

la invención y la herencia

CUADERNOS ARCIS - LOM

Editado conjuntamente por Universidad ARCIS
y LOM Ediciones, junio 1998

I.S.B.N: 956 282 109-9

Diseño, composición, diagramación e impresión

LOM Ediciones

Maturana 9, Santiago

Tel.: 672.2236 - 671.5612 Fax: 673.0915

Impreso en Santiago de Chile

**El ojo dicho
Pintura e Historia de la
Pintura en Chile**

Gonzalo Arqueros

"... lo más breve que me sea posible."

*Alejandro Ciccarelli **

(Discurso inaugural de la Academia de Pintura 1849)

Este comentario se origina en la reiteración de una escena ejemplar, la escena del silencioso y paradójal encuentro de la imagen con la palabra. Escena ejemplarmente repetida en y por la historia y las historias del arte. Escena que cobra una dimensión particularmente elocuente en el relato de la Historia de la Pintura chilena pues, ese relato, por el que habla ante todo la necesidad de articulación histórica, oculta, es decir, se manifiesta en él la resonancia de un deseo de articulación y de unidad estética. Articulación, unidad, ordenamiento cuyo imperativo será reflejar orgánicamente el desarrollo, el devenir temporal y simbólico en que se origina y acontece la producción pictórica durante el siglo XIX.

Escrito en función de un desenlace al que se quiere llegar y como legitimación de ese desenlace, cifrado como la serie de obras cuyo valor radica en lo que los

autores interpretan como ruptura con la tradición, el relato de la pintura chilena se asocia al relato ortodoxo de la tradición moderna, al relato del Arte Moderno, entendido este como la historia de la purificación del arte, de su reducción a lo esencial. Es así como los historiadores de la pintura chilena desde Antonio Romera a Ivelic/Galaz¹, construyen su ficción sobre la base de un supuesto que lee e interpreta la historia genealógicamente, como serie de acontecimientos y transformaciones que, si bien poseen características particulares, constituyen un *cuerpo vivo* que crece y sucede como un desarrollo lineal, acumulativo y causal, moviéndose en un sentido positivo, es decir, en el sentido del progreso. El tiempo, irreversible y finito, se abre entonces sobre un futuro infinito y así, la temporalidad asociada a la idea de progreso, puede reclamar y al mismo tiempo proyectar una imagen de unidad. Una ficción de unidad histórica y estética sobre la cual se erigiría, estructural y formalmente "La Pintura chilena". La imagen de la Pintura chilena en la palabra que la dice.

La palabra, es decir, el silencio. Pero no aquello que la palabra callará como efecto de una voluntad de callar, sino el silencio que las mismas palabras portan, el silencio que portan como ruido. Ruido o resonancia que atenúa en ellas su significado y que no las deja oírse, que no las deja hablar pues su habla se apoya en un sentido que es silencio y ausencia. ¿Ausencia de sentido? no, más bien huida, fuga de sentido. Desajuste originario que ese mismo relato no logra capturar pues se escapa, se hace irreductible incluso al discurso del origen.

El deseo de articulación, de unidad histórica y estética desborda, desborda la historia y su relato; se lee tanto en lo que el relato tematiza y describe como en la descripción misma y el orden que la cifra. Pero se lee sobre todo, en la escena que evocamos al comienzo, ahí donde entendemos que el cuadro, como escri-

be Michel Foucault, abre la relación entre el lenguaje y lo visible.

El tono esencial de este comentario nos lleva, sin embargo, a pensar la escena evocada como el encuentro de la imagen con la palabra, en un sentido más literal, esto es: el encuentro del cuadro con la mirada. El encuentro del ojo con el ojo. Del ojo visto al ojo dicho, pues toda mirada se habla en una dicción infinita y lo que se dice de la mirada, se dice siempre desde las cosas, el cuadro por ejemplo. El cuadro, esa cosa que sostiene la mirada, esa cosa que contiene una mirada y en ella el espectro de la mirada. Lo infinito, lo silencioso y paradójico de la relación es entonces la lectura, esa tarea sin la cual ninguna pintura, ninguna obra existe.

El drama es aquí el drama de la historia, el drama de la pintura y su discurso, el drama del discurso que la lee para la historia, que la pone en la historia. Drama pues, inevitablemente, la Historia de la Pintura chilena resulta ser siempre una historia por contar. Una historia que no ha sido lo suficientemente contada ni suficientemente escuchada, o escrita. Una historia que se retiene más como deuda o promesa incumplida que como cuerpo dialéctico referencial.

Pienso aquí en la idea de que la historia de Latinoamérica se escribe desde la catástrofe de mundo que significó la independencia, es decir, desde el fenómeno radical en que se revela la ausencia de pasado, el vacío de historia, pero que, al mismo tiempo, pone de manifiesto el imperativo de llenar el vacío. "La necesidad de articularse históricamente cuando la totalidad se ha marchado" escribe Sergio Rojas², esto quiere decir "darse un pasado", darse el tiempo si, pero ¿cómo darse el tiempo cuando ya no hay tiempo?

En el comentario de Sergio Rojas a este pasaje de Sarmiento: "... al día siguiente de la revolución, de-

bíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío..."³, se describe la paradoja. En ese pasaje, comenta Rojas, se deja leer el drama, la añoranza de totalidad, añoranza de obra y de mundo pero, al mismo tiempo, se deja leer el tono festivo, es decir, el tono de la alteración del tiempo y del espacio. El vacío consistiría "precisamente en la temporalidad y espacialidad absurdas", que supone volver los ojos a todas partes como disposición a la alteración, a la fuga de sentido.

Vacío, alteración, fuga de sentido. El sujeto que padece la puesta en fuga de la totalidad, ese sujeto, ávido de experiencia en el circuito del sentido, es el sujeto del relato de la Historia de la Pintura chilena. La obra es entonces fruto o efecto de un desajuste originario pues, es en su imposibilidad, en su fragmentación originaria, donde radica su posibilidad misma de ser. Si se trabaja con fragmentos, con retazos y residuos de historias otras, si a pesar de todo se constituye obra, entonces la obra porta una doble huella, la huella de su imposibilidad y la huella de su decisión, la sorda resonancia de ser a pesar de.

El sujeto, la obra y la institución son así atravesados, cifrados por un desajuste temporal y será ese desajuste, el que bajo la forma del destiempo, comprendido como trauma de origen, aquello que indefectiblemente rija en la Historia de la Pintura chilena. En efecto, pues, si leemos la producción pictórica y sus correlatos institucionales, su historia, la academia, la enseñanza, el museo, etc., como una serie de transformaciones o hitos transformativos portadores de "modernidad", e inscritos en el cuerpo global de la Historia de Chile y aun de Latinoamérica, veremos cómo la impronta del destiempo se manifiesta en ellas, especialmente en el sentido particular que en esta producción adquieren los términos de novedad y puesta-al-día. Así, lo nuevo en el arte latinoamericano, cualquiera sea su índice de legitimidad, siempre tie-

ne ingredientes que han sido objeto de importación. La constante de un dato externo que entra decisivamente en la definición de los cambios y transformaciones en el Arte chileno revela el destiempo que se inscribe en cada una de esas transformaciones, el destiempo por el cual ninguna de ellas está al día de lo que declara o en el lugar en que se anuncia.⁴

La falla de sentido que alcanza a la obra, alcanza también a sus relatos, resonando en ellos el destiempo, la falta de tiempo. ¿Pero, resonando como qué?

Es necesario retener aquí la idea de la catástrofe de mundo, la catástrofe de la idea de mundo, del mundo como obra y de la obra como mundo. La idea de que Latinoamérica siempre supo de la catástrofe de mundo y de la imposibilidad de la obra. Si es así será entonces posible ver, leer y medir el índice de esa imposibilidad en las obras pictóricas latinoamericanas, constatar sus hitos y describir su acontecer mismo en los cuerpos que más ejemplarmente almacenan esa experiencia: Los cuadros.

En la escena paradigmática evocada al comienzo vibra doblemente la experiencia del cuadro, del cuadro como experiencia de producción y como experiencia de lectura, es decir, como experiencia de lenguaje. Doble experiencia de lenguaje en la que este último es doblemente exigido pues la lectura, histórica o no, se deposita (decae) en palabras, deviene lenguaje.

Si entre imagen y palabra hay oposición, entre historia y escritura no hay oposición, hay distancia. Pero esa distancia es, en la Historia del Arte, igual a la oposición entre imagen y palabra, es exactamente la medida de lo irreductible. Y esa medida queda expuesta, como fractura, en el acto de escribir. Sabemos, sin embargo, que la historia no se verifica en la escritura sino que es su horizonte, que se constituye en ella como saber, como relato. Pero si la Historia del Arte no es otra cosa que el relato de la distancia, el relato del acto de escribir, entonces justamente allí donde la

línea sin fin de la escritura rasgue la albura de la página, allí también se rasga el tiempo y se modela, infinitamente, la distancia.

“La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita, escribe Foucault, por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en que ellas resplandecen no es el que despliega la vista sino el que definen las sucesiones de la sintaxis... Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible... es necesario borrar los nombres... y mantenerse en lo infinito de la tarea.”⁵

La falla que se advierte en el relato de la Pintura chilena, la falla que advertimos en la pintura misma, pasa precisamente por la figura del tiempo, del des-tiempo traducido en puesta al día. No sólo porque lo infinito de la tarea disloca el tiempo, sino porque ambos, relato y pintura acontecen como desajuste en un tiempo dislocado. Desajuste originario que ha exigido a los historiadores bizquear la mirada sobre los hiatos y las discontinuidades, desajuste que hace sentir su exigencia en el Arte y la Historia y que se traduce como exigencia de Historia, necesidad de lenguaje para la historia. Así, por ejemplo, la pintura misma, su agenciamiento oficial, regulado a través de la creación de la Academia de Pintura en 1849, vendría a cumplir con la tarea retratando la efigie de los próceres e ilustrando los hechos más significativos de la Independencia, es decir, el difícil paso de la Colonia a la República. Vendrá a llenar el vacío de historia y será a ese efecto, uno de los principales léxicos en que se traducirá la Historia de Chile.⁶

Bajo la necesidad de articulación histórica entonces, podemos oír resonar el deseo de unidad estética como deseo de Obra y, en la creación de la Academia de Pintura y la asimilación sistemática de ese lengua-

je la proyección de una fantasía de continuidad, de restitución de la continuidad. Así al deseo de unidad histórica, de recuperación de mundo, se asocia el deseo de producción de obra, recuperar el mundo a través de la obra. Recuperar el mundo a través de la Academia, es decir, a través de un modelo de orden, un modelo de disciplinamiento de la mirada desplegado en la Obra. Pero recuperar el mundo a través de la obra equivale a reordenar infinitamente el mundo, como si recuperar el mundo fuese imposible e idéntico a intentar recuperar un orden perdido para siempre, idéntico al absurdo de volver los ojos a todas partes.

¿Qué disciplina entonces la Academia, qué ojo, qué mano pone en regla? Sabemos que es este, el modelo académico, el modelo que mejor se ajusta a la ideología de los políticos e intelectuales de entonces porque es el único que, a ojos de esos hombres, no revela discontinuidades, es el único capaz de traducir la imagen ilustrada de la gesta política y cultural republicana. El lenguaje pictórico académico es formalmente regular y extremadamente económico en el color y, al menos en apariencia, pone de manifiesto un rigor racional doblemente afín a la burguesía y a la autoconciencia ilustrada de los prohombres latinoamericanos del siglo XIX, a saber: se lo identifica con la cultura Clásica y es ilustrativo, es decir, se presta eficientemente a los géneros mitológico e histórico y al retrato.

El relato de la pintura chilena se hará cargo de la Academia considerándola como una impostura, “un mal necesario” y “una tentativa artística malograda”⁷, pero será esta, como primera puesta al día, y no otra la que ese relato identifique como la tradición a superar. Será esta la referencia dialéctica fundamental de las sucesivas puestas al día que ese relato reconozca como transformaciones formales y agenciamientos de modernidad. Así, en todas las obras en las que se manifieste una disposición poética contraria o inasimilable

al lenguaje académico se verá una reacción antiacadémica, interpretada como superación y asociada a la idea moderna del movimiento progresivo del arte hacia lo esencial, hacia la pureza de las formas del lenguaje. Ivelic y Galaz caracterizan así al artista del siglo XIX y su confrontación con la Academia: "El desafío entonces es claro: o permanecer cobijado bajo el alero paternalista que lo protege y lo respalda o, por el contrario, asume la responsabilidad de encontrar su propio camino, sabiendo que esta actitud implica riesgos, sacrificios e incomprendimientos."⁸ Pero su propio camino no es otra cosa que el camino hacia la "purificación del arte, un paso hacia la verdad... una reducción del ilusionismo, una reapropiación del origen."⁹

De un lado la tradición y de otro lado la novedad, la ruptura, la negación de la tradición, figura esencial del relato de la tradición moderna como dialéctica de la purificación. Lo que sucede en nuestro caso es que en lo que se interpreta como ruptura con la tradición, figura clave en el relato, no se puede leer el resultado sensible de un proceso transformativo fundado en la evolución interna de las formas y, puesto que no hay tal evolución, las obras están atravesadas por el efecto de diferimiento que es el destiempo.¹⁰ Diferencia constitutiva de la producción pictórica chilena que, a su vez define el lugar de la lectura. Sin embargo, el relato de la Pintura chilena no se hace cargo de la diferencia, más bien se escribe en ella, sin saber de ella, es decir, en el destiempo. Por eso su fisonomía retórica es la del calce, manifiesta el deseo de inscripción en la Historia del Arte Universal o, más precisamente, de la pintura moderna. Quiere exhibir sus mismas inflexiones y rendimientos y, para ello, apoya igualmente su historiografía monumental en una doble intención apologética y teleológica.

Dijimos que el lugar de la Historia del Arte es el lugar de la distancia, que en la Pintura chilena la distancia acontece como destiempo, como diferencia. Como el rumor del desajuste originario que borra el tiempo. No hay tiempo para el tiempo. No hay tiempo para la novedad. En el Arte americano no hay pasado que remover, es decir, no hay pasado que rehacer. Manet y Cézanne, por ejemplo, son pintores modernos rehaciendo a Giorgione y a Poussin; en Latinoamérica se es pintor yendo a Europa y, aún más, se es pintor moderno yendo a Europa y no encontrándose con Manet ni Cézanne.

Pero el verdadero sentido de la diferencia no es la imposibilidad de ponerse al día, ni la mera relación de apego reproductivo a los modelos de las metrópolis. El sentido de la diferencia queda de manifiesto ahí donde advertimos una necesidad y tras esa necesidad el deseo que la sustenta. En el caso más paradigmático, puesta al día significa el alineamiento del relato de la Pintura chilena con el relato de la Pintura moderna. Significa, en la lectura, concentrar la confianza en el cuadro, pero no como lugar de transformaciones sino como vértice absoluto de toda contemplación. Espacio en que se despliega lo puramente visual y esencialmente pictórico, es decir, aquella categoría formal, conceptual y empírica, desligada de todo artificio ilustrativo y temático, de toda idealidad. Significa disponer los términos de una lógica discursiva y de un orden estético que identifique las obras con su relato. Disponer de un léxico que refleje las transformaciones, un léxico afinado al mismo tono de modernidad que se reconoce en las obras. No obstante, la clave moderna, la ruptura, la desconexión con la idea y el modo mimético es en nuestro caso fallida y lateral y no tiene correlato dialéctico, no se inscribe en ninguna tradición al interior de la cual acontezca como ruptura.

Aun así, la lógica ilustrada exige reclamar un correlato entre las obras y la historia, un orden que dé cuenta sólidamente de su genealogía, una disciplina para el ojo y la mano, la mano que escribe y la mano que pinta.

Pero en la Pintura chilena, el desprendimiento de la imagen y de la mimesis como el camino hacia lo más propio y esencial del arte, no acontece en la historia sino en los cuadros. Las transformaciones no acontecen en la historia sino en el cuadro, hay que oír las en el cuadro. Esto que parece un contrasentido es, sin embargo, uno de los rasgos más esenciales de esta producción pictórica; es una paradoja que nos devuelve a la fractura implícita en el acto de escribir, de escribir la Historia de la Pintura. Sobre todo si aceptamos que escribir la Historia de la Pintura es escribir la distancia, escribir la historia de sus transformaciones, esta figura nos devuelve permanentemente al relato, pero no a través del discurso genealógico monumental, sino a través de la escena evocada al comienzo. La escena del silencioso y paradójico encuentro de la imagen con la palabra.

Las obras se hacen irreductibles al discurso, pero esto no quiere decir (al menos no solamente) que este sea lexicalmente insuficiente, sino que es esencialmente otro. Que su déficit radica precisamente en su suficiencia, en su manera suficiente pues, donde el discurso suena, donde suena la Historia, olvida la obra y, al revés, donde suena la obra, silencia la Historia.

"Borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea"¹¹ significa entonces persistir en la experiencia paradójica del cuadro, persistir aun cuando ya no hay tiempo, cuando éste se ha ido, cuando la totalidad se ha marchado. Significa ser ... lo más breve que me sea posible. Pero esa misma tarea, infinita, borra el tiempo. Poniendo al descubierto esa diferencia constitutiva que trabaja en la Pintura chilena, borra el tiempo. Borra el tiempo y silencia la Historia y

entonces ahí escuchamos el cuadro. ¿Escuchamos el cuadro?

Santiago, Julio 1997.

Notas

- * Alejandro Ciccarelli, pintor académico napolitano. Contratado por el Gobierno como primer Director de la Academia de Bellas Artes, llegó a Chile en 1848 desde Brasil, país donde se encontraba contratado como profesor de pintura de la Emperatriz.
1. Romera, Antonio: *Historia de la Pintura chilena; Zig-Zag*, Santiago 1968. Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar: *La Pintura en Chile* (desde José Gil de Castro hasta Juan Francisco González); Ediciones Extensión Universitaria, Universidad de Chile. Santiago 1975.
 2. Rojas, Sergio: *El tono de la Identidad*. Santiago 1995. Se ha tenido a la vista el manuscrito original.
 3. Rojas, Sergio: Op. cit. 1995.
 4. Oyarzun, Pablo: *Arte en Chile de veinte, treinta años*. Oficial journal of the department of Hispanoamerican Studies, (University of Georgia, 1988).
 5. Foucault, Michel: *Las Palabras y las cosas*. Pág. 19. Editorial Siglo XXI, México, 1976.
 6. "En la Academia de Pintura de Santiago se suministrará la enseñanza elemental del dibujo, para servir de introducción a todos los ramos del Arte que suponen su conocimiento. Mas, su principal objeto es un curso completo de pintura histórica para los alumnos de número de la Academia". Decreto de fundación de la Academia de Pintura, Santiago 4 de enero de 1849. Citado por Virginio Arias en: *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile*. Anales de la Universidad de Chile. Vol. CXXIII, Sem.2, pp. 965-994. Santiago 1908.
 7. Ivelic, M y Galaz, G.: Op. cit., pág. 87 y siguientes. 1975.
 8. Ivelic, M y Galaz, G.: Op. cit., pág. 111. 1975.
 9. Compagnon, Antoine: *Las cinco paradojas de la modernidad*. Pág. 41. Monte Avila Editores, Caracas 1991.
 10. Oyarzún, Pablo. Op. cit 1988.
 11. Foucault, Michel: Op. cit., pág.19. 1976.