

# PAISAJE, TERRITORIO, VIDA

## UNA APROXIMACIÓN AL ARTE

### EN CHILE EN TRES ESCENAS BREVES

[LANDSCAPE, TERRITORY, LIFE: AN APPROACH TO ART IN CHILE IN THREE SHORT SCENES]

FEDERICO GALENDE\*

Profesor Universidad Diego Portales  
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño  
Escuela de Arte  
Santiago, Chile

#### UNO

Las dos telas pintadas al óleo que aquella mañana flotaban sobre el comedor inundado, producto de la lluvia que se había colado entre los techos volados por los *roquets*, Roberto Matta se las había regalado a Salvador Allende un par de años atrás, así como había diseñado especialmente para aquella casa el sillón de tres cuerpos sobre cuya humedad una perra amamantaba ahora a tres cachorros mientras el cuarto venía en camino, asomando entre sus patas traseras. Del itinerario de esos regalos Matta dejaría constancia en una carta enviada a Enrique Schepeler desde Londres el 11 de abril de 1977; del desastre con el que se encontró apenas atravesada la puerta de Tomás Moro, la constancia la dejaría en cambio Moy de Tohá, la primera en ingresar a la casa de Allende después de aquel martes fatídico: el del golpe de estado de 1973.<sup>1</sup>

Si hacemos esta cita es en virtud de que la historia natural de la destrucción (corolario técnico de la destrucción natural que es propia de un país en el que la tierra titubea o tiembla, pasando su propia memoria en limpio cada cierta cantidad de tiempo) no halla en esos cuadros que flotan una imagen distinta a la de la naturaleza que prolifera desde siempre fuera de plano en la pintura chilena del paisaje. La tesis la han deslizado varios, entre otros Justo Pastor Mellado, quien en *La novela chilena del grabado* habla de la progresiva subordinación de la naturaleza indomesticable al marco del proceso pictórico del paisajismo. El paisaje (no la naturaleza, que el escritor Mariano Latorre esboza en siete rincones: la pampa salitrera, el norte chico, las selvas del sur, etc.) se deja comprender de este modo como comprende Pessoa un jardín, esto es: como resumen de civilización.

La palabra *civilización* está en América Latina unida a una matriz que no solo ilustra la



The Meeting, Gustave Courbet. Bonjour Mr. Courbet, 1854.

naturaleza en el cuadro sino que además subordina el cuerpo originario o material de la *barbarie*. Se podría decir que el paisaje indomesticable es al cuadro lo que el cuerpo mundano es al retrato de salón. Por eso son el escritor letrado y el pintor de paisajes quienes toman para sí la tarea de modelar una vida material no pasada, como lo sugirió Hegel en sus *Lecciones sobre el nuevo mundo*, por el cedazo del espíritu. Doblegar la naturaleza *intratable* en la pictoricidad del paisaje funciona así como cifra de un programa general de espiritualización de la plebe. El escritor es el sacerdote; el libro, la biblia; el pintor es el misionero que pinta la naturaleza *intratable* colonizada ya por el pincel.<sup>2</sup>

Corresponderá al padre Alonso de Ovalle ser uno de los primeros en enviar hacia

el viejo mundo láminas de paisajes. Esas láminas son parte de las ilustraciones de la *Histórica relación del Reyno de Chile* y en su momento perseguían un objetivo bien claro: tentar a otros misioneros del mundo a participar de la evangelización de estas tierras. El padre Ovalle había conocido al erudito jesuita Athanasius Kircher en Roma y había regresado a Chile con uno de sus más queridos discípulos, Nicolás Mascardi. La misión que compartían era la de realizar observaciones certeras en el indómito sur del territorio. Kircher y Ovalle tenían apenas un año de diferencia (el primero nació el 2 de mayo de 1602 en Alemania; el segundo el 27 de julio de 1603 en Santiago, Chile) y se habían conocido en Roma, donde Kircher solía nutrirse de las cartas y testimonios que le eran enviadas

Resumen: Este artículo cruza las figuras del paisaje, el territorio y la vida en escenas del arte local que son abordadas a partir de los datos inmediatos de su cotidianeidad. Las escenas se inician con los cuadros del pintor Roberto Matta flotando en la casa inundada del expresidente Salvador Allende y concluyen con la reelaboración dittborniana del paisaje a través del cuerpo que mancha como indicio o síntoma de lo reprimido. Lo que subyace a las tres escenas que aquí se suceden es una lectura sobre el lugar de la vida a partir de la dialéctica entre ilustratividad manual y reproductibilidad técnica.

Palabras clave: paisaje, ilustratividad, fotografía, cuerpo, vida.

Abstract: This article crosses landscape shapes, territory and life in local art scenes by approaching them based on the immediate data of its everyday life. These scenes start with Roberto Matta's paintings floating in the former president Salvador Allende's flooded house to conclude with the dittbornian re-making of the landscape through the staining body as an evidence or symptom of the repressed. What underlies these three scenes is an image of life place based on the dialectics between hand illustrativity and technical reproductibility.

Key words: landscape, illustrativity, photography, body, life.

cada tres años desde *la India* cuando alguien descubría en estas tierras o en este mar algo digno de admiración. Fue en parte a través de estos envíos que Kircher forjó la monumental obra que se le conoce y de la que se conservan en Chile, en la Biblioteca Nacional, 12 volúmenes originales.<sup>3</sup>

El origen de la pintura local como puesta al servicio de la domesticación ilustrada de la naturaleza indómita tiene su antecedente en el monumento literario concebido por un español varias décadas antes. Se trata de Alonso de Ercilla, quien en *La Araucana* abre el camino a la confección de estas láminas con las que el padre Ovalle identifica las zonas del territorio que pueden ser colonizadas por fuerzas militares y eclesiásticas. Se trata de una operación gráfica constitutiva, consistente en dar estatuto virginal a unas tierras que, pese a estar habitadas, se presentan como botines de guerra que el paisajismo publicita ante los conquistadores. La pintura de paisaje prepara así el terreno en el que se inscribirá, tiempo más tarde, la pintura republicana, cuyo emblema es el retrato de salón, donde lo que se impone es la idea romántica de ilustrar a un grupo social en ascenso que estará a cargo de confeccionar la gramática del estado y realizar el trazado topográfico del sistema político. Del paisajismo como encuadre doméstico de la naturaleza indómita simplemente hemos pasado al retrato que traza en la tela los rostros de la clase ascendente.

En los sucesivos tránsitos y desfases entre la pintura de paisaje, la pintura colonial y la pintura cívica es evidente que algo ha

quedado sin pintar, nadando, como aquellos cuadros de Matta, fuera de marco, en el estanque material de la naturaleza indómita o en el cielo incoloro (anónimo) de la especie humana.<sup>4</sup> Ronald Kay llamó a eso *lo impintado*, el desecho material de la ilustratividad formal de la pintura que al año siguiente del golpe conducirá a Dittborn a redefinir *la historia local de la mancha*. No es desconocido que *lo impintado* atesora para Kay un índice que revela la falta de consolidación del campo pictórico en nuestra región y anticipa a la vez el dispositivo de un arte serial reprimido pero presente desde todos los tiempos. Este dispositivo es el de la fotografía. Kay lo menciona para dar cuenta del cambio de estatuto de la relación arte-naturaleza-vida en la operación dittborniana, que emerge con fuerza desde los escombros de un sistema pictórico desmantelado por el golpe de estado de 1973.

#### DOS

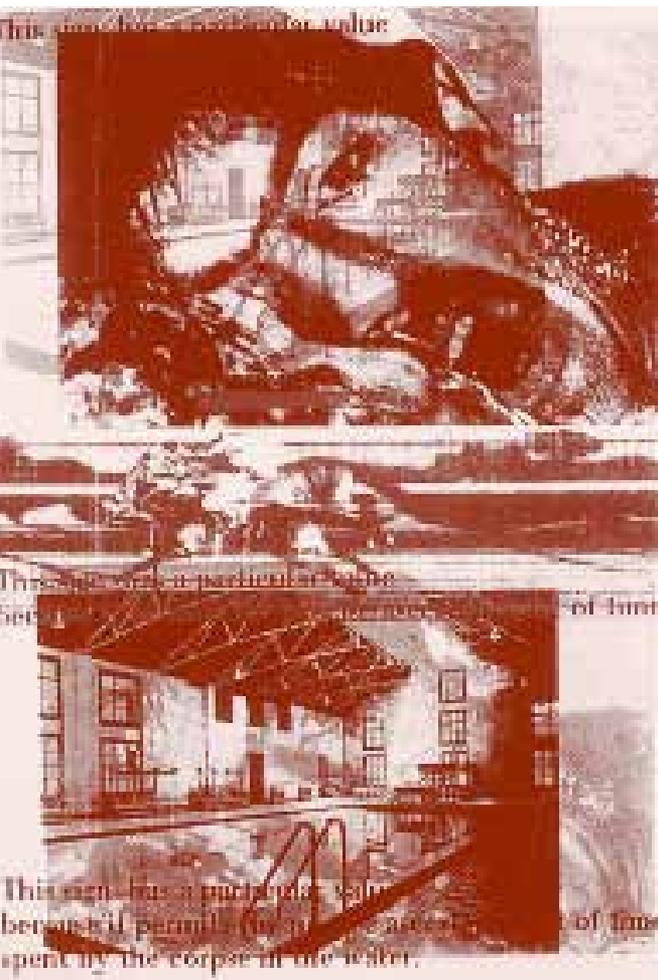
En el año 1964, el mismo año en el que el sistema informalista gira desde la abstracción lírica hacia la contingencia política de la imagen y en el que un grupo de artistas plásticos se suma a la producción del primer mural durante la campaña de Allende, el historiador

Álvaro Jara hace un curioso descubrimiento en la Bancroft Library of California. Lo que descubre es la obra de un fotógrafo nacido en Valparaíso durante la segunda mitad del siglo XIX, hijo de padres ingleses y formado en Escocia, William Oliver, cuyas fotografías sirvieron de modelo a los grabados del *Chile ilustrado* de Recaredo Santos Tornero. Oliver fue contratado en Chile a fines del siglo XIX e inicios del XX como ingeniero de ensayo, lo que le permitió recorrer las salitreras del Norte Grande a principios del siglo XX con una cámara que él mismo confeccionó. El registro que hizo dista bastante de aquella naturaleza indomable o aquellos rostros letrados en los que se concentraba por entonces la pintura. Se dedicó a seguirle las huellas a las economías de extracción y al trazado de las líneas del ferrocarril. Así, *lo impintado* ascendía al registro por vía de un dispositivo vinculado al arte serial.

En *La novela chilena del grabado* Mellado menciona a Oliver apuntando a mostrar cómo pone en funcionamiento una tecnología fotográfica para la que “lo esencial no es capturar un rostro sino erigirse en monumento —en *signatura*— del avance de una

Federico Galende es investigador posdoctoral de Conicyt, profesor asociado de la Universidad de Chile y profesor de la Universidad Diego Portales. Es autor de los libros *La oreja de los nombres* (Gorla, Buenos Aires, 2005); *Filtraciones I, II y III. Conversaciones sobre arte en Chile* (Arcis-Cuarto Propio, Santiago, 2007, 2009, 2011); *Walter Benjamin y la destrucción* (Metales Pesados, Santiago, 2009); *Modos de producción. Sobre arte y trabajo* (Palinodia, Santiago, 2011); y *Jacques Rancière. El presupuesto de la igualdad en la estética y la política* (Quadratta-Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2012).

Federico Galende is a postdoctoral researcher at Conicyt, associate professor at University of Chile and Professor at Diego Portales University. He is the author of the books “*La oreja de los nombres*” (“*The names’ ear*”) (Gorla, Buenos Aires, 2005); “*Filtraciones I, II y III. Conversaciones sobre arte en Chile*” (“*Leaks I, II and III. Conversations in regard to art in Chile*”) (Arcis-Cuarto Propio, Santiago, 2007, 2009, 2011); “*Walter Benjamin y la destrucción*” (“*Walter Benjamin and the destruction*”) (Metales Pesados, Santiago, 2009); “*Modos de Producción. Sobre arte y trabajo*” (“*Forms of Production. About art and work*”) (Palinodia, Santiago, 2011); and “*Jacques Rancière. El presupuesto de la igualdad en la estética y la política*” (“*Jacques Rancière. The equality budget in aesthetics and politics*”) (Quadratta-Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2012).



Nada nada, Eugenio Dittborn, 1988.

modernidad que se caracteriza por poner todas sus inversiones al servicio de una tecnología del despojo” (Mellado, 2005: 51). Esto se suscita en un contexto en el cual el trazado republicano de las vías férreas, alegoría de la modernización de Chile, coincide con la imagen del obrero especializado que alrededor de 1914 es retratado en revistas de gremio como *La locomotora*. En su iconografía de la prensa ferroviaria, Isabel Jara recuerda cómo ciertas fotografías de la época pujaban “por transferir el poder del ferrocarril al trabajador, en la esperaza modernizadora de la complementariedad entre hombre y máquina” (Jara, 2010: 67). El Chile que Oliver retrata no es sino el que la pintura expulsó desde sus inicios de su *polis* o su marco: el Chile fuera de cuadro.

El Chile *fuera de cuadro* es evidentemente el de la naturaleza o el cuerpo como una materia que no ha sido incluida en el tránsito que va del paisaje al retrato, motivo por el que parece funcionar tempranamente como objeto del dispositivo fotográfico. El maridaje entre una fisonomía social desechada y el

registro tecnológico explicarían en buena medida la tesis que Kay desarrolla en los albores de los años 80: el procedimiento técnico es, en el espacio americano, anterior al despliegue del campo pictórico. Lo que plantea Kay, traduciendo a lectura benjaminiana acerca de la reproductibilidad técnica de la obra de arte a las particularidades de la región, es que no es la fotografía la que irrumpe en el ámbito del arte aurático sino al revés: es la sed académica de aura la que insiste en desarrollarse por encima de la matriz latente de las artes seriales. De esta manera el *fuera de campo* que el registro tecnológico precipita colinda con algunos procedimientos subterráneos del arte popular no tomados por el encuadre de la ilustratividad académica, como por ejemplo la gráfica de las brigadas o los bordados de las tejedoras de Isla Negra.

Lo que esto nos sugiere es que el dispositivo fotográfico y el referente popular tienden a cruzarse en el revés de la trama de la pintura, pues si el primero se encarga de registrar la extracción del suelo nacional, los cuerpos exhaustos y los rostros de los trabajadores que la pintura *no pinta*, el segundo atesora la memoria *colgante* de los tránsitos migratorios del campo a la ciudad.

### TRES

A la misma hora en que un grupo de soldados de las fuerzas especiales ingresa a la residencia de Tomás Moro a destruir lo que queda de la vivienda de Allende –no solo los cuadros de Matta sino también la colección de estatuillas, el crucifijo quiteño, la flor de marfil donada por Ho Chi Minh– el artista Eugenio Dittborn cruza la ciudad a pie desde la avenida Salvador con Irarrázaval hasta el barrio Los Domínicos. Ha tenido la precaución de afeitarse la barba, pues es miembro del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y espera en vano unas instrucciones de la organización que nunca le llegan (Galende, 2007: 151-152). En la casa en la que se aloja para que no lo ubiquen no tardará en matar el tiempo haciendo algo que le interesa: dibujar. Los dibujos allí delineados tienen una particularidad: Dittborn los realiza con un tiralíneas y un Rapidograph que va haciendo descender por el pliego blanco de papel. Son dibujos perfectos, precisos, un poco obsesivos; las líneas que se suceden milimétricamente de arriba abajo giran la página de la técnica académica de la mano alzada.

Lo que está haciendo es pasar por un procedimiento mecánico de producción la idealidad manual de la ilustración y el uso matérico de la mancha, esto último no ya como accidente expresivo de las gotas que

caen sobre la pintura sino más bien como elaboración pulsional de la pasada mecánica de la mano. Hay que considerar que antes de llegar a esto Dittborn había formado parte de un sistema de difusión de técnicas para la impresión de prensa obrera que, producto del alto costo de las tintas, trabajaba con materiales muy baratos: betún de zapato, aceites quemados, fluidos de máquinas. De esto se deduce que aquella mano yendo y viniendo una y otra vez por encima de la regla que baja sobre el papel estaba también citando las pasadas de la tinta o el ácido sobre las planchuelas de impresión.

Dos o tres años más tarde esa pila de dibujos formarán parte de la serie *Delachilenapintura, historia*. *Delachilenapintura* designa un programa de reescritura de la historia en el que esta no comienza ya con la subordinación de la materialidad indómita de la naturaleza en la simbólica ilustrativa del paisaje ni tampoco con la subsunción del cuerpo al retrato abstracto del rostro republicano; comienza con el cuerpo y la naturaleza, con el cuerpo que en tanto naturaleza es gozoso y sucio, con el cuerpo que mancha.

El cuerpo que mancha (simil de la naturaleza *sin* paisaje) es una máquina de impresión no gobernada que está por detrás de la estrategia del desaliño. Es una operación infantil cuyo asomo precede a la configuración de la vida por parte del poder. El cuerpo que mancha está por detrás del cuerpo que se desaliña o se desordena en virtud de que este último funciona como un gesto de rebelión orquestado al interior de la vida ya dispuesta. El primero es infantil, pre-édipico o pre-ético; el segundo acomete una ética de la rebelión que es la del adolescente. El adolescente es Matta.

Por los años 70 se dice que Matta se viste mal, que se encarga de vestirse así cada vez que pone un pie en Chile. Es un detalle. Pero detengámonos en el detalle: ¿no se trata de las mismas prendas desaliñadas con las que otro pintor, más de un siglo atrás, en 1854 para ser más precisos, se alegoriza a sí mismo en una obra célebre cuya fuente es nada menos que un grabado popular? El pintor se representa en el cuadro como un forastero, como un hombre que viene de otras tierras, como un errante cuyos harapos son el signo de la incomodidad que mantiene respecto a las convenciones sedentarias de la pintura académica de su tiempo. El pintor es Courbet, el cuadro se titula *Bonjour, Monsieur Courbet*. El alcance con lo que estamos planteando nos lo proporciona el hecho de que durante ese mismo año Alejandro Cicarelli, primer director de la Academia de Pintura, pinta en Chile su

*Vista de Santiago desde Peñalolén.* Lo que se observa a propósito de dicha pintura no es solo cómo “esta representa uno de los tantos ejemplos pictóricos estructurados bajo los rígidos moldes impuestos por la estética neoclásica europea” sino también cómo el pintor ilustra allí un oficio que lo muestra “elegantemente vestido, coronando su cabeza con un distinguido sombrero de copa”, actitud que deriva de su clásico gusto por “adornarse o engalanarse con las medallas de las exposiciones o por ostentar los variados diplomas conseguidos en su carrera académica” (Machuca, 2009: 322).

Del cuerpo engalanado del pintor adulto neoclásico al cuerpo desaliñado del adolescente eximio que ofrenda su prestigio a una escena gráfica contestataria y, de ahí, al cuerpo que mancha. La progresiva territorialización del paisaje tiene su contracara secreta en el decantamiento del cuerpo, que se inicia en los protocolos del traje, pasa por el desaliño y termina en el desnudo que mancha. La mancha, como señala Kay a propósito de Dittborn, responde ahora a la dominación del paisaje desde una lección de bajeza. “Las voces seminales, las letras fecales y los grafismos menstruales, pronuncian lo animal, imprimen lo invariable y expresan lo pre-social” (Kay, 2005: 30). El cuerpo, dicho en breve, es la cifra de la naturaleza intratable que Dittborn rescata del desecho histórico del arte pictórico.

En enero de 1978 Enrique Lihn dicta una conferencia en Galería Época a propósito del cierre de otra exposición de Dittborn: *Final de pista*. Allí Lihn comienza su conferencia señalando que “la reproducción mecánica de la realidad que aportó la fotografía a nuestras facultades perceptivas hizo irrelevante, como se sabe, la pintura como arte realista-figurativo”. Unos minutos más tarde cita directamente a Benjamin: “la posibilidad de la reproducción técnica de la obra de arte emancipa a esta última, por primera vez en la historia del mundo, de su existencia parasitaria en el ámbito de lo ritual” (Lihn, 2006: 333). No es difícil comprender que esta “existencia parasitaria” remite en nuestra región a la pintura colonial o religiosa (el ritual ilustrativo de los arcángeles), pero también a la historia general de una ilustratividad que se extiende desde la pintura de paisaje o la pintura cívica hasta la pintura representacional del mensaje político y de la que el registro tecnológico de Oliver conformará una excepción que asomará más tarde.

El asomo se consuma con la inversión dittborniana de la sumisión histórica del regis-



Chile Ilustrado guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de provincia, Recaredo Tornero, 1872.

tro fotográfico por parte de la ilustratividad pictórica, pues la pregunta que *Final de pista* instala no es ya en qué medida la fotografía tiene derecho a participar del campo del arte sino, más precisamente, en qué medida todo el arte es fotografía. Dittborn parece responderse este dilema por medio de una doble operación: desarmando por un lado el propio procedimiento mecánico de la fotografía (que destripa o despieza) y exhibiendo, por otro, el mecanismo de poder que es intrínseco a la máquina o el lente mecánico.

La estrategia evidente consiste en comparar el *pasado* abstraído en el registro —la imagen fotográfica de un cuerpo extenuado— con el *pasado vivido* por ese cuerpo ausente en la imagen —el corredor, el boxeador, el maleante—, todo realizado con tal grado de pericia que la ilustratividad es invertida: la rasgadura de la fotografía en la fotocopia es temporalmente posterior pero la técnica le brinda un efecto de anterioridad. Lo impresentable del cuerpo dañado o victimizado halla su referencia no en la representación que lo ilustra sino en el relámpago obrado por un procedimiento técnico que exhibe una teoría del desaparecido como consumación de la borrada pictórica. Con esto Dittborn revoluciona la noción de memoria que había primado hasta el momento: la memoria es un *umbral de archivo* efectuado por la técnica material de producción de correspondencias, y no la mera restitución de un fragmento del pasado en la representación del cuadro. Política y biopolítica de la

imagen se desvalijan así mutuamente en un proceso visual que atestiguará de ahora en adelante acerca del cambio de estatuto de la relación utópica entre el arte y la vida.

Este artículo forma parte de la investigación posdoctoral Fondecyt n° 3120017, “La relación arte-vida en Chile (1960-1990)”.

1. Respecto de este punto ver la obra de Carlos Jorquera *El Chicho Allende* (Jorquera, 1993: 327).
2. Una lectura similar realiza David Viñas en el *escritor liberal romántico* (Viñas, 1974).
3. Un buen examen de esta obra se halla en el libro recientemente editado por Constanza Acuña *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher* (Acuña, 2011).
4. La expresión pertenece a Walter Benjamin, de su ensayo “Destino y carácter”.

ACUÑA, Constanza (ed.) (2011): *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher. Una lectura a sus libros encontrados en la Biblioteca Nacional de Chile*, Santiago, Ocho Libros Editores.

GALENDE, Federico (2007): *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*, Santiago, Arcis/Cuarto Propio.

JARA Hinojosa, Isabel (2010): *Usos sociales de las imágenes. Iconografía de prensa de ferroviarios y metalúrgicos chilenos, 1900-1930*, Santiago, TEHA Ediciones.

JORQUERA, Carlos (1993): *El Chicho Allende*, Santiago, Bat Ediciones.

KAY, Ronald (2005): *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, Santiago, Ediciones Metales Pesados.

LIHN, Enrique (2006): “Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo”, en *Textos sobre arte*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

MACHUCA, Guillermo (2009): “Paisaje chileno”, en Nelly Richard (ed.), *Coloquios Trienal de Chile*, Santiago, Fundación Trienal de Chile Ediciones.

MELLADO, Justo Pastor (1995): *La novela chilena del grabado*, Santiago, Economías de Guerra Ediciones.

VIÑAS, David (1974): *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte Ediciones.