

PRUEBA DE ARTISTA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE • MINISTERIO DE EDUCACION
SALA GABRIELA MISTRAL, ALAMEDA 1381 • NOVIEMBRE 1992

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
ESCUELA DE ARTE**

**DIVISION DE CULTURA • MINISTERIO DE EDUCACION
DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES**

"Prueba de Artista" reúne a un grupo de grabadores que comparten el espacio docente de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el área del grabado.

Cada uno, desde su personal perspectiva, aborda la problemática de la producción y reproducción de la imagen, sin olvidar su proveniencia y espacio de origen: el grabado.

Justo Pastor Mellado, Crítico de Arte y profesor de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, ha estado en estrecho contacto con la obra de estos grabadores y ha realizado como trabajo análogo al de ellos, los textos que componen este catálogo.

santiago, noviembre, 1992.

VERONICA BARRAZA

Verónica Barraza realiza el estampado de su propio autorretrato: sentada, de frente, de espalda, a tamaño natural, en colores que me hacen recordar el papel volantín; pero sobre todo, el peso de los volantines en las ensoñaciones populares. Esto último no es justo, ya que al mencionar el papel volantín remito a una lectura nostálgica del grabado en madera, ligada a la memoria impostada de su precariedad.

Lo que hay en el fondo de esa referencia es una escena de niños chilenos a pie pelados, haciendo comisiones, tejiendo el cielo, dibujando la topografía aérea de los combates sociales que ocurren en el mundo sub-lunar. Ese es uno de los tipos de fondo narrativo en que cuaja la imaginería chilena "típica" del grabado chileno. Por eso es injusto de mi parte pensarlo respecto de estos trabajos, porque si hay algo contra lo cual Verónica Barraza ha tenido que combatir, para estamparse en el grabado chileno, es ese fondo.

Escribo este comentario determinado por el deseo de justicia acerca del reconocimiento de su trabajo de los años 82's. Trabajo que ha sido puesto entre paréntesis por la sobredimensión de las extensiones fotomecánicas de entonces. Y no es la única que le tocará sufrir las omisiones de la historiografía.

Hace unas semanas he descubierto su serie de lo que he llamado "el cielo prensado": un cielo celeste, unas nubes púdicas y un aparato mecánico de presión. Era algo más que una alegoría de la oclusión política, sino una autoreflexión sobre la imposibilidad de su objeto, en la xilografía. La prensa significaba la cita de sí misma, intentando capturar con la lentitud de sus procedimientos, una parcela de deseo figurado. Desde ese entonces hasta hoy, su trabajo ha oscilado entre la instancia de presión y la estancia del frotamiento.

La primera vez que vi los autorretratos de esta última serie, le hice a Verónica Barraza el siguiente comentario: me parecía que había escogido una figura sentada recortada contra un fondo flotante, para no tener que pasar por la angustia de tallar un cuerpo de pié, que sobre la mesa de tallado estaría extendido como un cadáver. Lo que ella estaría tallando sería la figura de un muerto. De una muerta, en ese caso, puesto que se trataba de su autorretrato. Necesidad, para poder hablar de sí, de "hacerse el muerto". Sabiendo, ya lo he dicho en otro lugar, que por homofonía parcial, el verbo tallar se acerca a la palabra francesa "tailleur", o sea, traje de dos piezas y/o sastre. Porque lo que hace, sobre la placa matriz es confeccionar unas piezas de referencia uterina, haciendo hueco a todo lo largo, sacándole cuerpo a una dimensión humana que sobra.

Solo reproduciendo su imagen (a) sentada, partida en dos, adquiriría ésta el carácter de un autorretrato. ¿Y la silla?. La subjetividad requiere (siempre) de un soporte a la medida de su autorepresentación. Es cierto: el respaldo simula una escalera; pero sobretodo, la referencia objetual exterior de la caja torácica. Si hay algo que me impresiona en la xilografía es la representación de las costillas, aunque vayan por fuera, como en este caso.

De frente, las manos juntas señalan el pleno sentido que hace agua; de espaldas, es preciso no olvidar el respaldo de la silla como aparato ortopédico; como ortopédico es el recurso a la fotografía como subsuelo de la xilografía. De lo que aquí se trata es de reparar el daño supuesto de las inversiones fotográficas en el campo del grabado, como de castigar el dispositivo mecánico mediante una ostentación de la manualidad, tanto en el formato monumental, como en el proceso de estampado por frotamiento. Verónica Barraza ha puesto extremo cuidado en este juego de manos, excedido en su soporte, con el propósito de reemplazar el efecto de grano por el efecto de filigrana. Esto último consiste en trabajar señalando de donde se viene y es, a mi entender, la invención adecuada que permite contener el efecto que la filiación de su imaginalidad condensa.



**"De luz, de sombra
y de transformación".
xilografía color;
90 x 60 cm. 1992.**

CAROLINA BASSI

Presentado en el Concours Matisse (Grabado), el tríptico de Carolina Bassi me hizo recordar de inmediato el texto de Margaret Holmes-Williamson, "La escarificación de las mujeres entre los kwoma", publicado en la revista Cause Commune en 1979.

Los Kwoma viven en las alturas de Waskuk, cerca de Ambunti, en la ribera del río Sepik en Nueva Guinea, y son conocidos de larga data por las escarificaciones abdominales de sus mujeres. Según Whiting, antropólogo que en 1941 se volcó a su estudio y a quien debemos las primeras fotografías de una mujer mostrando sus escarificaciones en relieve, éstas son practicadas en el curso de ritos de iniciación que marcan el paso de las muchachas kwoma a la edad adulta.

Margaret Holmes-Williamson, fijando su atención en uno de los motivos ornamentales sostendrá la hipótesis contraria, según la cual estas prácticas no tienen que ver con un rito de iniciación, sino que su significación es la de dar a conocer la "fuerza" de la mujer que la porta.

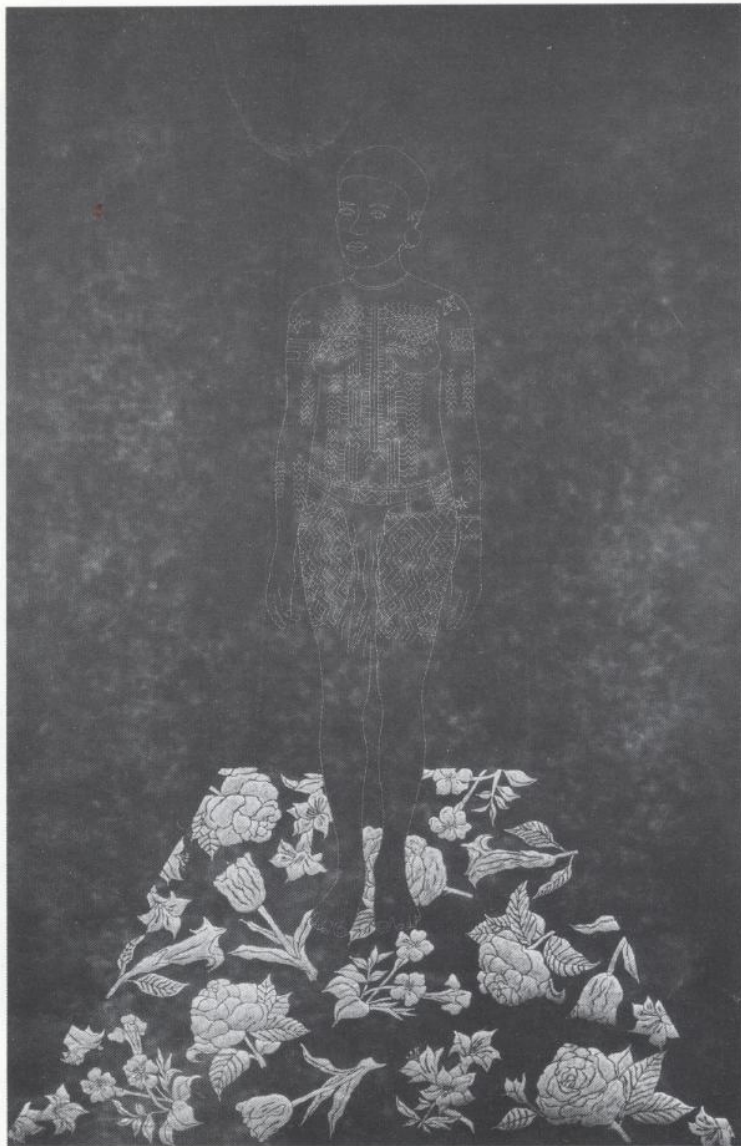
Carolina Bassi se apoya en el relato antropológico para precisar el estatuto de su propia intervención formal y tecnológica -de su propia "fuerza"- en la actual coyuntura sintomal del grabado chileno. Su método somete la historia del arte y las relaciones limítrofes entre esa historia y la antropología, a la presión de las estructuras del parentesco: la muchacha kwoma es incisa por el hermano de la madre, a menos que esté impedido, en cuyo caso se llama al sabio del pueblo. La muchacha no puede ser incisa ni por el padre, ni por el hermano, ni por el padre de su marido o el hermano de este, porque toda la línea siendo de su misma sangre, la intervención equivaldría a comerse a si mismos.

Todo ocurre como si la incisión remitiera a un acto de consumo, que además puede indicar la repulsión de los kwoma por el canibalismo.

¿Cuál es el parentesco que este tríptico establece entre los distintos regímenes imaginables?. Una pintura desconstructiva, una fotografía y una estatuaria corporal son el referente de partida para construir la fábula de la representación de "lo mujer" en el arte. No es casual que el título del tríptico sea "Las criaturas fabulosas".

Carolina Bassi interviene el soporte a la manera de los incisores kwoma. Las incisiones que realiza son actos desplazatorios del grabado, mediante los cuales inscribe un tipo de marca tecnológica que remite a las artes de la costura, pasando por el corte y confección. Por cierto, en el entendido que el léxico de esta última actividad ha proporcionado conceptos que han dado sus frutos en el terreno de la crítica del dibujo y de la representación. No es posible omitir como antecedente el libro único de Eugenio Dittborn, editado en 1981, "Hilvanes y pespuntes para una poética de las artes visuales". Es sobre este fondo nocional que adquiere importancia la factura de línea sobre tela negra sintética no-tejida; es decir, no tramada, empleada hoy día en la industria del vestuario para reemplazar la entre-tela. Es más: el pespunteo de Carolina Bassi -realizado con hilo blanco- bajo la forma de una inscripción lineal entrecortada, será el encargado de dibujar el alcance de un trauma múltiple: trauma de las citas que construyen la representación de la mujer en el arte y de la mujer en el grabado, armando la escena de reproducción de "lo mujer" como una matriz incisa.

El efecto de dicho trauma será reparado mediante una operación balsámica de pintura, dando lugar a un espacio ornamental que adquiere dimensiones paródicas. Al exhibir la pequeña antología de la heráldica, lo que hace es erigir una especie de plinto figurativo que consolida el carácter alegórico persuasivo del conjunto.



"Las flores del paraíso", hilo y
purpurina, sobre entretela negra.
140 x 217 cm.

JAIME CRUZ

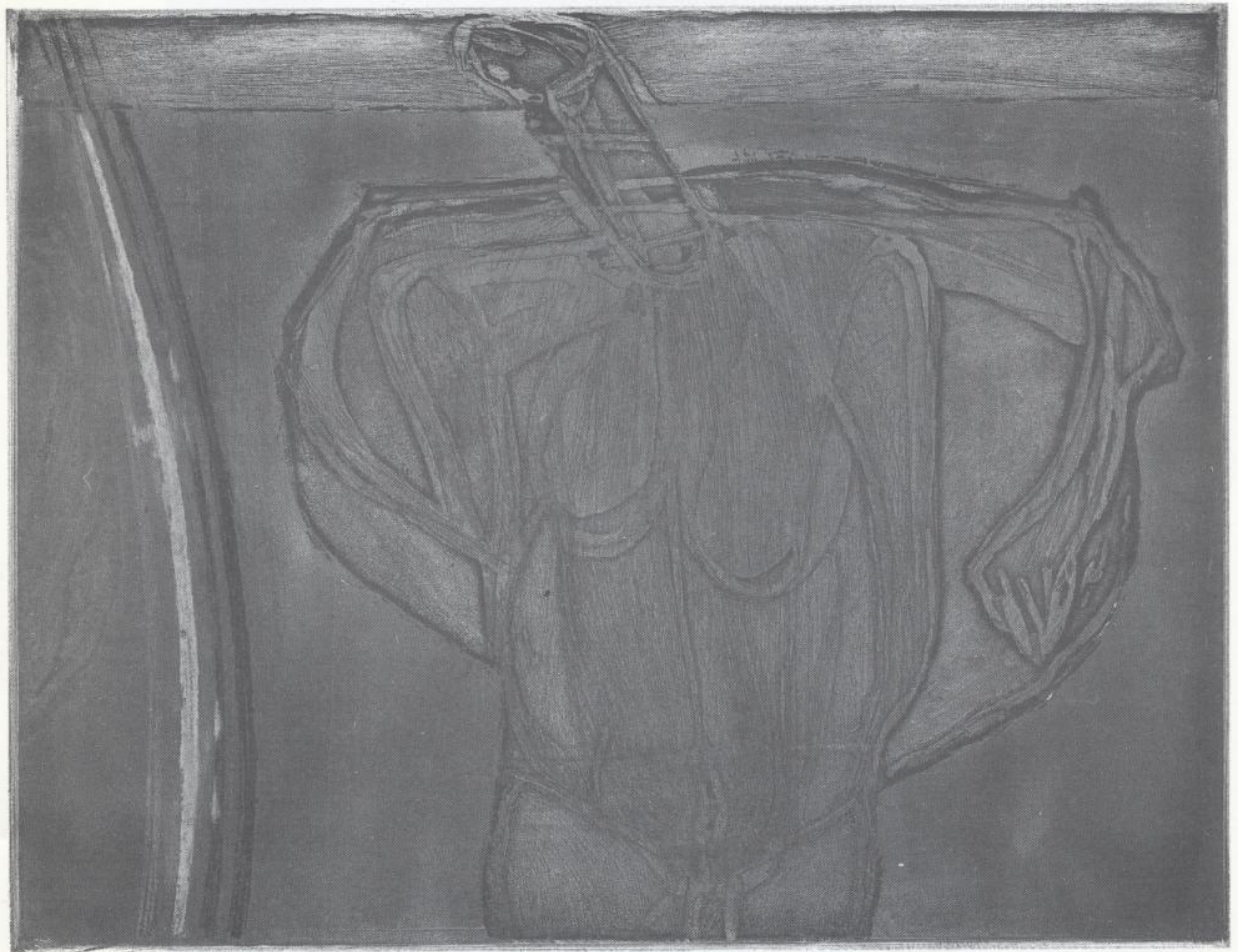
Lo decisivo en la obra de Jaime Cruz es la figura humana y la representación literaria y sociológica de sus transformaciones. Esta es una hipótesis con la que no estoy del todo cierto que Jaime Cruz coincida. Pero si apreciamos su trabajo desde los años 60's hasta la fecha, podemos ver en él una correspondencia constante con un tipo de discurso social, filtrado y distanciado por una referencia nerudiana de base. Diría que, en sordina, su obra hace hablar la utopía como proyecto de humanización.

Por ejemplo, la representación de las transformaciones de la figura humana se asienta en la arquitectónica precolombina, no como mero recurso ilustrativo, sino como índice de las relaciones de la piedra y de la carne. De la carne petrificada a la carnificación de la piedra, los grabados de la década 60-70 son un testimonio. Tanto es así, que Jaime Cruz concibe el grabado como algo que va más de allá de la tecnología; para él es un dispositivo autobiográfico que asume su propio cuestionamiento formal como registro de las intervenciones pulsionales de la matriz.

Para hablar de la referencia nerudiana, la cuestión matricial es esencial, ya que es mediante esta noción y la práctica de su modificación, que se anuda el sentido de su figuración. Lo que Jaime Cruz intenta es fijar, registrar, la huella de las modificaciones de este proceso de carnificación/petrificación, enfatizando aquellos momentos mutacionales en que la figura adquiere rasgos de indefinición y redefinición, que la hacen postular conjuntos híbridos detenidos en un estado determinado de su proceso.

Esta es la razón de la fascinación de Jaime Cruz por las pruebas de estado. Diría que su obra de conjunto es una permanente puesta a prueba de los diversos estados por que atraviesa la construcción de una figura. Estas pruebas de estado señalan un tipo de obra centrado en la retórica del inacabamiento. La matriz es concebida como una lengua de origen -imagen de la matriz- que sufre sucesivas transformaciones y deformaciones, dando lugar a múltiples lenguas de destino -imagen del soporte-, animadas por el fantasma de una prueba final que jamás es alcanzada del todo.

Su trabajo desarrollado durante los últimos cinco años ha estado definido por una modificación sustancial desde las carnaciones/petrificaciones de los 70's, hacia una progresiva informalización de la carnación, como se puede apreciar en la serie "Mutante rotundo", realizada en 1987.



agua fuerte; 32,6 x 25 cm. 1992.

MARIA ELENA FARIAS

Dos más dos. Dos fotografías de interior de vehículos en marcha más dos fotografías de exteriores en un interior de vivienda fija. En el primero, dos extremos: toma de interior de un bus canadiense realizada desde atrás de dos personajes que no son perturbados por el acto fotográfico; toma de interior de un tren boliviano, realizada desde otro tren boliviano en movimiento, perturbando fugazmente la mirada de quien aparece desde siempre asomada a la ventanilla. La toma repite la frase "es peligroso asomarse por la ventanilla" y retiene el deseo de los cuerpos a abandonar su lugar de origen.

El horror de la diferencia de la toma reside en que los dos ancianos del autobús no requieren exhibir su frontalidad, porque ella está demasiado presente en la extrema claridad del conjunto: la luz penetra por todas partes; están en una vitrina. La toma está realizada en la dirección del autobús; tiene un destino seguro. Han sido sorprendidos en su máxima indiferencia. En cambio, la mirada de la mujer indígena está doblemente encuadrada: por el marco de la ventanilla de su tren y por el marco de la ventanilla del tren que transporta al fotógrafo. En el momento que ambas ventanillas coinciden, la obturación pone en funcionamiento un dispositivo de retención que sostiene el giro de la cabeza de un niño que dirige su mirada hacia un fondo del cuadro, como si hubiera en ese fondo un secreto inenarrable.

La ventanilla del otro tren se asemeja a una toma que se desplaza por el carrete. De ahí, la fascinación por las imágenes que vemos a través de las ventanillas, como si el paisaje fuera un telón móvil que gira gracias a un mecanismo de tramoya, que no hace sino desviar la atención sobre el poder reductor del mecanismo fotográfico.

Las tomas de exteriores, por su parte, recortan marcos que a su vez recortan otros marcos, permitiendo el acceso a una zona de sombra que recuerda otra memoria del origen. Dichos espacios exteriores-de-interior se justifican como conectivos: puras instancias de paso, que denotan el hecho de no ser espacios para nosotros. El acontecimiento de la toma se construye en el vacío y en la suspensión del sujeto.



fotografía color; 40 x 50 cm.

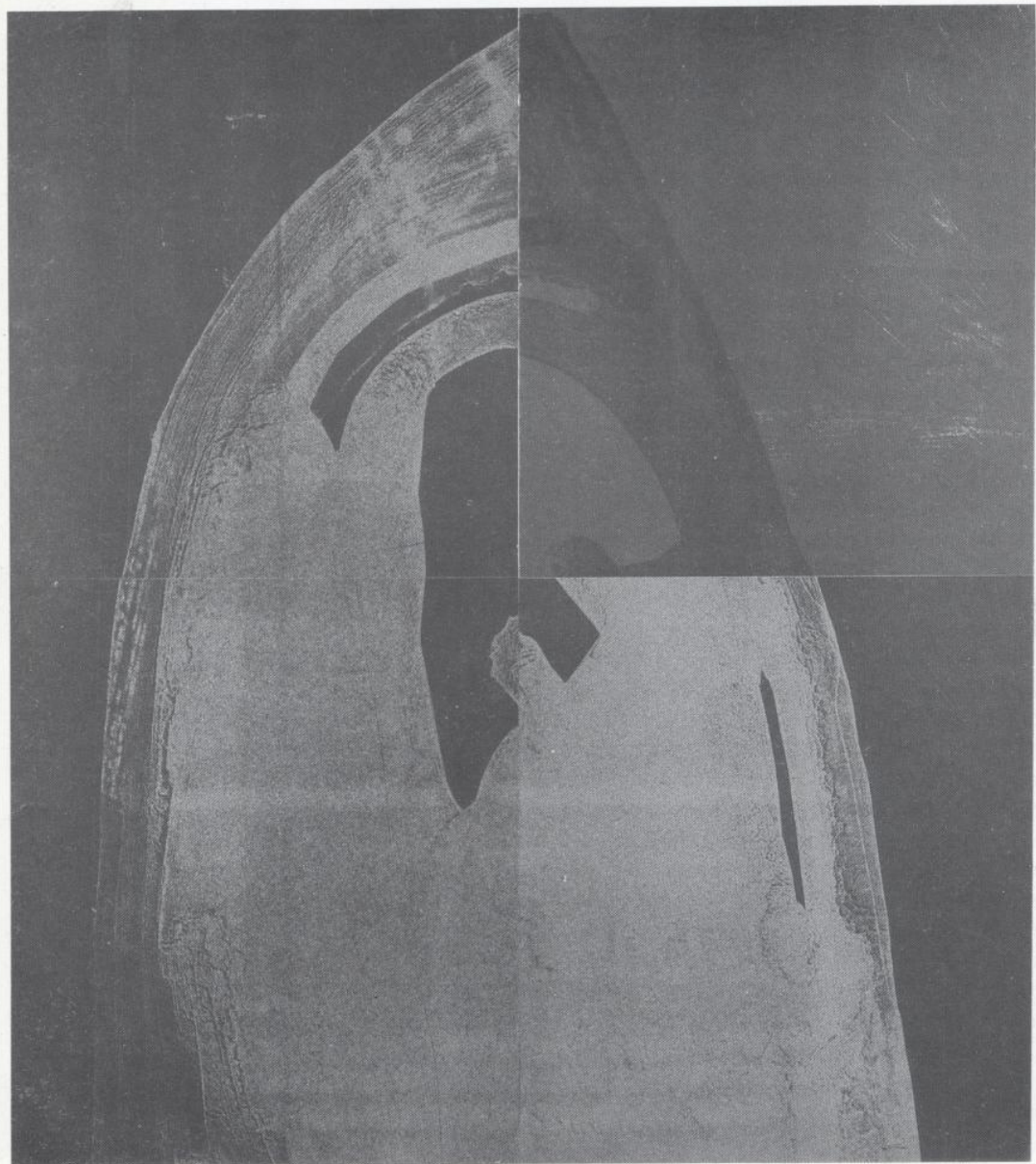
CLAUDIA JARA

Habría dos polos imaginales, formulados a partir de una física cualitativa, por no decir mítica, para situar los trabajos de Claudia Jara presentes en esta exposición. Estos serían los polos de lo mojado y lo seco. El agua y el aire, como dos de los cuatro elementos, me proporcionarán el axioma conductor para la pequeña clasificación simbólica exigida por estos grabados.

Por una parte, las marcas del marco; por otra, la ambigua consistencia de las aguadas. Las marcas son la signatura en seco de la artista, realizadas por presión sobre el marco de papel impreso en tinta dorada. Pero más que eso, señalan el deseo de instalar un comentario en una franja de tránsito visual, que le disputa a la noción de "passe-partout", el peso de su autoridad, para "autorizar" -valga el desliz- un cierre.

Lo encerrado será la huella simple de una piedra litográfica en estado de disposición total. El ejercicio formal consiste en hacer hablar la condición significativa de la tecnología misma, en situación de no discriminación figural. Lo que Claudia Jara da a ver es el grado cero de la reproducción litográfica, demandando para ello el auxilio de un marco que la contenga. En caso tal, el marco fija la condición de habilidad de la figuración; pero también, puede significar un cierre definitivo de ésta, al indicar su sepultura. O bien, este cierre dorado solo desea guardar y poner bajo protección el residuo básico de un gesto de impresión mínima, a título de memoria tecnológica primaria.

Sin embargo, por primario que sea el índice de figuración, no por ello se abstiene de relatar una historia: por ejemplo, una historia de levantamiento topográfico que manifiesta el deseo de Claudia Jara por reproducir la representación exacta y detallada de la superficie litográfica como si fuera una superficie terrestre, pero referida a la posición, a la forma, a las dimensiones e identificación posibles de un estado determinado de materia imprimante.



litografía; 35 x 39,3 cm.

PEDRO MILLAR

Plinio el Viejo, en su Historia Natural, asocia el origen del arte a una historia de cuerpo, de sombra y de amor; a una historia de la tecnología del trazo y del trato con la ausencia. Un alfarero de Corinto fue el primero, escribe Plinio, que inventó el arte de hacer retratos con la arcilla que empleaba para fabricar sus utensilios; sin embargo, este desvió -por así decir- manufactural, se debió gracias a su hija. Esta, enamorada de un joven que debía partir de viaje, encerró con un trazo la sombra de su rostro proyectada en el muro por la luz de una lámpara; el padre aplicó arcilla sobre este trazo y realizó un modelo que puso a cocer junto con los demás objetos.

Este relato concentra una masa de elementos que resultan de gran utilidad para la comprensión del gesto de Pedro Millar. Por ejemplo, sostiene la ficción por la cual se ubica al dibujo como el fundamento de la pintura y de la escultura. La cuestión empírica de la precedencia no tiene aquí importancia alguna, sino el intento formal de recuperar los vestigios de una enseñanza perdida.

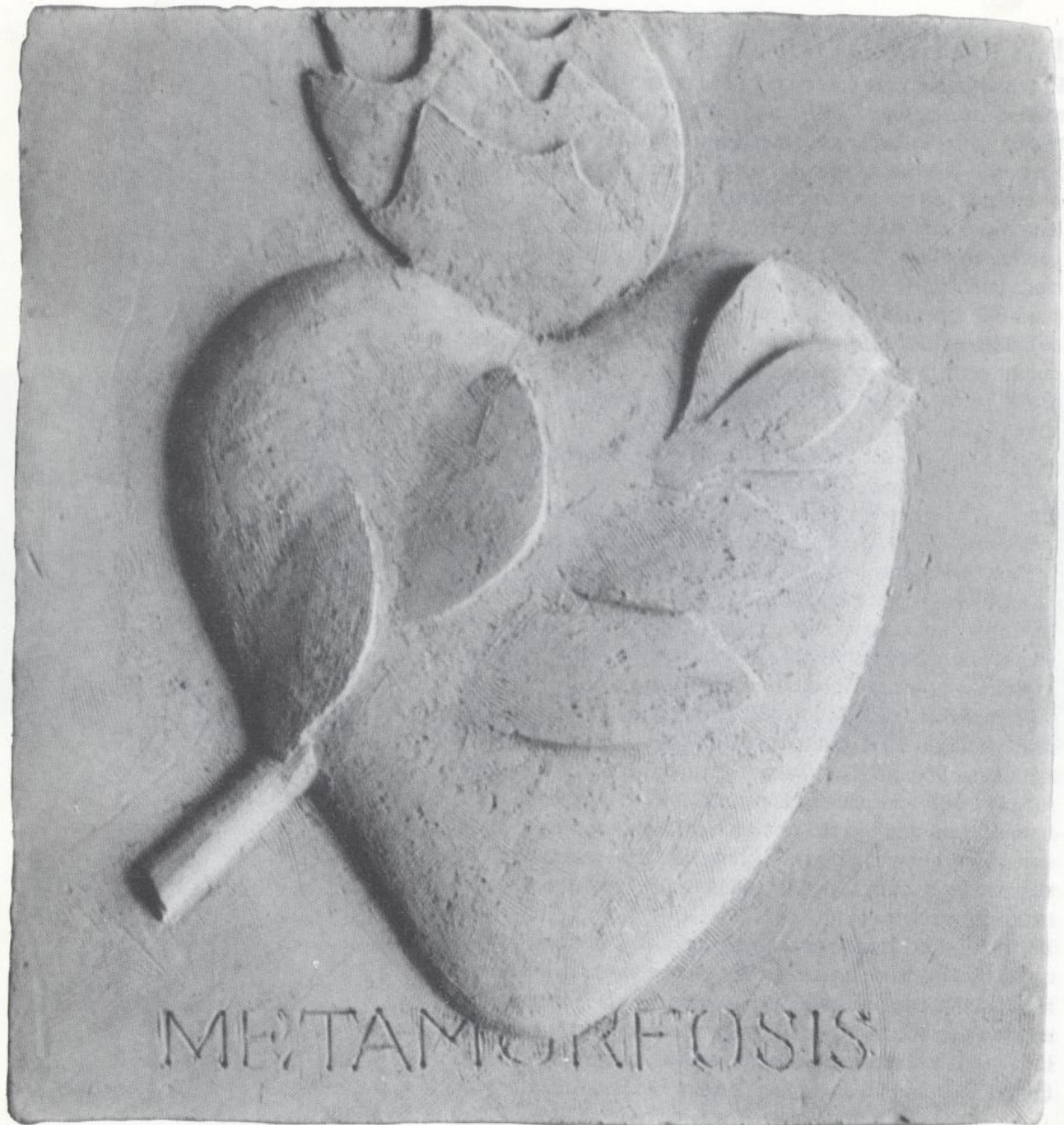
Esto tiene directamente que ver con el compromiso que Pedro Millar mantiene respecto a paliar los estragos provocados por el desmantelamiento de la enseñanza de arte en Chile, durante las últimas dos décadas. El sustituto de la hija del alfarero, por intermedio del dibujo, apunta a compensar una ausencia, a delimitarla y conservarla como recuerdo. Del mismo modo, la ausencia de una enseñanza es circunscrita y conservada como fantasma, redoblada por el deseo de conservar y hacer soportable mediante una nueva presencia, imágenes perdidas de un tipo de socialidad chilena muy particular.

Las imágenes que Pedro Millar recupera provienen del inventario de la iconografía religiosa de consumo popular, generalmente de pequeño formato. Ellas son el punto de partida para formular unas clasificaciones mínimas de objetos emblemáticos, que participan de la retórica visual de los exvotos.

Un exvoto es una ofrenda que los fieles cuelgan en los muros de los templos, en recuerdo de algún beneficio recibido. En este caso, se trata de poner en relieve una presentificación formal de lo que hace falta: es decir, elementos básicos de la vida cotidiana, pan, vino, amor, etc.. Intento, sin más, de conservar también, una historia de infancia que reposiciona la fábula del origen recientemente mencionada.

Crecimos de niños animados por una prohibición expresada en una historia escolar: la prohibición de botar a la basura los restos de pan, porque en el pan estaba reflejada la "carita de Dios". Deseo, pues, de retener una presencia ideológica que nos ponía en contacto directo con la cuestión de la visibilidad y de la transubstanciación. Un pequeño trauma de pintura reticulaba nuestra infancia, y de paso, sobredetermina la manera como Pedro Millar organiza el espacio de su desplazamiento: de grabador (xilógrafo, litógrafo, serigrafista) a escultor minoritario, que toma prestado a los ceramistas sus fórmulas básicas.

Esto significa producir la ficción de abandono desde la actividad de "hacer hueco" en una matriz, de incidir en la memoria; hacia la memoria figurada en este residuo contemporáneo de tablilla caldea. Las arcillas cocidas de Pedro Millar, en su economía material e icónica, designando apenas un levantamiento topográfico, amenazadas por el fantasma del plano, permanecen en la cercanía del gesto modulante del alfarero de Corinto, que retrata con la taticidad del gesto reparador la ausencia que no puede colmar.



pieza de cerámica

PATRICIA NOVOA

Recuerdo haber visto publicado en una revista de fotografía, un rollo entero de tomas realizadas a Marilyn Monroe, que ella misma había des-hechado, censurado, perforando cada negativo. No puedo dejar de asociar ese orificio circular con esta marca repetida en la serie de Patricia Novoa.

Estas fotos me provocan un efecto medio y medido. ¿Qué me interesa en ellas? ¿La relación con ese recuerdo?. Más bien, una cierta condición que me hace sostener la atención que divide el cuadro de acuerdo a la línea del horizonte para consagrar las fugas en la madrugada de la toma. Hay otro elemento, que me atraviesa, que me perfora, que me puntea. Aquí la herida de la foto coincide con el punto: El punctum es ese azar que, en ella, me punza (Barthes).

Lo que (in)porta es la cuestión del agujerito, el disturbio en el campo, repitiéndose como la marca obsesiva de una prohibición. Es decir, acercarse a la puerta, pero no atravesar el umbral por temor a ser destruido. El cementerio es un campo análogo al de la toma: demasiada información en el silencio clasificatorio de las sepulturas recortadas contra el cielo.

En Chile, ya sabemos lo que significa fotografiar el desierto. Siempre: instalaciones industriales decimonónicas y cementerios. Es decir: esas instalaciones de punta para la época, se encargan de extraer una riqueza de la que la nación se ve despojada. ¿Acaso no hay similitud con el acto fotográfico?. Este sería, siempre, la memoria actualizada de un despojo. Extraña necesidad de nuestra subjetividad, el documentar la pérdida. Porque en definitiva, las instalaciones salitreras son la imagen de lo que no tenemos; de lo que nunca tuvimos. Y en esa línea, los cementerios son el negativo de la voluntad política e industrial del acto de ocupación territorial precedente.

Demasiada información en el círculo ciego de la perforación que excita la cercanía de la pérdida. Por ese orificio se ve lo que nos hace falta: el cuerpo deseado en su ausencia -¿la montaña no se asemeja a un cuerpo materno?-, trayendo consigo la memoria de la distancia y el abandono: alcance siempre diferido de este acto fotográfico, producir la captura de un objeto imposible.

MARIO SORO

Este día Mario Soro está en el campo de refugiados de Gambia, con otros refugiados al sur de la frontera de Senegal. Este día Mario Soro está en el campo de refugiados de Gambia, con otros refugiados al sur de la frontera de Senegal. Este día Mario Soro está en el campo de refugiados de Gambia, con otros refugiados al sur de la frontera de Senegal.



fotografía color; 150 x 50 cm. 1992

La obra de Mario Soro es una obra de arte que se caracteriza por su uso del color y su capacidad para capturar la esencia de un momento. En esta obra, Soro nos muestra un campo de refugiados en Gambia, Senegal, un lugar donde la vida es precaria y la esperanza es el único refugio. A través de su lente, Soro nos ofrece una visión profunda de la condición humana en situaciones de crisis. Su uso del color es vibrante y emocional, reflejando la intensidad de la experiencia que está retratando. La composición de la obra es cuidadosamente pensada, con las estructuras de madera que se extienden hacia el horizonte, creando una sensación de vastedad y aislamiento. Este es un testimonio visual de la resiliencia y la dignidad de quienes sobreviven en las condiciones más difíciles.

MARIO SORO

Hace diez años, Mario Soro realizaba unos traspasos de fotocopia -entre otros trabajos- al interior del sistema de enseñanza. Esos traspasos eran solo el diagrama de otros desplazamientos corporales y tecnológicos, que me han conducido a calificar el "mito Duclos-Soro-Paredes".

Conocí a Mario Soro en el año 81, cuando había tomado la Escuela como formato de experimentación de la reproductibilidad de una enseñanza de dibujo y de grabado. A lo largo de estos años he constatado la persistencia de una estrategia que pone el énfasis en el desmontaje de las mismas formas de enseñanza. En lo más hondo del desmantelamiento de este último período, los trabajos de Soro ponen en cuestión las pequeñas plataformas de rearticulación.

En la universidad, repone a circular, repotenciado desde el diagrama de trabajos planteado en los 80's, la batería básica de la representación del espacio y del cuerpo.

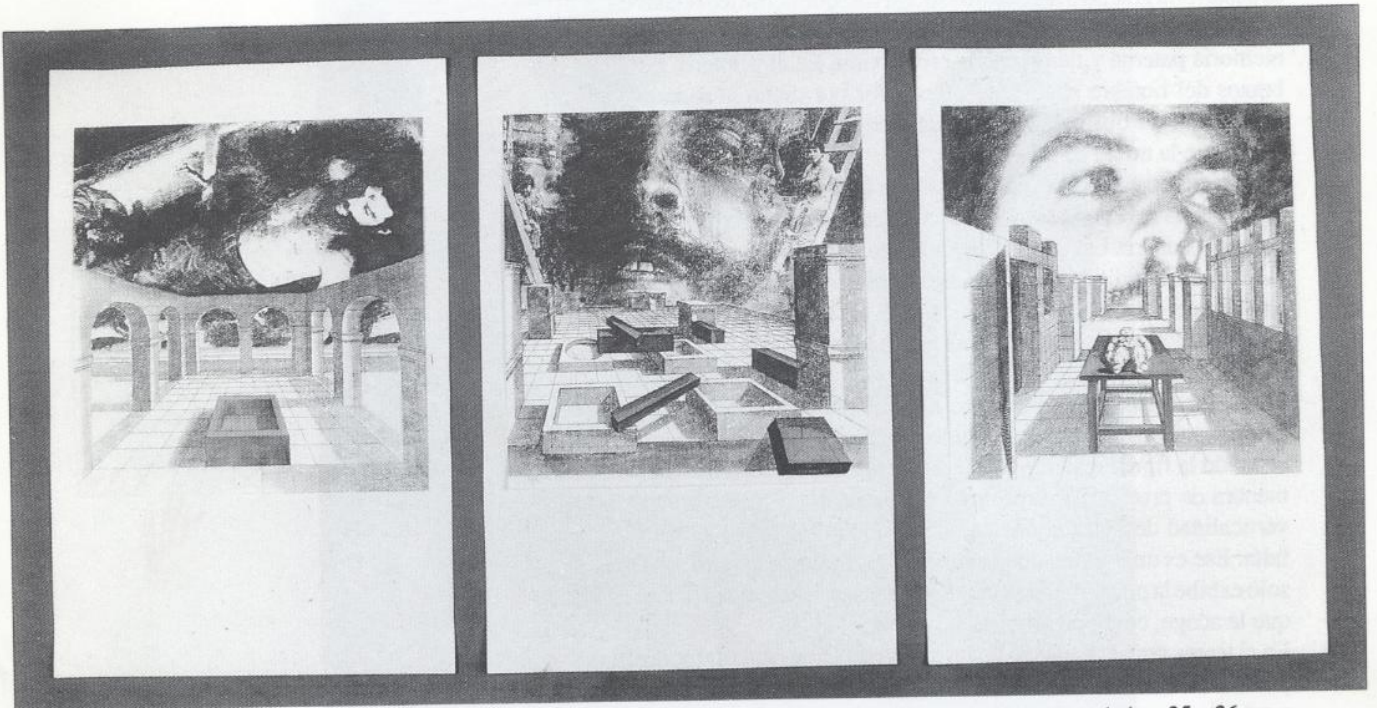
Su trabajo para la última versión de la Bienal de La Habana tendría ese sello: omitido. In-visto. No podía ser de otro modo. El trabajo de Soro no se subordina a las correspondencias dominantes de la época. Sus trabajos de traspaso de fotocopia, combinando imágenes del Che Guevara con la representación de volúmenes extraídos del tratado de perspectiva de Jan Vredeman de Vries, no tuvo lectura.

En esta ocasión, frente a cada lámina -soporte de traspaso- se levanta un plinto sobre cuyo extremo, a una altura que casi obliga a empinarse, dispone la maqueta de la figura geométrica reproducida en la composición colgada en el muro. Dicha composición relata, cuadro a cuadro, las modificaciones de un estatuto político: el Chile en su mesa de trabajo ministerial, luego pronunciando su discurso en Punta del Este, y, finalmente, en la morgue de Camiri. Esa secuencia de traspaso reproduce el desplazamiento del valor representacional del héroe moderno, teniendo como soporte ideológico, el diagrama de los espacios clásicos del poder. Para ello es preciso recordar que la escritura de El Príncipe de Maquiavelo no hubiera sido posible sin la diagramaticidad del espacio albertiano. Aquí, el diseño del espacio plástico precede el diseño del espacio político. Todo traspaso de imágenes, implica un reticulado conceptual que hace posible la proyección de un programa en la pantalla colectiva.

La obra se titula "La mesa de trabajo de los héroes" y consiste en una declinación de la lección de anatomía, como fisiognómica de la reproducción del saber que se tiene de los cuerpos. Saber que, a la enseñanza de arte le hace falta. Mario Soro sintomatiza dicha falta, haciendo de sus cursos, trabajo de obra.

Ya se ha dicho suficiente de la analogía entre la pose y la disposición del cuerpo del Che y la pintura de Mantegna. Esto, para enfatizar en el carácter de la pintura como subsuelo de (toda) la representación fotográfica del cuerpo.

La mesa de trabajo (escritura) se transforma en púlpito (oralidad) y luego, en mesa de disección (representación gráfica), para establecer un campo de intervención doble, sobreponiendo la red de la representación política del espacio con la red de su reproducción discursiva. La secuencia de fotografías del Che corresponden a las políticas de montaje que pasan a constituirse en imagen de marca de procesos políticos, pero su secuencialidad, aún parcial, los convierte en vía crucis.



tríptico; 35 x 36 cm.

KLAUDIO VIDAL

Estos tres grabados en punta seca han sido hilvanados por una sola idea: la pilosidad. En el primer grabado, el pelo de la mujer señala el deseo de abandonar el cuadro, pero no la escena. Esta se desarrolla gracias a los cuadros sucesivos, que permiten relatar una historia en tres tiempos: tiempo del abandono, tiempo de la memoria paterna y tiempo de la crucifixión. En el primero, los brazos del hombre suplican. Tanto dolor por dicho abandono sólo puede ser disimulado por la talla de la vegetación vertical que cubre la mitad de los cuerpos.

En el segundo grabado, el pelo de la mujer indica su incorporación en la escena del cuadro. Aquí es la cabeza del hombre la que está fuera del cuadro. Las siluetas del primero se (in)corporalizan en el segundo, amplificando las señales de diferenciación sexual: si en el primero, los brazos en alto designan el sexo masculino, ello es porque el masculino se define por la amenaza de abandono; en el segundo, en cambio, la distinción se hará efectiva a partir de la línea: línea caligráfica para el femenino, dibujando el cuerpo como los límites de un corte; línea gruesa para el masculino, aislando la figura con una referencia bizantina, localizada en la manera de precisar las costillas y las piernas. La pierna como verticalidad desplazada que exhibe lo que al miembro le hace falta. Ese es un hombre con la cabeza ida, fuera de cuadro, que solo exhibe la pilosidad de su caja torácica, para recordar al padre que la acoge, como un árbol.

En el tercer grabado, el pelo de la mujer está recogido y cubierto por un manto de tinta que fija la imagen de la madre, como la sombra que acecha desde el primer cuadro. El hombre descubierto a su lado es un hijo. Hijo, es ser eso: descubierto, costilla al aire. Su desnudez está en función de la noción de carcasa torácica, que es lo único más cercano a una estructura de nave. Lo que importa es que la pilosidad se ha desplazado hacia el árbol de doble tronco: la trama fina rellena una forma que se asemeja a una campana. Es lo que me permite decir que la madre es viuda. Es ella quien responde por quien están doblando las campanas. La masa del árbol redobla el anuncio de la madre, porque de manera metonímica señala el lugar de la crucifixión.

EDUARDO VILCHES

¿Cómo relacionar el actual trabajo fotográfico de Eduardo Vilches con el que le conociéramos, publicado en la portada de Revista de Arte UC?. Había una ventana, detrás del vidrio había una plaza, y delante, unos objetos: entre los cuales, un cristo datado.

¿Era, efectivamente, su primer trabajo fotográfico? O bien, solo era el primero que accedía a publicar, luego de unos cuantos años de "abandono". Mido mis palabras" ¿abandono del grabado" ¿abandono a la fotografía?. Como quien dice de alguien que se "ha abandonado" a practicas dudosas. Dudosas y productivas serán las relaciones entre sistema chileno del grabado y fotografía en el último período. La fotografía, para un grabador paciente -y sapiente-, sería su perdición: se daría a ella, en tanto no habría sabido -ni querido- resistir a la tentación. La fotografía maquinaria su deseo, como un dispositivo maníaco-depresivo, el polo subordinado al aspecto fenomenológico de la instantaneidad y el polo depresivo al de la pose. Tanto uno como otro aspecto se alteran y se superponen, estableciendo relaciones de mutua necesidad. Como necesaria y fatal es la relación alternada y superpuesta del sistema chileno del grabado y la práctica fotográfica.

Permítaseme emplear un léxico psicopatológico para fundar una metáfora, desde la cual poder rendir cuenta de este trabajo. El abandono de Eduardo Vilches aborda el aspecto maníaco de su paso de una tecnología a otra -serialidad lenta a serialidad rápida- con el propósito de fijar una pausa -depresiva- que no hace más que retratar la ausencia del referente figurativo.

Esa ausencia está dibujada en la línea espiral que denota un extremo monumental reversible. Toda esa masa mínima concentrada en el encierro del encuadre puede, efectivamente, venirnos encima, de vuelta. Fijar la pausa es retener su inevitable devolución.

Estas fotografías retratan el cuerpo que falta. Escenificar esta falta ha sido la constante en el trato de Eduardo Vilches con la figuración. Lo que en el sistema del grabado hacía era reproducir el efecto de un contorno, como si lo único que le hubiese importado hubiera sido delimitar la sombra. Pero la sombra, como anticipación olvidada del cuerpo.

No es una casualidad que Eduardo Vilches y Pedro Millar pertenezcan a un espacio contiguo de producción artística. El mito de la invención de la pintura retorna para que ambos escriban el acontecimiento de su novedad en el arte.



fotografía color

