

El Concepto de Desplazamiento Informe de Campo

Justo Pastor Mellado

En una sección anterior he señalado, respecto del aparato del grabado, que lo amenazado, en la escena chilena de 1973 en adelante, son las huellas, la memoria efectiva de un movimiento social.

Ciertamente, en el campo del arte, lo amenazado son las huellas de su propia constitución como campo. De ahí que los modelos de registro y reproducción encuentren en la escritura freudiana un soporte referencial de base. Sin embargo, lo amenazado en el campo del arte no será dicho campo en su conjunto, sino tan solo la pintura entendida como campo exclusivo de las políticas de representación. Aquellos sectores de artistas chilenos que no habían podido desplazar del poder administrativo a quienes ejercían el poder en la Facultad en 1973, solo después de esa fecha descubren la utilidad del modelo del grabado para entablar una crítica de la representación pictórica, que antes de esa fecha carecía de eficacia. Es por el vacío de poder en el campo plástico que quienes quedan a cargo de los activos de la Facultad pueden montar, desde el aparato del grabado, la crítica de la representación pictórica. Antes de esa fecha no se conocen textos ni declaraciones específicas al respecto. Todo lo que se conoce por vía oral y que ha sido retomado por algunas publicaciones se refiere al deseo de objetualidad referencial, la relación a obras que habrían emergido en la escena de fines de los 60's. Esta tendencia de recomposición discursiva, ligada a la memoria

oral del Taller de Artes Visuales, no posee la misma plataforma que gente como Dittborn o Leppe reivindicarán en torno al mismo problema. De hecho, con el solo propósito de establecer su diferencia con la interpretación del Taller de Artes Visuales, Leppe realiza la performance “Prueba de artista”, en 1981. Es a ese trabajo que Dittborn responde un año más tarde editando “La feliz del Edén”. Quienes fijan, entonces, el momento crucial en la polémica sobre el estatuto de los desplazamientos son Dittborn y Leppe, en 1981. Ya se tenía el antecedente de la edición de MANUSCRITOS, en 1975, pero en términos de rentabilidad conceptual, es el intercambio de obra que realizan Leppe y Dittborn en esa coyuntura que permite reconstruir la ficción metodológica del desplazamiento. El intercambio referido poseía, por cierto, antecedentes de obra que ya permitían reconstruir la secuencia polémica en función de un debate artificial entre pintura y fotografía. Artificial quiere decir, aquí, simplemente, que el antagonismo pintura / fotografía resultaba útil para defenderse, además, de la transferencia de la ola neo-expresionista, que amenazaba a quienes habían entablado la dura y difícil tarea de demolición de la tradición pictórica, que dicho sea de paso, no representaba amenaza discursiva alguna. Más que nada, el neo-expresionismo era el enemigo formal que se ajustaba a la medida de un intento de fortalecimiento de un hipotético frente anti-pictórico que satisfacía el impulso parricida de la “vanguardia”. El recurso al referente fotográfico apuntaba a la validación de una metáfora arqueológica, que facilitaría la operatividad del concepto de desplazamiento. La metáfora mostraría su eficacia habilitándose como practica excavatoria magistral. Será Dittborn quien, en sus trabajos de 1977 apuntalará la idea del pintor como etnógrafo, como arqueólogo, como exhumador, al referirse a las prácticas de recuperación de fotografías

anónimas en cajas expuestas en negocios de compra-venta de revistas. Pero este gesto editorial ya aparece en la puesta en página de “Dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn” (Galería Epoca, 1976). Y luego, por cierto, en “Final de Pista” (Galería Epoca, 1977). El pasado que exhuma la arqueología está bien muerto y su puesta al día, si bien puede permitirnos acceder a los eslabones que forman la cadena de una historia colectiva, puede no tener influencia alguna sobre el presente. Obviamente, la relación del procedimiento dittborniano no es con la arqueología como disciplina, sino como metáfora de utilidad psicoanalítica, ya que el pasado por el que el psicoanálisis se interesa ha quedado vivo y opera en el tiempo presente contribuyendo a desanudar los conflictos del presente. Pero siempre, no se trata solo de conflictos de referencia social y política, sino, re/tramados en ellos, que son los conflictos de constitución del propio campo de arte. Ya no solo el pasado resulta reactivado, sino que el propio presente es tomado como pasado, apelando a recursos regresivos en el que el modelo del recuerdo de infancia se combina con el trabajo del sueño, para proporcionar un soporte eficaz y efectivo a la construcción de obra. Resulta evidente que solo se construye sobre un espacio que haya sido instaurado. No se construye un espacio, sino que se construye (se edifica) “en un” espacio. Esto quiere decir, en términos concretos, que es preciso que una cosa haya sido instaurada primero, para que en seguida, poco a poco, algo pueda ser construido. Instaurar significa trazar, delimitar un espacio. Los artistas de 1977 trazan, delimitan el espacio sobre el que construirán las obras por las que serán conocidos y reconocidos, recurriendo a “un cierto saber” anticipado en el diagrama anticipatorio de estas obras. Trazar, por ejemplo, en el caso de Dittborn, el espacio para una actividad de

exhumación, de conversión en restos averiados de una manera de “estar ahí” de ciertos objetos, de ciertos documentos, como una edificación de la que es imperioso recomponer sus fragmentos perdidos. Lo cual conduce a periodizar los procedimientos: primero, exhumación documentaria, luego, reproducción ampliada mediante procedimientos mecánicos. Porque la exhumación supone instalar dispositivos habitacionales. Una carpita, que sea, para proteger la cabeza de los excavadores y evitar que la intemperie agreda el sitio y modifique las condiciones de recuperación de los restos. Y luego, la casa editorial. Me refiero a las edificaciones gráficas que permiten la puesta en página de las imágenes exhumadas y reconvertidas en intervención del presente. A ese procedimiento, Diitborn lo llamará “transmigración tecnológica de la imagen”: recuperación (exhumación) de la imagen desde un fondo anónimo (la pose como “ready made”; el “ready made” de la pose); reproducción en alto contraste de la imagen exhumada (kodalit); ampliación monumental de la imagen y traslado a una malla de serigrafía; finalmente, impresión de la ampliación sobre cartón piedra o papel kraft. La descripción anterior solo cumple con su deber lineal. Hay, en términos estrictos, transmigración, cuando las tecnologías se interceptan, se neutralizan, se potencian, se crucifican, se hacen desfallecer. Es el caso de la toma fotográfica de la transmisión en directo por televisión del combate entre Emile Griffith y Ben Kid Paret, en el momento en que éste último desfallece sobre la lona del ring. Esta toma es traspasada en alto contraste para ser impresa sobre tela de yute. La tela de yute se “aproblema”; es decir, es convertida en problema. Su condición de tosquedad en la manufactura la hace disponerse como un sudario que recoge la monocopia del cuerpo de Cristo. No requiere ser re/virginizada con “imprimarte”. El sudario de Turín

opera como fondo de referencia para montar la ficción del “primer negativo” de la historia, en el curso de una ficción materialista que se juega a representar aquello que es irrepresentable. Y en consecuencia, la trama bíblica ya inscrita en la pintura de Occidente, como escena de descendimiento, se desplaza para recoger la escena de la caída de Ben Kid Paret sobre la lona electrónica de su representación. Solo se representa, en suma, aquello que puede morir. No está mal, ¿verdad? La pose fotográfica, finalmente, está sobredeterminada por la historia de la pose pictórica. Y más allá de ella, está sobredeterminada por la materialidad de su soporte: la tela imprimada. Sin embargo, operaciones de reproducción de imágenes encontradas son combinadas con las huellas que deja la capacidad de absorción de la propia tela de yute, sobre la que ha sido dejada caer, gota a gota, una lata de aceite quemado de auto. Desmontaje de la tecnología básica de la representación pictórica realizado desde el modelo referencial del grabado clásico. Un procedimiento –aparato del grabado- experimenta una sobre inversión en una tecnología manual –la pintura- que será “trabajada” como un procedimiento. Ciertamente, en su acepción policial; a lo menos, jurídica. Esto no tiene que ver con la reproducción de un oficio expresivo, sino con su conversión en una tecnología de representación que debe dar cuenta de sus propias condiciones de reproducción, con el propósito de rehacer la historia de su transferencia americana. En este sentido, desde el modelo del grabado opera una particular crítica de la representación pictórica, porque solo atendiendo a su condición de aparato fue posible trasladarlo a un campo para el que no estaba pensado. La pintura, siendo un procedimiento manual de representación, es “trabajada” como una tecnología forzada a dar cuenta de su “carácter ideológico”,

mientras el aparato del grabado dispone su discursividad para instalar el método analítico del desmontaje. Desde aquí, en particular desde el trabajo de Dittborn, la iconología y la iconografía dejan de ser “empresas objetivas” y son reinvertidas como procedimientos de encubrimiento del carácter político-genealógico de las imágenes. En definitiva, el concepto chileno de desplazamiento del grabado solo ha podido ser reconstruido en el marco de un debate hipermarxistizado, porque finalmente, toda esta operación conduce a pensar en la existencia de un gran dogmatismo que anuda los diagramas de obra y habilita una concepción maniquea del campo plástico, en la que la pintura es a la “ideología” lo que los desplazamientos del grabado al “materialismo pictórico”.

Mayo 2004.