

## INFORME PAÍS. INDIFERENCIA DEL DISENSO.

Federico Galende

*Finalmente, junto al mar,  
donde Dios es ominipresente*  
Patti Smith

Para partir me parece importante considerar que en el origen de este proyecto, titulado *Informe País*, está la cuestión de la imagen, de la que los organizadores afirman que “suele devenir de la identidad de un lugar”. “Existen países llenos de relatos que definen sus identidades locales a partir de las historias que a lo largo de los siglos van conformando un tejido cultural, social, arqueológico y político”, dicen los organizadores, invitando de inmediato a un grupo de artistas, críticos e historiadores a debatir sobre el punto. ¿Por qué a debatir? Porque los organizadores sospechan que la imagen de un país resulta, en la mayoría de los casos, de un constructo subordinado a intereses económicos, políticos, sociales, etc. El debate, entonces, dirige de alguna manera al vínculo fantasmagórico entre “imagen” y “consenso”.

Consenso es el término que desde el origen de la filosofía política moderna o desde los fundamentos constitutivos del pensamiento social, por mucho que entre una génesis y otra se extienda una brecha de tres siglos, mejor se adapta a la ilustración de una idea de comunidad en la que cada una de las partes que la componen funcionan como piezas de un todo equilibrado. No es desconocido que en Chile la pintura –la de paisaje, pero también la del retrato de salón- ha operado históricamente en esa dirección, reduciendo la naturaleza intangible a la serenidad de los bosques o reduciendo lo impresentable del cuerpo al rostro retratado de los miembros de la clase ascendente. Lo que el consenso exhibe es la visibilidad a escala de un mundo en el que cada cosa está en su lugar, pero esto no significa que nuestra propia capacidad para discutirlo, una capacidad forjada al calor de las aulas y los gabinetes de la educación sentimental, tensionen su efecto más de lo que lo afirman y suturan. Lo que quiero decir es que no resulta fácil pensar en algo que se oponga realmente al consenso, entre otras cosas por el hecho de que con este “oponerse” todo consenso que se precie de tal cuenta de antemano.

Si mencionamos una palabra que fonéticamente se le parece pero que a la vez obra como su reverso, “disenso”, entonces siempre las fuerzas del orden nos dirán que es justamente de eso de lo que se trata, de disentir, de estar en desacuerdo y de hacer de ese desacuerdo un nuevo aporte al equilibrio ampliado de la puesta de las cosas en su lugar. El disenso sería así el todo de una *imagen país* que se alimenta de su dorso obcecado, como cuando Benjamin dice por ejemplo que la violencia conservadora del derecho absorbe, por medio de la represión de sus fuerzas creativas, la violencia que le es hostil.

Lo único que tal vez podría oponerse a esto no es el disenso del arte entendido como una tensión anexada al interior de una comunidad constituida, sino más bien la intromisión, por

parte del arte, de un modo de hacer que es libre en su curso. El artista, como lo ha sugerido Rancière, no sólo no es alguien que no trabaja sino que además lo hace dos veces, trabajando primero como cualquiera y trabajando, después, para dar a ese trabajo de cualquiera la singularidad de su arte. Lo que distingue al artista del trabajador es menos la cantidad de trabajo que el simple hecho de que el primero ha tenido el privilegio de escoger en qué fatigarse. Por eso puede trabajar dos veces, hacer dos cosas al mismo tiempo. Ahora bien, es precisamente en virtud de que el artista hace dos cosas al mismo tiempo que puede aportar, a la privacidad relegada del trabajo, una cierta escena pública, una cierta visibilidad, una porción de visibilidad de la que el trabajo carece. Esto es lo que quiere decir que el arte es la visibilidad del trabajo desplazada.

Si este aporte es en sí mismo político, en el sentido de no depender de ninguna “politización del arte” ni nada por el estilo, no es tanto por el disenso que introduce como por la imagen que ofrece. Ofrece a la idea consensuada de que cada uno está capacitado para hacer sólo una cosa, para realizar una única tarea, la imagen que viene a contradecirlo: todos somos capaces de hacer más de una cosa, de realizar una tarea distinta a aquella a la que fuimos confinados, de experimentar o probar mundos que nos fueron cegados y traspasar, por lo mismo, la imagen que nos fija a una única identidad. Esto a lo mejor significa postular que el arte no es revolucionario por su capacidad para suprimir la distancia estética que lo separa de la vida cotidiana, es revolucionario porque en la autonomía de su hacer atesora una promesa política libertaria.

Es lo que tengo la impresión de haber percibido tanto en la línea curatorial como en el conjunto de los trabajos visuales que conforman esta muestra, *Informe País*, inscrita con un dejo de soltura satírica en un contexto social en el que se ha rigidizado durante las últimas cuatro décadas la línea que separa a incluidos de excluidos. Con esto último me refiero a que, en lugar de una división social en el seno de la comunidad simbólica, en Chile contamos hoy con la exclusión de una gran cantidad de personas del campo simbólico como tal. Esta exclusión desmedida ha conducido a la producción artística local a importar dos comportamientos habituales del arte de nuestro tiempo: los excluidos funcionan como el motivo de la aceleración de un significante visual que permite a las obras hacerse un espacio en los circuitos internacionales del establishment artístico –es decir que operan como materia de una identidad marginal usufructuada por obras que responden a la demanda de precariedad regional impuesta por los mercados internacionales- o bien funcionan como aquello que una cierta producción crítica trata de hacer ingresar al campo de la inclusión. Si con lo que nos encontramos en el primer caso es con un arte que se autoriza por medio de la inclusión desplazada de *sus* pobres, con lo que nos encontramos en el segundo es con un arte que, supliendo a esos pobres en el tratamiento del daño que les incumbe, buscan producir un capital vinculante que retroalimenta la ilusión de una comunidad que hace cuerpo consigo misma.

En este segundo caso los excluidos son sometidos a la producción terapéutica de una totalidad involuntariamente estetizada (el sociólogo Robert Castel solía hablar, siguiendo en este punto a Marx, de una *asocial* sociabilidad); en el primero, son parte de una especie de ilustratividad conceptual ampliada. La pregunta que de alguna manera *Informe País* nos propone es ¿cómo pensar hoy el arte en medio de estas dos operaciones más o menos generales o hegemónicas?, ¿cómo pensar el arte sin que la identidad de los excluidos se

incluya a partir de una práctica que no es la de ellos ni tampoco se excluya completamente en virtud de la culpa que a la práctica artística le sería inherente? La respuesta me parece que está en una serie de obras que eluden con calidad la puesta en circulación de la imagen hegemónica de Chile sin verse obligadas a oponerle, como sería habitual, una identidad vernácula o marginal que vendría a subvertirla desde dentro. Lo que así se desarma es ese trípode operativo tramado por una “voluntad de arte”, una “restitución identitaria” y una “cosmética asistencialista”.

Lo que esta curatoría nos ofrece es más bien un tipo de trabajo que esquivo la identidad de los marginales de América como insumo póstumo de una identidad global esquivando, a la vez, la gestión cultural asistencialista como *modus operandi* de una política estatal benefactora. Lo que de esta doble elusión obtenemos son una serie de trabajos que ya no tienen en su centro de gravedad la lucha contra la exclusión sino, más bien, una lucha contra la dominación. No se llora porque se está excluido; se agencia la propia exclusión como un dispositivo de lucha contra lo que Rancière llama el reparto de los modos de hacer o el reparto de la visibilidad de esos modos. Las obras que conforman esta muestra no vienen a reparar ningún daño ni a corregir las hendiduras de una comunidad herida en su principio constitutivo; diría que vienen más bien a reconfigurar, por medio de la cita desplazada, el montaje o el uso libre de diferentes procedimientos, la división que la *Imagen-País* instaura.

En el caso del trabajo de Judith Jorquera, por poner un primer ejemplo, vemos una especie de *bio-video-proyección* que parodia la imagen de un cóndor sin a la vez discutirla u objetarla. Esa parodia abreviada puede eventualmente abrir o no, según el espectador se conduzca hacia ella o hacia cualquier otro elemento impensado que le resulte inquietante, una pregunta por el la génesis estético-policial de un emblema clásico de la chilenidad. Vogel construye a través del *tetra pack*, el corte y el plegado, un trabajo cuyo título es “Travesti” pero en el que “Travesti” opera simplemente como un jeroglífico que interrumpe o distorsiona lo que la forma configurada nos quiere hacer entender por tal cosa. La autenticidad, pareciera deducirse de esta distorsión, un poco como lo señala aquel otro travesti célebre que aparece dando un discurso en *Todo sobre mi madre*, el film de Almodóvar, no consiste en subordinarse a la imagen que la exclusión simbólica ha construido para nosotros; consiste en parecerse lo más posible a lo que cada quien ha soñado sobre sí mismo. “Travesti” es, dicho a lo Malevich, la mera insinuación de que la identidad es una forma que el poder no figurativo del cuerpo atraviesa o traspasa.

El modo en que un cuerpo puede traspasar la imagen, no haciéndola desaparecer sino reconfigurándola, remite a los vocablos perdidos que Mara Santibañez anota en una pizarra que hace de inconsciente fonético a la gramática del estado elaborada por Bello. Julio Ramos habló alguna vez de “sacar la lengua”, de exhibir ese pequeño triángulo de carne como mancha en el equilibrio del cuerpo abstracto del alfabeto. Mara atesora los vocablos que desordenan el idioma y caen, como decía Genet que cae una imagen prendida por alfileres al muro, como notas disonantes. Son notas disonantes estampadas estratégicamente en el primer cuadro de la vida desigual: la pizarra, reliquia de unas reglas que convirtieron un día la palabra de triunfo del niño en una palabra de subordinación y fracaso. Ese archivo de vocablos indebidos es una idea del arte que al arte lo tensiona a través de otra imagen.

Pone una imagen al lado de otra, hace una rima, pero la rima desentona deliberadamente, como una réplica que lleva en su interior un movimiento que la transforma.

“Réplica” es a la vez el título de la obra de Bernardo Oyarzun, una obra en la que Oyarzun expone la complicidad evidente entre una política y un arte confabulados para restaurar cosméticamente una simbolización de lo común en términos consensuales. Lo que así se nos muestra es un pacto y su doble o su *vanita*: la inclusión de la figura del mapuche en una moneda. Luego se nos da a pensar de inmediato que es ese el problema, el de la inclusión, que no hay que sensibilizarse estéticamente con los excluidos sino a aprender a contar en pie de igualdad con ellos en un mundo que no los contempla ni los considera. O bien: que los excluye al momento de incluirlos en la reliquia democratizada de la circulación masiva. Es como si dijéramos: no hay nada que restaurar, hay mucho que destruir. Hay que destruir esas fosas de la imagen en las que una vida se pudre en virtud de la caridad culposa de los dueños del mundo. Esas mismas fosas son reelaboradas en términos de puntos heterogéneos en el espacio por *El viaje revolucionario* que nos propone Alicia Herrero. La obra nos remite a una multiplicidad, a una constelación. Esa constelación de puntos es, dicho a lo Blanqui, la imagen de una historia universal que propaga otra imagen: la de que el progreso humano persiste encerrado en la tierra entre cuatro paredes. Si la revolución es permanente, como lo da a entender Herrero, si es un flujo o un múltiple, entonces ya no es el progreso el que tomará un día el cielo por asalto sino la imagen del cielo constelado la que tomará por sorpresa la ilusión terrena.

¿No es acaso esta ilusión terrena el punto de un vacío en el reflejo infinito entre una ciudad y sus imágenes publicitarias? Durán da la impresión de tematizar este asunto en *Mirador*, donde Santiago, la ciudad de Santiago, se refleja en esos carteles publicitarios emplazados en las faldas de los cerros en el mismo instante en que esos carteles se reflejan en el valle de Santiago, que se refleja en esos cerros. La vieja teoría de Marx sobre el fetiche se traduce así a la ciudad como teatro. Una vez se dijo: el cielo de París se refleja en el Sena como el cuerpo de los amantes en los techos espejados de los burdeles. En *Mirador* el curso del Sena y el cielo constelado son reemplazados por el reflejo de la ciudad en unos cerros desde los que Ciccarelli envolvió la ciudad en la fantasmagoría de la pintura de paisaje (*Vista de Santiago desde Peñalolén*), Blest Gana inicio una de sus novelas de corte más épico-libertario (*Durante la reconquista*) y Augusto Pinochet dirigió el golpe de estado de 1973. Evidentemente Peñalolén comporta, para Santiago, peligros que están perfectamente a la altura de estos carteles que Durán sitúa en el reflejo publicitario del humus o el smog. Lo que tiene mucho que ver con este trabajo en el que Gamarra invita a destituir la pintura épica como técnica de congelamiento del episodio bélico. ¿Un poder destituyente?

Si los procesos con los que Gamarra trabaja apuntan a discutir los servicios que el régimen de la pintura ha prestado desde todos los tiempos a la división de los territorios, de los modos de hacer o de las prácticas, entonces más que de un poder destituyente se trata de la inclusión de un desorden en el nudo clásico entre territorialidad y patrimonio. Esto me parece que no significa en absoluto el abandono de lo que sentimos como “propio”; es al revés: lo “propio” es la expansión física de un territorio sobre el marco regimentado por la idea de patrimonio. En *Herbario fiscal* Yennifer Becerra trabaja en la reconfiguración de un espacio en el que ese espacio no es ya ninguno de los extremos que han dividido la política del arte de las últimas tres décadas. No es ni el del mercado mundial con sus ferias,

estamentos y rutinas de exhibición excluyentes ni es tampoco el de un arte crítico que quiere contestar a esas rutinas desde una retórica de la exclusión, la marginalidad o la frontera. El juego liminar que así se evoca me parece que retrata con suficiencia la línea de trabajo que *Informe País* establece. Traicionamos algo, introducimos un disturbio, ese disturbio es menos un derecho que un *hacer* que cada quien realiza a su modo. Esos modos son políticos porque discuten la asignación de los lugares y de los espacios y de las tareas. Es lo que se me ocurre proponer a la discusión de esta Coloquio, a cuyas partes agradezco de antemano la paciencia de haber permanecido en esta sala.