

## ENTREVISTA A EDGARDO NEIRA

**Javier Ramírez Hinrichsen**

*Facultad de Humanidades y Arte*

*Universidad de Concepción, Chile.*

javieramirez@udec.cl

La entrevista<sup>1</sup> realizada al pintor y académico Edgardo Neira, se produce *ad portas* de la celebración de los 40 años del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. Esta tiene como eje articulador una exposición realizada en el año 2005 que se explica al comienzo de la entrevista, donde se vincula por primera vez al interior de la Universidad de Concepción: investigación y creación. Además de extenderse a las implicancias que tiene los textos del catálogo escritos por el fallecido profesor Gilberto Triviños y el crítico de arte chileno Justo Pastor Mellado, en la denominada escena local.

P: Comencemos la entrevista señalando que ésta se basará en la exposición realizada en el año 2005 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, titulada: “El Desorejado, padre fundacional de Chile”. Exposición que es producto del proyecto DIUC : “Inscripción de Pedro Calvo en la Historia de Chile”. Edgardo, quiero preguntar, algo que llama la atención en la introducción de un pequeño prólogo que escribes al comienzo del catálogo, cuando mencionas la creación de la Unidad de Investigación de Creación Artística al interior de la Universidad en el año 2001, ¿por qué mencionar este punto?, o, ¿querías subrayar el hecho formal de la investigación ante una dirección de investigación, conectando la investigación tradicional con la creación artística?

---

1. P = pregunta (Javier Ramírez Hinrichsen), R = respuesta (Edgardo Neira). DIUC: Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción, Chile.



Fig. nº1: "Animitas con ex-votos". Técnica mixta. 1.40 x 1.60 m. Correspondiente a la exposición "El Desorejado. Padre fundacional de Chile". Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

R: Pueden ser las dos cosas, de hecho, la postulación e insistencia ante la universidad para que los proyectos artísticos fueran homologables u homologados a las investigaciones científicas, no sé, fue una lucha o una tarea de varios años, y justo cuando se logró, pude hacer ese proyecto y dar cuenta de ese éxito del departamento de Artes Plásticas en cuanto a la obtención de esa homologación. Eso por una parte, y por otro lado, claro, una forma de agradecer también esa atención que pusieron al trabajo.

El trabajo artístico-visual en la Universidad de Concepción fue instalado el año 1972, pero que por muchos motivos, motivos de tradición cultural, por una serie de otros, también políticos, en fin, y por la carencia que tiene Chile en cuanto a la percepción que tiene respecto a las Artes Plásticas, estábamos siempre en deuda, siempre atrás de los otros. Costó y ha costado mucho hacer que la comunidad, incluso universitaria, pudieran entendernos, ya no como el artista iluminado y de oficio, lo que siempre será bueno para las tareas de arte, sino también alguien que reflexiona la realidad desde el arte.

P: Hagamos un paréntesis respecto a lo último cuando hablas sobre la tradición cultural ¿a qué te refieres?

R: Lo que pasa que eso viene de un contexto latinoamericano, viene de las arengas, podríamos decir, o del pie forzado que ponen, por ejemplo, Domingo Faustino Sarmiento y en general otros hombres ilustres como Andrés Bello, cuando declaran que América Latina puede salir de su subdesarrollo, o más bien de la barbarie, si se homologa a Europa a través del libro, no a través de lo visual. Me acuerdo del texto *Civilización y Barbarie*<sup>2</sup> que en el fondo postula que nos desbarbarizaremos si se mira a Europa y si se ingresa a la modernidad vía libro. El libro como un objeto de poder y el libro como objeto literario. Entonces, lo plástico, piensa en esa palabra: el profesor de Artes Plásticas, quedó como una especie de artesanía frente a lo otro, frente a la razón iluminada.

P: Eso que mencionas, para conectarlo con lo que se señala en el segundo párrafo de tu catálogo, voy a citar: “En ese contexto presenté un proyecto visual que nació del impacto que provocó en mi subjetividad el encuentro con el texto “La Polilla de la Guerra del Reino de Chile” en que su autor, el Doctor en Literatura Gilberto Triviños, incluye la afrentosa historia de un soldado de tropa del Adelantado don Diego de Almagro [ ... ]”, ¿esto tiene que ver con tu ingreso al programa al Magister en Literaturas Hispánicas?, y si tiene que ver con eso, preguntar también ¿en qué fecha fue y si se puede vincular a tu trabajo de la década de los 80?

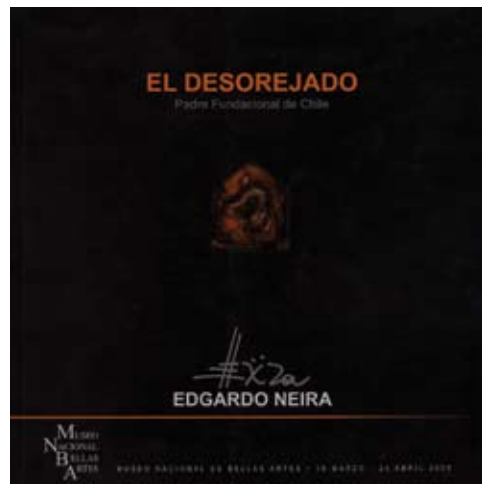


Fig. n°2: Portada del catálogo correspondiente a la exposición “El Desorejado. Padre fundacional de Chile”. Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

2. Sarmiento, Domingo Faustino. (2000). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Madrid: Editorial Planeta.



Fig. nº3: Texto “Testimonio.” Correspondiente a la exposición “El Desorejado. Padre fundacional de Chile”. Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

R: El ingreso al programa de magíster que tú señalas es justamente por lo que dije anteriormente, el Departamento de Español de la Universidad de Concepción es, podría decirse, un “Departamento Estrella”. Había grandes profesores, grandes intelectuales y artistas-escritores, y también había contacto por pertenecer a la misma facultad. Agregado a eso fue Eileen Kelly quien me estimuló, ella había cursado este programa de magíster y un día, escuchándola comentar el impacto que provocaron en ella los temas y el nivel de reflexión que tenían los colegas del departamento de Español, le dije: “Eileen me gustaría mucho saber de lo que están hablando, ya que me parece interesantísimo”. Fue entonces que me dijeron que ingresara y lo hice por curiosidad, sin embargo, lo que acabo de opinar al principio acerca de la carencia citando a Sarmiento, lo corroboré allá en el Departamento de Español, no desde la perspectiva del arte, sino precisamente desde los estudios literarios. Me di cuenta de esta mirada que es más literaria que visual, o de la construcción de un lenguaje en dónde era más fuerte lo literario, o sea, solo hay que constatar: Chile tiene dos premios Nobel de literatura. Entonces, por eso ingresé, un poco por curiosidad, un poco por casualidad, pero también por una intuición que finalmente redundó en un ajuste de cuentas con todo lo que tenía hecho de antes.

El proyecto “El Desorejado”, que efectivamente como ahí dice, es producto de una mención que hizo el profesor Triviños sobre ese hombre. En dicha clase estábamos hablando de otro tema, el tema eje que abarca toda la conversación y también todo el arte contemporáneo: el poder. En esa clase, hablamos desde Foucault, acerca de la historia de los cuerpos, cómo la historia oficial siempre se basó más en la historia de las grandes epopeyas, de Napoleón Bonaparte, por decir algo. Se dice: “Napoleón invade Rusia”, pero en verdad los que invaden y luchan son los cuerpos de sus soldados; entonces esa historia acallada, silenciosa o silenciada que quedó de los cuerpos o de los millones que han muerto, los que han hecho la historia y que curiosamente siempre se recuerda con batallas, generales o comandantes que caen y generales o comandantes que suben, de algún modo oculta la historia particular del cuerpo. Seguramente, no lo recuerdo bien, en ese ámbito y en el contexto de esa conversación con Triviños, aparece este hombre, un soldado de tropa, borroso y borrado por el concepto de la historia clásica ante la cual no es más que una anécdota. Entonces mi intención fue justamente ir a ese margen e instalarlo, por qué esto todavía perdura. En ese tiempo, en un ambiente nacional que se estaba preparando de a poco para la celebración de los 200 años de la independencia de la República de Chile, estaban saliendo muchos textos de la revisión de la historia, de recuperar las memorias perdidas. Ejemplo de esto es el trabajo de Gabriel Salazar, quien al revisar la Guerra del Pacífico, nota que lo que se escribe son las grandes batallas, las epopeyas, y Salazar se pregunta: ¿qué pasaba en esa guerra con los niños?, ¿qué pasaba con las criadas?,



o ¿qué pasaba con el mundo homosexual?, todos esos mundos marginados por la historia.

P: Llama de nuevo la atención, y para seguir con la conversación o abrir la discusión respecto de la experiencia de ir al norte de Chile, este punto en particular. Sería de interés que relataras ese viaje, para relacionar eso con los textos del catálogo de la exposición del profesor Triviños y de Justo Pastor Mellado. Háblame de la idea del “Adelantado”. Entendiendo todo esto en el contexto de la pregunta que realizas con la figura de este personaje en el trabajo que llevo a la exposición del año 2005.

R: En realidad no sé como, parecerá un poco mágico, pero mucho tiempo después de haber hecho esta exposición me encontré con lo que estoy trabajando en este minuto, con un texto que se llama “El nuevo paradigma estético” de Félix Guattari. Él habla que este nuevo paradigma en que estaríamos viviendo en este minuto de la historia, es un paradigma que es capaz de moverse, no es vanguardista, no es la vanguardia que avanza, como la línea del tiempo lanzada hacia delante, sino que más bien Guattari habla de quién reflexiona la realidad en un movimiento pendular, que uno puede moverse aplazado o hacia el presente o cualquier momento de la historia. Guattari pone mucho énfasis (es un hombre que viene de Nietzsche) que no se trata de volver al pasado como para rehacer ciertas espiritualidades o para reinstalar modelos místicos, sino para ver cómo aquellos modelos, o cómo aquellas realidades, de la cual la historia está llena (y como pasa con este hombre el antiguo Adelantado), no se ven, y cómo eso instalado en el presente, hacen ver el presente de otra manera.

Llama la atención que uno puede ir al pasado a buscar algo, pero no puede, no debiera, según Guattari –y yo estoy de acuerdo con él– no se trata de una caja de recuerdos como cuando uno extraña algo, una nostalgia, tampoco es eso de: “todo tiempo pasado fue mejor”, se trata de ir al pasado y descubrir estructuras que quedan ocultas o tapadas, y que las puedes encontrar ocultas en el presente y ese es el ejercicio que propone la óptica guattariana. Me da la impresión que fue lo que hice en “El Desorejado” en forma intuitiva. Revisé la historia de Chile, las circunstancias de la llegada de los españoles, la ruta que hizo ese hombre y ese ejercicio de bucear en una historia perdida que no tiene mayor importancia al parecer, es un adelantamiento de una posición, no de rechazar el pasado que ya pasó o de estar hilando hacia el futuro que tampoco ha llegado, en el fondo, no corresponde a esa frase que se instaló también en Concepción hace un tiempo atrás: “nos interesa el aquí y el ahora”.

P: ¿Qué reflexión tienes en relación a la clase mencionada del profesor Triviños, específicamente el hecho del sentido de un cuerpo, tomando en cuenta lo que escribes en el tercer párrafo de tu catálogo, cuando hablas de la relación con el via crucis?



Fig. nº4: Detalle Correspondiente a la exposición “El Desorejado. Padre fundacional de Chile”. Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Fig. nº5: Detalle "El Peso de la Noche". Técnica mixta. 1.10 x 0.80 m. Correspondiente a la exposición "El Desorejado. Padre fundacional de Chile". Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

R: Mi punto de vista respecto al cuerpo viene de Foucault y toda esa ocupación que hacen estos franceses acerca de instalar una reflexión del cuerpo, sobre el cuerpo y desde el cuerpo. Por eso mi exposición se acerca mucho más al modelo hebreo que al griego, por decir alguna diferencia básica. El pensamiento griego hace una separación entre pneuma, entre esa alma de aire que habita este cuerpo, y es lo que hereda la tradición cristiana, el cuerpo se muere y el alma va a un juicio, a ese Ades, o al Cielo, o al Infierno según haya sido su vida; en cambio el pensamiento hebreo es mucho más duro, más práctico, más horizontal que vertical, más terrestre, no hace diferencias, el cuerpo es también el alma.

Desarrollando con un ejemplo la misma idea, hay una palabra técnica propia de la artillería, se habla del "alma del cañón". El alma del cañón es el hueco que tiene para que justamente sea cañón, y no un cilindro de acero, ese hueco que también es capaz de proyectar algo, un proyectil, es parte del cañón. Entonces mi Desorejado es cuerpo en el sentido hebreo, desde mi punto de vista es un cuerpo que no contiene, sino que "es" la espiritualidad, el espíritu es materia, eso está en el cristianismo, pero está atravesado por lo griego. Cuando el sacerdote repite en la misa cortando un trozo de pan, "esto es mi cuerpo", está cortando un trozo de materia, más encima un trozo de comida. Ellos, los franceses, Guattari y todo ese grupo, hablan de eso, el cuerpo como lo espiritual, hablan del cuerpo como una máquina, hablan del cuerpo sin órganos que toman de Artaud y que yo uso mucho. Artaud proponía un cuerpo sin órganos para que no hubiese separaciones del cuerpo. Nosotros tenemos un organismo, una organización biológica cuyos órganos cumplen diferentes funciones: para pensar, mirar, digerir, eso determina la clasificación. Artaud también desde su estado psiquiátrico diría: "yo no quiero clasificación", o sea, el teatro tiene que dejar de tener escenario, platea, es decir, debe tener un cuerpo donde todo esté traspasado por todo, ese es el cuerpo sin órganos, lo que genera un absoluto caos. En cambio, nosotros necesitamos de la organización, la estructura, entonces ambas cosas coinciden cuando hablamos del cuerpo, que no tiene forma, que atraviesa todo el ser pero que habita en un cuerpo que está organizado.

P: ¿Crees que existe una relación entre tu trabajo pictórico con las lecturas derivadas de tus estudios de posgrado en literatura?

R: Primero en El Desorejado, si uno se fija, en algunos existen partes o trozos del cuerpo, pero está todo esto en el mundo del desierto, del silencio; entonces primero hay una lucha tremenda para no entrar en la ilustración de este hombre en su andar por el desierto, algunas veces me preguntaba si debía aparecer ese hombre concreto. Por ello hice dos series, esa exposición está hecha de dos partes, la primera son pinturas tradicionales, de formato rectangular y otras a maneras de iconos (retablos bizantinos). Así pude conjugar la presencia del cuerpo

del individuo, con este cuerpo que se diluye en el desierto. Esta relación tremenda cuerpo-pintura, pero que también me sucede.

P: ¿Qué de esa relación visceral, esa pulsión, que relación hay en tu exposición con el acto pictórico, con la cosa matérica que está involucrada, haciendo alusión a este ejemplo antropológico, es decir, como ayuda la materia a desenvolver esa pulsión biológica?

R: Mi trabajo tuvo un plan doble, “El Desorejado”, una primera política de trabajo, fue trabajar con grandes superficies, dejando fluir y haciendo aparecer algo que para mí, dentro del campo visual me apasiona, que es la textura. Trabajando en esas grandes superficies, produciendo sobre cartón, que voy hirviendo, quemando o rajando, con capaz de pinturas que quito y que pongo, que raspo y saco. Hay una cosa mecánica, no podía saber cuando estaba listo, sólo es una cuestión de sensualidad pura, y por textura que es, da un resultado bastante abstracto, es decir, no figurativo.

Y la segunda política de trabajo, que está superpuesta a la primera, es altamente icónica, esferas de metal o agua y luego pasar a la tercera dimensión de la realidad misma eso es casi instalación, hay dientes de verdad, hay huesos de verdad, hay objetos instalados dentro, es como si hubiese tomado el inicio de la historia de la pintura, el simple raspado del muro, al que se superpone el afán ilusionista de pintar gotas de agua a la manera hiperrealista y una la última etapa del instalación, de la presentación de objetos como las orejas que son de cerámica o metal. Es como si estuviera ahí inscrita la historia de la pintura o al menos los grandes momentos de la pintura, la abstracción sobre el muro rupestre, la ilustración de la pintura flamenca, en las gotas de agua lo hiperrealista y la presentación de objetos concretos y reales.

P: Hablemos de dos reseñas que pediste para tu catálogo, una escrita por el profesor Giberto Triviños: “El desorejado, padre fundacional de Chile”, pero hay un subtítulo: “Zonas limítrofes con lo otro”. En primer lugar, llama la atención del primer texto, del profesor Gilberto Triviños, cuando habla del encuentro, lo cito: “Estas palabras quieren ser, fundamentalmente, una celebración. La celebración de un encuentro de las Artes Plásticas con la Historia, con la Literatura y con la Geografía de Chile”. Pero, por otro lado, en contraposición Justo Pastor Mellado señala en su texto El efecto Hualpén: “Una cosa es el método de la investigación; otra cosa, muy distinta, es el método de la exposición. Edgardo Neira expone en la Sala Chile del Museo Nacional de Bellas Artes la expansión de un proyecto de investigación y creación artística realizado en el sistema de investigación de la Universidad de Concepción”. Se pueden leer dos visiones sobre un mismo hecho, que piensas tú de eso.



Fig. nº6: Detalle “Animitas con ex-votos”. Técnica mixta. 1.40 x 1.60 m. Correspondiente a la exposición “El Desorejado. Padre fundacional de Chile”. Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.





Fig. nº7: Detalle "Animitas con ex-votos". Técnica mixta. 1.40 x 1.60 m. Correspondiente a la exposición "El Desorejado. Padre fundacional de Chile". Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

R: El profesor Triviños usaba mucho la palabra celebración, de la fiesta perdida. En otra clase que tuve con el profesor Mario Rodríguez, alguna vez hablábamos de esta pasión, obsesión latinoamericana por el desgarrar, por la sangre, de la desgracia latinoamericana. El profesor Gilberto Triviños tenía una idea celebratoria de la realidad, del evento, del acontecimiento celebratorio, de lo que surge, vivencial en la vida misma. Hay algo de vitalismo en él, por lo tanto también está el cuerpo. El encuentro entre lo visual y lo escritural, pero a su vez era crítico del encuentro de lo español y de lo indígena. Pero siempre estará ese encuentro que produce el acontecimiento. Participa el rigor y la meticulosidad de Gilberto Triviños, participa con todo, participa de la felicidad, de la alegría de este encuentro. En Justo Pastor Mellado eso no existe, tiene otro proceder, no está celebrando, apunta hacia otro lado, está destacando algo que yo le pedí que se refiriera.

P: ¿Podrías decir o identificar quién de los dos se acerca a la intención de tu investigación y exposición?

R: Yo les pedía a ambos que escribieran. En primer lugar, al profesor Triviños porque de él tomé la idea. Comentario a parte, después de la exposición de "El Desorejado" en el año 2005 existió la posibilidad que una persona tomara mis textos para realizar el guión de un film. Pero quién investigó y escribió sobre "El Desorejado" fue el profesor Triviños, no podía menos que pedirle que escribiera en mi catálogo. En este contexto uno tiene una especie de ingenuidad aquí en la provincia. Justo Pastor Mellado era mi vecino cuando éramos niños, hay un vínculo que por mi formación y estructura es muy durable: la amistad. Justo accedió a hacerlo, pero con él nunca se sabe qué ruta va a tomar, puede él ser directo o toma una ruta que tiene doble fondo o ambas cosas. Por ejemplo, cuando escribe: "Pero en los últimos años ha destinado gran parte de su tiempo a los estudios avanzados en literatura, con el propósito de adquirir una teoría menor defensiva (...)". La expresión de "teoría menor" viene de Foucault, y para estos pensadores franceses lo menor es lo mayor, refieren a los puntos débiles que hacen que algo ya establecido y estratificado se pone en riesgo cuando una partícula menor, una molécula, se separa de aquello, esa molécula claramente es menor, sin embargo genera un desequilibrio mayor. Visto así por Justo es un halago. En esa época, Justo Pastor Mellado, hacía bromas con el tema del Asia Menor, lugar que, como sabemos, no es nada de pequeño. En el contexto penquista, aquella frase se leyó al revés, colegas de la universidad me decían "como dejas que te insulte en tu propio texto" y Justo Pastor Mellado, lo aclara, pero lo aclara en clave, para aquellos que están en la misma clave digamos, el que no está en esa llave queda pensando que me está "ninguneando". Esa es la realidad. Justo Pastor Mellado no deja nunca de pensar en el tema de los poderes, cosa que es real, pero claro, existen las estrategias, y cuando se apunta a sobrexponer el poder, pasa a ser una mecánica que puede cercenar cuestiones que no debería, y es lo



que tiene justamente el texto del profesor Triviños, hay una sensibilidad que se pone en juego, hay cosas que están ahí sin haber sido planificadas; Justo Pastor Mellado enfatiza lo otro: el plan de acción, la política de producción, un modus operandi en que lo militar de nosotros, lo más Clausewitz, es más evidente. Es ahí donde el texto, esta parte poética del asunto, la parte sin órganos de mi trabajo toma la estructura que da Mellado. Por otra parte, a Justo no le interesa o deja pasar el tema que propongo. Le interesa escribir sobre otras cosas que quiere destacar de nuestro ámbito, que es también el suyo. Sobre Hualpén y su Museo o colección de Pedro del Río Zañartu, y es lo que le interesa en su “novela” que ha estado escribiendo durante años, su mito de Concepción.

P: Entonces, ¿estarías mencionando que tu exposición fue un pretexto para que Justo Pastor Mellado haya dicho lo que escribió?

R: Para que sea pretexto tendría que haber salido de él y no fue así, ya que fui yo quién le solicitó su escrito, su voz. Pero en él hay un curador que corta y produce; recordemos con esto la revista *Overlook* que fundó aquí en Concepción, que fue junto a un grupo, pero que claramente corresponde a su mente. El nombre *Overlook* tiene mucho sentido, ya que de donde proviene es el nombre de una máquina de coser genial, la que a medida que cose pasa cortando la tela y de eso recortado sale la vestimenta; es el uso que se le quiso dar editorialmente. Es que, insisto, es genial; corta y pega territorios, con esto construye una nueva vestimenta, o construye un territorio político, un territorio plástico. Fíjate que la máquina *overlook* dispone de una guillotina, una guillotina tal cual del doctor Joseph-Ignace Guillotin de la Revolución francesa, además una aguja que cose y que va y vuelve, entre ambas va cercenado territorios o cabezas, intelectuales, arma; cose y descose territorios, genera un borde redoblado como en la mezclilla. Por otro lado, la palabra inglesa *overlook* recuerda en castellano el “ver más allá de”, es decir, en este caso, ver más allá del propio territorio. Si trasladamos esa feliz frase te puedes dar cuenta de la mentalidad tras el texto, o sea, yo le paso a Justo Mellado el objeto a recortar –mi exposición– pero él recorta lo que desea con su *Overlook*.

P: En relación a lo último: primero ¿por qué en la denominada escena local (penquista) en las artes visuales pareciera ser una obligación, al momento de hablar de su obra, el ocupar una batería conceptual ligada a líneas sociológicas, filosóficas, etc., y si no tuviera herramientas, estaría fuera de construir su propio discurso? Y lo segundo, puntualmente respecto a lo que escribe el profesor Triviños: “El desierto de Atacama fue percibido durante los siglos coloniales como un espacio yermo, estéril, hostil. Espacio, en síntesis, inhabitable, cuya única importancia es ser un territorio de tránsito, de pasaje. Espacio, pues, vacío en las cartografías geográficas y mentales de los chilenos. Espacio de disuasión que se convierte en territorio de desafíos sólo en la segunda mitad del siglo



Fig. n°8: “Estigmas”. Técnica mixta. 1.10 x 0.80 m. Correspondiente a la exposición “El Desorejado. Padre fundacional de Chile”. Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Fig. n°9: "El Peso de la Noche". Técnica mixta. 1.10 x 0.80 m. Correspondiente a la exposición "El Desorejado. Padre fundacional de Chile". Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

XIX. La obra de Neira muestra lo silenciado por toda la historiografía colonial: El espacio del desierto no es un espacio vacío. Es también un lugar habitado, un espacio en el que existe poderosamente, como en la Araucanía, por ejemplo, el intenso llamado, la poderosa atracción por lo otro, ajeno y distinto". Se puede leer entre líneas que el profesor Triviños sabía de tu experiencia en el desierto, y me parece contraria al hecho que señalas en la revista *Overlook*, cuando hablabas que el objetivo era recortar un territorio: ¿serían antagónicas las posturas, una al mencionar un vacío que posibilita, fértil, y el otro que recorta?

R: No hay contradicción; se recorta para destacar, por eso digo "el feliz nombre", no digo que sea feliz el resultado sino la intención. *Overlook*, nombre de una revista que tiene por finalidad generar un territorio. Los autores que lee el profesor Triviños por una parte, esa espontaneidad poética de él viene alimentada de los mismos territorios, de las mismas autoridades teóricas. Recordemos que Deleuze diferencia territorialidad y territorio. Está el territorio geográfico, el que uno vive, en el que uno nació, esta autopoiesis del ser, el individuo que vive en el desierto, tiene otra visión del mundo. Cuando yo que vivo en el sur de Chile, rodeado de cerros, de montañas, de ríos, voy allá (al desierto) puedo recortar un territorio y ver ese recorte, que el que vive ahí no lo ve, porque está inmerso. Siempre que se hace una obra, aunque sea intuitiva, se está recortando un territorio, siempre. De eso se trata la producción, es decir, "para esto que no se ve aquí, voy a inventar un procedimiento de recorte para que se vea". El profesor Triviños también lo hizo al destacar un hombre que ha desaparecido de la historia, que en verdad nunca fue visto, o nunca fue visibilizado, pero por su capacidad de recorte hizo que apareciera, se metió en la historia, tomó un pedacito que no se ve, lo recortó y lo saco a la luz y luego dijo: "existió", ese es un recorte que produce realidad.

Y respondiendo en lo específico a tu pregunta, creo que el artista puede hablar espontáneamente de su obra sin el paraguas teórico pero corre el riesgo, aunque sus ideas sean "libertarias", de quedar con grilletos. Lo he visto en Concepción. Un ejemplo anecdótico, pero sirve para explicar las trampas de la ingenuidad. Hace ya tiempo vi la exposición de una señora en la que aparecían duendes de esos importados de la mitología infantil nórdica. Afuera del lugar, la artista instaló una especie de manifiesto en donde hablaba de su libertad creadora y de su oposición a pintar desde un "ámbito teórico impuesto", pero tú entrabas a ver la exposición y te encontrabas con ilustraciones de la imaginería alemana. Ella creía estar actuando en plena libertad, pero en realidad estaba amarrada a un código sin ninguna posibilidad de liberación justamente por no reflexionar. En la pintura la reflexión no te encamina a decir "esta es la realidad, esto es la verdad", sino al revés.

En “El Desorejado” se opera con el concepto del desierto, con el concepto de lo otro y lo otro esta usado en dos acepciones, lo otro como desconocido y lo otro como lo absolutamente distinto a uno. Lo que le pasa al desorejado que es español, y se encuentra con esta gente que es absolutamente otro, en la otredad del desierto. Lo miran porque no tenía orejas y porque llevaba una espada de acero, se encuentran dos otros ahí. Pero si, el exceso de estrategias tiende a trabar la máquina más de lo necesario en vez de hacerla fluir. Existe ahora una pulsión, una tendencia en este tipo de recortes en todo ha de ser leído desde el campo sociológico, así como pasó con el estructuralismo que se metió en todo, también ha pasado con la sociología, y después empieza uno a darse cuenta que como parte de la sociedad, se está inevitablemente sujeto a cuestiones de índole sociológica.

Al mirar la obra contemporánea, y es justamente lo que algún sector quiere instalar acá en Concepción, te das cuenta de que todo lo que es el tema del dolor subjetivo, el tema de quien sufre un desgarramiento de soledad por ejemplo, como cuando Marcel Proust se pregunta del por qué uno se enamora, pregunta de la cual se dice que es el origen del estudio del amor desde la literatura, pues claro que hay ahí una cosa sociológica, claro que la gente de Francia del siglo XIX se enamoraba de otra manera, sin embargo, la belleza, palabra que está vetada por este recorte, siempre esta presente. Por eso me interesa tanto el pensamiento de Guattari, que es del mismo grupo que propone este nuevo paradigma estético, y en que nada queda fuera del trabajo artístico el que consiste en potenciar estos pequeños puntos o “grumos”, como los nudos que Lacan llama point de capiton, que son esos botones que tienen los colchones para ordenar el espesor del relleno, son puntos en dónde la realidad se densifica, son materias parecidas a los agujeros negros de la astronomía. Francamente yo encuentro saludable operar desde ese punto de vista; lo que no encuentro saludable es cuando se instrumentaliza tanto el instrumento, que tiende ese instrumento a ser la obra o el arte, y eso es lo que puede pasar acá en la tardanza de Concepción. Es cierto que todo lo que ha sido la pasión humana, que no es poca, podría haber sido analizada sociológicamente, políticamente, pero también es cierto que esa es también una buena manera de saltarse lo concreto del ser humano, como te decía, el cuerpo del ser humano. Hablando de esto mismo, Julio Cortázar, en la década de 1960, fue un escritor que creció durante la Revolución cubana, que adscribe a la misma, y que nunca escribía sobre la misma, al revés, instala el humor en la literatura, desarticula la estructura del libro, del lenguaje: su libro “Rayuela” es la destrucción del relato lineal acostumbrado. Habla de otra cosa, de los personajes que se cruzan y desaparecen. Es que era parte real de la nueva literatura latinoamericana sin nombrar la palabra fusil. Acá (Concepción) la operación táctica, la estrategia, pasa a ser el trabajo artístico, por ejemplo la acción de tomar un territorio, no importa que estén dentro del mismo, es la evocación epopéyica de la toma. Ejemplo de ello es el operativo teórico estratégico “Polo de Desarrollo”. La



Fig. nº10: “Estrías en el desierto”. Técnica mixta. 1.40 x 1.60 m. Correspondiente a la exposición “El Desorejado. Padre fundacional de Chile”. Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



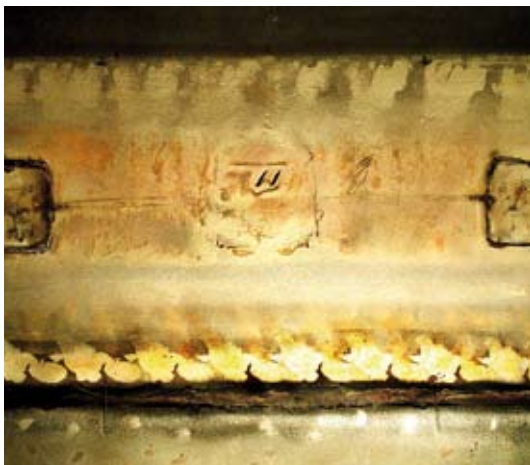


Fig. nº11: "Ejercicio de Amnesia". Técnica mixta. 1.40 x 1.60 m. Correspondiente a la exposición "El Desorejado. Padre fundacional de Chile". Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

pregunta es, en este caso, ¿quiénes son los que se deben desarrollar en este denominado polo?, ¿aquellos que están adentro del polo o los que están fuera del polo? Difícil de responder desde la inmediatez, ya que entre la gente que ha sido considerada por quién opera la guillotina del polo, no todos tienen la misma densidad artística; hay unos que llevan tiempo en lo del arte y hay otros que parecieron y perecieron allí porque nunca habían hecho nada antes ni han hecho nada después. Sucede pues que para el Doctor Guillotine no tiene demasiada importancia qué es lo que se corta, pero sí tiene importancia el acto de cortar; la separación del cuerpo social para crear otro. Así, no tendrá demasiada importancia de qué calidad son los hilos o las cabezas, importa generar un estrellamiento, un shock de corte en el ganglio estrellado (ganglio que se ubica en la base del cuello), y cuyo chisporroteo se pueda visibilizar lo más lejos posible. Haciendo un resumen; por una parte tenemos el aporte del profesor Triviños en que al hacer un territorio está utilizando las mismas herramientas, me consta, pero si yo tengo un clavo y un martillo para hacer una pared, en el caso del arte puramente estratégico la parte artística pasa a destacar el clavo y el martillo, entonces la herramienta pasa a hacer la causa final y no el trabajo, esa es la diferencia.

P: Respecto a eso mismo, que piensas de la contemporaneidad, siendo que Justo Pastor Mellado señala en tu catálogo que adquiriste mejores herramientas para enfrentar este hecho, cito: "las interpelaciones de la escena plástica contemporánea". ¿Cuál sería para ti esa escena?, y ¿cómo lo relacionas con lo actual, en la búsqueda que se hace desde Concepción de ese hecho?

R: Se ha abusado mucho de esta palabra: contemporaneidad y escena, muchas veces volvemos al tema de la herramienta, se habla de la contemporaneidad sin saber de lo que se está hablando, se habla de que hay que ser contemporáneo e internacional, en contraposición a no sé qué cacofonías, a los pasados, a lo romántico, a lo burgués, al taumaturgo, etc. Al parecer se habla y aspira a una contemporaneidad en que no hay esencias, en que se ha renunciado al arte como producto de un torcido desarrollo económico. Al leer algún texto que circula por Concepción, se acusa a los alumnos de nuestra universidad (Departamento de Artes Plásticas, específicamente) que buscan un fin pecuniario a través de su arte, y por otro lado les recriminan que se transformen en "ciudadanos de fracaso", porque no se pueden instalar en los circuitos de arte de los cuales tendrían que vivir. Por un lado, les recriminan la posibilidad de vivir de su trabajo artístico, y por otro lado, si lo hacen, también se les enrostra aquello.

De esto se deduce que en Concepción el tema de la contemporaneidad es un invento de estrategia empresarial, un tema para vivir de él, ya que en la medida de que esta palabra "contemporánea" y la palabra "desarrollo" aparecen con un sesgo punitivo, culposos y aterrador, significa que hay ciertos "regalones" enquistados en las



instituciones que usufructúan y profitan de una flojera también estratégica; ese es el “escenario” y esa es la “escena”; es una escena de teatro, de ahí viene la palabra ¿verdad?, es una escena freudiana, en dónde hay un director y consuea que sopla los textos a los actores que están dentro del escenario, ¡terrible! Pero la contemporaneidad claramente no es solo eso. Creo que existe, efectivamente, esta lucha y flujo de poderes, pero cuando no está la evidencia del combate estrellado, no es que sea fome o aburrida la realidad, es que hay tanto tipo de relaciones y de vínculos, pero hay contemporáneos a quienes les cuesta ver eso, buscan el choque justamente porque lo ven desde casi el punto de vista de una mecánica biológica básica.

Lo que propongo -y sobre todo lo que el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción ha propuesto- es que hay que rescatar un profesor de arte que sea un buen decodificador de ese cuerpo otro, de ese estudiante desértico y de las posibilidades que ese estudiante tiene por el bagaje adquirido en la escuela o fuera de ella, del que trae de su lugar de origen, de su lugar socioeconómico, de su religiosidad; en suma, ser el mejor lector posible del punto epifánico que trae latente, no se debe evitar la subjetividad de ese universo de personas. Esa subjetividad va a redundar en un trabajo que estará atravesado por pensamientos que el mismo alumno hace operativos por medio de espectros de reflexión, estos textos que te hablo por ejemplo y a los cuales me adscribo, los que permiten moverte temporalmente desde y hacia todas las historias, para que en un acto de “tejido de crochet” sobre la realidad o realidades estallen desde un nódulo instalado en un aquí y un ahora; sí, pero no en un aquí y un ahora que tengo que ver el río, la pobreza del sector, eso, evidentemente que puede ser, si es que yo tengo esa sensibilidad o la educación política necesaria, o, como dice Justo Pastor Mellado en ese, mi catálogo, ver la historia de Pedro del Río Zañartu con algunos médanos freudianos hallados por él en mi obra.

P: Y con lo que señalas ¿cuál sería tu visión sobre el hecho en dónde se materializa esa contemporaneidad? ¿Sería contemporáneo pintar, o cual es la búsqueda?

R: Voy a insistir con lo mismo: trasladar símbolos y materialidades, cómo confluyen esos objetos, cómo se articulan entre sí las inestabilidades que generan. No muere la pintura, no muere el violín porque aparecen los instrumentos electrónicos. El trabajo contemporáneo debe tener cierto grado de lucidez como cito, convoco líneas de trabajo, debe haber un alto nivel de conciencia del cómo lo haces. Uno lo ve en artistas que ponen en un mismo territorio diversas políticas y miradas. Ejemplo simple, la obra de Matthei, los símbolos convocados son de otro tiempo y diversos territorios, él lo hace conscientemente con el procedimiento claramente pensado. Otro: la Internet es una pantalla en que uno puede viajar y reunirse en un mismo lugar. A través de la tecnología



Fig. nº12: Inauguración de la exposición “El Desorejado. Padre fundacional de Chile”. Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Fig. nº13: Inauguración de la exposición “El Desorejado. Padre fundacional de Chile”. Primer semestre del año 2005, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

uno puede ser “Caballo de Troya”, la cosa es cómo se articulan los discursos en la superficie social o de los formatos. Recuerdo a una alumna tesista que tenía muchos apuntes en sus bitácoras pero que decía “no ocurrírsele nada”. Revisamos sus bitácoras y solo tenían dibujos de perros. Le dije que ahí estaba el tema. Si pensamos, el perro que está protegido tras una reja es distinto de uno que no tiene nombre, y que sin embargo sobrevive en la calle. Observar perros en la calle, cómo se trasladan, sus reuniones, su relación con los humanos, el infaltable perro del noticiero de la televisión etc. En ese momento empieza en uno a crecer un punto de inflexión, como cuando uno tira una piedra en un lago, el fenómeno comienza a tocarse con otras realidades, un insignificante o insignificado quiltro pasa ser un chispazo que alumbra lo que otros no ven, un pequeño pero significativo recorte de realidad.

P: Esa reflexión, ¿debe mantenerse en un plano discursivo o debe ser plástico-visual?

R: Debe ser eminentemente visual, no es que ella deba ilustrar el discurso de Deleuze o Foucault, no. Es simplemente que a raíz del descubrimiento que lo nimio no existe, es que es posible darse cuenta que en cualquier parte hay un territorio de producción. Uno encuentra que dibujar perros puede no tener mayor importancia, un puro alarde si es bueno; sin embargo si se usa en un procedimiento adecuado, adquiere categoría de reflexión visual. Lo otro sería, solo pintar flores, va a estar copiando un modelo de pintura. El marco teórico no está para ser ilustrado, sirve para saber del por qué se hace lo que se hace, por qué y cómo pinto flores impresionistas, siglo y medio después y en otro continente. Eso hace la reflexión visual.

P: Para finalizar la entrevista, volvamos si quieres, a mencionar la diferencia de los textos y autores que componen tu catálogo.

R: La diferencia entre ambas mentes radicaría en que mientras Mellado, virtuoso en todo tipo de combates y guerras, conecedor además de la miseria humana, puede al mismo tiempo producir territorios por elección indicativa o por cortes del tipo jacobino, o inclinar ideas como nos enseñó “El Príncipe”; Gilberto Triviños, en cambio, opta por el sondeo meticuloso y cuidadoso, lo hace como agazapado, y cuyos hallazgos hace resonar luego con sordina... él tiene un sentido del goce más de cámara, festivo, a veces explosivo incluso, pero que se estira agazapado en silencio... son personas que aspiran a cosas muy distintas.

