

MONUMENTOS, MUSEOS CONMEMORATIVOS, IMAGENES VACIADAS DE REPRESENTACIONES DE LA HISTORIA

SANDRA ACCATINO

Licenciada en arte de la Universidad de Chile,
profesora de semiología U. de Chile

El discurso que motivó el emplazamiento público de la historia a través de pinturas, monumentos y museos conmemorativos, permanece quizás bajo la forma de un residuo, de un despojo, en el acto precario y absurdo de suponer un registro; de disponer en catálogos, series y clasificaciones, que sólo muestran su incapacidad de reconstruir una conciencia histórica.

«La historia que yo cuento no está clara...»

Jacques de Voragine, «La leyenda Dorada», c.1275.

Este escrito toma su forma a partir de una pregunta que parece recobrar particular importancia: el rol público del arte, el valor exhibitivo de la cultura. Me preguntaba por la representación de unas historias que aparecían en las obras hechas por encargo, pinturas y monumentos conmemorativos emplazados en lugares públicos y si se podía reconocer la línea de disolución de los objetivos de esas representaciones en algunos trabajos de arte realizados en Santiago, donde las instituciones de cultura - los monumentos, los museos, las entidades que financian y difunden la cultura - quedaban referidas a través de unos discursos que suponían una puesta en escena de las relaciones de poder e influencia implícitas en el arte público.

I

La tradición de las obras hechas por encargo tiene su origen en las pinturas que decoraron palacios y edificios públicos, desde el Renacimiento. Salvo aquellas de carácter estrictamente ornamental, estas pinturas representaban, generalmente, relatos preexistentes que concernían a determinados actos de personajes «grandes hombres, dignos de ser recordados», según expresó Alberti¹. La necesidad de construir la representación pictórica

[1] ALBERTI, Leon Battista, *Tratado sobre Arquitectura*, libro IX, cap. IV. Leon Battista Alberti sistematizó, durante la primera mitad del siglo XV, los temas y las bases operativas de los modernos.

de narraciones históricas tuvo como consecuencia el descubrimiento de la perspectiva, que adquirió importancia sólo en la medida que aseguró la organización satisfactoria del espacio representado en la pintura, permitiendo la figuración de universos visibles, donde el espacio era estructurado y organizado desde el registro de las relaciones posibles entre objetos usuales, como si éstos fueran percibidos por la vista en un determinado momento.

La construcción de unas pinturas donde las historias aparecen al espectador como experiencias vividas permitió a un grupo

de hombres la asignación de valores ejemplares a actos distintos a los fijados por la tradición, pero que querían mantener entre ellos y también con esa tradición un vínculo en función a una reconstitución histórica de la humanidad. A través de estas imágenes, el Estado y las instituciones de poder impartieron - imparten todavía - una educación: toman a su cargo la formación moral y espiritual de los espectadores, señalan pautas de comportamiento y crean una identidad bajo el nombre de nación, a través de imágenes donde se relacionaron ambiguamente signos de progreso con referencias a un pasado glorioso.

Las pinturas que representan acontecimientos históricos no tienen como fin, entonces, el registro de la Historia, sino la justificación de determinadas conductas. Recibieron, en este sentido, la tradición de la retórica aristotélica: fueron concebidas como *mímesis*, es decir, representaciones cuyo fin no era el conocimiento de aquello que se representaba, sino impresionar, conmover, persuadir al espectador. Representar la historia es, como la retórica, una *técnica*, una disciplina, un saber organizado para ser enseñado, que no implica necesariamente una verificación ni una «verdad» en lo que se muestra (aquello sobre lo que se debe persuadir puede ser perfectamente falso). Frente a la *empíria*, frente a la evidencia y la prueba, la pintura que representa historias se construye *sin referencial*.

La puesta en escena de la historia persuade al espectador mediante inducciones y deducciones no científicas, no demostrables y se crea mediante una estética cuyo fin es el público y no la obra. La construcción de la historia a partir de lo verosímil permite prever la lectura del receptor: éste partirá de un punto que no necesita ser probado y desde él irá hacia otro punto que necesita serlo, siguiendo la estructura del entimema o silogismo retórico. Se tiene, por ejemplo, que A: Los hombres que montan caballos blancos, con trajes o capas rojos o negros, que miran al espectador e indican hacia un punto con la mano o la espada son siempre los héroes del relato. Luego se observa que B: Eugenio de Saboya, Felipe III, Luis XIV, Napoleón, Simón Bolívar, San Martín cum-

plen con estas características. Por lo tanto, decimos, C: ellos son héroes. Otros entimemas, quizás menos estructurados, se esparcen en todas las pinturas de historia: las alusiones a la antigüedad clásica en algunos vestidos, en los peinados, en los decorados y en la arquitectura se presentan siempre como un razonamiento dramatizable, que participa a la vez de lo ficticio y de lo intelectual, de lo narrativo y de lo lógico. En todo caso, el espectador se enfrenta a la historia desde el placer, desde la seducción del descubrimiento, porque por más que proceda de un forzamiento de la historia, la estructuración de la escena permitirá al espectador sentir que «descubre» algo nuevo mediante una especie de contagio natural, de capilaridad, que extiende lo conocido (lo opinable) hacia lo desconocido (el desarrollo del acontecimiento, las características morales de los personajes, por ejemplo). Las pinturas de historia utilizan la ignorancia del espectador, haciéndole sentir que es él quien la hace cesar por sí mismo, por su propia capacidad de deducción².

[2] Cfr. BARTHES, Roland: "La Retórica anti-gua". En: *La aventura semiológica*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2a. edición, 1993, págs. 85 - 160.

El mural de reivindicación indígena puesto en la estación Universidad de Chile del metro de Santiago, utiliza un esquema similar. En él se reemplaza el debate sobre la marginación y el olvido de los grupos minoritarios debido a la imposición de una «política de consenso», por un argumento que todos los chilenos aprueban, reconocen: el maltrato, el daño, el genocidio de unas razas, hasta finales del siglo pasado, en Chile. Se sustituye en él la urgencia de los problemas económicos surgidos a partir de la propiedad de las tierras y los que atañen al colonialismo cultural, por un lugar común de la historia nacional. Sin embargo, esta sustitución tiene sentido sólo si el espectador de la pintura supone que el exterminio indígena ya pasó y no tiene solución alguna (el indio es entonces un personaje mítico, lapidado en el pasado) o que el encargo del mural es la celebración de una reconciliación.

Las pinturas de Mario Toral (1934) cumplen la misma función que las de Giotto en Asís: incorporan al oficialismo movimientos sociales que lo exceden. Los instrumentos técnicos, sin embargo, son distintos. Mientras la efectividad de las pinturas de Giotto está dada por el remplazo de las imágenes simbólicas por la representación de actitudes ejemplares, las de Toral homologan la historia nacional a la mexicana, sin tener que pasar por el trauma de una revolución o por el reconocimiento de lo que es otro como lo propio.

El interés por descubrir y aprender la «construcción legítima», durante el siglo XV, tuvo como correlato la difusión del mecenazgo eclesiástico, estatal y privado, que financió al arte en la medida en que éste pudo ser concebido como un espacio continuo donde se podía circunscribir aquello que debía pertenecer a la cultura de un pueblo. Con el mecenazgo, el arte se hace más claramente mensurable: la fijación de un presupuesto designa de antemano su espacio y su tiempo, las técnicas y los temas pertinentes al espacio público, que serán siempre políticamente correctos, incluso cuando excedan el pensamiento oficial. Fue el caso del "Simón Bolívar" de Juan Domingo Dávila (1946), que fue financiado, defendido y redimido por el Estado y la opinión pública, a través de dos instituciones que trabajan en los bordes del aparato gubernamental: el Fondart y la Galería Gabriela Mistral y simultáneamente, por dos otras instancias, la Revista de Crítica Cultural y el Círculo de Críticos de Arte³. La labor de estos organismos consiste, se diría, en hacer que aquello que es exce-

[3] Juan Domingo Dávila realizó entre 1994 y 1995, junto a Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Arturo Duclos, un proyecto de arte postal que fue financiado por el Fondart y que incluía el mentado "Simón Bolívar", protagonista de una polémica en la que participaron diversos me-

manente suspensión, excitado pero reacio a cambiar o sobrepasar las categorías de valor tradicionales, haciendo parecer excesivos trabajos cuyo verdadero interés es "decorativo", de superficie, de materiales, de organización formal (pensemos en el virtuosismo, en la estética de lo feo, en las gigantografías digitales).

Los mecanismos de persuasión utilizados tanto por estos organismos como por algunos trabajos de arte que ellos han financiado, exhibido, difundido y promovido, se podrían describir a partir de la neutralización de las diferencias entre el acto al límite y el exceso. El límite, siguiendo las definiciones dadas por Omar Calabrese en *La edad Neobarroca* (Editorial Cátedra, 1987), es el trabajo de llevar la elasticidad del borde a sus consecuencias extremas, mientras que el exceso es la salida de ese límite, después de haberlo quebrado. El primero innueva, expande el sistema; el segundo, lo pone en crisis.

El anulamiento de la distancia que separa un acto al límite del excesivo responde, en parte, al surgimiento de principios de «permisividad», de «tolerancia», de «liberalidad», con el correspondiente desplazamiento de las fronteras y la «guetización» de algunos excesos de contenidos, absorbidos y aislados en las periferias y en los márgenes de los discursos políticamente correctos, integrando el exceso al desviarlo de su objetivo, dándole un aspecto normal, de ya dicho, de ya hecho. Sin embargo, la incorporación de excesos en los discursos oficiales a través del Fondart, de la Revista de Crítica Cultural y de la Galería Gabriela Mistral, como en el caso de Dávila, fue posible también gracias a la promoción de una actitud doble o mixta que intercambió y anuló la oposición entre lo excesivo y lo limítrofe: utilizaron el exceso de contenido de la obra de Dávila haciéndolo parecer acto al límite, para que los contenidos, de esta forma, fueran aceptados, tal como otras veces utilizan obras que simulan ser excesivas, pero en las que el desplazamiento ocurre sólo formalmente.

Tanto en el catálogo de la Galería Gabriela Mistral como en la Revista de Crítica Cultural, la obra de Dávila es puesta en relación

Juan Dávila, "Simón Bolívar" (1994)



Los museos rescatan fragmentos recuperados de historias disímiles y frente a los problemas de orden y selección que implica toda acumulación, tienden a desintegrarse, a dejar en evidencia las arbitrariedades de sus clasificaciones, lo precario de sus archivos, los vastos territorios no documentados, eximidos de la historia, vueltos desperdicios.

con fisuras ya existentes en la identidad nacional, de tal manera que aquello que en principio fue definido como lo «otro» (la obra «Rota», «Simón Bolívar», respectivamente) aparece como lo que es propio. «...Dávila entra a elaborar las roturas, las fracturas y disidencias de un horizonte social y cultural chileno», dice Diamela Eltit, respecto a «Rota»⁴.

[4] ELTIT, Diamela, «Lástima que seas una rota», en el catálogo de Rota, Galería Gabriela Mistral, octubre 1996.

El trabajo de Juan Domingo Dávila frustra las expectativas de los es-

pectadores frente al arte público, es decir, no configura una identidad nacional a través de la repetición de estereotipos que podrían, potencialmente, reconstruir, en esa repetición, una historia continua, sin interrupciones. Las dos obras de Dávila mencionadas, toman, al igual que las pinturas que representaban historias, distintos fragmentos de las imágenes que conforman nuestra historia visual, de tal manera que el espectador se enfrenta a la superposición de un imaginario que reconoce como propio. Sin embargo, Verdejo, «La perla del Mercader», «El abrazo de Maipú», se nos aparecen en esa superposición, no como personajes, sino que, más bien, como «procedimientos cosméticos» que encubren «antiguas reyertas culturales que continúan vigentes»⁵.

[5] *ibid.* En las pinturas de Dávila los procedimientos técnicos y los temas que caracterizaron a la pintura pública desde el Renacimiento son, entonces, mantenidos o aludidos en un juego de espejos: el espectador cree ver al estereotipo de San Martín - es, parece ser, un uniforme, una determinada pose del caballo, un ademán de la mano - pero la pintura le devuelve un San Martín híbrido cultural, un paria; cree ver a Verdejo sobre un caballo, pero se encuentra luego con la vestimenta, el gesto, el caballo del héroe puesto en un cuerpo de mujer; reconoce a «La perla del Mercader», pero inmediatamente se topa con la mirada y la sonrisa - sin pudor, sin pureza posible - del Verdejo.

Si hasta el siglo pasado la continuidad de los modelos, patrones, técnicas y estereotipos en las pinturas permitió la representación de acontecimientos particulares como pertenecientes a un devenir histórico, donde quedaba, a su vez, reflejado el sentido, la *inteligencia* de la Historia; las pinturas de Dávila, en cambio, no se componen de referencias a estereotipos y modelos universales, sino de la copia y la apropiación de unos referentes particulares, que una vez que han sido privados de los contextos que los situaban en relación a estos estereotipos se manifiestan como trajes vaciados, máscaras.

Los mismos recursos que permitieron la eficiencia comunicativa de las pinturas de historia son utilizados, revertidos, en función de la ambigüedad, de la pérdida de identidad, en los trabajos de Dávila. La firma, como la pincelada, que era lo que daba credibilidad a la autoría de la obra, pierde unicidad: varias firmas en una misma tela, o ninguna; no una manera propia de ejecutar la obra sino la constante referencia a «las maneras» de otros (y el cambio, sobre todo en «Rota», de las buenas maneras a las malas maneras o a su reproducción ampliada, ridiculizada, mecanizada). Los personajes, una vez superpuestos, confundidos, alterados, como la obra misma, no logran nunca configurarse unitariamente, mantienen su calidad de inventario de recortes, de fragmentos disímiles, de restos de un naufragio de imá-

genes, de su dispersión. Si las pinturas de historias que decoraban los espacios públicos contemplaban su propia exhibición, un «éxito» no sólo en el acto de ver, sino también en el ser vistas («Nosotros - dice Alberti - queremos poner las cosas para que sean vistas»⁶), Dávila despliega una [6] ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, I, 1. serie de recursos que llaman la atención del espectador («miradas a la cámara», gestos indicadores, líneas de composición), pero el énfasis que pone en éstos, como en los recursos técnicos, revela - al margen de las alusiones figurativas directas - la ambigüedad de lo representado a través (y no a pesar) de los recursos técnicos: como un «remake» que no garantiza al espectador su inscripción simbólica en la sucesión y en la repetición, las pinturas de Dávila, lo desitúan y lo arrojan sobre sí mismo, al señalarle que el único orden desplegado uniformemente en las paredes de la sala, en la superficie de la postal, es el de [7] Cfr. SARDUY, Severo: *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 323 págs. la desposesión de la historia⁷.

II

Las pinturas que refieren historias, como más tarde los monumentos y museos conmemorativos, en tanto *documentos puestos para ser vistos y permanecer en la memoria*, sirvieron a quien las financiara para justificar y señalar a los otros, pero también a sí mismos, la propia relación con el poder. Al igual que la retórica, la normativa en torno a la pintura de historia nace entonces de la necesidad de las instituciones de poder de mantener y controlar las relaciones sociales, reglamentando la imagen y codificando todo recurso al significante.

En las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn (1943), las imágenes y los textos están dados desde esta censura, desde una imposición externa de identidad (donde la identidad es concebida siempre como la muerte, como el dejarse estar). La escritura se realiza en «idiomas colonizadores: español, inglés. En todo caso, es una escritura en el lenguaje de otro, lo que es siempre una postergación; se trata de una escritura que nunca concuerda con la imaginación europea de la plenitud del habla»⁸. La imagen impone nombres y números arbitrarios a los indígenas fotografiados y los priva, en el archivo, en la Historia, del propio: «6. María», «26. Rosa», «25. Julia»; o fija una identidad única (un rostro) ahí donde se ha insistido en la multiplicidad, en la pérdida, en el abandono o en el ocultamiento del nombre: «MERCEDES ROMAN PINO o Merce Rojas Rojas o Elena Williamson Neira o Raquel González o Mercedes González»; o, finalmente, recupera la definición europea de la imagen del indígena (a través de la citación de los dibujos Jemmy Button, el aborigen fueguino retratado por el capitán del Beagle y de la cara de la momia del cerro El plomo, dibujada por una arqueóloga europea).

[8] CUBIT, Sean «La Foto La Gráfica Las Pinturas Aeropostales de Eugenio Dittborn», en el catálogo «Camino way», 1991.

En las pinturas de Eugenio Dittborn hay también una negación - y no sólo una pérdida - del original: «el pintor debe sus trabajos al cuerpo de la fotografía - dice - embalsamado en y por la fotocopia, depósito de los despojos fotográficos»⁹. Su referencia no es el cuerpo, no es tampoco [9] DITTORN, Eugenio en «Final de pista», catálogo de la Galería Época, diciembre 1977. la persona, sino la cáscara que se le añade después, como una mortaja: la fotografía oficial y, luego, la fotocopia o la fotografía de esa fotografía y, después, reiteradamente, el traspaso de esa fotocopia o fotografía a unos materiales frágiles, inestables: transparencias, cartón gris, papel de empaque, entretela, madera de cholguán. La imagen, en definitiva, es sometida a un proceso arduo de privación de la persona, de homologación de los rostros, que son, por los procesos técnicos, por el tiempo, borrados.

Las fotografías utilizadas por Dittborn son fragmentos de ar-

chivos policiales, de registros antropológicos aparecidos en la prensa: unas personas vueltas en algún momento, noticia, precisamente porque sus cuerpos habían sido previamente destinados a desaparecer de la circulación: detenidos, extinguidos. Si las pinturas y monumentos conmemorativos registraban el instante en que un hombre particular se volvía héroe y reconstruía - en un gesto, en un ademán - la Historia Universal, lo que Dittborn registra en sus telas es el instante de fama (de hacerse público) de unos cuerpos ya de antemano olvidados, encarcelados, injusticiados, marginados, extirpados, desaparecidos, sacrificados.

Las pinturas de historias superponían a los personajes representados estereotipos de conductas ejemplares, *dignas de ser recordadas* dice Alberti en el *De Pictura*. Se operaba por analogía, refiriendo cada personaje y cada acción particular a una imagen serializada que encarnaba un valor particular (una *imago*, diría la retórica). Ellos eran, para quienes los observaban, *como* Napoleón, *como* Washington, *como* Carlos V, *como* Marco Aurelio. Si bien esta repetición de gestos, escenarios, vestuarios y caracterizaciones ejemplares permitió a una serie de personajes particulares «hacerse históricos», ella significó también la pérdida de las identidades de los héroes y de los lugares donde la acción había tenido lugar, que no pudieron ser, luego, individualizados por los espectadores. La continuidad de la historia y la presencia visible y persuasiva de un destino se pretendió alcanzar, entonces, no a través del memorial o recordatorio de un individuo o acontecimiento de carácter único (que es el significado original de la palabra «monumento»), sino que, por el contrario, a través del juego reconstruido del *eterno retorno*, donde un sujeto es puesto en referencia a otros sujetos, prolongándose sin dispersiones, sin interrupciones - bajo la forma de conciencia histórica, de prototipo de conducta -, más allá del tiempo y del espacio, como un proyecto único, origen de todo devenir.

Las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn entregan al espectador una serie de referencias homogéneas que remiten, con menor o mayor intensidad, a mundos de conocimiento estabilizado: manuales de dibujo, archivos oficiales, silabarios, enciclopedias, libros de historia universal, periódicos y revistas. En ellos, saberes dispersos y complejos encuentran una forma sencilla de ser transmitidos: esquemas geométricos, pautas de reconocimiento, analogías, clasificaciones, líneas crono-gráficas, frases hechas y lugares comunes anulan las particularidades para que, paradójicamente, éstas puedan ser aprendidas. Sin embargo, las imágenes y frases utilizadas por Dittborn nos llegan en calidad de restos y nada en ellas nos permite reconocer, reconstruir, los conocimientos que ellas graficaban, aludían, significaban. Son, en este sentido, signos vaciados. Las fotografías y los dibujos de las «Historias del Rostro», son también, a su manera, signos vaciados. La sucesión interminable de mujeres, «tendera», «tendera de oficio», «tendera», «delincuente desde 1925», como la de aborígenes, anula nuestra capacidad de verlos: porque son todos distintos, nos decimos, son todos iguales. Entonces, como no hay nada en ellos que se nos muestre como digno de ser recordado, los abandonamos a la suerte de su propia ausencia.

Las fotos de archivos oficiales, los rostros de la «Historia del rostro», son estáticos: no hay expresado en ellos ningún pensamiento, no suponen ninguna pasión, todo lo que podría situar a ese rostro en una vivencia, en un estar en vida, ha sido borrado. Si la pintura que tradicionalmente ocupó espacios públicos representaba, a través de unos personajes, historias que aparecían como vividas, Dittborn cancela, en sus personajes, toda señal de vida o los representa, como en «Pietà, Pintura» o en «Nada, nada» como pesos muertos o una amalgama de gestos ininteligibles. En las pinturas que representaban historias, como en los monumentos que representaban personajes, los movimientos del cuerpo eran funda-

Eugenio Dittborn, «Doble o nada» (1984)



mentales. A través de ellos, dice Alberti, se conocen los movimientos del alma:

«...vemos cuando uno se ha entristecido, porque los cuidados lo oprimen y los pensamientos lo asedian, están sus fuerzas y sentimientos atontados, teniéndose a sí mismos lentos y perezosos en sus miembros pálidos y mal sostenidos. Verás a quien esté melancólico con la frente apretada, la cerviz lánguida, y cada uno de sus miembros casi destruido e inútil cayendo. Verdaderamente a quien sea iracundo, porque la ira excita el alma, se le llenarán de rabia los ojos y su rostro se encenderá de color, y cada miembro suyo, cuánto sea su furor, así tanto [10] ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, II, 41. se enervará»¹⁰.

La historia está compuesta por «cuerpos», dice Alberti, personajes que actúan y que enseñan a los espectadores las pasiones correctas, indicándoles lo que se debe esperar de cada hombre en cuanto aspiración a un prototipo. El espectador, al reconocer la equivalencia entre un gesto y una pasión, se identifica con el personaje, es conmovido. De ahí la importancia de la formulación explícita, a través de manuales, de un *lenguaje* pasional. Dittborn, por el contrario, elige cuerpos yacentes, gestos extremos, ambiguos, irreconocibles, humanidades deformes que hostilizan al espectador, burlando su deseo de ser conmovido, haciéndolo extraño a su propia capacidad de sentir.

Según ha planteado Dittborn, él nunca realizó una «Primera Historia del rostro». «No existe la 'Primera Historia del Rostro' - dice - La serie comienza con la 'Segunda Historia del Rostro'»¹¹. Podría existir, sin embargo, una experiencia anterior formalmente similar a las de Dittborn. No se llamó 'Primera Historia del Rostro', pero indudablemente tenía pretensiones de serlo. Consistía en la representación de una serie de modelos de cabezas típicas de las pinturas que referían historias, catalogadas de acuerdo a las distintas pasiones humanas: «Doncella tímida», «desprecio con odio», «aterrorizado», «militar arrogante», «extremo dolor del cuerpo», «la extasiada», entre otros, constituyen una sucesión de prototipos humanos y conductas clasificadas según el decoro, donde los personajes no podían representar, in-

[11] CUBIT, Sean y DITTBORN, Eugenio «Entrevista Aeropostal», en: «Camino way», 1991.

Como las pinturas, los monumentos y los museos conmemorativos emplazados en edificios y sitios públicos, los trabajos de Juan Pablo Langlois Vicuña se deben a las historias, al relato de acontecimientos. Son, literalmente, cuerpos hechos de noticia, que se soportan en la publicidad de la Historia. Por esta razón sus obras cobran, quizás, más sentido cuando se exponen a su propio fracaso: pérdidas, inconclusas, dejadas de lado, olvidadas, destruidas en la intemperie, desprotegidas de la voluntad de continuarlas, las esculturas de Langlois Vicuña ponen en evidencia su calidad de escombros, de envases de información vencida y son archivadas - como los delincuentes y aborígenes de Dittborn - en el minuto previo a ser desechadas o borradas o, como las esculturas de papel, dispuestas en calidad de montaje fotográfico en el espacio público que les fue negado, un homenaje póstumo. Al igual que los cuerpos vaciados encontrados en Pompeya - dormidos o sentados - los cuerpos de papel son cáscaras que reproducen la vida, como si ésta hubiera sido efectivamente vivida.

En 1969, un trabajo de Langlois Vicuña - «cuerpo blando», se llamaba - fue momentáneamente retirado del espacio de exhibición del Museo de Bellas Artes, mientras el Presidente Eduardo Frei Montalva inauguraba, en otras salas, una exposición de pintura chilena de principios de siglo. «Cuerpo blando» era una mancha de polietileno de 300 metros, rellena de papel de diario, que ocupaba el espacio público del museo y la calle. Aunque una vez concluida la ceremonia el trabajo fue repuesto en su sitio original, es recién en el espacio clausurado de la bodega donde se nos aparece más claramente la relación entre los objetos de un museo y el cuerpo blando quitado (y no puesto) para ser visto. Entre una reproducción del David de Donatello, marcos de cuadros, lienzos, pinturas y esculturas borrosas, irreconocibles, colgadas en las paredes o apiladas en el piso, dadas vueltas o superpuestas, el «cuerpo blando» se nos presenta, como los otros objetos, desde la pérdida, la acumulación, el gasto, el exceso.

Los objetos amontonados en las bodegas de los museos, se sabe, son aquellos que se han resistido a su taxonomía, al despliegue, en su exhibición, de un sentido continuo, homogéneo (de la historia, del arte nacional o universal). O aquellos que no explicitaban suficientemente su origen - podían ser una copia, una falsificación -, o cuyo origen era considerado insignificante. Son, en todo caso, objetos parias del museo, de la misma forma que los personajes de Dittborn y las actitudes puestas en el San Martín de Dávila, son parias de la «Gran Historia». El tránsito del «cuerpo blando» de un sitio erizado (donde fue realizado), a las salas del museo (donde fue exhibido), a sus bodegas (donde fue ocultado), a las salas del museo (donde cumplió su tiempo de exhibición), a la calle (donde fue botado), describe el devenir de las obras de arte y de los objetos dispuestos cuidadosamente en los sitios donde la cultura es exhibida: una vez puestas en relación con el «cuerpo blando», los objetos de cultura explicitan su sujeción al uso y desuso de sus significados por los discursos oficiales que inauguran sus exposiciones. «El uso de materiales blandos permite que las obras tomen su 'forma' a voluntad - escribe Juan Pablo Langlois

[17] Extracto de la fotografía del libro «Cuerpos blandos», aparecida en el catálogo «Miss», Museo Nacional de Bellas Artes, julio-Agosto 1997.

Vicuña - o mejor, del que las toca, o bien, de los lugares en que sean ubicadas. [...] cambian según cada circunstancia.»¹⁷.

IV

Sea por la influencia del romanticismo europeo, como por las propias circunstancias nacionales, los paisajes, que durante la Antigüedad y hasta el siglo XVII eran considerados como *parerga*, es decir, «agregados», «accesorios», fueron fundamentales para la naciente pintura chilena. Carlos Wood, Ernesto Charton de Treville y Thomas Somerscales formaron en Chile, entre 1820 y 1920 una escuela y un «gusto» por la representación de aconteci-

Los objetos amontonados en las bodegas de los museos, se sabe, son aquellos que se han resistido a su taxonomía, al despliegue, en su exhibición, de un sentido continuo, homogéneo (de la historia, del arte nacional o universal). O aquellos que no explicitaban suficientemente su origen - podían ser una copia, una falsificación -, o cuyo origen era considerado insignificante.

mientos históricos donde la acción del hombre quedaba subordinada a su entorno y sus combates navales pasaron a representar, en gran medida, la memoria histórica del país. Esto explica el marcado carácter institucional de los paisajes, aludido constantemente en los trabajos de, entre otros, Voluspa Jarpa (1971) y Pablo Langlois (1964). En éstos se remite el sitio de la Historia al erizado, al lugar vaciado, o bien se equivoca constantemente el lugar de las convenciones, al desplazar las obras desde la ubicación que la tradición les ha asignado (la pared frontal, el museo, el objeto enmarcado) a otras inesperadas¹⁸.

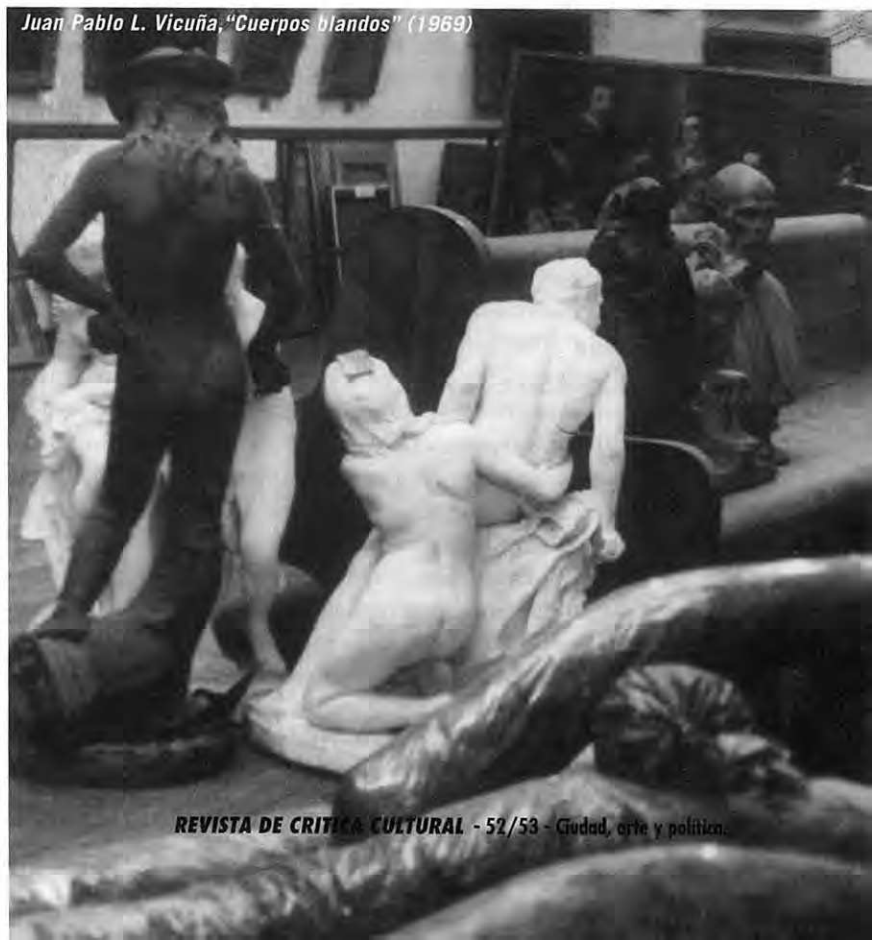
La operación llevada a cabo por los paisajistas que representaron acontecimientos de la historia nacional, consistió en la inversión de la relación clásica entre entorno y figura, donde el paisaje es definido como «el siervo de otras piezas, [útil] para ilustrar o hacer resaltar la pintura de historia o los lugares vacíos de Figuras e historia»¹⁹. Ellos recogieron, entonces, para la pintura de historia, aquello que perdura como resto, como lo que excede a los acontecimientos puntuales y a los nombres propios, permaneciendo: el espacio vacío e infinito de sus paisajes.

[18] Pienso sobre todo en los trabajos «El lugar equivocado» de Pablo Langlois, expuesto en 1996 en la Galería Gabriela Mistral y en la serie «In Situ» de Voluspa Jarpa, realizado ese mismo año y exhibido en la Sala Aníbal Pinto, en Temuco, y en la muestra «Campos de Hielo» del Museo de Bellas Artes (enero 1997).

[19] Edward Norgate, «Miniatura», or the Art of Limning, 1650. Citado en: GOMBRICH, E. H., Norma y Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 227.

En «Paisaje II» (1983), Francisco Brugnoli (1935) dispuso sobre materiales reflectantes - bolsas plásticas transparentes y plateadas - diez bombillas eléctricas que aludían a los años de dictadura en Chile y bajo ellas, fardos, bultos informes, cubiertos. Esta instalación, como más tarde «Cadáver exquisito» (1990), pudo tener como objeto el evitar la pérdida de la memoria, poniendo

Juan Pablo L. Vicuña, «Cuerpos blandos» (1969)



móviles, fuera del tiempo, decapitados, otra pasión que la escrita con letra cursiva, en los márgenes de las páginas. *El método para aprender a dibujar pasiones* - ese es su nombre - fue escrito en 1696, por Charles Le Brun, Director de la Academia Francesa durante el siglo XVII. Como las pinturas de Eugenio Dittborn, el manual se construye en base a la copia y al archivo de imágenes encontradas que aluden o sustituyen el registro de lo real histórico. Los imaginarios se restringen, en ambos casos, a la información oficial: lo expuesto en sitios públicos, lo aparecido en la prensa, lo públicamente controlado (los psicóticos, los niños, las Academias).

Aunque *El método para aprender a dibujar pasiones* definió, hasta mediados del siglo pasado, una verdadera tópica de los temas y personajes posibles para las pinturas destinadas a edificios públicos y permitió la autolegitimación de la pintura de historias como constante citación a sí misma, la mantención y repetición de patrones y modelos no le aseguró la mantención de sus significados. Éstos dependen, más bien, de lo «cierto» público, de lo que el público conoce y manifiesta a través de costumbres y opiniones y, por más que se intente circunscribir y formar este «saber público», éste varía conforme pasa el tiempo y no es nunca igual de una sociedad a otra. Se explica de esta forma la anacronía y la pérdida de referentes de la pintura de historia: los trajes, los gestos, las ciudades, incluso las características que un héroe debe mostrar ya no remiten a nada; la dispersión de los cuadros de historia, la repetición y la copia de actitudes y señales no garantizaron la mantención de su significado: yo veo una batalla y es como si viera todas las batallas y ninguna. Los héroes, en las pinturas de historia como en los monumentos conmemorativos, una vez perdidos sus ímagos, no refieren ya a ningún universal conocido, ni son capaces de reconstruir su individualidad perdida a fuerza de hacerse estereotipo. Los rostros de pasiones congeladas de Le Brun, como los desahuciados de Dittborn, no son sino signos vaciados, restos de historias perdidas, borradas, tachadas, fragmentadas en su constante ser redibujadas, repintadas, de una tela a otra a otra a otra. «Las imágenes encontradas en revistas, diarios, libros están impresas y en consecuencia tramadas - escribe Dittborn -. Desde allí son recortadas, refotografiadas, ampliadas y transformadas en kodaliths. Estos kodaliths son trasladados a pantallas de serigrafía fotoemulsionadas que permiten finalmente imprimir, sobre entretela sintética, las imágenes fotográficas encontradas»¹².

[12] *ibid*

III

Hacia mediados del siglo pasado, la pintura que refería historias fue desplazada de la historia del arte por los géneros menores, primero y luego, por las vanguardias. Desaparece también, paulatinamente, como decoración de los espacios públicos, hasta ser retomada, muchos años después, por los muralistas en México. En cambio, debido en gran parte a las remodelaciones urbanas realizadas a principios de este siglo en distintas ciudades europeas, los monumentos conmemorativos cobran especial importancia. Emplazados en lugares estratégicos de las ciudades o diseminados en cualquier plaza, los monumentos encontraron su sistematización en un libro escrito por Aloïs Riegl para el gobierno austríaco, en 1903. En *El culto moderno a los monumentos*, éstos son definidos como «obras realizadas por la mano humana y creadas con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en las generaciones venideras»¹³. Los monumentos son con-

[13] RIEGL, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid, 1987, pág.23.

cebidos, al igual que las pinturas que referían historias, como memoriales de algo que ha cesado de existir, pero que continúa

tácitamente en el presente «en virtud de la idea de que lo que alguna vez ha existido constituye un eslabón imprescindible e indispensable de una cadena evolutiva, o lo que es lo mismo, que todo está condicionado por lo anterior y no habría podido

ocurrir como ha ocurrido si no la hubiese precedido aquel eslabón anterior»¹⁴. De esta forma, la erección de un monumento garantiza al Estado «la inmortalidad, el eterno presente, la permanente condición de génesis»¹⁵ de los actos fundadores de la historia. De ahí la insistencia en restaurar constantemente los monumentos, de limpiarlos, de desprender de ellos toda huella devastadora del tiempo.

Sin embargo, al concebir a la historia como un proceso continuo y homogéneo, todo hecho registrado se vuelve imprescindible y deja de existir, al interior de esta concepción, un principio de selección que garantice el valor de los distintos actos dentro del curso evolutivo de la historia. Los monumentos se multiplican, entonces, como hace cuatro siglos los motivos de las pinturas de historia y se demuestran, frente a la heterogeneidad de los testimonios, incapaces de reconstruir la linealidad de la historia y la presencia visible y persuasiva de un destino reflejado en el pasado.

En 1971, en el Museo de Bellas Artes, Juan Pablo Langlois Vicuña (1936) dispuso una serie de pedestales de poliestireno forrados en género o pintados, unos plintos blandos, huecos y negros por dentro, que sostenían, apenas, cuerpos diminutos, miniaturas de objetos triviales que podían ser, como los pedestales, manipulados, cambiados de lugar, sustituidos, desechados. Como los monumentos de Santiago, los «Monumentos» de Langlois Vicuña aparecían al espectador sin un lugar fijo, sin asentamiento, sin un mapa que señalara el orden de su disposición, las razones de su puesta en escena. Por el contrario, se mostraban a sí mismos frágiles, inestables, incapaces de referir incluso el vacío que demarcaban.

Los monumentos debilitados de Langlois Vicuña adelantaban la imagen de su propia desintegración, de su remplazo, de su postergación, tal como Aloïs Riegl presintió que los monumentos históricos serían quizás reemplazados por ruinas, porque el recuerdo de unos acontecimientos concretos tendía a ser suplido, cada vez más, - decía - por el sentimiento que provocaba la destrucción, la constatación de la irrecuperabilidad del tiempo - «la huella de la vejez, de la antigüedad, (...) como testimonio que son del inalterable curso de la naturaleza, al que toda obra humana está sometida de modo seguro e infalible»¹⁶ - ; porque quizás nuestra imagen del pasado no está dada, como hubiera querido el Estado, desde su permanencia, su continuidad, sino que, por el contrario, desde su desaparición, desde la imposibilidad de ser nuevamente habitado.

Simultáneamente a la revalorización de los monumentos conmemorativos, los Estados promovieron y financiaron la formación de museos históricos, cuyo objetivo fue la reconstrucción de la vida de un determinado personaje, la historia de un país, el curso de un acontecimiento. Al igual que en las pinturas que referían historias y en los monumentos, el Estado quiso dar, a través de estos museos, una formación moral y espiritual a los espectadores, señalar pautas de comportamiento y crear una identidad nacional a través de una serie de referencias que vinculaban signos de progreso con un pasado glorioso. Los museos rescatan fragmentos recuperados de historias disímiles y frente a los problemas de orden y selección que implica toda acumulación, al igual que los monumentos y las pinturas de historia, tienden a desintegrarse, a dejar en evidencia las arbitrariedades de sus clasificaciones, lo precario de sus archivos, los vastos territorios no documentados, eximidos de la historia, vueltos desperdicios, material de bodega.

[14] RIEGL, Aloïs, *op. cit.*, pág.24.

[15] RIEGL, Aloïs, *op. cit.*, pág.68.

[16] RIEGL, Aloïs, *op. cit.*, pág.43.

Francisco Brugnoli, "Paisaje II" (1983)



énfasis, precisamente, en su clausura, en su sustitución, en las referencias equívocas que la borran.

Las pinturas que representaban historias, decíamos, debían informar al espectador sobre un acontecimiento y, simultáneamente, servir de "signo tangible", de testimonio y de memorial de hechos que, por lo general, ya habían sido fijados en la tradición, de ahí que tanto la composición como los elementos presentes en el cuadro tendieran a hacer comprensible y atractiva la historia mostrada. Al respecto, ya Alberti decía que

"La historia debe ser, para que pueda ser alabada y maravilla, tal que con sus gracias se ofrezca ornada y grata, tanto que cause el deleite y el movimiento del ánimo de cualquier docto o inculto que la mire. Lo que primero da placer en una historia proviene de la abundancia y variedad de las cosas. (...) Diré que la composición de la historia es abundantísima cuando en sus espacios se incluyen viejos, jóvenes, niños, mujeres, niñas, niñitos, pollos, cachorros, pajaritos, caballos, ovejas, edificios, paisajes y cosas similares (...). Pero desearía que esta abundancia fuera decorada con cierta variedad, aún moderada y grave en dignidad y verosimilitud"²⁰.

[20] ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, II, 39.

En estos trabajos de Brugnoli, en cambio, es la heterogeneidad de los elementos presentados lo que confunde al espectador: moldes de yeso, tablas, fotografías antiguas, recortes de revistas y periódicos, letreros, cajas y envoltorios, paños, piezas de automóviles, radios, anuncios, reproducciones de pinturas y de estrellas de cine, imágenes religiosas, luces y bombillas se acumulan y superponen sin configurar narración alguna. Perdida la "dignidad y la verosimilitud" de la puesta en escena, la Historia se vuelve aquí un despeñadero en el que confluye todo lo que ha sido dispersado, perdido, naufragado. O como en "Paisaje II", un juego de brillos y reflejos, un efecto de la luz.

Para recordar se deben colocar las imágenes en los lugares, ese es el principio que permitió a Cicerón y Quintiliano formular un Arte de la Memoria, en el siglo I a.C. Se individualizaban y memorizaban unos lugares y luego se depositaban en ellos, mentalmente, las imágenes apropiadas. Los lugares podían ser columnas, ángulos, ventanas; el único requisito - dice Pedro Tomai en *Phoenix seu artificiosa memoria* - es que ellos mantengan una cierta distancia y que los lugares y las imágenes puedan ser claramente percibidos, sin dificultad, porque aunque las capacidades mnemotécnicas no tienen límites, se puede - escribe - de pronto, olvidar y ese olvido ocurre entonces debido a que se ha bloqueado la capacidad de percibir.

"S", un mnemonista ruso de este siglo, describió de la forma que sigue las causas de sus omisiones:

«Había colocado el lápiz al lado de una empalizada, uno de aquellos, sabe, que se encuentran a lo largo de las calles y, de pronto, el lápiz se confundió con la empalizada y yo pasé por su lado sin darme cuenta... La misma cosa me sucedió con la palabra huevo, éste había sido dispuesto sobre el fondo de una pared blanca. ¿Cómo podría haber distinguido un huevo blanco contra una pared blanca? (...) Me sucede, a veces, que coloco una palabra en un lugar oscuro y es una equivocación, naturalmente. He aquí la palabra caja, por ejemplo: ella se encontraba en el vano de un portón y ahí dentro estaba oscuro...era difícil descubrirla. (...) No me sucede más ahora de colocar objetos en un pasaje oscuro: hago las cosas de tal manera que haya luz, por lo que no tendré ninguna dificultad para vislumbrarlas»²¹.

Al igual que en los lugares de la memoria donde las imágenes aparecen borradas, los "Paisajes"

[21] Descripción de A. Lurija de las técnicas de un mnemonista ruso, «S». Citado en ROSSI, Paolo, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Editrice Il Mulino, Bologna, 1991, pág. 44.

de Brugnoli impiden el ejercicio del recuerdo, porque en ellos se confunde intencionalmente la capacidad de percibir del espectador, que no reconoce ni distingue objetos particulares. Ve acumulaciones de escombros, pliegues como veladuras, espacios de oscuridad; o bien, como en "Paisaje II", unos sitios vacíos de imágenes como de historias para ser recordadas, donde la luz no permite «vislumbrar» los objetos que dan origen a la memoria, sino que, por el contrario, deslumbra, enceguece, frustra toda expectativa de encontrar en ese sitio, una imagen y, en esa imagen, un sentido, un recuerdo, una alusión cualquiera a una historia cualquiera.

V

En estos trabajos, el discurso que motivó el emplazamiento público de la historia a través de pinturas, monumentos y museos conmemorativos, permanece quizás bajo la forma de un residuo, de un despojo, en el acto precario y absurdo de suponer un registro, de disponer en catálogos, series y clasificaciones personas y objetos como piezas de un museo o inventario de estereotipos (etiquetados, envueltos en plástico o en diario, seriados y numerados), en una puesta en escena donde ellos figuran como restos, ruinas, memoriales dispersos, monumentos que no refieren ya a persona, historia, acontecimiento alguno, sino al espacio de su ausencia. No existe la pretensión de verdad, de justificación, de concreción, de legitimación que motivó el registro, sino su incapacidad de reconstruir una conciencia histórica, de implicar en la acumulación una taxonomía, de concretar finalmente un escenario.

Como si estos trabajos de arte no fueran ahora sino una afasia, una pérdida de lenguaje respecto a la Historia homogénea y continua dispuesta en los espacios públicos o en el espacio ininterrumpido, infinito, de sus otras representaciones.