadas lo condenaron a vagar largo tiempo por un instante congelado, mientras la cámara muestra a personas posando en la misma actitud de inmovilidad vacilante que adoptaban en los *tableaux vivants* de *La hipótesis*.

*Genealogías de un crimen* (1997) tiene entre sus personajes a Georges Didier, un psicoanalista que inventó una terapia consistente en poner en escena *tableaux vivants* que representan el momento anterior a que el paciente cometa un asesinato, una invención que no sólo se mofa de algunos dogmas del pensamiento psicoanalítico, sino que alude a la teoría warburgiana de las fórmulas de *pathos*, figuraciones que regresan y se encarnan en imágenes diversas en el curso de la historia (de modo comparable a los fantasmas de Klossowski). *Shattered Image* (1998) es una suerte de thriller metafísico acerca de una mujer que teme ser asesinada y sueña que es una asesina, sin que sepamos si no es en realidad la asesina la que la sueña a ella. La mujer que teme ser asesinada está de luna de miel en Jamaica, y en el hotel donde aloja con su marido hay un cuadro, una marina bastante banal que, cuando la cámara se acerca a ella, se transforma y adquiere un estilo impresionista, expresionista, fauvista o abstracto. Vemos después que el mismo cuadro está en la

consulta del terapeuta que atiende a Jessie, la asesina a sueldo.

En *Comedia de la inocencia* (2000), un grabado que representa el juicio de Salomón y en el que la cámara se detiene reiteradamente sirve de contrapunto a la historia en la que un niño declara que su madre no es su madre y se va con otra mujer. Cuando el niño huye de su hogar, el cuadro aparece mutilado. *Klimt* (2005), por su parte, tematiza explícitamente la tensión entre cine y pintura a través de un encuentro ficticio entre el pintor y Meliès, el pionero del cine.

La lista podría continuar, pero me parece que estos ejemplos bastan para demostrar el constante retorno de Ruiz al motivo del cuadro filmado y al problema más amplio de la imagen fija en el seno de la imagen móvil, un gesto que conlleva una fascinación iconofílica y una violencia iconoclasta que, al combinarse, abren

la imagen más allá de sí, a su afuera. Una imagen de imagen es también una imagen puesta en libertad, proyectada más allá del soporte material que la vuelve posible, transformada en fantasma que busca un cuerpo en el que encarnarse. En este movimiento, el film también se ve alterado: se abre en él un remanso, un remolino que contrarresta el flujo centrífugo unidireccional de la temporalidad, ávido siempre de pasar a la siguiente imagen, con una fuerza centrípeta, que nos invita a demorarnos en la imagen singular, a contemplar su simulacro intentando captar lo que revelan su inmovilidad y su fijeza. De esta tensión entre la imagen y su afuera, entre la imagen singular y una mirada de imágenes posibles, entre el cuadro y la pantalla, entre el amor por la imagen y su sacrificio en nombre de lo que la excede, nace un cine único cuyas posibilidades estamos recién comenzando a comprender ●

#### FERNANDO PÉREZ VILLALÓN

(Santiago de Chile, 1974) es Doctor en Literatura Comparada de la New York University. Ha publicado varios libros de poemas y libros objeto, el libro de traducciones *Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos* (2013) y el ensayo *La imagen inquieta. Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto* (2016). Forma parte del proyecto Orquesta de Poetas y actualmente dirige el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado.

#### BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP, 2001.

Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Benjamin, Walter "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, 15-57.

Bonitzer, Pascal. *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

—. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

Groys, Boris. "La iconoclastia como procedimiento: estrategias iconoclastas en el cine". En Carlos A. Otero (ed.). *Iconoclastia: la ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina Ediciones, 2012, 55-75.

Jacobs, Steven. *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011.

Klossowski, Pierre. *La revocación del Edicto de Nantes*. Barcelona: Montesinos, 1975.

—. *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*. París: Gallimard, 2001.

Pérez, Fernando. "Chiloé visto con los ojos de un pintor chino: *Las soledades*, de Raúl Ruiz", en *De Ruiz a la utopía contemporánea en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: LOM, 2017, 227-237.

Ramos, Julie y Léonard Pouy (eds.). *Le Tableau vivant ou l'image performée*. Paris, Mare & Martin/INHA, 2014.

Rojas, Waldo. "Raúl Ruiz: imágenes de paso", en Valeria de los Ríos e Iván Pinto (eds.). *El cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago de Chile: Uqbar, 2010, 19-26.

Ruiz, Raúl. *Ruiz. Entrevistas escogidas. Filmografía comentada*. Selección, edición y prólogo de Bruno Cuneo. Santiago de Chile: UDP, 2013.

—. *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: UDP, 2013.

—. "Cuatro temas y dos ejemplos". *Pensar & poetizar* 12: 151-155.

Stoichita, Victor. *Simulacros: el efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006.

#### Filmografía citada de Raúl Ruiz

*Tres tristes tigres* (Chile, 1968, 100 min., 35 mm.)

*Palomita blanca* (Chile, 1973, 124 min., 35 mm.)

*Diálogos de exiliados* (Francia, 1975, 100 min., 35 mm.)

*La vocación suspendida* [La vocación suspendida] (Francia, 1978, 90 min., 16 mm.)

*Le Jeu de l'oie (une fiction didactique à propos de la cartographie)* [El juego de la oca (una ficción didáctica a propósito de la cartografía)] (Francia, 1979, 30 min., 16 mm.)

*L'Hypothèse du tableau volé* [La hipótesis del cuadro robado] (Francia, 1979, 67 min., 35 mm.)

*Las soledades* (Gran Bretaña, 1992, 20 min., 16 mm.)

*Shattered Image* [Imagen quebrada] (Estados Unidos/Canadá/Gran Bretaña, 1998, 120 min., 35 mm.)

*Comédie de l'innocence* [Comedia de la inocencia] (Francia, 2000, 100 min., 35 mm.)

*Klimt* (Austria/Alemania/Gran Bretaña/Francia, 2006, 127 min., 35 mm.)

1. Bernardino de Sahagún, de nombre original Bernardino de Rivera, fue un fraile franciscano llegado a la Nueva España como parte de la segunda oleada de evangelizadores que arribó en 1529, destacando su función como profesor de la élite colonial mexicana en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, donde encontraría gran parte de sus ayudantes de investigación posterior. Habiendo vivido en los conventos de Xochimilco, Huejotzingo y Cholula y servido como misionero en Puebla, Tula y Tepeapulco, a partir de 1547 su vida se habría abocado a la producción de su obra escrita y de investigación.

2. Para su análisis, esta investigación cotejó cuatro ediciones de la obra disponibles en Chile y online, correspondientes a las ediciones de 1938, 1946, 1955 y 1985, comparándose los fragmentos a tratar entre una versión y otra, decantándose finalmente por el uso de la edición de 1938, en tanto su ordenación y comentarios sirvieron de fundamento a las ediciones restantes.

3. En relación a ello, si bien la focalización que Bernardino de Sahagún realiza respecto del resto de los cronistas del siglo XVI hace aparecer la especificidad de la imagen sagrada y el rito azteca, reconociendo incluso la movilidad del concepto de imagen mesoamericana, que utiliza para referir tanto a imágenes vivas (sacerdotes y sacrificados), pinturas y esculturas, permitiendo que su obra sea hasta el día de hoy una de las fuentes etnohistóricas más reconocidas y utilizadas, la forma en que traduce los significados de ésta sigue siendo mediante un discurso occidental, que las neutraliza y las ata a la figura condenable de la idolatría.

El siguiente artículo aborda la traducción lingüístico-cultural del significado de las imágenes sagradas aztecas como proceso de iconoclasia conceptual, llevada a cabo por Fray Bernardino de Sahagún<sup>1</sup> en el Libro Primero y su Apéndice de su *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (1547-1585)<sup>2</sup>, tomando además como ejemplos que reiteran las estrategias allí utilizadas, fragmentos del Apéndice del Libro Segundo y el Libro Noveno.

Respecto a la selección, los libros y apéndices escogidos han sido tomados como fuentes de análisis debido a que concentran, respecto de la obra completa, la mayor cantidad de referencias en relación con las Imágenes de culto mexicas, permitiendo a partir de ellos inferir la concepción de ellas que articula la obra completa.

Transitando entre el reconocimiento de las imágenes sagradas aztecas desde una tradición humanista representativa, una teología de la imagen que condena su otredad y el registro detallado de sus símbolos y variedad en el caso de las imágenes pictóricas y rituales, planteamos que esta obra realiza una traducción de modalidad imperialista de los sentidos originales de las imágenes sagradas aztecas, por la cual éstos son borrados o neutralizados en pos de lugares comunes que habrán de resignificar sus categorías y formas recepción, en dos conceptos fundamentales correspondientes a la imagen entendida como representación y a la figura del ídolo<sup>3</sup>.

Así indicado, este artículo dará cuenta en primer lugar de los aspectos teóricos y retóricos centrales de la obra, para luego desarrollar el marco teórico con el que ésta es leída, procediendo posteriormente al análisis del texto.

### LA HISTORIA UNIVERSAL Y LA TRADUCCIÓN IMPERIALISTA

Llamada originalmente *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, esta obra corresponde a la parte castellana del *Códice Florentino*, empresa de investigación de la cultura y lengua náhuatl concebida entre 1547 y 1585, compuesta por doce libros construidos como un triple registro en

náhuatl, castellano y pinturas intercaladas en el texto, en donde las tres partes responden a formas complementarias de contar el mundo mexicano anterior a la Conquista (Barisone, 153).

Concebido a partir de un sistema de cuestionarios realizados a informantes de la nobleza de Tlatelolco, Tepepulco y San Francisco de México, que como sistema mediador, orientador y acotador de las respuestas del Otro interrogado, habría buscado capturar la mirada indígena acerca del mundo en la propia lengua local (152), la *Historia General* se organizó bajo un estilo enciclopédico que habría pretendido alcanzar conocimiento cierto y completo de la otredad mexicana, ordenando encadenada y jerárquicamente a todas las criaturas del mundo náhuatl; desde los dioses al hombre y del hombre a la naturaleza, según un modelo de tradición clásica europea asociado a las historias naturales latinas y las enciclopedias medievales (Bustamante, 328-9).

Impulsada por el diagnóstico de fracaso de las primeras evangelizaciones y la necesidad de un nuevo sistema de predicación y conversión (Johansson, 139), el *Códice Florentino* y la *Historia General* como parte de él, habrían sido conscientemente proyectados y realizados como una historia universal que pudiera responder instrumentalmente a dos objetivos prácticos de la evangelización: reunir todas las formas antiguas de la vida religiosa, que permitieran su reconocimiento y la lucha contra el estatuto idolátrico que se les impuso y, a la vez, reunir el vocabulario indígena necesario para la predicación y confesión (Bustamante, 331), siendo una obra pionera en esta doble traducción lingüístico-cultural.

De esta manera, basado en la retórica ciceroniana desarrollada por San Agustín—que considera que la fuerza de la elocuencia y la eficacia de la predicación dependen directamente del poder evocador de las palabras, y por ende del conocimiento convencional y socialmente establecido respecto a ellas, alcanzable solamente por la jerarquización y categorización enciclopédica, que da cuenta de todos los temas del mundo y las palabras que le dan forma (355-9)— la Historia



de los oficiales de pluma

fo. 64.



machiotl, ic ipan micuiloa, motlila  
 nia, ichoatl ipan onmotxtiuh intlani  
 pa oalneci flacuilolli: auh inicoac  
 omocencauh, inonouian micuilo  
 ichcatl, inatle omolcauh, inisquich  
 ic tlatlallil machiotl: niman ic ipan  
 onmoçaloa ce amatl, quaoamatl, ic  
 mocenoapaoa icchicao inichcatla  
 oapaoalli. Auh niman ic mopeoaltia  
 inte puzuictica moeui: motacalotih,  
 inumpa caca lactica, xoxomolactica  
 flacuilolli, ipan motequi, mo cuicui  
 tepiton quauhontli initoca quauh  
 tlatecomi: isquich ipan motequi, mo  
 teinia, moquapainia, moquaiçaloa  
 inihuitl. Auh inicoac ieonouian mo  
 cuicui amamachiotl, inihqui icca  
 flacuilolli: niman ic mepan onmoma  
 na, vncan ipan icmicuiloa inmetl, mo  
 tocatiuh in uncan omo cuicui machi  
 machiotl: Inicoac omo cuicui metl:  
 niman ic onmitzacuua, ipan onmoch  
 cauia, ic motzacuapaoa, inichcatla  
 oapaoalli, inichcatl iteoh oalmoteca  
 intlilantli, in tlapalli, ocnohoa qui  
 tonia: çatepan ipan mo teteça inih  
 uith, mo teneoa çac oatzalli, tlatzacu  
 oatzalli, telachtopya ocnongua mepa

372

Universal tendrá una visión connotativa del lenguaje y una función lexicográfica de los contenidos, mediante la que efectuará una descripción aculturada de la lengua y la cultura prehispánica azteca, en tanto las integrará a un sistema europeo de interpretación, que las normativizará y reorganizará (365).

En tal contexto, las otras imágenes (pictóricas, escultóricas y rituales) serán aprehendidas y traducidas desde lo que “son” y “representan” para la mirada occidental, ejerciéndose una condena y borrada de sus significados y usos particulares, como herencia de la neutralización cultural, religiosa y política de los procesos iconoclastas llevados a cabo por españoles en América hasta mediados del siglo XVI.

Respecto de la forma específica con la que Sahagún se aproxima a ellas, ésta puede ser leída como parte de un proceso de traducción cultural de modalidad imperialista (Robyns, 287), donde el proceso de comprensión del Otro es al mismo tiempo uno de apropiación y dominio, en tanto el traductor concibe su propia cultura como un fenómeno único y a la vez universal, centro y fin último de la historia, que hace que se expanda el discurso propio en un doble movimiento que implica la condena, deslegitimación y destrucción de aquello que intenta traducir, en un proceso violento e irreversible de transformación (287-90) que además se pretende transparente en tanto la universalidad del sistema traductor impide concebir que la comprensión del Otro esté fuera de sí mismo (291).

Ejemplificada por la percepción intercultural europea del siglo XVI, que basada en la identidad en vez de la alteridad habría concebido que el conocimiento del Otro podía ser alcanzado sólo mediante un modelo epistemológico comparativo respecto de lo propio, con categorías de clasificación fundadas en la semejanza y en la antítesis (Adorno, 56), la traducción colonizadora imperialista implicó la expansión de lugares comunes de la cultura europea concebidos como únicos, universales y verdaderos (cit. en Carneiro, 859) para la aprehensión de la heterogeneidad cultural americana, provocando en una “tendencia domesticadora” (cit. en Carneiro, 849) su reducción y uniformización (cit. en Carneiro, 851; Añón, 132).

En tal contexto, los lugares comunes de la imagen con los que Sahagún lee la visualidad sagrada azteca provendrán, como para el resto de sus coetáneos, de la teoría humanista cristiana de la imagen enunciada por Leon Battista

Alberti en su *Tratado de la Pintura* de 1436, el cual establece la noción estrictamente representativa del signo pictórico<sup>4</sup>, alimentada por una filosofía del lenguaje que tiene a la escritura alfabética latina como medio ontológico-trascendental de aprehensión del mundo (Mignolo, cit. en Carneiro, 853)<sup>5</sup>.

En este sentido, para Sahagún las imágenes en general son la figuración de una cosa a la que reemplazan en su ausencia por vías de la similitud y la semejanza (cit. en Gruzinski, 77), siendo las imágenes cristianas (icónicas, didácticas y mnemotécnicas) agentes subsidiarios evocadores por semejanza de lo sagrado cristiano, a lo que reemplazan en su ausencia, sin que esa sacralidad sea evocada.

Mediante tal forma verdadera de la imagen de culto, donde lo sagrado siempre es externo y otorgado desde una afuera de la imagen que lo representa, Sahagún aborda la imagen cultural azteca, que de modo diferente pudo responder a un tipo de signo presencial más que representacional, entendiéndose como tal que estas imágenes no eran simulacros de lo sagrado sino lo sagrado en sí (Gruzinski, 61). En comparación con el ícono cristiano entendido como representación revelada, el Ixiptla náhuatl habría sido una presencia develada<sup>6</sup>, generándose una diferencia conceptual entre el “evocar ahí” de la imagen occidental y el “ser ahí” de la imagen azteca, que llevará a que esta última, junto con la serie de heterogeneidades que pudieron componerla, sea domesticada, condenada y finalmente destruida por la traducción que el autor ejerce sobre ella.

## LA IMAGEN-REPRESENTACIÓN Y EL ÍDOLO

En relación al marco teórico-retórico recién expuesto, la primera traducción lingüístico-cultural de la Historia Universal es realizada en el Libro Primero, llamado “En que se trata de los dioses que adoraban los naturales de esta tierra que es la Nueva España”, en el que se describen en veintidós capítulos los dioses principales del culto mexica con sus características particulares.

En este libro, Sahagún equipara el vocablo náhuatl de Ixiptla, entendido como un signo presentativo, con el de la imagen entendida como signo representativo, cuando refiere a los sacerdotes y sacrificados, cuya apariencia es descrita por los informantes a partir de la lectura pictográfica de algunos Amoxtli (Johansson, 148), llevando a cabo una neutralización religiosa y política,

4. La teoría de la imagen europea humanista del Renacimiento se alimenta de una filosofía del lenguaje que concibe la escritura fonética como representación (Gruzinski, 77), decantando como conjunto en una concepción de “literalidad” de los signos (Mignolo, 206), conceptualizados como reproducciones gráficas de la realidad, agentes subsidiarios de la voz y del mundo sensible a los cuales, como calcos universales, reemplazan en su ausencia (Carneiro, 853; Gruzinski, 77, 82), siendo ésta su forma canónica y verdadera de funcionamiento.

5. Como medio de aprehensión del mundo, la imposición de la escritura alfabética como sistema de registro y organización de las representaciones socio-culturales (Chartier, 45-62), implicará la fijación de la oralidad, la ordenación de la lengua náhuatl por la gramática latina, la suspensión de todos los soportes de signos que no se condigan con la figura del libro, la transformación de las memorias en el género narrativo histórico (Mignolo), la concepción representacional de la imagen y la figuración espacial, antropomorfa y temporal de la visualidad (Gruzinski, 17-100).

6. Sin distinción entre la esencia sagrada y el apoyo material que la cobija, el Ixiptla designaba las múltiples manifestaciones físicas de las deidades, aquellos lugares, personas y objetos donde su fuerza taumática era develada, articulando una teología de la presentación en la que la inmanencia divina quedaba atada al signo (atmosférico, geográfico, ritual, visual) que habría de develarla, siguiendo el camino inverso de la teología representativa, donde la copia evoca pero nunca es el prototipo antecedente e independiente de ella (Gruzinski, 61).



por vías de convertir la presencia de los dioses mexicas en simulacros, a los cuales detalla en sus símbolos y ritos desde las pinturas, también mencionando en múltiples ocasiones que éstas son representaciones.

Vinculado a las traducciones de Alfonso de Molina, quien define en su *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* (1585) que *Teixiptla* es “Imagen de alguno, sustituto o delegado” (95), *Teixiptla copinaloni* es “Molde de imagen de vaciadero” (95) e *Ixiptlayotia* es “hacer algo a su imagen y semejanza” (45), Sahagún define “El sacerdote de este dios que ellos llamaban Ixiptla, que quiere decir su imagen” (72) mediante una traducción que lo convierte en calco idolátrico, en una doble operación de imposición sobre la imagen náhuatl que apropia la lectura que hacen los informantes de los Amochtli, desde la descripción retórico-visual de la écfrasis, privilegiando la letra europea por sobre el pictograma indígena, y al mismo tiempo lee a los sacerdotes y sacrificados como portadores corporales de signos representativos, glifos humanos (Gruzinski, 61) que desde una concepción pictórico-representativa, son convertidos de deidades a representantes ritual y visualmente semejantes a una cosa a la solamente evocan.

Así, Sahagún dice de algunos de los múltiples dioses que presenta en el Libro Primero:

*A este dios hacían un oratorio de tablas pintadas, como tabernáculo, donde estaba su imagen (...). Esta imagen no era de bulto, ni pintada, sino era uno de los sátrapas, que se vestía con los ornamentos de este dios, y cuando le llevaban ibanle incensando delante con humo de copal, como llegaba esta imagen a la casa del que había de hacerle fiesta con danzas y cantares (37).*

Así como:

*La imagen de este dios es a manera de un hombre desnudo que tiene un lado teñido de amarillo, y el otro de leonado; tiene la cara labrada de ambas partes a manera de una tira angosta que cae desde la frente hasta la quijada; en la cabeza, a manera de un capillo de diversos colores, con unas borlas que cuelgan hacia las espaldas; tiene vestido un cuero de hombre (41).*

E igualmente:

*La imagen de este dios se pintaba como un indio que iba camino, con su báculo, y la cara tenía manchada de blanco y negro; en los cabellos llevaba atadas dos borlas de plumas ricas que se llamaban quetzalli; iban atadas en los cabellos*

*del medio de la cabeza recogidos como una gavilla de todo lo alto de la cabeza; tiene unas orejeras de oro; está cubierto con una manta azul, y sobre el azul una red negra de manera que el azul se parece por las mallas de la red (45).*

La tipología descriptiva de estos párrafos se repite en el resto de los veintidós capítulos que componen el Libro, cada uno dedicado a una deidad, refiriendo en todos ellos a la imagen de culto azteca como una representación divina: pinturas que simbolizan y hombres que personifican a las deidades, pero no son nunca tal divinidad. La imagen de culto azteca es así la semejanza, el representante, el símbolo de un dios; descrita y fijada desde cómo se pinta, estableciéndose su condición de calco, así como la composición canónica de los símbolos que constituyen cada evocación.

Tras esta traducción representativa del signo ritual y pictórico, la segunda traducción que Sahagún realiza de la imagen sagrada azteca es su identificación directa con la figura del ídolo en tanto escultura, en los capítulos XIII, XIV y XV de la Confutación, en el Apéndice del Libro Primero llamado “Comienza el Apéndice del Primero Libro, en que se confuta la idolatría arriba puesta por el texto de la Sagrada Escritura, y declara el autor suficientemente el dicho texto en lengua vulgar” (53-75).

Basado en el *Libro de la Sabiduría*<sup>7</sup>, cuyos párrafos selecciona, edita, adapta y transforma para lograr una persuasión efectiva de los nuevos convertidos y futuros sujetos de evangelización a los que apela su texto (Johansson, 142), Sahagún lleva a cabo la reducción y homogeneización de todos los dioses y sus “representaciones” antes especificadas en detalle, en la figura genérica del ídolo escultórico, cuyo significado arquetípico impone para luego confutar, borrando cualquier especificidad americana en la referencia plural y genérica que hace de ellos.

A su vez, esta identidad idolátrica es definida como pura materialidad vacua, siendo una figura que induce al mal por vanidad en tanto su arte hace pensar que es más que materia. En este sentido, el ídolo escultórico americano sahanguntino es descrito y condenado por ser una imagen-representación que induce al engaño de creer que es aquello que solamente simula (Gruzinski, 53-7), siendo por ello condenada y jerarquizada en un nivel inferior al permitir su recepción errónea y el pecado al que puede conllevar.

7. El *Libro de la Sabiduría* es un texto bíblico de la época alejandrina en el cual se habría desarrollado un tratado (desde los capítulos XIII al XV) que habría sido una de las bases de la definición idolátrica de la tradición apologética con la cual habrían sido formados los misioneros de la Universidad de Salamanca (Johansson, 142; Botta y Campaña, 17-8).

Paynal. vicario de vitzilobuchitli.



Capitulo segundo.

fo. ibidem.



Así, a modo de ejemplo, Sahagún dice en el capítulo XIV:

*Porque la codicia de ganar lo inventó, y el artifice lo fabricó con su saber (...). Mas el ídolo, que es hecho de manos, maldito es él, y quien lo hizo: este porque de cierto lo fabricó, y aquel porque no siendo sino una cosa frágil, se le dio el nombre de dios (...). Y así la obra, que fue hecha, con aquel que la hizo, padecerá tormento (...) penetrado un padre de amargo dolor, hizo la imagen del hijo, que le fue arrebatado pronto; y a aquel que entonces había muerto como hombre, comiézale a adorar ahora como a dios, y le establece entre sus siervos ceremonias y sacrificios (...). Después con el andar del tiempo, tomando cuerpo la inicua costumbre, este error fue observado como ley, y por mandato de los tiranos eran adorados los simulacros (...) Y a aquellos, a quienes los hombres no podían honrar en presencia, por estar ausentes, haciendo traer de lejos la figura de ellos, hicieron manifiesta la imagen del rey, a quien querían honrar: para con su solicitud dar culto a aquel, que estaba ausente, como si estuviera presente (...). A los ignorantes también los llevó al culto de ellos la extremada industria del artifice (...). Porque queriendo este dar-gusto al que echó mano de él, se esforzó con su arte en sacar el retrato lo mejor que pudiese (...). Y el vulgo de los hombres engañado de la hermosura de la obra, a aquel que poco antes había sido honrado como hombre, le tuvieron ahora por dios (...). Y este fué el engaño de la vida humana: porque los hombres, o por servir a la pasión, o a los reyes, dieron a las piedras y a los leños un nombre comunicable (56-7).*

Denunciándolas como simulacros engañosos y condenando el peligro que su mala comprensión genera, Sahagún borra desde una visión lexicográfica y moral de la escultura americana la especificidad de ésta, siendo su identificación idolátrica la que paradójicamente impulsa la función evangelizadora de esta enciclopedia al tiempo que hace que de todos los temas del mundo, éste sea negado.

En este sentido, el Apéndice genera una primera borradura correspondiente a la de la escultura azteca entendida como presentación mediante la figura del ídolo que le otorga nueva forma e identidad, siendo la definición de tal estatuto todo lo que debe saberse de ella. No requiere de descripción, porque la inscripción ha sido hecha, convirtiéndose en una figura

omnipresente del mundo visual de los doce libros, de la que sin embargo no sabemos nunca qué es, cómo luce ni cuáles son los contornos de eso que aquella mirada observa.

Con ello, el Apéndice genera una segunda domesticación, en tanto al ser parte del Libro I, todas aquellas imágenes detalladamente descritas y pintadas en él (en el caso del *Códice Florentino*) son identificadas como las representaciones de los ídolos que esta confutación condena, convirtiéndolas por analogía en pura materia y a sus símbolos descritos antes en detalle, en puro adorno y artefacto. Esta desacralización se concreta cuando al final de la confutación Sahagún nombra a cada deidad mencionada en el Libro Primero como ídolo, restringiendo y fijando la concepción divina mexicana a su pura expresión material, evidenciando a la pintura, el sacerdote y el sacrificado como representaciones de una imagen que funciona mal.

Tal condición de simulacro idolátrico aparece reforzada en el caso del Apéndice del Libro Segundo, en el cual sin embargo el ídolo aparece articulado como un dios falso, a cuya imagen-representación se le rinde culto. Así, Sahagún indica:

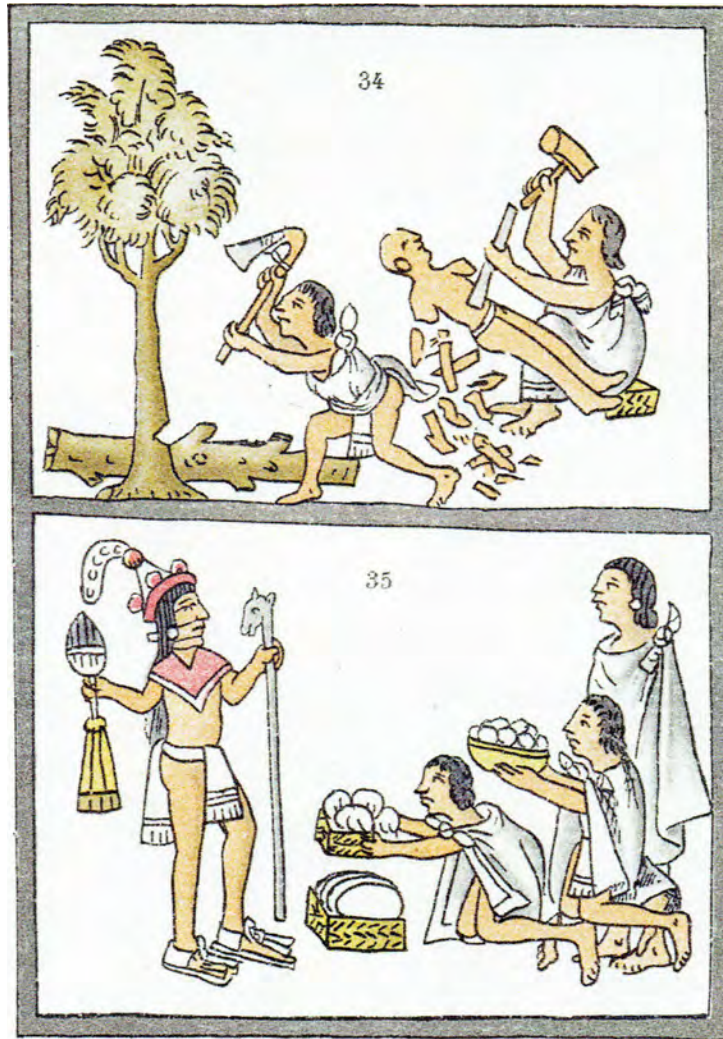
*Usaban una ceremonia generalmente en toda esta tierra, hombres y mujeres, niños y niñas, que cuando entraban en algún lugar donde había imágenes de los ídolos, una o muchas, luego tocaban en la tierra con el dedo y luego le llegaban a la boca, o a la lengua; a esto llamaban comer tierra, hacíanlo en reverencia de sus dioses (231).*

Usaban también hacer procesión en muchas de sus fiestas, y traían en andas las imágenes de los ídolos, algunas veces alrededor de los cúes, y otras veces por lugares más lejos, y acudía todo el pueblo a estas procesiones (235).

Del mismo modo:

*Esta ceremonia hacían cuando pasaban delante de algún ídolo: arrancaban una manada de heno y esparcíanla delante de la imagen del ídolo, haciendo reverencia o acatamiento (236).*

En relación a esta identificación, Sahagún realiza en último lugar una borradura en el Libro Nueve “De los Mercaderes, oficiales de Oro y piedras preciosas y pluma rica”, donde el autor describe con sumo detalle los oficios de la plumaria, la orfebrería y, en el caso de la parte náhuatl del *Códice*, el trabajo con piedras preciosas,



Anónimo, *Producción y adoración de ídolos*, Códice Florentino, capítulo 13, apéndice Libro I (1569)

destacando la historia y mitos de los gremios, la división de éstos, los simbolismos de los materiales y la forma de producción, dando cuenta como conjunto de “la mano de hombre” y del artificio de estas imágenes que, concebidas occidentalmente como lujos y símbolos de élite, no son un peligro, en tanto para el autor son vistas como pura materia.

En relación con esto, de todos los oficios descritos, el de la escultura y la pintura de los Amoxtli no aparecen mencionados. La ausencia justamente de las dos materias por las cuales las imágenes sagradas aztecas habrían sido codificadas y producidas, dentro de un sistema enciclopédico que pretende abarcar con detalle todas las

cosas del mundo y sus vocablos, llama la atención y su omisión podría tener respuesta en la concepción connotativa (en donde lo que importa no es la forma sino el contenido) que Sahagún articula respecto a ellos en el Libro Primero, implicando que lo único que es necesario saber de ellas es la definición idolátrica que la Sagrada Escritura les otorga.

De esta manera, el Libro Noveno reitera la forma en que Sahagún traduce los tipos de imágenes aztecas y distingue y jerarquiza a éstas desde una teología de la imagen cristiana, siendo objeto de estudio aquellas que, para el autor, no son recipientes de una sacralidad Otra, necesaria de dominar y destruir.

## CONCLUSIÓN

Como hemos señalado, el Libro Primero de la Historia General/Universal, en conjunto con el Apéndice del Libro Segundo y el Libro Noveno, lleva a cabo un doble movimiento por el cual la imagen azteca queda registrada en sus formas y contenidos, en el caso de su soporte ritual, pictórico, plumario y orfebre al tiempo que, a través de su traducción como representación y materia y su asociación con la escultura identificada como idolátrica, es neutralizada religiosamente, domesticada mediante arquetipos y traducida connotativamente, generándose su desacralización.

En este sentido, la traducción conceptual que realiza la *Historia General* se presenta como un acto iconoclasta en primer lugar, por la imposición sobre el vocablo *Ixiptla* del concepto de imagen entendida como simulacro, “corrigiendo” su concepción de presentación por uno de representación y por ende anulando su fuerza taumatúrgica, y en segundo lugar, por la identificación de la ahora representación azteca con la figura bíblica del ídolo, que niega su especificidad escultórica y cosifica su “representación” ritual y pictórica

en una lectura donde el reconocimiento ideológico se impone sobre las formas originales, y en tercer lugar, por la focalización sobre imágenes matéricas que no presentan un peligro cultural y la omisión en relación con ella de las que sí lo hacen, generando con diversas etapas o puntos traducitivos un acto de neutralización y borrado de los sentidos originales de las imágenes que habrían sido parte de la religión Otra contra la que la obra como conjunto se alza.

Como parte de una forma de conocer y apropiarse del Otro, la obra de Sahagún se inserta en la multiplicidad de crónicas del siglo XVI que, como discursos paralelos a los actos iconoclastas realizados por españoles en el territorio mesoamericano, habrán de traducir las imágenes sagradas de los indígenas a distintas categorías europeas que, alimentadas por un ojo de la época cristiano y representativo, llevarán a la anulación de sus sentidos originales así como de sus potencias políticas y religiosas, transitando como diversas focalizaciones del Otro americano, entre su registro, definición, anulación y transformación ●

### MARÍA EUGENIA RUIZ JARA

(Santiago de Chile, 1986) es Magíster en Estudios Latinoamericanos, del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile y Licenciada en Teoría e Historia del Arte, por la misma universidad. Actualmente se desempeña como profesora de Arte Precolombino en las carreras de Pedagogía en Artes Visuales y Licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Su especialización corresponde a iconografía de arte prehispánico de Mesoamérica y Andes Centrales, habiendo realizado estudios además en Historiografía de Arte Precolombino.

### BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena. “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28, 1998: 55-68.
- Alberti, Leon. *Tratado de Pintura*. México D.F.: Amalgama Arte Editorial, 1998.
- Añon, Valeria. “Autoficciones y cartografías de la alteridad. Crónicas de la conquista de México”. En Noé Jitrik (Comp.). *Aventuras de la crítica: Escrituras latinoamericanas en el Siglo XXI*, Córdoba: Alción, 2006, 129-140.
- Barisone, José. “Construyendo alteridad: Códice Florentino de Bernardino de Sahagún”. En Noé Jitrik. (Comp.), *Aventuras de la crítica: Escrituras latinoamericanas en el Siglo XXI*, Córdoba: Alción, 2006, 149-155.
- Botta, Sergio y Mario Campaña. “El politeísmo como sistema de traducción. La obra misionera de Toribio de Benavente Motolinía frente a la alteridad religiosa de la Nueva España”. *Guaragua*, 28, 2008: 9-26.
- Bustamante, Jesús. “Retórica, traducción y responsabilidad histórica: claves humanísticas en la obra de Bernardino de Sahagún”. En Berta Ares et al. *Humanismo y visión del Otro en la España Moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, 244-375.
- Carneiro, Sarissa. “Palabras peregrinas: El lenguaje americano en dos crónicas”. *Revista Iberoamericana*, LXVII, 2011: 829-848.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Gruzinski, Serge. *La Guerra de las Imágenes*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Johansson, Patrick. “Las estrategias discursivas de Sahagún en una refutación en náhuatl del libro I del Códice florentino”. *Estudios de cultura náhuatl*, 42, 2011: 139-165.
- Lambert, José. “Literatura, Traducción y (Des)colonización”. En Montserrat Iglesias (coord.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, 1999, 257-280.
- Mignolo, Walter. “La colonización del lenguaje y la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia”. En Iris Zavala (coord.), *Discursos sobre la “Invencción” de América*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1992, 183-220.
- Molina, Alfonso. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1944.
- Robyns, Clem. “Traducción e identidad discursiva”. En Montserrat Iglesias (coord.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, 1999, 281-309.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia General de las Cosas de Nueva España*. México D.F.: Pedro Robredo, 1938.
- Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain. Book 1: The Gods*. Arthur Anderson y Charles Dibble (eds.). Salt Lake City: The University of Utah Press, 2012.
- Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain. Book 9: The Merchants*. Arthur Anderson y Charles Dibble (eds.). Salt Lake City: The University of Utah Press, 2012.





**LEAH MODIGLIANI**

Rotterdam, 1940



# CONVERSACIÓN

**IZQUIERDA:** LEAH MODIGLIANI, *DEBORAH*, IMPRESIÓN DE PIGMENTO DE ARCHIVO EN PAPEL DE TRAPO Y MADERA (2017). **DERECHA:** LEAH MODIGLIANI, *ONCE GREAT AMONGST THE NATIONS* (DETALLE), MDF, PARED, PINTURA, PANELES DE YESEO (2017). FOTOGRAFÍA: ZACHARY HARTZELL





LEAH MODIGLIANI, APRIL 27, 1972, UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA (VISTA TRASERA), INSTALACIÓN CON MADERA, MUEBLES, LUCES, PINTURA, PANELES DE YESO, LATÓN (2015). FOTOGRAFÍA: JESSICA EARNSHAW



LEAH MODIGLIANI, HOW LONG CAN WE TOLERATE THIS? AN INCOMPLETE RECORD FROM 1933-1999 (DETALLE), INSTALACIÓN CON FOTOGRAFÍAS DE PRENSA, MARCOS, HARDWARE PERSONALIZADO (2016). FOTOGRAFÍA: JASON PAIGE SMITH



# UNA VEZ GRANDIOSA ENTRE LAS NACIONES: CONVERSACIÓN ENTRE LEAH MODIGLIANI Y CARLA MACCHIAVELLO

---

**LEAH MODIGLIANI** (NEW HAVEN, 1970) ES UNA ARTISTA Y ACADÉMICA QUE VIVE EN FILADELFA, EEUU. REALIZÓ SU PREGRADO EN CONCORDIA UNIVERSITY, Y OBTUVO UNA MAESTRÍA DEL SAN FRANCISCO ART INSTITUTE Y UN DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE Y CRÍTICA DE ARTE EN STONY BROOK UNIVERSITY. ACTUALMENTE ES PROFESORA ASISTENTE DE ARTES VISUALES EN EL TYLER SCHOOL OF ART DE LA TEMPLE UNIVERSITY. SU OBRA VISUAL SE HA EXHIBIDO EN DIVERSAS GALERÍAS Y MUSEOS. SU ESCRITURA CRÍTICA PUEDE ENCONTRARSE EN REVISTAS INDEXADAS Y REVISTAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO COMO PREFIX PHOTO, ART CRITICISM Y C MAGAZINE. SUS INTERESES DE INVESTIGACIÓN INCLUYEN LA HISTORIA DE LA VANGUARDIA Y SU RELACIÓN CON LA CRÍTICA POLÍTICA, LA HISTORIA DEL ARTE CONCEPTUAL, EL DISENTIMIENTO SOCIAL DESDE 1968, Y LAS POLÍTICAS FEMINISTAS DE REPRESENTACIÓN VISUAL Y DISCURSIVA. EN SU TRABAJO, EL ESPACIO ES ENTENDIDO COMO UN TERRITORIO NO NEUTRAL, SINO COMO ESPACIO FÍSICO Y DISCURSIVO QUE ES SOCIALMENTE CONSTRUÍDO SEGÚN DINÁMICAS Y RELACIONES DE PODER, LAS CUALES NO SON ACCESIBLES PARA TODOS. POR LO TANTO, TAMBIÉN ES UN ESPACIO ABIERTO A SER RE-IMAGINADO, RE-CONSTITUIDO Y RE-DISTRIBUIDO. EN SU OBRA, MODIGLIANI INTENTA INTERVENIR EN LO QUE PARECIERA SER UNA RÉPLICA NO CUESTIONADA DEL PODER SOCIAL QUE SE HA IDO NATURALIZANDO. EN SU TRABAJO ACADÉMICO Y VISUAL, MODIGLIANI EMPLEA UNA SERIE DE METODOLOGÍAS Y LENGUAJES PROVENIENTES DE UNA VARIEDAD DE DISCIPLINAS COMO LAS BELLAS ARTES, LA HISTORIA DEL ARTE, LA TEORÍA CRÍTICA, LOS ESTUDIOS CULTURALES, LA GEOGRAFÍA Y LA ANTROPOLOGÍA. SU LIBRO, *ENGENDERING AN AVANT-GARDE: THE UNSETTLED LANDSCAPES OF VANCOUVER PHOTO-CONCEPTUALISM*, FUE PUBLICADO EN EL 2017 POR MANCHESTER UNIVERSITY PRESS, DENTRO DE LA SERIE *RETHINKING ART'S HISTORIES*.

---

**CARLA MACCHIAVELLO** (SANTIAGO, 1978) ES HISTORIADORA DEL ARTE. RECIBIÓ SU DOCTORADO DE LA STONY BROOK UNIVERSITY Y ACTUALMENTE ES PROFESORA ASISTENTE EN HISTORIA DEL ARTE EN EL BOROUGH OF MANHATTAN COMMUNITY COLLEGE, CUNY, NY. SU TRABAJO SE CENTRA EN EL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO, CON UN ENFOQUE EN EL ARTE CHILENO. SUS PUBLICACIONES HAN GIRADO EN TORNO A TEMAS COMO LAS REDES DE SOLIDARIDAD Y RESISTENCIA, LAS IDENTIDADES MIGRANTES EN EL VIDEO ARTE, LA APROPIACIÓN Y EL NEOCOLONIALISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO, Y DIVERSAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y PERFORMATIVAS VINCULADAS A LA ECOLOGÍA Y EL CAMBIO SOCIAL. HA CURADO EXPOSICIONES DE ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO Y ES CO-EDITORA DE *MÁS ALLÁ DEL FIN/BEYOND THE END*, UNA PUBLICACIÓN DEL PROGRAMA DE ARTE Y CIENCIA ENSAYOS QUE SE DESARROLLA EN PATAGONIA. DESDE 2015 ESTÁ A CARGO DE LA SECCIÓN DE CONVERSACIONES DE LA REVISTA *CUADERNOS DE ARTE* DE LA ESCUELA DE ARTE UC.

**CM:** TU EXPOSICIÓN MÁS RECIENTE TUVO LUGAR EN PAFA (PENNSYLVANIA ACADEMY OF FINE ARTS), UNA DE LAS ACADEMIAS DE ARTE MÁS ANTIGUAS EN ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA. HICISTE UN TRABAJO DE EXCAVACIÓN EN SUS ARCHIVOS, INDAGANDO EN LA HISTORIA (O BIOGRAFÍA) DE DOS ESCULTURAS NEOCLÁSICAS QUE PERTENECIERON (Y UNA AÚN PERTENECE) A SU COLECCIÓN: *JERUSALÉN EN SU DESOLACIÓN* (1973) DE WILLIAM WETMORE STORY, Y *DÉBORA* (1873) DE GIOVANNI BATTISTA LOMBARDI. AMBAS OBRAS FUERON CENTRALES DURANTE LA INAUGURACIÓN DEL EDIFICIO EN 1976, PERO SUS DESTINOS EN CAMBIO HABLAN DE ACTOS DE ICONOCLASTIA QUE OCURREN DENTRO DE LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS, ACTOS QUE SON HASTA CIERTO PUNTO CONVENCIONALES, PERO QUE TIENDEN A SER OLVIDADOS. ¿CÓMO TE INTERESASTE EN ESTA HISTORIA DE OLVIDO Y DESTRUCCIÓN EN RELACIÓN A LAS OBRAS DE ARTE, Y LA ÉTICA DETRÁS DE ELLA?

**LM:** LA CURADORA, JODI THROCKMORTON, ME PIDIÓ QUE DESARROLLARA UNA EXPOSICIÓN BASADA EN UNA INVESTIGACIÓN DE LOS ARCHIVOS ENCONTRADOS EN EL CENTRO PARA EL ESTUDIO DEL ARTISTA AMERICANO, DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE PENNSYLVANIA (*CENTER FOR THE STUDY OF THE AMERICAN ARTIST, PENNSYLVANIA ACADEMY OF THE FINE ARTS*). ESTE CENTRO ES UN ARCHIVO QUE INCLUYE MUCHOS DOCUMENTOS Y OBRAS PERTENECIENTES A LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DESDE SU FUNDACIÓN EN 1805. COMENCÉ A TRABAJAR SIN TENER UNA IDEA ESPECÍFICA DE LO QUE ESTABA BUSCANDO, AUNQUE SUELO VERME ATRAÍDA POR CIERTOS TIPOS DE NARRATIVAS QUE INCLUYEN EL BUSCAR A AQUELLOS INDIVIDUOS, HISTORIAS O EVENTOS HISTÓRICOS QUE HAN SIDO OLVIDADOS, OCLUIDOS O IGNORADOS.

EN EL CASO DE ESTA EXPOSICIÓN, MI INTERÉS INICIAL SE DESPERTÓ CUANDO ENCONTRÉ UNA CARTA ESCRITA EN 1980 POR EL DIRECTOR DE LA ACADEMIA QUE DISCUTÍA EL HABER RECIBIDO DE VUELTA LA ESCULTURA DE WILLIAM WETMORE STORY TITULADA *JERUSALÉN EN SU DESOLACIÓN* DEL DUEÑO DE UN CEMENTERIO LOCAL, BAJO LA CONDICIÓN DE QUE “NO HUBIESE PUBLICIDAD SOBRE LAS CIRCUNSTANCIAS Y EL PARADERO DE LA ESCULTURA DESDE SU INSTALACIÓN EN EL CEMENTERIO EN 1951”. A PARTIR DE ENTONCES FUI DESCUBRIENDO UNA HISTORIA FASCINANTE, DE VARIAS DÉCADAS DE DE-ACCESIÓN, RE-ACCESIÓN Y DESTRUCCIÓN DE DOS ESCULTURAS DE LA COLECCIÓN DE PAFA QUE HABÍAN

SIDO ORIGINALMENTE ENCARGADAS PARA LA INAUGURACIÓN DEL EDIFICIO RECIENTEMENTE DISEÑADO POR FRANK FURNESS, EL CUAL FUE LLAMADO EN 1876 EL “TEMPLO DEL ARTE”.

**CM:** ¿DE QUÉ SE TRATABAN LAS OBRAS Y QUÉ HABÍA PASADO CON ELLAS?

**LM:** JERUSALÉN Y DÉBORA ERAN PERSONIFICACIONES DE LA CIUDAD DE JERUSALÉN Y DE LA JUEZA DEL ANTIGUO TESTAMENTO LLAMADA DÉBORA; LA PRIMERA ESCULTURA FUE DESTERRADA, LA SEGUNDA DESTRUIDA EN EL SÓTANO DEL EDIFICIO. LA INSTITUCIÓN NECESITABA GENERAR ESPACIO PARA REALIZAR NUEVAS ADQUISICIONES, Y LA RAZÓN DADA PARA LA DE-ACCESIÓN DE ESTAS OBRAS FUE QUE LOS GUSTOS HABÍAN CAMBIADO Y QUE YA NO LAS QUERÍAN. JERUSALÉN ENCONTRÓ UN NUEVO HOGAR, PERO NADIE PUDO ENCONTRAR UNO PARA DÉBORA Y ELLA FUE DESTRUIDA. LO QUE UNA VEZ HABÍA SIDO LITERALMENTE DEVELADO COMO LA CÚSPIDE DE LAS BELLAS ARTES EN 1876, PRESUMIBLEMENTE YA NO ERA SUFICIENTEMENTE MODERNO PARA 1951. SENTÍ QUE LAS OBRAS ERAN METÁFORAS PARA TODOS LOS CUERPOS QUE SON DESTERRADOS O DESTRUIDOS; AQUELLOS QUE VIVEN ENTRE NOSOTROS QUE SON “INDESEADOS”; AQUELLOS QUE HAN SIDO TRAICIONADOS POR LA PROMESA DE UN CONTRATO SOCIAL DEMOCRÁTICO. SIN EMBARGO, DEBERÍA DECIRSE QUE LA REDENCIÓN TAMBIÉN ES UNA PARTE DE ESTA HISTORIA. EL EQUIPO DE PAF A SE DIO CUENTA DE SU ERROR EN 1972 Y PASÓ 14 AÑOS TRABAJANDO MUY DURO PARA NEGOCIAR CON SUS NUEVOS DUEÑOS EL RETORNO DE LA ESCULTURA DE JERUSALÉN AL MUSEO, LO CUAL LOGRARON FINALMENTE. TAMBIÉN RESTAURARON LA ESCULTURA, QUE HABÍA SIDO GRAVEMENTE DAÑADA POR ENCONTRARSE AL AIRE LIBRE, Y AHORA ESTÁ EN EXPOSICIÓN, OCUPANDO UN LUGAR PROMINENTE EN EL MUSEO.

**CM:** EL TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN ESTÁ INSPIRADO EN LA ESCULTURA DE WETMORE, PERO TÚ ADEMÁS LO VINCULASTE A LA CIUDAD Y AL PRESENTE DE DISTINTAS MANERAS.

**LM:** LA OBRA DE WETMORE, *JERUSALÉN EN SU DESOLACIÓN*, ESTABA INSPIRADA EN ESTE TEXTO DE LAS LAMENTACIONES, JEREMÍAS, CAPÍTULO 1, VERSOS 1 Y 2 (MI TRADUCCIÓN): “¿CÓMO HA LLEGADO A SENTARSE SOLITARIA, LA CIUDAD QUE ABUNDABA EN GENTE?



¿CÓMO HA QUEDADO COMO VIUDA LA QUE ERA GRANDIOSA ENTRE LAS NACIONES, LA QUE ERA REINA ENTRE LAS PROVINCIAS, CÓMO HA LLEGADO A SER AHORA UNA ESCLAVA? ELLA LLORA SOLITARIA POR LA NOCHE CON LÁGRIMAS EN SUS MEJILLAS, TODOS SUS AMANTES HAN PARTIDO Y NINGUNO LA ALIVIA. TODAS SUS AMISTADES LA HAN TRAICIONADO Y SE HAN VUELTO SUS ENEMIGOS". ESTA FRASE ESTABA TALLADA EN LATÍN EN LA BASE DE LA ESCULTURA, Y LA ESCULTURA MUESTRA A UNA MUJER CON UN VESTIDO DE MEDIO ORIENTE, SENTADA SOBRE UN MURO DESTRUIDO DE UNA CIUDAD EN RUINAS.

YO ESTABA TRABAJANDO EN ESTE PROYECTO ANTES Y DESPUÉS DE LA CAMPAÑA PRESIDENCIAL DE 2016 QUE TUVO COMO RESULTADO LA ELECCIÓN DE DONALD TRUMP. PARA MÍ FUE IMPOSIBLE NO LEER ESTE TEXTO ANTIGUO COMO UNA ADVERTENCIA CONTEMPORÁNEA DE LA ARROGANCIA AMERICANA EN EL SIGLO VEINTIUNO. ASÍ QUE TOMÉ ESTA CITA Y REALICÉ SOBRE UN MURO UNA ESCULTURA EN RELIEVE A GRAN ESCALA QUE IMITA LA APARIENCIA DEL DISCURSO DE GETTYSBURG QUE ESTÁ GRABADO SOBRE PIEDRA EN EL MEMORIAL DE LINCOLN CREADO POR DANIEL CHESTER FRENCH EN WASHINGTON D.C. MI OBRA, *UNA VEZ FUE GRANDIOSA ENTRE LAS NACIONES (ONCE GREAT AMONG THE NATIONS)* (2017), ES UNA IMAGEN FANTASMA DE UN TEXTO QUE SE CIERNE SOBRE LOS DEMÁS TRABAJOS EXPUESTOS EN LA EXHIBICIÓN. ELLA NOS RECUERDA QUE UNA NACIÓN NO PUEDE SOBREVIVIR POR SÍ SOLA, QUE PUEDE DESTERRAR A OTROS Y DEGRADARLOS, INCLUSO DESTRUIRLOS, PERO QUE A FIN DE CUENTAS VA A PERDER SU DIGNIDAD Y SU PODER.

**CM:** EN LA EXPOSICIÓN PRODUJISTE UNA CONEXIÓN CON CIUDADES DESTRUIDAS A TRAVÉS DE UN LIBRO EN FORMA DE ACORDEÓN QUE MUESTRA UN PAISAJE CONTINUO DE RUINAS URBANAS. ME RECORDÓ LOS LIBROS DE FACHADAS DE ED RUSCHA, *EVERY BUILDING ON THE SUNSET STRIP* (1966), PERO CON UN CONTENIDO RADICALMENTE DIFERENTE, O QUIZÁS NO TANTO, EN CUANTO ESTAS IMÁGENES DE CIUDADES DEMACRADAS POR LA GUERRA SE HAN CONVERTIDO EN UN PAISAJE URBANO COTIDIANO.

**LM:** EL LIBRO EN FORMA DE ACORDEÓN AL QUE TE REFIERES, *LA CIUDAD EN SU DESOLACIÓN (THE CITY IN HER DESOLATION)* (2017), ES UN PANORAMA DE 15 PIES DE LARGO QUE MUESTRA ESCENAS

DE CIUDADES DESTRUIDAS ALREDEDOR DEL MUNDO DESDE LA GUERRA CIVIL AMERICANA EN ADELANTE. FUI RECOLECTANDO DE INTERNET DISTINTAS FOTOGRAFÍAS EN BLANCO Y NEGRO DE CIUDADES DESTRUIDAS, PARA LUEGO EDITARLAS DIGITALMENTE Y ALTERARLAS, COMBINÁNDOLAS EN UN CAMPO LARGO DE FRAGMENTOS DE CONCRETO, METAL Y ESCOMBROS. NINGÚN SITIO DE DESTRUCCIÓN HA SIDO PRIVILEGIADO POR SOBRE OTRO, NI EN TAMAÑO NI EN FORMA, Y CADA CIUDAD SE FUNDE CON EL PAISAJE DE TODAS LAS DEMÁS. EN LA PARTE BAJA DE LAS PÁGINAS SE ENCUENTRA UNA BANDA HORIZONTAL BLANCA QUE INCLUYE LOS NOMBRES DE LAS CIUDADES Y LAS FECHAS: CIUDAD DE NUEVA YORK, 2001; PALMIRA, 2015; MANILA, 1945; RICHMOND, 1865; Y MUCHOS OTROS LUGARES QUE MUESTRAN LAS CICATRICES DE CONFLICTOS HUMANOS QUE PERSISTEN EN EL TIEMPO. DEBIDO A MI TRABAJO COMO HISTORIADORA DEL ARTE CON UN ENFOQUE EN EL ARTE CONCEPTUAL DE LOS AÑOS SESENTAS Y SETENTAS, ESTABA MUY CONSCIENTE DEL LIBRO DE RUSCHA Y FUE UNA INFLUENCIA FORMAL IMPORTANTE EN MI TRABAJO. EN MI LIBRO, EL FONDO Y CENTRO DE TODAS LAS IMÁGENES ES HIROSHIMA, LA CUAL SIRVE DE TERRENO EN COMÚN SOBRE EL CUAL TODAS LAS OTRAS FORMAS DE VIOLENCIA TECNOLÓGICA PUEDEN SER MEDIDAS. ESTA PIEZA TIENE UNA RELEVANCIA ESPECIAL PARA MÍ AHORA, EN UN MOMENTO EN QUE TODOS ESTAMOS LIDIANDO CON EL ESPECTRO, QUE YACÍA DURMIENTE Y AHORA PARECE RESUCITADO, DEL HOLOCAUSTO NUCLEAR.

**CM:** EN LA EXPOSICIÓN *LA CIUDAD EN SU DESOLACIÓN* TAMBIÉN OPTAS POR FORMATOS QUE APUNTAN AL DESVANECIMIENTO DE MANERAS DIFERENTES: FOTOGRAFÍAS DE ARCHIVO, EL MURAL QUE OPERA POR INVERSIÓN (EN TÉRMINOS DE COLORES, BLANCO SOBRE BLANCO EN UN RELIEVE HUNDIDO), Y EN EL LIBRO. ¿CÓMO ESCOGISTE ESTOS FORMATOS PARA MATERIALIZAR Y VISUALIZAR ESTAS HISTORIAS?

**LM:** CREO QUE TOCAS UN ASPECTO IMPORTANTE DE ESTE TRABAJO. COMO MENCIONABA ANTES, ME INTERESA UBICAR HISTORIAS PERDIDAS U OLVIDADAS CUANDO TRABAJO CON LOS ARCHIVOS. SUPONGO QUE GRAN PARTE DE MI TRABAJO ES COMO UN TIPO DE PROCESO DE EXCAVACIÓN QUE ESTÁ MARCADO POR LA NATURALEZA SUBJETIVA DE LA HISTORIA EN TANTO CONSTRUCCIÓN SOCIAL.

PARTE DE LO QUE ESTOY HACIENDO ES AFIRMAR MIS PROPIOS VALORES AL RECUPERAR HISTORIAS ESPECÍFICAS QUE DESIGNO COMO DIGNAS DE SER PRESERVADAS Y COMPARTIDAS.

**CM:** LA FOTOGRAFÍA DE ARCHIVO HA TENIDO UN ROL IMPORTANTE EN TUS PROYECTOS MÁS RECIENTES. EN ALGUNOS DE ELLOS TE HAS REMONTADO A HISTORIAS DE PROTESTA ICÓNICAS PERO TAL VEZ OLVIDADAS, QUE LUEGO RECREAS POR MEDIO DE INSTALACIONES CON MUEBLES, COMO EN LAS OBRAS *WASHINGTON D.C., 1939*; *BASEL, 1957*; *CHICAGO, 1969*. ¿CÓMO LLEGASTE A ESTAS IMÁGENES Y OBJETOS? TIENEN UNA PRESENCIA IMPRESIONANTE. ¿INTENTASTE EVITAR ESTETIZARLOS?

**LM:** DE HECHO, TENÍA LA INTENCIÓN DE VOLVERLOS ESTÉTICOS. FUERON HECHOS A PROPÓSITO CON MATERIALES ARCHIVÍSTICOS DE MUY BUENA CALIDAD COMO MADERA DE CEREZO, CARTÓN DE PAÑO, LINO Y ALGODÓN. DEBÍAN ADEMÁS TENER UNA ESCALA QUE FUESE “AMABLE” PARA LOS MUSEOS. ESTAS ESCULTURAS NUEVAS, QUE SON RECREACIONES DE OBJETOS HECHOS POR PERSONAS QUE SEGURAMENTE NO SE IDENTIFICABAN COMO ARTISTAS, APUNTA A LAS MANERAS EN QUE LAS IMÁGENES POLÍTICAS DEL PASADO SON FETICHIZADAS EN EL PRESENTE. QUERÍA DEJAR CLARO QUE ESTAS RECREACIONES SON ESTÉTICAS, QUE HAN SIDO VACIADAS DE LA LABOR ORIGINAL QUE EN PRINCIPIO ENGENDRÓ ESTOS OBJETOS, SIENDO REEMPLAZADA POR LA LABOR DIFERENTE DEL ARTISTA.

AL HACERLO, ESTOY TRATANDO DE PERMITIR UN TIPO DE TRABAJO QUE DE ALGUNA FORMA ES PROBLEMÁTICO. NO SE TRATA DE UNA CRÍTICA AL “ARTE POLÍTICO”, Y TAMPOCO ES EN SÍ MISMO “ARTE POLÍTICO”, PERO APUNTA A CÓMO LOS ARTISTAS Y LOS ESPECTADORES SE RELACIONAN CON LAS IMÁGENES POLÍTICAS HOY EN DÍA. LA OBRA PLANTEA UNA SERIE DE PREGUNTAS ABIERTAS SOBRE EL VALOR Y LA EFICACIA DE LA LABOR DEL ARTISTA COMO TRABAJO POLÍTICO EN EL SIGLO VEINTIUNO.

ES DIFÍCIL APROXIMARSE HOY A LA CUESTIÓN DEL TRABAJO “ARTÍSTICO”, YA QUE MUCHOS ARTISTAS, INCLUYÉNDOME, NO TRABAJAN NECESARIAMENTE DE MANERA FÍSICA CON SU PROPIA OBRA. SI BIEN YO FABRICO MUCHO DE MI PROPIO TRABAJO, NO LO HAGO TODO. NO DUDO EN CONTRATAR A OTRA PERSONA PARA QUE FABRIQUE LA OBRA SI SÉ QUE VA A REALIZAR UN TRABAJO MEJOR, O SI SUBCONTRATAR ES UNA PARTE IMPORTANTE DEL CONTENIDO



DE LA OBRA. MI ESPOSO JIM CHRISTENSEN, QUIEN ES UN ARTISTA QUE TRABAJA EXCEPCIONALMENTE EN MADERA, HIZO ALGUNAS DE ESTAS ESCULTURAS. ESTO PLANTEA OTRA SERIE DE PROBLEMAS SOBRE LA LABOR ARTÍSTICA HOY EN DÍA. ¿QUÉ ES EVALUADO COMO “OBRA” IMPORTANTE EN UNA OBRA DE ARTE? ¿QUIÉN DECIDE QUÉ ES ESTO? ¿CÓMO VALORAN LOS ARTISTAS SU PROPIO TRABAJO Y SU COMPENSACIÓN?

**CM:** DESDE HACE UN TIEMPO QUE HAS ESTADO TRABAJANDO TAMBIÉN EN UN MODO PERFORMATIVO, INTERCAMBIANDO IDENTIDADES PARA TRANSMITIR CIERTOS MENSAJES AL RE-ESCRIBIR LOS DISCURSOS DE PERSONALIDADES IMPORTANTES. UNO DE ESTOS PROYECTOS FUE UN ENSAYO QUE SE PUBLICÓ EN UNA REVISTA ANARQUISTA, BASADO EN UN DISCURSO DE EMMA GOLDMAN. ME PARECIÓ PARTICULARMENTE PODEROSO CÓMO TEJISTE TUS PROPIAS EXPERIENCIAS, EN TÉRMINOS DEL DESARROLLO DE TU CONCIENCIA POLÍTICA, CON UNA EXPLICACIÓN DEL ANARQUISMO Y SU NECESIDAD HOY. DE CIERTA MANERA LA VOZ DE GOLDMAN NO ERA BORRADA MIENTRAS TU VOZ EMERGÍA; LOGRASTE UN BALANCE MUY BELLO DE VOCES QUE REFUEZAN O CATAPULTAN EL MENSAJE DE LA OTRA, COMO SI RESONARAN JUNTAS.

EN UN PROYECTO VISUAL MÁS RECIENTE, *ESPECTRO DEL FUTURO ACUSADO (SPECTRE OF THE FUTURE ACCUSED)*, TOMASTE UN DISCURSO DEL ESCRITOR SOCIALISTA CANADIENSE WILLIAM ARTHUR PRITCHARD. ¿DE QUÉ SE TRATABA ESTE DISCURSO?

**LM:** LA SELECCIÓN DE ESTOS DOS DISCURSOS REVELA MI INTERÉS POR LAS ALTERNATIVAS HISTÓRICAS A LA ORGANIZACIÓN ECONÓMICA CAPITALISTA. PRITCHARD FUE UN RECONOCIDO ORGANIZADOR SINDICAL SOCIALISTA EN CANADÁ EN LA DÉCADA DE 1910. EN 1920, FUE ACUSADO DE CONSPIRACIÓN SEDICIOSA POR EL GOBIERNO FEDERAL POR HABER AYUDADO A ORGANIZAR LA HUELGA GENERAL DE WINNIPEG, QUE FUE Y CREO QUE SIGUE SIENDO LA HUELGA DE TRABAJO MÁS GRANDE EN CANADÁ. EL GOBIERNO QUERÍA VOLVER A PRITCHARD UNA SUERTE DE EJEMPLO, JUNTO CON OTROS SIETE HOMBRES QUE TAMBIÉN FUERON ACUSADOS. AL FINAL DEL JUICIO, PRITCHARD PRESENTÓ UNOS ARGUMENTOS FINALES EN SU PROPIA DEFENSA, DIRIGIÉNDOSE DIRECTAMENTE AL JURADO POR 24 HORAS A LO LARGO DE TRES DÍAS. ERA COMÚN ENTONCES QUE LOS ORGANIZADORES SINDICALES DE TRABAJO FUESEN

TAMBIÉN EDUCADORES Y MUCHAS VECES ERAN MUY ARTICULADOS Y LETRADOS, Y PRITCHARD TUVO LA INTENCIÓN DE USAR SU PROPIO JUICIO COMO UNA OPORTUNIDAD PEDAGÓGICA.

SU DISCURSO DE DEFENSA FUE TRANSCRITO Y PUBLICADO EN 1920. EN SU FORMA ORIGINAL, ES UN MONÓLOGO LARGUÍSIMO Y DISPERSO QUE ENTRETEJE ANÉCDOTAS PERSONALES, HECHOS HISTÓRICOS, REFERENCIAS A LA LITERATURA, TEORÍA MARXISTA, LA HISTORIA DE LA ORGANIZACIÓN SINDICAL DE TRABAJO, PARÁBOLAS CULTURALES Y MUCHO MÁS. EDITÉ EL ORIGINAL DE 24 HORAS A UN DISCURSO DE 77 MINUTOS, Y CONTRATÉ A UNA ACTRIZ PARA ACTUAR EN EL VIDEO. EL NUEVO DISCURSO ESTÁ ESCRITO Y EDITADO PARA UNA AUDIENCIA CONTEMPORÁNEA, Y AUNQUE CERCA DEL 75% DEL DISCURSO ES EL LENGUAJE ORIGINAL DE PRITCHARD, UN CUARTO DE ESTE ES UN TEXTO NUEVO QUE ESCRIBÍ, EL CUAL SE DIRIGE A NUESTRO PROPIO MOMENTO HISTÓRICO. EL CONTENIDO NUEVO INCLUYE EL ADAPTAR LA IDENTIDAD DE PRITCHARD PARA FUNDIRLA CON LA MÍA (COMO PROFESORA UNIVERSITARIA), MI PREOCUPACIÓN DE QUE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN ESTÁ SIENDO AMENAZADA EN LOS ESTADOS UNIDOS, Y UN COMENTARIO SOBRE LAS AMENAZAS DE VIOLENCIA EXISTENTES QUE REALIZAN IDEÓLOGOS CONTEMPORÁNEOS QUE TRATAN DE ANIQUILAR LA EXPRESIÓN DE CREENCIAS POLÍTICAS DISCREPANTES.

**CM:** ¿CÓMO DESARROLLASTE LA IDEA DE PROYECTAR UN HOLOGRAMA EN UN ESPACIO PÚBLICO PARA MATERIALIZAR SU DISCURSO?

**LM:** *ESPECTRO DEL FUTURO ACUSADO (SPECTRE OF THE FUTURE ACCUSED)* FUE CONCEBIDO PARA LA ZONA DE LA NOCHE BLANCA (*NUIT BLANCHE*) DE LA CURADORA BARBARA FISCHER, QUE ELLA TITULÓ *HABLANDO A LAS CALLES (TAKING TO THE STREETS)*, Y QUE FUE FUNDADA POR LA CIUDAD DE TORONTO. *NUIT BLANCHE* ES UN GRAN FESTIVAL DE LAS ARTES AL AIRE LIBRE QUE ESTÁ PATROCINADO POR LA CIUDAD Y QUE ATRAE A MÁS DE UN MILLÓN DE PERSONAS DESDE EL ATARDECER AL AMANECER DURANTE EL CURSO DE UNA NOCHE EN OTOÑO. EL HOLOGRAMA DE PRITCHARD APARECÍA EN UN BALCÓN DE UNA PEQUEÑA COCHERA DONDE EL TEÓRICO DE LOS MEDIOS MARSHALL MCLUHAN DABA SUS CHARLAS PÚBLICAS, UN EDIFICIO QUE ES AHORA PATRIMONIO HISTÓRICO.

**CM:** ¿POR QUÉ UN HOLOGRAMA Y NO SIMPLEMENTE UN VIDEO?

**LM:** EL JUICIO DE PRITCHARD, RE-ESCRITO COMO UNO PROPIO Y TRANSMITIDO A TRAVÉS DE SU FORMA HOLOGRÁFICA, OFRECE A LOS ESPECTADORES UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y AURAL QUE ATRAVIESA LA DISTANCIA HISTÓRICA DEL SIGLO PASADO E INSINÚA UN FUTURO QUE ESTÁ AÚN POR SER CREADO. EL HOLOGRAMA ES EL MEJOR MEDIO POSIBLE PARA EMITIR Y PRESENTAR ESTA EXPERIENCIA; ES UNA TECNOLOGÍA QUE EXISTE EN LA PROMESA-SIEMPRE-PRESENTE DEL FUTURO; UNA QUE ESTÁ PROFUNDAMENTE ALOJADA EN LA IMAGINACIÓN POPULAR COMO UN TRUCO OBSOLETO (POR EJEMPLO, BASTE PENSAR EN CÓMO EL CONSEJO DE LOS *JEDI* APARECE COMO UNA SERIE DE HOLOGRAMAS EN LA FRANQUICIA DE *LA GUERRA DE LAS GALAXIAS*) Y UNO QUE, SIN EMBARGO, ES PROMOVIDO ACTIVAMENTE HOY EN DÍA EN LA PUBLICIDAD Y LAS COMUNICACIONES DIGITALES COMO LAS VIDEO-CONFERENCIAS EN VIVO.

PESE A LA SOFISTICACIÓN DE SU USO ACTUAL, LOS HOLOGRAMAS EN TRES DIMENSIONES DE HOY SON REALMENTE UNAS VERSIONES DE ALTA TECNOLOGÍA DEL FANTASMA DE PIMIENTA (*PEPPER'S GHOST*), LA ILUSIÓN ÓPTICA DEL SIGLO DIECINUEVE QUE UTILIZABA ESPEJOS Y LUCES PARA CREAR EFECTOS DE FANTASMAS Y FANTASMAGORÍA EN LOS TEATROS Y PARQUES DE ENTRETENCIONES. *NUIT BLANCHE* MARCA EL CENTENARIO DE LAS REVOLUCIONES EN RUSIA. PARA MÍ, LA PRESENCIA FANTASMAL DE PRITCHARD ES TAMBIÉN SIMBÓLICA DEL ESPECTRO DEL SOCIALISMO QUE FUNCIONA COMO LA DIALÉCTICA ESPECTACULAR DEL CAPITALISMO. AL FINAL DE MI DISCURSO, PRITCHARD LE SOLICITA A LA AUDIENCIA QUE ENJUICIE SUS CREENCIAS POLÍTICAS: “YO SOY EL ESPECTRO DEL FUTURO ACUSADO. ¿CUÁL SERÁ TU SENTENCIA? ¿CUÁL ES TU DESEO? TODOS SOMOS CÓMPLICES AL HACER Y DESHACER MUNDOS.”

**CM:** YA QUE ESTAMOS HABLANDO DE ESTE ENTRELAZAMIENTO ENTRE EL PRESENTE, EL PASADO Y EL FUTURO, FICCIÓN O ARTILUGIO Y REALIDAD, EN ADDENDUM FUISTE INVITADA POR JOSEPH DEL PESCO A PARTICIPAR EN UN PROYECTO PARA LA FUNDACIÓN DE ARTE KADIST, QUE CONSISTÍA EN REEMPLAZAR AVISOS EN INTERNET CON ENSAYOS VISUALES. PENSANDO EN LA ICONOCLASTIA, ES UN ACTO INVERTIDO DE SUPRESIÓN DE UN TIPO DE INFORMACIÓN. ¿QUÉ TE LLEVÓ A INTERVENIR EL PERIÓDICO NEW YORK TIMES CON IMÁGENES DE TU PROYECTO PREVIO, ¿CUÁNTO MÁS VAMOS A TOLERAR ESTO? (HOW LONG CAN WE TOLERATE THIS)?

**LM:** *HOW LONG CAN WE TOLERATE THIS* (2016) ESTÁ COMPUESTO POR FOTOGRAFÍAS DE ARCHIVO DE PRENSA DE ESTADOUNIDENSES DESAHUCIADOS, DESALOJADOS DE SUS CASAS A LO LARGO DEL SIGLO VEINTE. LA OBRA RESULTANTE ES UN ENSAMBLAJE FOTOGRÁFICO DE 34 PIES DE LARGO QUE SE ASEMEJA A UNA LÍNEA DE TIEMPO Y UN PAISAJE URBANO. LA OBRA ESTÁ LITERALMENTE COMPUESTA DE IMÁGENES DE PERSONAS DESPLAZADAS QUE ESTÁN PARADAS EN LA CALLE CON SUS PERTENENCIAS PERSONALES, ENTRE 1932 Y 1992. LA OBRA REPRESENTA DÉCADAS DE ACUMULACIÓN CAPITALISTA; LA PLUSVALÍA MANIFESTADA EN EL AMBIENTE CONSTRUIDO COMO PROPIEDAD PRIVADA, UN TIPO DE “VALOR” QUE NO SE EXTIENDE A LAS VIDAS HUMANAS Y QUE DEJA A MUCHAS PERSONAS DESPLAZADAS Y DESPOSEÍDAS DE LOS DERECHOS HUMANOS MÁS BÁSICOS.

CUANDO DEL PESCO Y KADIST ME INVITARON A PARTICIPAR EN ADDENDUM, YO RECIÉN HABÍA TERMINADO ESTE TRABAJO. EL OBJETIVO DE LA APLICACIÓN ADDENDUM PARA UN NAVEGADOR, SEGÚN LO ENTENDÍ, ERA REEMPLAZAR AVISOS COMERCIALES POR ENSAYOS VISUALES HECHOS POR ARTISTAS, GENERANDO ASÍ NUEVOS COMPORTAMIENTOS DE OBSERVACIÓN CRÍTICA A TRAVÉS DEL ESPACIO DE LA PANTALLA POR AQUELLOS QUE TENÍAN LA APLICACIÓN. ME HIZO SENTIDO REEMPLAZAR LAS IMÁGENES DE PRODUCTOS COMERCIALES CON IMÁGENES DE PERSONAS QUE HABÍAN PERDIDO TODAS SUS PERTENENCIAS. HABÍA UN TIPO DE LÓGICA DIALÉCTICA EN ESTA ACCIÓN.



**CM:** EN TU LIBRO *ENGENDERING AN AVANT-GARDE: THE UNSETTLED LANDSCAPES OF VANCOUVER PHOTO-CONCEPTUALISM* TRABAJAS CON OTROS TIPOS DE BORRADURAS Y OMISIONES. EL LIBRO SE ARTICULA EN TORNO A LA NOCIÓN DE PAISAJE “DEFEATED” (SIN RASGOS) Y LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA DE CORTE CONCEPTUALISTA DE BRITISH COLUMBIA. ¿DE QUÉ SE TRATA ESE CONCEPTO Y CÓMO SE VINCULA CON LA OMISIÓN EN EL PAISAJE?

**LM:** EL TÉRMINO “DEFEATED LANDSCAPE” (PAISAJE SIN RASGOS) FUE USADO POR ARTISTAS Y ESCRITORES LOCALES EN VANCOUVER ALREDEDOR DE 1970 PARA DAR CUENTA DE UN PAISAJE URBANO MODERNO NO-ROMÁNTICO, UN PAISAJE COMÚN EN EL SENTIDO DE PODER ENCONTRARSE EN CUALQUIER PARTE. ESTÁ VINCULADO AL TRABAJO DE DAN GRAHAM Y ROBERT SMITHSON DE FINALES DE LOS SESENTAS –ARTISTAS QUE ERAN CONOCIDOS EN VANCOUVER Y QUE PASARON UN TIEMPO AHÍ–. NO VOY A INTENTAR RESUMIR EL LIBRO AQUÍ, YA QUE ES MUY LARGO, PERO UNA MANERA SENCILLA DE RESPONDER A TU PREGUNTA ES HACER NOTAR QUE SIEMPRE QUE UN PAISAJE ES DESPOBLADO, LOS ESPECTADORES CRÍTICOS DEBERÍAN PREGUNTARSE ¿QUIÉN FALTA Y POR QUÉ ESTÁ VACÍO?

**CM:** ¿COMO LOS PUEBLOS ORIGINARIOS?

**LM:** EL ANTROPÓLOGO LORENZO VERACINI DESCRIBE MUCHAS DE LAS NARRATIVAS DE TRANSFERENCIA QUE CREAN LAS SOCIEDADES COLONIALES DE ASENTAMIENTO (*SETTLER COLONIAL SOCIETIES*) PARA JUSTIFICAR SU PRESENCIA EN UNA TIERRA QUE NO LES PERTENECE. LA IDENTIDAD NACIONAL CANADIENSE EN LA DÉCADA DE LOS VEINTE Y TREINTA DEL SIGLO PASADO ESTUVO FUERTEMENTE INFLUENCIADA POR LA PROMOCIÓN POR PARTE DE LOS CANADIENSES CENTRALES (E INGLESES) DEL GRUPO DE PAISAJISTAS CONOCIDO COMO EL GRUPO DE LOS SIETE (*GROUP OF SEVEN*) Y DE LAS PINTURAS EXPRESIONISTAS DE EMILY CARR DE UNA NATURALEZA SALVAJE MÍTICA DEL NORTE, CONVENIENTEMENTE VACIADA DE HABITANTES INDÍGENAS. EN TALES PINTURAS, UNOS ÁRBOLES ESTOICOS SE ALZAN SOBRE VISTAS BARRIDAS POR EL VIENTO Y LOS PUEBLOS NATIVOS VACÍOS DESAPARECEN EN LA TIERRA COMO TANTOS ARTEFACTOS PERDIDOS DURANTE LA INEVITABLE MARCHA “CIVILIZADA” QUE PROGRESA EN EL TIEMPO.

**CM:** ¿ENTONCES CÓMO VINCULASTE ESTO A LA MANERA EN QUE LA VANGUARDIA EUROPEA FUE PENSADA BAJO EL GÉNERO MASCULINO, VOLVIÉNDOSE INHÓSPITA HACIA LO FEMENINO?

**LM:** EL PAISAJE SIN RASGOS SURGIÓ COMO UN DECIDIDO RECHAZO HACIA LOS PAISAJES ROMÁNTICOS COLONIALES. WALL, WALLACE Y SUS PARES, QUIENES ESTABAN MUY INFLUENCIADOS POR LA ESCUELA DE FRANKFURT EN LOS SESENTAS, QUERÍAN HACER PAISAJES URBANOS QUE REVELARAN LO QUE ELLOS PERCIBÍAN COMO LA SOCIALIDAD ALIENADA DE LA MODERNIDAD –VANCOUVER DESPOJADO DE LA MÍTICA NATURALEZA SALVAJE Y REVELADO COMO UN PUERTO INDUSTRIAL MODERNO Y UN CENTRO INDUSTRIAL–. MI TRABAJO COMENZÓ CUANDO ME DI CUENTA DE QUE ALGUNOS DE ESOS PAISAJES SIN RASGOS CONTENÍAN REPRESENTACIONES ERÓTICAS DE MUJERES. EL *PORTFOLIO OF PILES* DE N.E. THING CO'S (1968), QUE GENERALMENTE ES CITADO COMO UN CASO IMPORTANTE DE UN PAISAJE SIN RASGOS, CONSISTE EN FOTOGRAFÍAS INSTANTÁNEAS DE PILAS DE MATERIALES INDUSTRIALES ENCONTRADOS EN LOCACIÓN MIENTRAS EL ARTISTA MANEJABA ALREDEDOR DE VANCOUVER, PERO CUANDO UNO HOJEA TODO EL PORTAFOLIO SE ENCUENTRA CON UN PRIMER PLANO DE UN PAR DE SENOS GRANDES DE UNA MUJER, COMO SI FUERA UN *PEEP-SHOW*, JUSTO AL MEDIO. LA OBRA *LANDSCAPE MANUAL* (1970) DE JEFF WALL CONTIENE UNA NARRATIVA LARGA SOBRE EL ACTO DE OBSERVAR SEXO ENTRE LESBIANAS EN UN BAÑO. ESTOS DESCUBRIMIENTOS ME SUGIRIERON QUE HABÍA MUCHO MÁS EN ESTOS PAISAJES SIN RASGOS QUE LO QUE SE HABÍA ENTENDIDO ANTERIORMENTE.

CREO QUE AL IMPORTAR ESTE DISCURSO DE INICIOS DEL SIGLO VEINTE DE LA VANGUARDIA EUROPEA A VANCOUVER EN LOS SESENTAS (MODELADA EN EL DADÁ, EL SURREALISMO Y EL CONSTRUCTIVISMO), ESTOS ARTISTAS JÓVENES (MASCULINOS) TAMBIÉN IMPORTARON LOS TROPOS DE LA MUJER-COMO-NATURALEZA Y COMO SITIO DE UN DESCUBRIMIENTO MARAVILLO (PIENSO EN NADJA DE BRETON) EN SUS PROPIOS PAISAJES URBANOS INFLUENCIADOS A SU VEZ POR EL SITUACIONISMO.

**CM:** ¿CÓMO LO VINCULAS CON LA NOCIÓN DE TERRITORIO? CONSERVANDO LAS DISTANCIAS, HAY MUCHAS SIMILITUDES CON LA NEO VANGUARDIA CHILENA Y LA TERRITORIALIDAD DE SU DISCURSO.

**LM:** DEBIDO A QUE EL COLONIALISMO DE ASENTAMIENTO HA SIDO TEORIZADO COMO UNA NEGOCIACIÓN TRIANGULAR ENTRE QUIENES SE ASIENTAN, LOS “OTROS” INDÍGENAS Y LOS “OTROS” EXÓGENOS (EN BRITISH COLUMBIA, ESTO SERÍA LOS COLONOS INGLESES Y SUS ANCESTROS, LAS PRIMERAS NACIONES, Y LOS INMIGRANTES Y REFUGIADOS), ES UNA FORMA ÚTIL PARA ANALIZAR CÓMO LAS DISTINTAS POBLACIONES NEGOCIAN SUS DEMANDAS DE PERTENECER A TERRITORIOS ESPECÍFICOS. PIENSO EN LOS TERRITORIOS COMO ALGO AMPLIAMENTE ESPACIAL QUE INCLUYE EL DISCURSO. DE ESTA FORMA, ENTIENDO EL DISCURSO DE LA VANGUARDIA COMO UNA ESPECIE DE TRANSFERENCIA NARRATIVA QUE POSICIONA A CIERTOS ARTISTAS COMO LÍDERES DE UN TERRITORIO DISCURSIVO. ESTAS SON LAS CONEXIONES QUE ESTOY TRATANDO DE HACER EN MI LIBRO.

COMO ESCULTORA Y COMO ACADÉMICA PIENSO A TRAVÉS DE Y DESDE UNA PERSPECTIVA ESPACIAL QUE CONSIDERA LAS MANERAS EN QUE LAS IMÁGENES Y LOS OBJETOS DEFINEN LOS TERRITORIOS A LOS QUE UN SUJETO TENDRÁ ACCESO O DESDE LOS CUALES PODRÁ HABLAR. EN ESTE SENTIDO, VEO QUE TODA MI OBRA ESTÁ CONECTADA. LAS DISTINTAS OBRAS QUE REALIZO Y LOS TEXTOS QUE ESCRIBO DAN VOZ A AQUELLOS QUE HAN SIDO MARGINALIZADOS, DESPOSEÍDOS, DESPLAZADOS, OLVIDADOS Y DEJADOS DE LADO EN LA ESCRITURA DE LA HISTORIA. CREO QUE LOS ARTISTAS Y LOS ESCRITORES OCUPAN UN LUGAR ÚNICO PARA CREAR NUEVOS MUNDOS QUE ESTÉN ALINEADOS CON NUESTROS VALORES, PARA BIEN O PARA MAL. SABRIENDO ESTO, DESDE HACE TIEMPO QUE HE GRAVITADO HACIA IMÁGENES Y NARRATIVAS DE RECLAMO, DE INSERCIÓN, DE SUBVERSIÓN. MI TRABAJO ES PROVEER ALTERNATIVAS A LO QUE CONOCEMOS Y VEMOS.



LEAH MODIGLIANI, SPECTRE OF THE FUTURE ACCUSED, PROYECCIÓN HOLOGRAMA 3D EN EL MCLUHAM CENTRE FOR CULTURE AND TECHNOLOGY (2017). FOTOGRAFÍA: YUULA BENIVOLSKI







# CONVERSATION



# RESEÑAS

**LA REVOLUCIÓN DE LAS FORMAS.  
60 AÑOS DE ARTE ABSTRACTO EN CHILE,  
EXPOSICIÓN CURADA POR RAMÓN  
CASTILLO EN EL CCLM**  
POR DOMINIQUE ROUGIER

**LA FALSA MEDIDA, EXPOSICIÓN DE  
FRANCISCA ANINAT EN D21**  
POR MARIARIS FLORES

**LOS SOFISTAS, EXPOSICIÓN DE JORGE  
QUIEN Y MARCELA OLIVA EN EL MAC**  
POR PABLO SELÍN

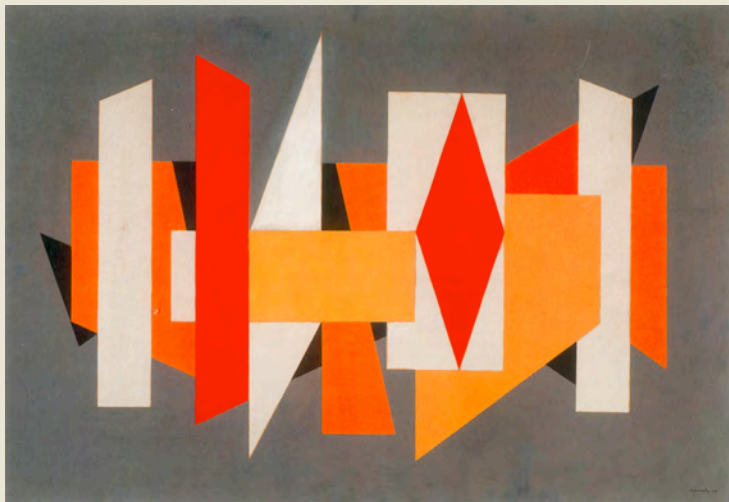
**CAÍDA LIBRE, INTERVENCIÓN DE  
JOSEFINA GUILISASTI EN EL MUSEO DE  
ARTE PRECOLOMBINO**  
POR PATRICK KIMBER BATE

**ENSAYOS SOBRE EL SILENCIO. GESTOS,  
MAPAS Y COLORES, DE MARCELA LABRAÑA**  
POR MACARENA VALENZUELA MOREN

**DIÁLOGOS DEL RECONOCIMIENTO,  
EXPOSICIÓN DE PROFESORES DE LA  
ESCUELA DE ARTE UC EN EL CENTRO DE  
EXTENSIÓN UC**  
POR ESTÍBALIZ LORCA DE URARTE

**LA IMAGEN INQUIETA. JUAN DOWNEY  
Y RAÚL RUIZ EN CONTRAPUNTO, DE  
FERNANDO PÉREZ VILLALÓN**  
POR HERNÁN ULM

**COMPOSICIONES BAJO TIERRA DE  
GERARDO PULIDO**  
POR MARCELA LABRAÑA



Mario Carreño, *Sin título*, gouache sobre papel (1958)

## LA REVOLUCIÓN DE LAS FORMAS. 60 AÑOS DE ARTE ABSTRACTO EN CHILE, EXPOSICIÓN CURADA POR RAMÓN CASTILLO EN EL CCLM\*

por Dominique Rougier

En el carácter contemplativo de las obras abstractas existe para el espectador la posibilidad de evidenciar cómo el artista construye el espacio que lo rodea desde su propia experiencia con los elementos figurativos que la componen. La oportunidad de adentrarnos en el mundo personal de los artistas latinoamericanos y principalmente chilenos que trabajaron en el plano de lo abstracto, fue posible a partir de la exposición *La revolución de las formas. 60 años de arte abstracto en Chile*, exhibida en el Centro Cultural La Moneda desde el 23 de marzo al 28 de mayo de 2017.

En el momento que el público comienza el recorrido de la muestra en la Sala Andes y lo finaliza en la Sala Pacífico, le concede a la vista constatar cómo fue el desarrollo del arte abstracto en Chile. En un principio, bajo el subtema *Precursores: Creacionismo y Abstracción orgánica*, las obras de Emilio Pettoruti (1892-1971), Joaquín Torres García (1874-1949) y Luis Vargas Rosas (1897-1977) demuestran cómo el plano figurativo a principios del siglo xx fue cambiando con la

intervención de figuras geométricas y un atisbo de libertad en la temática. El gesto del artista uruguayo Torres García, que invierte el mapa geográfico de América de norte a sur, según la lectura del texto museográfico de la exposición “da cuenta del nuevo ímpetu de los artistas latinoamericanos por crear un arte de vanguardia propio, organizado y racional que busca superar y sobrepasar los dictados artísticos de Europa”. Difícil trabajo para el espectador es reconocer en las obras de la exposición ciertos elementos latinoamericanistas, puesto que los planos abstractos y la geometrización del espacio ratifican que la experiencia personal con el arte moderno está primera y principalmente mediada por la técnica.

A lo largo del siglo xx, los artistas latinoamericanos acompañaron su trabajo artístico con la teoría. El estudio de las vanguardias europeas y la figura de la Escuela de la Bauhaus representan un fundamento práctico del quehacer artístico. La relación cada vez más estrecha entre arte y ciudad es apreciable en los documentos históricos expuestos en las vitrinas de ambas salas, los cuales dan a conocer la lectura de revistas y manifiestos norteamericanos y europeos que abordan el arte sintético y cinético practicado en calles y edificios. En el caso nacional, las imágenes

y los comentarios de diarios sobre el mural del paso bajo nivel de Santa Lucía son un ejemplo de ello.

El hecho que la exposición considerara sólo pinturas de caballete y esculturas da cuenta de la propia materialidad con que los artistas de los años sesenta en adelante se concentraron en trabajar. Las obras del Grupo Rectángulo y del Movimiento Forma y Espacio, que participan de la exhibición, son un reflejo de ello ya que, como bien declara Ramón Vergara Grez (1923-2012) en el catálogo de la primera exposición del Grupo Rectángulo en 1965:

*Los integrantes de la muestra ponen el acento en un concepto de orden y geometría; trabajan con un dibujo esquemático y planista, que facilite la mediación de las partes y la relación de las partes con el todo; reemplazan el toque o la pincelada tradicional por el plano de color. Todos por igual manifiestan su repudio por la realidad exterior y someten sus composiciones al rigor de una bien entendida y fecunda especulación intelectual<sup>2</sup>.*

El acento en el orden y la geometría fue evidenciable a lo largo de la exposición en obras como *Radiografía de la imagen* (1958), *Carta al sol* (1960) y *Carta sin palabras* (1962) de Ramón Vergara Grez, *Número 40* (1960) y *Construcción de madera n°13* (1977), de Matilde Pérez (1916-2014) y también en *Estructura XII* (1962), *Serie negra n°7* y *Serie negra n°5* (ambas de 1965) de Gustavo Pobleto (1915-2005).

La importancia del trabajo artístico desvinculado de lo figurativo estuvo reflejado en las 214 obras de la exposición, las cuales buscan reflexionar sobre el arte como disciplina que interactúa con el plano de lo puramente óptico. La teoría del crítico y teórico estadounidense Clement Greenberg (1909-1994) advierte ciertas similitudes con esta característica de la práctica artística de esa época. En su texto *La pintura moderna y otros ensayos* (1958), Greenberg señala que la planitud en una obra de arte debe ser comprendida como la primera característica del arte moderno, puesto que protege a la pintura de interpretaciones provenientes

de otras disciplinas. En su naturaleza de trabajar la tela desde lo bidimensional y material, presenta lo figurativo no en relación con los objetos que lo circunscriben, sino en la desarticulación de unos elementos con otros: “para conseguir la autonomía, la pintura debe, por encima de todo, despojarse de todo aquello que pueda compartir con la escultura. Y en su esfuerzo por conseguirlo, y no tanto por el afán de excluir lo representacional o lo literario, que la pintura se ha vuelto abstracta.” (Greenberg, 114-5). En lo abstracto y su carácter artificial, como segunda y tercera característica de la pintura moderna, existe la reivindicación del medio de la pintura como un artefacto fabricado con pigmentos, barniz, óleo y tela, entre otros materiales.

En *La revolución de las formas* es posible evidenciar que coetáneamente al auge del arte conceptual y minimalista en Estados Unidos, tanto en Latinoamérica como en Chile hubo artistas como Waldo Vila (1894-1979), Mario Carreño (1913-1999), Elsa Bolívar (1930-) y Sara Malvar (Claudio Román (1944-), entre otros, que articularon su discurso práctico en la mediación sistemática de las formas geométricas en torno a un espacio puramente óptico. Cercano a una conciencia iconoclasta de la representación visual de la realidad, el término *revolución* en el título de la exposición es pertinente de ser repensado, ya que la gran mayoría de las obras que la conforman no fueron tomadas en cuenta por el campo artístico en la época de su producción. Lo revolucionario, entonces, no está en lo que significó el arte abstracto a mediados del siglo xx, sino que es un guiño a la propia revolución visual que significa poder apreciar contemporáneamente las obras de grandes artistas rupturistas en la historia del arte latinoamericano y nacional ●

\* Exposición realizada entre el 23 de marzo hasta el 28 de mayo de 2017.

1. Texto museográfico. Centro Cultural La Moneda. 2017.
2. Vergara Grez, Ramón. Catálogo *Manifiesto Rectángulo “Grupo de arte moderno rectángulo”*. Libro Cultura Cuadernos #1. Memorial Editora Unesp.



Francisca Aninat,  
*La falsa medida*,  
imagen del  
montaje (2017)

## LA FALSA MEDIDA, EXPOSICIÓN DE FRANCISCA ANINAT EN D21\*

por Mariaris Flores

En cuanto se abría la puerta del departamento se percibía una cierta atmósfera. El aire se sentía pesado, tal como los bloques de yeso a escala de grises que nos recibían y que atiboraban la primera sala. Eran muchos bloques erguidos que, como cuerpos humanos, se mostraban frágiles al mismo tiempo que difíciles de descifrar. Con esta presentación, *La falsa medida* se exhibía en una primera instancia como enigmática, lo que se reforzaba en una mirada más atenta a los bloques de yeso. Estos tenían impresiones que evocaban el arte rupestre, un modo intuitivo de dibujar. Esta evocación se valida en el hecho de que las imágenes que en esta oportunidad vemos en yesos, fueron hechas por pacientes a la espera de atención médica, motivados por la artista. Francisca Aninat se inmiscuyó en el Hospital San Juan de Dios para intervenirlos y son las múltiples relaciones con este espacio las que articulan la exposición. La muestra es el testimonio de una experiencia. Una reflexión que evalúa lo sucedido al mismo tiempo que lo traslada a códigos artísticos en el espacio de la galería. *La falsa medida* remite entonces a las múltiples subjetividades que circulan en el hospital y que no se condicen con la rigurosidad cuantitativa que caracteriza a la ciencia médica.

Los bloques de yeso respiran para adquirir dureza y es su respiración la que densifica el ambiente de la galería, que contó con un montaje minimalista a la John McCracken. Estos elementos, que son cruciales y que al mismo tiempo parecen piezas mortuorias, dialogan con otros dos objetos que dan cuenta de su estatuto hospitalario intervenido. Una estructura de hierro de la que cuelgan frascos de vidrio vacíos a través de delicados tejidos, remite al pasado de los tratamientos médicos, cuando las enfermeras en su rol siempre femenino debían —además de atender a los enfermos— tejer un soporte para los frascos que dosificaban la medicina. En esta ocasión es la artista quien emuló dichos cuidados, quien tejió para recordar esa época. Una vitrina médica resignificada exhibe una especie de cerebro de género y pequeñas figuras hechas con el mismo material. Son “ejercicios de espera”, procedimiento que Aninat trabaja desde 2011 y que consiste en dar los materiales a los pacientes para que estos construyan figurillas en sus tiempos de espera, las que ahora se exhiben como una condensación del tiempo que les lleva ser atendidos y del proceso de incertidumbre previo al diagnóstico. Ambos elementos nos remiten a lo hospitalario, no obstante nos muestran otras posibilidades de abordarlo, de involucrarnos con esa sensibilidad.



En la segunda sala encontrábamos cuatro mesas blancas de delgadas y largas patas que eran el soporte ideal para una serie de libros. Casi al centro de la sala había una antigua máquina de anestesia adaptada para emitir sonido, de la cual escuchábamos una voz masculina que describía los pulmones y su valor como órgano. Dieciséis libros se repartían por las mesas y nos trasladaban al Hospital San Juan de Dios con una serie de misteriosas historias. Cada libro era una obra en sí mismo, dos de ellos eran impenetrables, pues estaban rigurosamente sellados. “No me acuerdo”, se podía leer claramente en una de las tapas. Cada libro fue confeccionado con dedicación y su materialidad estimulaba tanto por su textura como por los colores y formas que recogía. Historias contadas sintéticamente nos revelaban los distintos avatares de un cuerpo enfermo junto con su subjetividad. Aninat bordó los libros, intercaló papeles, textos, imágenes, intensos azules y rigurosos negros, escuchó cada historia y la tradujo, se involucró con distintos pacientes, doctores, enfermeros, camilleros y levantó una obra a partir de las sensibilidades de otros, conectó dos espacios mediante el deseo por mirar con otros ojos la rigurosidad de la ciencia médica.

Los libros en su cercanía y los yesos en su severidad se constituyeron en comunión, una visualidad y un sentido los atravesó, identificándolos. *La falsa medida* fue una propuesta que logró ensayar un modelo de trabajo participativo que prescindió del fetiche de la comunidad. No fueron necesarios los pacientes en espera o los registros del hospital, puesto que los objetos escogidos y trabajados por Aninat evocaban las esperas, los relatos, las enfermedades, las curas y todo aquello que da vida a un hospital ●



Jorge Quien y Marcela Oliva, *Los sofistas*, imagen del montaje (2017)

## LOS SOFISTAS, EXPOSICIÓN DE JORGE QUIEN Y MARCELA OLIVA EN EL MAC\*

por Pablo Selín

*Los Sofistas* es una exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal en Santiago de Chile que tiene como punto de partida un cómic homónimo de ochenta páginas realizado el año 2015 por Jorge Quien (Jorge Opazo)<sup>1</sup>. Las páginas originales se exhiben agrupadas por capítulos (de cuatro páginas cada uno) para ser leídas en un recorrido por las paredes de una de las dos salas que ocupa la exhibición. En paralelo, la artista Marcela Oliva desarrolla una serie de esculturas, objetos y maquetas que tienen como referente la historia que se va relatando en el cómic. Hay esculturas en resina coloreada y también montajes a partir de juguetes que recrean los personajes y escenas del cómic, estos últimos ocupando a veces el espacio entre capítulos, a modo de interludios tridimensionales. Además, la exposición cuenta con algunas pinturas en acrílico realizadas por Jorge Quien y una reconstrucción de las corbatas electrónicas que utilizan los personajes, así como una pintura mural en gran formato con uno de los personajes, elementos que forman parte del canon narrativo que se encuentra en el cómic.

La historia comienza con los dos personajes a quienes el narrador llama “los sofistas”<sup>2</sup>, quienes se encuentran “complotando en un centro de operaciones clandestino”, dibujado como una especie de búnker similar a las estructuras

que aparecen en las viñetas de Krazy Kat<sup>3</sup>. En los diálogos de los sofistas hay conversaciones que parecen parodiar un sistema de pedantería estética y política, mezclada con una especie de misticismo analítico. Estos diálogos generan unas formas materiales, sedimentos tangibles que son primero dibujados en las páginas del cómic y que luego se encuentran materializados a través de varias esculturas abstractas que ocupan el espacio de la sala. De este modo, las esculturas se convierten en parte de la historia y encuentran un fundamento para su abstracción y composición formal. Son pequeñas piezas redondeadas en resina, cada una de un color distinto y saturado orgánicamente, y que a veces se encuentran adheridas a las paredes o cuelgan de distintas formas en la sala principal de la exposición.

La historia va avanzando hacia una conversión total del mundo del relato en una tierra apocalíptica, consecuencia de un atentado mal planificado. Un mundo donde sólo quedan los cuerpos transfigurados de los sofistas y algunos otros personajes que son también referentes de distintos campos culturales: televisión, música, moda y artes visuales.

La narración forma parte del proceso de exploración de Jorge Quien, en el que deja correr a los personajes atendiendo a un impulso, así como a un sentido del deber (“Cuando se presenta la oportunidad de explorar tu interioridad, hay que hacerlo”, dice la presentación de la exposición). Toda la sala de *Los Sofistas* obedece a ese deseo de exploración y de construcción

\* Exposición realizada entre el 30 de marzo y el 4 de mayo de 2017

de un universo de ficción, así como a la intención de “llevar el habla de los personajes hacia su límite” (cit en Mosciatti, párr. 3). Este límite es literal y formal, como una acumulación de palabras que van saliendo y que son luego dibujadas/escritas sobre la página del cómic. Los sofistas quieren utilizar el lenguaje como un elemento plástico, vaciando la retórica de significado. Es algo parecido, aunque con otro objetivo, a lo que ocurre con los personajes de *Krazy Kat*<sup>4</sup>, quienes construyen su propia versión del idioma inglés a partir de representaciones fonéticas, hablando con un acento específico de una localidad estadounidense. O por dar otro ejemplo, en los cómics del dibujante español Ivá (Makinavaja), que construye su forma de escritura a partir de su interpretación del argot español, en el que los dibujos de los personajes son casi apéndices del globo de texto y que hacen (para los que no conocen muy bien la jerga española de los años ochentas) que el texto sea una maraña impenetrable. En el caso de *Los Sofistas*, esta maraña surge de la escritura de textos especulativos, semi-teóricos y paródicos de un lenguaje formal o académico.

Habitualmente, el cómic presenta una separación e incluso una depreciación de sus originales, en el sentido que la obra se “ubica” fuera del dibujo original, en su producto editado e impreso y bajo un proceso de re-escalado o intervención digital. Siempre me ha sorprendido la accesibilidad económica (relativa) que tienen las páginas originales de cómics de autores consagrados en relación al precio al que se pueden encontrar las obras originales de otros artistas fuera del mundo del cómic. Es una diferencia que me hace preguntarme sobre los límites o fronteras de una obra de cómic. ¿Qué circunscribe la experiencia de un cómic? ¿El libro, la lectura, los dibujos originales?

En la exposición de *Los Sofistas* se accede al relato a través de las páginas originales del cómic, en las que se pueden apreciar algunas correcciones, se ven las pinceladas de la tinta para cubrir superficies de negro, se ven las pequeñas diferencias cromáticas al cambiar de tipo de

papel entre una página y otra, se puede ver el proceso y la agonía del dibujante en la ejecución de cada letra. Se ve la diferencia entre un proceso editorial y sus componentes originales. Una sala en un museo no es un libro, pero aun así es un contexto donde se puede leer una historia en viñetas. Lo interesante es que el gesto editorial se encuentra aquí en la exhibición. O sea, la exposición viene a ser una de las formas escogidas por los artistas para encontrarse con este relato. Es una estrategia para la exhibición y operación del cómic contemporáneo en el que se plantean decisiones curatoriales a partir de una o varias piezas de narrativa gráfica. Algo que ya está ocurriendo en otras iniciativas relacionadas con el mundo del cómic, como por ejemplo en la exhibición/edición de la revista *Mould Map (Landfill Editions)*<sup>5</sup> una *walk-in magazine* entendida como un número más de una serie de publicaciones físicas realizadas anteriormente.

La decisión de representar literalmente las formas generadas por los diálogos de los sofistas produce una extraña relación de utilidad satélite en la que la escultura, inicialmente una pieza abstracta, pasa a ser una figuración directa de un elemento narrativo. Pero al mismo tiempo, la ejecución de las esculturas mantiene un nivel de independencia (son piezas que adquieren relevancia plástica independientemente de tener un relato adosado) que también lo aleja de una utilidad ilustrativa directa, por lo que uno, como espectador y lector, se ve impulsado desde un lado a otro, pasando de la ficción a la materialización de esa ficción. En particular, una de las primeras piezas que uno ve al entrar a la sala mayor—una escultura blanca con una leve capa verdosa, casi transparente, en la que se representa un paisaje yermo con una caverna cuya entrada es una cabeza con la boca abierta—, se comporta de forma independiente y que transita en un espacio entre la escultura y la maqueta, como un diorama, como un escenario nuevo de la narración o una nueva vista, como pasa cuando uno ve la adaptación filmada de un libro. Es algo que también ocurre con la llama de fuego sonriente, imagen/personaje que se

encuentra representada como un boceto a color, una pintura y una escultura. Estas tres o cuatro versiones de un mismo elemento entran a funcionar como distintas vistas de una misma situación. Son bocetos, pero al mismo tiempo funcionan como caracterizaciones del relato.

Son principalmente esas esculturas que se ubican a la suficiente distancia de representación las que logran que la exhibición sea percibida como un trabajo de dos voces. Aunque este equilibrio sea a veces muy delicado, finalmente se trata de un centro narrativo que es explorado y versionado múltiples veces. Las piezas que consiguen mantener sus diferencias con el universo original del cómic—y que se despegan, a veces levemente, de la finalidad ilustrativa para funcionar con voz propia—son las que generan, en mi opinión, la mayor riqueza de la exposición como una decisión editorial, en el sentido que se presentan preguntas acerca de las distintas relaciones que se pueden establecer en una propuesta artística que nazca desde una base narrativa, en este caso, del cómic exhibido. Y estas preguntas o capas de lectura son las que enriquecen el mundo narrado ●

\* Exposición realizada entre julio y agosto de 2017.

1. *Los Sofistas se puede leer en línea* en <http://artishockrevista.com/2015/06/09/los-sofistas/>
2. En el cómic, los personajes no parecen llamarse sofistas por ser continuadores de una tradición helénica de pensamiento, sino más bien por un rescate de la denominación peyorativa del término en el que el valor del diálogo y el texto descansa no en la veracidad del argumento sino en cómo éste se presenta. Los personajes parecen estar fascinados con la plasticidad del lenguaje y no les interesa nada más.
3. *Krazy Kat* fue una tira cómica publicada en la prensa, realizada por George Herriman entre 1913 y 1944 en Estados Unidos.
4. De hecho, Jorge Quien menciona como referente los cómics de George Herriman: “La historia de *Los sofistas* ocurre, como en muchos de mis cómics, sobre un paisaje nocturno, un paisaje semivacío en el que se destacan personajes y pensamientos. Una suerte de explanada inmensa, un espacio mental. *Krazy Kat* es increíble en ese sentido, un paisaje por donde desfilan bromas y personajes y donde el propio paisaje tiene un rol protagónico” (Quien, párr. 22).
5. *Mould Map 6*, TERRAFORMERS, Group Exhibition & Events Series-Bonington Gallery, Nottingham-17 de Septiembre a 21 de Octubre de 2016.



Josefina Guillisasti, *Caída libre*, imagen de la intervención (2017)

## CAÍDA LIBRE, INTERVENCIÓN DE JOSEFINA GUILISASTI EN EL MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO

por Patrick Kimber Bate

Abril de 2017 marca un hito notable en la historia del Museo Chileno de Arte Precolombino. Es la primera vez que abre sus salas para dar paso a una exposición propia del arte contemporáneo. Se trata de una videoinstalación elaborada por la versátil artista chilena Josefina Guillisasti. En el subsuelo del museo, encontramos la sección permanente “Chile Antes de Chile”, donde yacen las manifestaciones artísticas propias de los pueblos que habitaron esta tierra. Estatuas, esculturas, vasijas, “quipus”, entre otros, rememoran una tradición precolombina dotada de gran riqueza. Frente a una vitrina que expone distintos vestigios del pueblo Diaguita se encuentran ocho pantallas largas, algunas en posición horizontal, otras verticales, que muestran cerámicas y vasijas en movimiento. Las pantallas, alejadas a sólo un metro de la vitrina, sirven como un verdadero espejo para las reliquias provenientes de las culturas que habitaron el Norte Chico de nuestra geografía.

El espectador puede transitar libremente a través del pasillo de luz tenue, o bien puede observar las imágenes que transmiten las pantallas desde el otro lado de la vitrina, presenciando este efecto de

espejismo. La mayoría de estas pantallas muestran una filmación de hermosas vasijas y jarros en movimiento, utilizando una cámara extremadamente lenta, con un fondo neutral de color celeste o blanco. Cinco de estas filmaciones exhiben cómo estos frágiles instrumentos caen libremente al suelo, destruyéndose por el impacto generado. Cuando las vasijas recién tocan el suelo, podemos observar detalladamente cómo la cerámica se triza, y vemos que las piezas comienzan a separarse y desintegrarse una y otra vez. El resultado es una íntima y deslumbrante fragmentación del material en múltiples pedazos, demasiados como para poder contarlos. Una de estas pantallas nos muestra cómo se rompe una vasija que lleva tierra en su interior, incrementando aun más la hipnotizadora experiencia visual que entrega la cámara lenta. Otra de las instalaciones juega con el elemento temporal, ya que exhibe una vasija rompiéndose y, a través de una secuencia reversa, los pedazos vuelven a armarse.

No es la primera vez que la artista se refiere a temas de destrucción del patrimonio. *Expolio* fue una obra realizada por Guillisasti junto a otros dos artistas, que fue expuesta el 2016 en el Museo de la Memoria. Se trata de cuatro grandes pinturas que aluden a fotografías tomadas durante la Segunda Guerra Mundial. Las fotos revelan centros de cultura y museos

que fueron despojados y desmantelados por el ejército nazi. La palabra “expolio” denuncia el saqueo y apropiación indebida que se llevó a cabo en esos lugares. Esto se asemeja a los recientes saqueos de templos antiguos y sitios arqueológicos por parte del Estado Islámico, empleando la plataforma del contrabando y el comercio ilícito para financiar sus operaciones. Es interesante ver cómo en estos casos no hay una cultura de iconoclasia ni de censura o prohibición de imágenes, sino una apropiación indebida del patrimonio. Esto tiende a acarrear un costo mucho más grave que la destrucción misma. Josefina Guillisasti es consciente de estos sucesos y plasma sus reflexiones políticas a través de sus obras. *Caída Libre* no está ajena a esto, ya que se caracteriza por enfatizar la significación del arte como patrimonio de la humanidad.

Al igual que en *Expolio*, Guillisasti optó por formar un equipo interdisciplinario, tendencia que ha estado en boga en los últimos años entre las artistas chilenas de su generación. Las vasijas fueron encargadas al artesano Jorge Valdivia, mientras que la filmación la realizó Enrique Stindt. La artista también ha trabajado y expresado interés en los campos de la antropología y la historia, temas que están evidentemente enlazados con *Caída Libre*. Se puede deducir que Guillisasti ha dirigido una investigación cabal de las temáticas e ideas que pretende abordar, y que lo ha hecho a través de la incorporación de actores de distintas disciplinas.

Guilisasti cita en su obra al artista chino Ai Wei Wei y su “*photo performance*”, donde deja caer al suelo una milenaria urna de la dinastía Han. Esta sucesión de fotos culmina con Wei Wei mirando fijamente a la cámara y con la urna quebrada a sus pies. Aquí el artista denuncia, con gran osadía y subversión, a las autoridades políticas chinas y su manipulación de la historia en hitos como la Revolución Cultural China. Este momento histórico se caracterizó por una expiación de valores tradicionales chinos con la intención de preservar el régimen totalitario Maoísta. De manera irónica, Wei Wei personifica a los iconoclastas al dejar caer esta urna,



cuestionando el valor de la tradición y el patrimonio. Aun así, la obra de Guillisasti es distinta, en el sentido que hay una intención de evocar conciencia sobre un patrimonio desamparado. Dicho esto, sería apropiado contextualizar la obra dentro del marco de la historia chilena y latinoamericana. La destrucción de estos documentos culturales en cámara lenta nos compele a reflexionar sobre la violenta invasión y conflictiva colonización hispana en el “Nuevo Mundo”. Al llegar, los europeos trajeron su organización política, su religión, sus costumbres y sus lineamientos filosóficos para perpetuarlos en América, irrumpiendo en su camino con cualquier obstáculo sobreviviente, erradicando el patrimonio nativo. De modo similar, la sociedad occidental contemporánea ha suministrado en América Latina un proceso de iconoclasia pasiva, al generar una amnesia colectiva con respecto al patrimonio histórico, donde la identidad indígena está subordinada u oculta.

Los esfuerzos del pueblo indígena por recuperar su cultura siguen vigentes hoy, y *Caída Libre* conmina a sus espectadores a despertar la propia conciencia. No es trivial el hecho de que esta obra se haya instalado en el Museo Precolombino, ya que esta institución siempre ha procurado destacar la compleja riqueza y el significativo legado que han dejado las bandas, tribus e imperios de la América prehispanica. Bajo este marco, Guillisasti juega un rol de actor social, interviniendo un lugar donde nunca antes hubo cabida para exposiciones artísticas contemporáneas. De esta manera, ha brindado la posibilidad de establecer un diálogo entre antiguos documentos y temáticas sociales actuales ●



**ENSAYOS SOBRE EL SILENCIO.  
GESTOS, MAPAS Y COLORES, DE  
MARCELA LABRAÑA\***

por Macarena Valenzuela Moren

Quizás a cualquiera que se le pregunte en qué consiste el silencio, sin meditarlo lo identificará con el acto de callar. Lo sabemos desde niños, la palabra silencio indicaba la solicitud de nuestros padres o profesores para que dejásemos de emitir palabras habladas. El silencio era para nosotros un estado, pero también un acto: guardar silencio, al que reaccionábamos a partir de un gesto: el dedo índice sobre los labios casi cerrados. Casi, porque el cierre de la boca junto al candado sobre ella que sella el dedo índice cruzándola, iba acompañado de un poco del aire que escapando entre los dientes produce el sonido “shhh”. En *Ensayos sobre el silencio*, Marcela Labraña reconoce desde las primeras líneas la presencia del sonido que acompaña al claustro de la voz: “el acallamiento total del interior de nuestros cuerpos es igualmente inalcanzable” (p.15), a continuación, recuerda las palabras de John Cage a propósito de su experiencia en una cámara anecoica: “por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos” (p.15). No hay un silencio absoluto, la experiencia del

silencio, como el repliegue de la palabra hablada hacia el interior del cuerpo, por ejemplo, demuestra la imposibilidad de un cuerpo vacío: el corazón continúa palpitando, las palabras circulan y crecen en el pensamiento. El silencio, como señala el título del libro, *gestos, mapas y colores*, está colmado de murmullos: breves coreografías de gestos—como el hapocrático que descifra la autora: el dedo que se encuentra con los labios—, zonas delimitadas que señalan un espacio vacío de palabras—las extrañas filacterias en blanco de las miniaturas que ilustran las visiones de Hildegard von Bingen, los llamados *emblemas silentes* de Theodor de Bry—, o también un espacio vacío de figuras para que no quede más que la “elocuencia silente de un color” (p.260)—el mapa en blanco con el que Lewis Carrol hace una cartografía del mar, la monocromía azul en la que esperaba desaparecer Yves Klein, el relato oscureciéndose en la noche de la página negra de *Tristram Shandy*—. Espacios vacíos pero llenos de sentido, “vacío significativo y germinal” (p.270), dice la autora sobre el poema *Blanco* de Octavio Paz; pero también, espacios saturados de palabras y señales que se neutralizan hasta la desaparición: la disgregación de un espacio indescriptible en el exceso de las listas de

Jorge Luis Borges, la despersonalización del autor en el plano imposible de esa casa que es *La nueva novela*.

Pero estas “señales de ruta” con las que Marcela Labraña recorre algunos caminos del silencio (tomo aquí prestado el título de uno de sus capítulos), no nos desorientan, por el contrario, poco a poco van guiando a la autora para hilvanar la aparente variedad y producir en el encuentro de diversos materiales, como ella misma advierte, “chispas” de sentido. Una de esas chispas, en mi opinión, es la siguiente: el silencio no es ausencia por efecto del vacío o del exceso, sino que parece expresarse en relación con un límite (el borde de los labios por los que escapa el aire). El silencio, he pensado caminando por las rutas de este libro, supone la necesidad de una línea que lo dibuje para que describa la zona imposible de ausencia absoluta. Todos estos silencios que la autora explora en la literatura y en las artes visuales, se dicen o se presentan justo al interior de bordes que los circundan y separan de lo sonoro y de lo representable, como de lo insonoro y lo irrepresentable. Un espacio vacío, dice Labraña sobre *Especies de espacios* de George Perec, trazado por “lo que hay alrededor o dentro del vacío, es decir, como su deslinde o territorio.” (p.147). El silencio, en este sentido, haría su aparición en el fragmento: la irrepresentabilidad de lo divino representada en la mano (un pedazo de cuerpo) que aparece en el cielo e indica. Como si el silencio no consistiera en otra cosa más que en un indicio de lo inaccesible. Fragmento inagotable, Marcela Labraña nos demuestra que el silencio es ese misterio que se nos revela en pequeñas huellas. Bien lo supo Emily Dickinson: “Tenemos al silencio sobre todo./Hay redención en una simple voz./Sin embargo, el silencio es infinito/y carece de rostro” ●

## DIÁLOGOS DEL RECONOCIMIENTO, EXPOSICIÓN DE PROFESORES DE LA ESCUELA DE ARTE UC EN EL CENTRO DE EXTENSIÓN UC\*

por Estíbaliz Lorca de Urarte

El proyecto *Diálogos del reconocimiento* se sostiene y fundamenta en el encuentro, entendido en un sentido amplio. Surge como una posibilidad de tender puentes entre varios actores: personas pertenecientes a pueblos originarios, artistas, investigadores de las ciencias sociales, espectadores y lectores. Un diálogo en torno al reconocimiento de nuestra identidad multicultural y al espacio de reivindicación de estas comunidades, que se configura como un acto compensatorio de aquellos temas que han sido relegados en el discurso público nacional.

La iniciativa, organizada por la Escuela de Arte UC y el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), se compone de dos etapas. La primera, llamada *Investigación y creación en torno a la interculturalidad* y realizada durante los años 2014 y 2015, se aproxima teóricamente al fenómeno. La segunda, *Territorios Alternos*, realizada durante los años 2016 y 2017, surge como resultado de un trabajo colaborativo *in situ*. Ambos ciclos culminan con obras visuales que analizan diferentes aspectos surgidos en torno a la problemática estudiada.

El trabajo multidisciplinario en ambas etapas del proyecto ha posibilitado una ampliación de las miradas y reflexiones que emergen en relación con la identidad multicultural de nuestro país. El diálogo entre personas de diferentes formaciones permite considerar y atender aspectos que una mirada única y parcial no lograría captar, facilitando así la ampliación de criterios en la investigación y adoptando nuevas formas de aproximarse al tema en cuestión. La complementariedad de las perspectivas —la imagen y la palabra— es una virtud en el proceso llevado a cabo: permite acercarse a fenómenos complejos de ser investigados por medio del aporte de cada ángulo, con el objeto de develar, si aquello es posible, alguna de las infinitas

aristas de todo hecho social —en este caso, la interculturalidad y su reconocimiento—.

Los temas abordados por las duplas de trabajo en la primera instancia fueron el encuentro intercultural, la construcción de identidades, el reconocimiento del otro, la cosmovisión mapuche, la autenticidad del sincretismo católico-indígena, la traducción lingüística como deriva y transformación, el anhelo de un destino común, los prejuicios y superficialidades en la lectura del otro, el conflicto de identidad en el origen, la marginalización económica y discriminación de la figura de la mujer indígena, la invisibilización de lo autóctono y la resistencia.

En el encuentro y reconocimiento del otro es necesaria una percepción sensible y abierta a la comprensión real y completa de quien se encuentra en frente, sin prejuicios ni imposiciones. Al respecto, Gastón Soublette comenta que “la visión y la audición ordinarias están muy próximas a la ceguera y a la sordera, tanto más si son distorsionadas por el deseo de que lo visto y oído aparezca como lo que se espera que sea. No obstante el ver y el oír son artes que pueden aprenderse” (Soublette, 26). Este aprendizaje, el ver y oír a otros, se facilita por medio del encuentro desprejuiciado y del diálogo sincero.

Cada etapa del proyecto culminó con exposiciones colectivas en distintos lugares. La primera fase comprendió tres exhibiciones: en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, en el Centro Cultural Palacio La Moneda y en la sala de exposiciones Campus San Francisco de la Universidad Católica de Temuco, todas realizadas durante el año 2015.

La localización de las muestras en esta primera instancia posee un significado especial si nos detenemos en el recorrido. El sur del país como origen e inauguración del proceso, luego la capital como la zona desde donde surge esta iniciativa que mira el territorio chileno, para finalizar nuevamente en el sur, epicentro del pueblo mapuche. Se invierte, en este sentido, la dirección hegemónica del centro a la periferia para mostrar una alternativa de redefinición del centro del ordenamiento. El lugar, además del contenido de las

\* Madrid: Ediciones Siruela, 2017.



muestras, cobra importancia como símbolo de un acto reparatorio debido a la invisibilización de la pluriculturalidad.

El proyecto contempló, además de las tres exhibiciones mencionadas, la publicación de un libro-catálogo que contiene reseñas e imágenes de las obras, así como ensayos de profundización sobre las temáticas abordadas. Una lectura atenta de este libro, titulado *Diálogos. Arte contemporáneo y reconocimiento intercultural*, es necesaria para comprender cabalmente la investigación y la idea que la sustenta: el encuentro con otro, para reconocer y valorar diferentes sistemas de acercamiento a los fenómenos, ya sea el complemento de la imagen y la palabra escrita de los investigadores al realizar su estudio, o el diálogo entre diferentes agentes en torno a las diferencias y similitudes culturales.

La exposición que acaba de inaugurarse a fines de agosto de 2017 como parte de la segunda etapa del proyecto, llamada *Territorios Alternos*, está compuesta de un nuevo conjunto de obras que son producto del encuentro (o desencuentro) y del trabajo colaborativo con las

comunidades indígenas. Las temáticas particulares abordadas esta vez fueron: la búsqueda y exploración sobre la identidad y la auto-identidad mapuche, el trabajo con comunidades escolares y la posterior creación de obras e intervenciones en el entorno de la isla de Chiloé, la producción de un objeto textil contenedor de procesos de traducción narrativa de bitácoras, las tentativas de diálogo por medio de la textilería mapuche y su convergencia en el plano estético, la reconstrucción de la identidad biográfica de mapuche víctimas de desaparición forzada durante la dictadura, la problematización de la tensión entre la multidimensionalidad patrimonial del concepto mapuche de Rehue y el concepto visual-lineal de propiedad y territorio de las cartografías administrativas del Estado chileno, la experiencia de vivir pausadamente en el desierto, las historias individuales y solitarias que configuran las formas de sentido, y la recuperación y reconocimiento de la ancestralidad. También se elaboraron dos microdocumentales de los procesos de

investigación, colaboración y producción llevados a cabo.

Esta segunda fase comprendió la incorporación al proyecto de comunidades de diferentes edades del norte, centro y sur del país. Los investigadores, tanto científicos sociales como artistas, visitaron territorios urbanos y rurales para trabajar en torno a los temas recién descritos.

Cabe destacar nuevamente que el complemento entre la imagen y lo escrito tiene un rol relevante en el despliegue de este proyecto. Esta aproximación desde diferentes metodologías enriquece la comprensión del fenómeno. Las culturas indígenas se caracterizan por ser culturas orales, tanto en lo lingüístico como en sus cosmogonías. La lengua mapuche, en particular, recurre a la imagen: “lo que el mapudungun compone y transmite, a partir de las palabras, son especialmente imágenes; una lengua que invoca el orden visual cada vez que se representa el mundo desde lo lingüístico” (Delpiano, 93). Por esta razón, es coherente aproximarse a una cultura que describe su mundo mediante de imágenes recurriendo a ellas



*Diálogos de reconocimiento, imagen del montaje (2017)*

mismas, complementando dicha investigación con el análisis de los temas tratados desde el texto escrito.

Para comprender los procesos de investigación y producción desplegados en esta segunda fase, resulta necesaria la lectura del próximo libro que expondrá las diferentes metodologías empleadas por las duplas de investigadores sobre el trabajo con las comunidades en sus territorios.

La duración del proyecto, desde el año 2014 al 2017, ha permitido realizar un trabajo amplio, con variadas aproximaciones a la investigación en torno al reconocimiento de nuestra identidad pluricultural y produciendo un aporte al necesario espacio de reivindicación de las comunidades indígenas. Para su realización ha sido necesaria la coordinación de más de veinte investigadores—entre artistas y científicos sociales—y el trabajo colaborativo desarrollado en ocho territorios con diferentes grupos.

El proyecto *Diálogos del Reconocimiento* se destaca por la coherencia entre la metodología y su propósito: por un lado, los

medios empleados han sido respetados en sus diferencias, generando un valor gracias a la complementariedad; por otro, en la intención del proyecto, que gira en torno a la producción de un espacio para el encuentro y el reconocimiento de la multiculturalidad, la aceptación y valoración de la diferencia nuevamente se torna fundamental ●

\* Artistas participantes: Carlos Ampuero, Mónica Bengoa, Josefina Buschmann, Rafael Díaz, Danilo Espinoza, Ricardo Fuentealba-Fabio, Voluspa Jarpa, Lorena Lemunguier, José Mela, Loreto Millalén, Leonardo Portus, Luis Prato, Francisco Schwember y Iván Zambrano. Teóricos participantes: Margarita Alvarado, Giovanna Bacchiddu, María Paz Bajás, Luis Campos, Fanny Canessa, Gabriela Chihuailaf, María José Delpiano, Claudio Espinoza, Francisco Gallardo, Joseph Gómez, Felipe Martínez, Francisca Massone, Pedro Mege, Pablo Miranda y Olaya Sanfuentes.





## COMPOSICIONES BAJO TIERRA DE GERARDO PULIDO\*

por Marcela Labraña

“Una obra del pasado”, escribió George Kubler “es como una estrella cuya luz agoniza o pereció, una apariencia notada en el presente de un suceso ya ocurrido”. A raíz de esta reflexión, Gerardo Pulido plantea en *Composiciones bajo tierra* que el presente, el “ojo de la tormenta”, según Kubler, es un problema fundamental para el artista. Los ensayos de *Composiciones bajo tierra* y, me atrevería a insinuar, buena parte de la obra de Pulido, se mueven hacia atrás y hacia adelante, desde el ojo de la tormenta.

Sabido es que para Josef Albers el movimiento y el contagio explicaban el funcionamiento de los colores, su relatividad perceptiva. Más allá de la puesta en práctica de esta idea, más allá de los ya clásicos ejercicios con papeles, esta concepción del color busca combatir “la rigidez mental y el apuro por llegar a conclusiones” valiéndose del juego y del tanteo. Recurriré a ambos, al juego y al tanteo, para pegar al lado del hermoso fucsia del título y del fondo de la

contratapa y las solapas del libro de Pulido, el blanco y el negro de la austera puesta en escena de la edición de las *Notas de arte* de Jean Emar llevada a cabo por Patricio Lizama. Este tanteo obedece al nombre que fue apareciendo en mi cabeza al escuchar el título del libro de Pulido: Carlos Isamitt. En 1925 este músico y pintor de la Generación del Trece viajó a París, comisionado por el gobierno a la Exposición Universal. Poco antes de ese viaje, el 24 agosto de 1924, Emar publicó en sus *Notas de arte*, la sección cultural del diario *La Nación* “Con el pintor Carlos Isamitt”. Emar da inicio a esa entrevista afirmando que Isamitt es el primero en estudiar las artes locales de nuestro país. Luego, el propio Isamitt plantea: “Todas las creaciones primitivas son esencialmente geométricas”. Así, de

*la representación del sol divinidad común a incas, aztecas, egipcios, etc.—se desprenden los dos elementos básicos del arte primitivo: el círculo y la línea recta [...]. Siempre con los mismos elementos de todas las artes primitivas de todo el mundo, y, sin embargo, con un carácter especial que las diferencia de todas ellas. Este carácter ha nacido en nuestra tierra, es nuestro. Es*

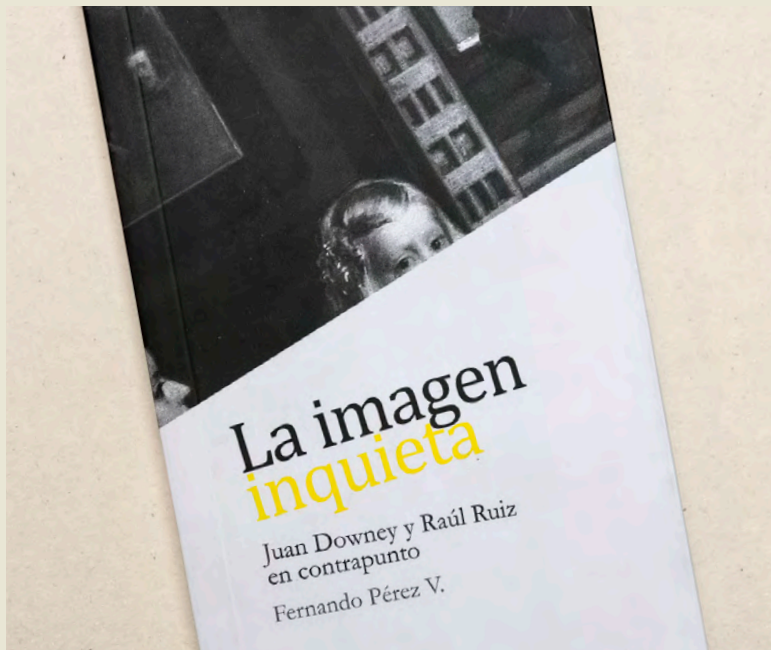
*lo único verdaderamente nuestro y es lo único que no aparece nunca ni en nuestra pintura ni escultura ni en nuestras artes decorativas. Vivimos haciendo la imitación de la Europa y no vemos lo que tenemos en casa.*

En Lima (y ahora volvemos al fucsia de *Composiciones bajo tierra*) Annie y Josef Albers “sintieron que sus personales aventuras con la abstracción tenían algún tipo de destino: ‘mira, en el fondo estamos solos’, se dijeron uno al otro mirando las piezas prehispánicas del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú”. Los modernos de allá legitiman la modernidad de acá. En la entrevista a Isamitt, Emar se anticipa a esta idea al sostener que

*no hay estímulo mayor en la creación artística que la conjunción de dos expresiones de arte. El conocimiento total y sobre todo directo de una época de arte, es como una inyección de vida. A nosotros, chilenos, nos es poco menos que imposible el tener en Chile ese contacto directo con las expresiones plásticas de otras épocas y países. Tenemos que conocerlas por referencias. Sólo las araucanas y fueguinas podríamos tenerlas a nuestro alcance. Y si se cree que ellas son demasiado divergentes, demasiado lejanas a las nuestras para desvanecer tal idea, basta pensar en la poderosa influencia que ha tenido, y la vitalidad que ha dado, durante los últimos años el arte negro africano a los artistas de Europa.*

Los Albers llegaron a Chile en 1953 invitados por Sergio Larraín García-Moreno, Decano de la Facultad de Arquitectura de la UC. Desde muy joven, este arquitecto se dedicó también al coleccionismo de arte indígena. Hacia el final de la entrevista en blanco y negro de 1924, Isamitt le explica a Emar que desearía ver pronto en Chile un museo dedicado a las artes indígenas. Casi 60 años después, en 1981, Sergio Larraín hace realidad este sueño al fundar el Museo Chileno de Arte Precolombino ●

\* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017.



**LA IMAGEN INQUIETA. JUAN DOWNEY Y RAÚL RUIZ EN CONTRAPUNTO, DE FERNANDO PÉREZ VILLALÓN\***

por Hernán Ulm

Cartografías mágicas. El acto mágico consiste en ligar dos cosas que están distantes, en producir una chispa en el roce de dos heterogeneidades, en encontrar el lugar en el que se realiza una conexión inesperada. Como ya lo mostraba Giordano Bruno (*De la magia, De los vínculos en general*), la magia es el arte de producir vínculos y de allí su vocación política: se trata de un modo de pensar los modos en los que “estar juntos” en un espacio que, en última instancia, es el territorio que la propia conexión mágica construye. Y esto porque nos alojamos en el movimiento de una dispersión. Lo “común”, el “vínculo”, no existe pues sino como relación extrínseca entre heterogeneidades. Ruiz y Downey parecen haberse dedicado a esta tarea curiosa de inventar territorios en los cuales disponer las heterogeneidades sin ceder a la tentación de las reducciones y las simples igualdades. Territorios en los que las dispersiones no se anulen sino alcancen

sus expresiones peculiares. Por su parte, el libro de Fernando Pérez los acerca para producir en el medio de ellos un texto que continúe el fulgor mágico que los alimenta. Y así como Ruiz y Downey producen con sus obras cartografías de lo invisible, el libro produce una cartografía según la que recorremos el tránsito que va de uno a otro, de Narciso a Perseo (y a Eco), de la oscuridad de la sala de cine a la luz diurna del video sin confundirlos ni reducirlos a la unidad en la que todo dice lo mismo y en la que todo da igual. Aquí y allá se producen algunas aproximaciones (que nunca explican al uno por el otro —ni Downey se explica por Ruiz, ni el libro de Fernando se explica por las obras que analiza, ni el cine de los directores se aclara por el texto que leemos: se trata de mantener la distancia en la que cada uno existe en su especificidad lógica y material—): el exilio, una “antropología negativa” en cuya construcción el espejo estallado del rostro humano no deja de dispersar sus esquirlas, Viena y Chiloé... Lejos de cualquier romanticismo, el libro nos muestra cómo, a través de una exploración minuciosa de las condiciones expresivas de las materialidades del cine y el video (y de la materialidad de la

escritura del propio libro que estamos leyendo), estos chamanes de la construcción política contemporánea afirman, a través de sus ejercicios audiovisuales, una voluntad de existir en el movimiento de nuestra más propia (nuestra más im-propia) dispersión.

Si el comentario crítico tiene sentido es porque realiza, con los medios que le son propios, el acto mágico de la conjunción de lo distante. Downey y Ruiz: ellos ahora conviven en este libro y no en otro lugar; es el propio libro el territorio mágico que los hace vincularse. El libro de Fernando Pérez forma parte de esas heterotopías por las que, ante la dispersión infinita que nos atraviesa, nos vemos en la obligación de conjugar, de conjurar, aquello que nos da un lugar (y tal vez, ante todo, de conjugar, de conjurar un lugar en el que nos podamos dispersar) ●

\* Viña del Mar: Catálogo, 2016.

# **CUADERNOS DE ARTE N.22**



ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES

*Esta revista recibe apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.*

*La revista Cuadernos de Arte de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, fue fundada en el año 1996, con el propósito de publicar textos de autores nacionales e internacionales, poseedores de un perfil estrechamente ligado a la docencia, las artes y la reflexión académica.*

*Orientada a artistas visuales, académicos, profesionales y público general interesado en las artes, la elaboración de esta revista impresa ha facilitado la creación de un espacio de indagación teórica, con un sesgo crítico y reflexivo, directamente relacionada con el arte contemporáneo nacional y latinoamericano.*

*Cuadernos de Arte es una publicación anual. Cada uno de sus números es temático, los que refieren a materias complejas provenientes de los diversos ámbitos del quehacer artístico contemporáneo.*

## NORMAS EDITORIALES

*Cuadernos de arte* está abierta a colaboraciones originales e inéditas de académicos, críticos, escritores, y artistas nacionales e internacionales, con el objetivo de promover la investigación en torno a las dos líneas principales de la revista: el arte latinoamericano contemporáneo, y la relación de las artes visuales con otras disciplinas.

## INSTRUCCIONES ESPECÍFICAS PARA CADA SECCIÓN

### Artículos

En esta sección se aceptan artículos académicos y ensayos que desarrollen una propuesta interpretativa en torno a los ejes temáticos de la revista. En el caso de que correspondan a un proyecto de investigación o tesis, debe indicarse en una nota al pie de página.

Los artículos pueden estar escritos en castellano o inglés. Cuando se citen otras obras teóricas o literarias, se sugiere citar en el idioma original y agregar la traducción en nota al pie de página.

La longitud mínima de los artículos es de 3000 palabras, y la máxima de 4000, utilizando tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. El formato de citas y bibliografía debe ajustarse al formato *MLA Style Manual*.

Los artículos también deben incluir una nota biográfica del autor o autora, de no más de 100 palabras, junto con sus datos (dirección electrónica, filiación institucional, ciudad y país).

Se recomienda enviar por separado al menos dos imágenes para acompañar el texto, en formato jpg o tiff, en buena resolución. La ficha técnica de cada imagen debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato word.

### Conversaciones

En esta sección se aceptan entrevistas o diálogos entre artistas, académicos, críticos o personas vinculadas a las artes visuales en general. Pueden estar escritos en castellano o inglés.

La longitud máxima es de 3000 palabras, tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. En el caso de que se utilicen citas, éstas deben ajustarse al formato de *MLA Style Manual*.

Las conversaciones deben incluir una introducción (máximo 500 palabras) en la que se presente a los (o las) participantes del diálogo.

Se sugiere, asimismo, incluir una selección de imágenes que sea representativa del trabajo de al menos uno de los (o las) participantes, en buena resolución y en formato *jpg* o *tiff*. La ficha técnica de esas imágenes debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato *word*.

### Reseñas

En esta sección se aceptan textos críticos breves sobre exposiciones de arte que hayan sido realizadas en Chile durante el período que dura la convocatoria para

este número de la revista (última semana de enero, primera semana de junio). También se aceptan notas de lectura sobre libros o catálogos de arte que hayan sido publicados en el último año.

Los textos deben tener una longitud mínima de 700 palabras y máxima de 1000, tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. En el caso de que se utilicen citas, éstas deben ajustarse al formato de *MLA Style Manual*.

Es necesario que la reseña vaya acompañada por, al menos, dos imágenes en buena resolución de la muestra o el libro reseñado. Las imágenes deben enviarse por separado, en formato *jpg* o *tiff*. La ficha técnica de cada imagen debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato *word*.

### Envíos

Las colaboraciones deben ser enviadas por correo electrónico, en formato *word*, a la dirección de contacto de la revista: [pdittbor@uc.cl](mailto:pdittbor@uc.cl)

### Revisión y decisión

Los envíos para la sección de artículos serán evaluados por un sistema de arbitraje ciego de pares (peer-review). Se valorará la calidad del texto, su relación con los ejes temáticos de la revista y el cumplimiento de los aspectos formales.





Josefina Cuilliassti, Diego  
Martínez y Francisco Uzabeaga  
*Expolio*, óleo sobre lino, (2015).  
Fotografía Jorge Brantmayer





ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES







Javier Téllez, *Piedra, Papel o Tijera*, sombras de refugiados frente a la escultura original de Alberto Giacometti, *La Main* (1947), fotografiadas en el Kunsthaus Zürich (2014)