

Autonomía y dependencia del arte y la política: tres ejemplos y una teoría.

Enrique Morales Garrido*

Resumen

La teoría del arte de Rancière establece un lazo histórico entre arte, política y filosofía donde las nociones de autonomía y dependencia son sacadas de su lectura modernista. En vez de eso, partiendo de Schiller, Rancière las subsume en lo que ha venido a denominar “regímenes del arte”. Tomando dicha teoría como base, se busca establecer una línea de contacto entre la teoría de Jacques Rancière y dos cuestionamientos en Chile a la relación moderna de arte y política. En ambas teorías, a partir de ejemplos concretos, se manifiesta la insuficiencia histórica de dicho vínculo en términos de temas y formas.

Palabras clave: *Rancière, autonomía, dependencia, estética, política.*

Abstract

The theory of art from Jacques Rancière creates an historic link between art, politics and philosophy where the notions of autonomy and dependence are taken out from their modernist interpretation. Instead of that, they are situated in the key of the “regimes of art”. The present text tries to establish a contact line between the theory of Jacques Rancière and two questions to the modern relation arts and politics in Chile. In both theories, with concrete examples, appears the historic inadequacy of such relation in terms of terms and forms.

Keywords: *Rancière, athonomy, dependency, aesthetics, politics.*

* Chileno, doctor en filosofía mención Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile). Profesor auxiliad de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. E-mail: enrique.moralesg@gmail.com

La teoría: el Régimen Estético del Arte

Antes de entrar en el problema de la comunidad y su relación con lo sensible, creo necesario enmarcar dicha cuestión en una tesis más amplia de Rancière y que ilumina gran parte de este trabajo, la del Régimen Estético del Arte. En ella Rancière reconoce a la estética no tanto como una disciplina de la filosofía, sino más bien como “una época” que libera las relaciones entre “maneras de hacer” y “modos de ser”, sosteniendo la autonomía del arte en la heterogeneidad temporal.

Esta tesis apareció como un todo en un libro titulado *Malaise dans l'esthétique* (2004) y continuada en otras obras como *El viraje ético de la estética y la política* (Rancière, 2005), *El Espectador Emancipado* (Rancière, 2008) y otros en que el punto de confrontación es un discurso acerca de la estética que sostiene sintéticamente lo siguiente: “La estética sería el discurso capcioso por el cual la filosofía o una cierta filosofía desvía, para su provecho, el sentido de las obras del arte y de los juicios del gusto”. (Rancière, 2004: 9). Rancière detecta así una serie de discursos que tienen como objetivo recusar la estética como un discurso heterogéneo que, a partir de una pretendida pureza, tendería a la confusión. En esta perspectiva se inscribe el pensamiento de Pierre Bourdieu, para quien, por ejemplo, el juicio estético desinteresado era el lugar por excelencia de la denegación de lo social. Con él se disimulaba una realidad social marcada por la radical separación entre los “gustos de necesidad” populares y los juegos de la distinción cultural reservados a quienes únicamente tenían los medios. En la crítica anglosajona de los '80, unos, como Timothy Clark (1999), por ejemplo, denunciaban detrás del arte puro o de las proclamas de la vanguardia, la realidad de las restricciones económicas, políticas e ideológicas que fijaban las condiciones de la práctica artística. Otros, como Hal Foster (1998: 10), saludaban bajo el título de *Anti-estética* el acontecimiento de un arte posmoderno que venía a romper con las ilusiones de la vanguardia.

Años después la acusación se invierte. La estética sería un discurso perverso que impediría el cara a cara con la obra, sometiendo las obras o nuestras apreciaciones a una máquina de pensamiento concebida para otros fines: absoluto filosófico, religión del poema o sueño de emancipación social. Representantes de esta nueva crítica son dos teorías antagónicas como la de Jean-Marie Schaeffer (2000) y Alain Badiou (1998). Lo que ambas teorías denuncian es la confusión romántica entre el pensamiento puro, los afectos sensibles y las prácticas del arte. Es una defensa de la filosofía contra la “estética filosófica”, contra su ilusión especulativa es que oponen la realidad de las actitudes y de las prácticas (Rancière, 2004: 10). Lyotard sería el momento extremo de esta posición, manifestada en oponer al discurso estético idealista el golpe sublime del trazo pictórico o del timbre musical, la heterogeneidad sensible, el singular indeterminado, el shock del Otro soberano. Todas estas posiciones se asemejan finalmente en criticar la “confusión estética”.

De aquí se derivan una serie de sub tesis que denuncian la complicidad entre “la utopía estética” y “la utopía totalitaria” y que coinciden con el pensamiento más general de que la presencia sensible del arte es devorada por un discurso sobre el arte que tiende a devenir su realidad.

La tesis que Rancière les opone es que “la confusión que ellas denuncian, en nombre de un pensamiento que pone cada cosa en su elemento propio, es en realidad el nudo mismo por el cual pensamientos, prácticas y afectos se encuentran instituidos y provistos de su territorio o de su objeto “propio”. Si estética es el nombre de una confusión, esta confusión es en realidad lo que nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte que pretendemos aislar para denunciarlo. Deshacer el nudo para discernir mejor en su singularidad las prácticas del arte o los afectos estéticos, puede entonces ser condenarse a perder esta singularidad” (Rancière, 2004: 12).

Las consecuencias políticas de esta confusión estética se perciben inmediatamente: se trata de una época que suspende la repartición de la experiencia sensible por parte de un orden político que funcionaba sobre esa base, estableciendo quiénes y cómo podían o no disfrutar de la experiencia del arte. Rancière lo expresa así:

“La estética es el pensamiento del desorden nuevo. Este desorden no es más que la jerarquía de los temas y de los públicos que se quiebra. Esto es, que las obras del arte no se relacionan más a aquellos que las habían comandado, de quienes ellas fijaban su imagen y celebraban su grandeza. Ellas se relacionan [ahora] al genio de los pueblos y se ofrecen, en derecho al menos, a la mirada de no importa quien. La actividad productora y la emoción sensible se reencuentran libremente, como los pedazos de una naturaleza que no testimonia más ninguna jerarquía de la inteligencia activa sobre la pasividad sensible. Esta distancia de la naturaleza con ella misma es el lugar de una igualdad inédita. Y esta igualdad se inscribe en una historia que porta, a cambio de la pérdida, una promesa nueva. Es la promesa presentada por la pérdida misma, por la suspensión de las reglas de acuerdo de la naturaleza humana y social: la humanidad por venir; que Schiller ve anunciada en el libre juego estético, el gusto infinito que Baudelaire siente en las canciones de Pierre Dupont, la promesa sin la cual no sabríamos vivir un instante, que Adorno escucha renovada en el velo mismo en el que la sonoridad de los acordes se cubre al comienzo de la Primera Sinfonía de Mahler” (Rancière, 2004: 23-25).

El Romanticismo fue el encargado de abolir toda mediación entre las maneras de hacer y los modos de ser. La obra artística estaría dirigida ahora ya no a quien la encargó o a quien debía elevarse, sino a cualquiera. Además podría parecerse tanto como quisiera a los objetos de la artesanía o los de la vida corriente. Por primera vez la naturaleza legisladora del arte no estaba al servicio de la naturaleza social. Dicho de otro modo, la regla que determina las maneras de hacer y los modos de ser en el arte estaba desde siempre al servicio de la repartición del espacio sensible de la sociedad. El ejemplo privilegiado de Rancière es Platón quien en *La República* buscaba instaurar una comunidad ética, es decir, sin política (sin disenso), completamente diferenciada en los roles. Cada uno en su lugar. Y la especificidad de las funciones solo contribuiría a lo mismo. En este sentido, en Aristóteles las normas de construcción y apreciación del arte, diferenciadoras de la filosofía, por ejemplo, vendrían solo a constituir un modo reglado de distribuir quiénes pueden hacer y no hacer arte y quiénes son aptos para apreciarlo o no. En este reparto las clases de hombres son producto de un régimen de visibilidad que nos permite conocer previamente qué es arte y qué no. Dicho régimen, llamado “mimético”, habría sido desplazado por un

“régimen estético del arte”. Aquí estético quiere decir que entre las formas de hacer del arte y los modos de disfrutarlo el contacto es directo, no hay una ley previa que la determine. Estético aquí es un nudo en que se mezclan filosofía, arte y política. Esta última además tendría, según Rancière el carácter de meta-política, es decir, aquella política que quiere “finalizar con el disenso político” cambiando de escena, pasando de las apariencias de la democracia y de las formas del Estado a la infra-escena de los movimientos subterráneos y de las energías concretas que las fundan. En la escena política es Marx quien aparece como paradigma de este afán levantando la revolución de los productores más que de las formas del Estado. En el caso del arte se trata de una revolución previa a la revolución de los productores, una revolución advenida en la idea misma de revolución, en la idea de *una revolución de las formas de la existencia sensible* opuesta a las formas de revolución del Estado. De este modo se puede decir que el arte ha dado lugar en el seno de su pureza a un conflicto: por un lado, la prefiguración de la comunidad por venir encerrada en la materialidad de la obra, volcada sobre sí misma; y, por otro, el gesto evanescente que dibuja otro espacio común actualizando esa comunidad, su promesa.

Así, la autonomía del arte se sostiene entonces en dos discursos contradictorios: uno que llama a la supresión de la forma en el acto, que demanda su realización mediante la supresión de “la heterogeneidad sensible que fundaba la promesa estética” (Rancière, 2004: 56); otro en que el arte es político “a condición de conservarse puro de toda intervención política, de hacer coincidir vanguardia política y vanguardia artística por su distancia misma” (Rancière, 2004: 58). Se trata de salvar el sensible heterogéneo que hace posible la autonomía del arte, su potencial de emancipación.

De esta forma, Rancière nos presenta a la estética y el arte autónomo asociado a ella como un producto profundamente político de la modernidad. Arte y política no son ámbitos separados llamados a encontrarse o reunirse, sino, más bien, lo están ya desde su inscripción en el llamado *Régimen Estético del Arte*. Esto quiere decir que la modernidad (y toda era) es ya una política de repartición del mundo sensible, una de tipo estético, pero lo que diferenciaría al régimen estético de los demás regímenes es que:

“En tanto que forma de experiencia autónoma es que el arte toca al reparto político de lo sensible. El régimen estético del arte instituye la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política sobre un modo que recusa por adelantado toda oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Pues la autonomía estética no es esta autonomía del hacer artístico que el modernismo ha celebrado. Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia que aparece como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida” (Rancière, 2004: 48). “Es en función de su pureza [del arte] que la materialidad del arte ha podido proponerse como la materialidad anticipada de otra configuración de la comunidad” (Rancière, 2004: 48).

En este sentido, el arte vendría a ser ahora, políticamente, una reconfiguración sensible del espacio político. Pero dicha reconfiguración no pasa tanto del lado

de la renovación (revolución) de las formas de hacer, como de las formas de existencia sensible. Es decir, no es tanto del lado de los artistas como de las formas de existencia que comprometen el arte. “La tarea del arte sublime es la de una política del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, 2004: 39).

La Política, no es el ejercicio del poder, más bien consiste en “reconfigurar la división de lo sensible que define lo común de una comunidad” (Rancière, 2004: 38).

La Juno Ludovisi

Un punto clave en esta historia es el aporte de Schiller en sus *Cartas Sobre la Educación Estética*, especialmente la parte final de la carta XV. Rancière ve aquí el origen de la relación arte-política en los términos que describe más arriba respecto al régimen estético del arte. Es decir, Schiller estaría en el origen de la pregunta moderna por la relación arte-política. A una pregunta de orden político que se formula el propio Schiller (la pregunta por lo común de la comunidad en la modernidad), este le daría una respuesta de carácter estético (Oyarzun, 2003: 16). La respuesta al problema de la fragmentación de la sociedad, en tanto problema político, no se encuentra en la violencia de la revolución, desatada por las clases más instintivas contra el embotamiento de las más ilustradas. Schiller escribe al final de la carta II: “para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad” (Schiller, 2000). Veamos ahora el fragmento de la carta XV al que alude Rancière:

“Porque, para decirlo de una vez por todas –señala Schiller– el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega. Esta afirmación, que en este momento puede parecer paradójica, alcanzará una amplia y profunda significación una vez que la hayamos aplicado a la doble seriedad del deber y del destino. Sobre esta afirmación, os lo aseguro, se fundamentará todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir. Aun así, este principio sólo puede resultar inesperado en el campo de la ciencia; ya mucho tiempo atrás vivió e imprimió su huella en el arte y en el sentimiento de los griegos, sus maestros más ilustres; sólo que ellos trasladaron al Olimpo lo que debería haber acontecido sobre la Tierra. Guiados por la verdad de este principio, hicieron desaparecer de la frente de los bienaventurados dioses tanto la seriedad y el trabajo, que arrugan la frente de los mortales, como el vano placer, que alisa el inexpresivo semblante. Liberaron a los eternamente felices de las ataduras de toda finalidad, de todo deber, de toda preocupación, y convirtieron el ocio y la despreocupación en el envidiable destino de la condición divina: un nombre tan sólo un poco más humano para designar al más libre y más sublime de los seres. Tanto la coacción material de las leyes naturales, como la coacción espiritual de las leyes morales, se fundieron en el concepto más elevado de necesidad que poseían los griegos, el cual abarcaba ambos mundos al mismo tiempo, y sólo de la unión de ambas necesidades surgió para ellos la verdadera libertad. Animados de este espíritu, suprimieron del semblante de su ideal, junto con la inclinación, toda huella de la voluntad, o mejor dicho,

hicieron ambas irreconocibles, porque fueron capaces de entrelazarlas lo más estrechamente posible. No es la gracia, ni tampoco la dignidad, quien nos habla desde el magnífico semblante de Juno Ludovisi; no es ninguna de las dos porque son ambas a la vez. Mientras la diosa reclama nuestra adoración, la mujer, semejante a una diosa, inflama nuestro amor; pero si nos abandonamos a su encanto celestial, retrocederemos asustados ante su autosuficiencia divina. La Forma plena descansa y habita en sí misma, es una creación perfectamente cerrada, que no cede ni ofrece resistencia, como si existiera más allá del espacio; no hay en ella ninguna fuerza que luche contra otras fuerzas, ningún resquicio por el que pueda penetrar el tiempo. Capturados y atraídos irresistiblemente por la mujer divina, y mantenidos a distancia por la diosa, nos encontramos a la vez en el estado de la máxima serenidad y de la máxima agitación, y nace entonces esa maravillosa emoción para la que el entendimiento carece de conceptos y el lenguaje de palabras.”

Según el filósofo francés, lo que aparece en este fragmento no es la maestría del arte clásico, sino una traducción en piedra de la creencia común de una comunidad, el ideal de una comunidad autónoma idéntica a su manera de ser. La promesa política que Schiller inscribe en la autonomía de la estatua no está en la mirada nostálgica al pasado, sino, más bien, porque ella es “expresión de un reparto específico de lo sensible” (Rancière, 2004: 52). La única referencia al pasado es que ella no pertenece al arte, ella “expresa solamente una manera de habitar un espacio común, un modo de vida que no conoce ninguna separación en esferas de experiencia específicas” (Rancière, 2004: 52). Así, la obra satisface dos momentos contradictorios en el arte: primero, *proyecta* abolir su diferencia como arte en la vida; segundo, “la promesa se encuentra preservada negativamente: por la separación del arte de las otras formas de la vida, pero también por la contradicción interna a esta forma” (Rancière, 2004: 52). La suspensión de las relaciones de dominación, ejemplificada en el entrelazamiento perfecto entre necesidad natural y necesidad moral, es en el régimen estético el principio generador de un mundo sin dominación. La revolución se traduce en la formación de una comunidad del sentir. Esta idea ya habría estado esbozada en *El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán*. Una comunidad de sentir sería aquella en que las ideas se hacen sensibles, un tejido viviente de experiencias y de creencias comunes, compartidas por la élite y el pueblo (Rancière, 2004: 17).

Schiller habría sido el primero en pensar esto a partir de su equivalencia del arte y del juego. El juego del arte, visto ejemplarmente en la *Juno Ludovisi*, tiene dos partes: una ideal, impenetrable, cerrada en sí misma, inalcanzable, es decir, divina; y otra, abierta, ligera, que se manifiesta en los rasgos humanos que ese ideal requiere para mostrarse, para tomar un rostro, para ser imaginado. En definitiva, la materialidad del arte se ha propuesto como la materialidad anticipada de otra configuración de la comunidad (composición heterogénea, confusión estética de lo material y lo ideal).

Como conclusión, es claro que la autonomía del arte no supone una teoría del arte por el arte que requiera ser contaminada por algo externo, más bien, es inherente al arte, no por los temas sino porque la política del arte consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial en un espacio y

tiempo singular en el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Arte y política serían dos maneras de división de lo sensible suspendidas en un régimen específico de identificación de los objetos, pensamientos y afectos del arte. Para que haya arte no es necesario que haya solamente obras, artistas y sentimientos estéticos, hace falta que exista una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Es necesario que en el objeto veamos el producto de un arte y que veamos algo más que el producto de un saber hacer, es decir, que la regla del arte. Lo que aparece es su relación con las maneras de ser: en el régimen representativo o mimético del arte esta relación era reglada; en el estético, la relación es directa, no mediada por estatuto alguno del arte. La estética no sería, pues, el nombre de una disciplina, sino de un régimen de identificación del arte. Uno que hace posible una relación inmediata entre *poiesis* y *aisthesis*. Pero ellas “se relacionan en la distancia misma de sus razones” (Rancière, 2004: 17).

La igualdad de los modos de producción.

El año 2012 se publicó en Chile el libro *Modos de Producción*, de Federico Galende, que tiene como centro la relación del arte con los demás modos de producción social y cuya figura clave del análisis es Rancière. De manera sintética, la tesis de Galende es la de que la tan mentada relación arte-vida de las vanguardias no habría servido para otra cosa que para extender los poderes del arte sobre los objetos cotidianos, preservando la figura del artista como tal. Dicho de otro modo, se habría producido lo temido por Adorno, la cooptación del arte en las redes de la industria cultural. ¿Por qué? Porque la promesa consistía en que la relación arte-vida suponía un momento de auto-supresión de la separación artistas-no artistas. Galende no veía en ninguno de los momentos de las vanguardias esa promesa de auto-inmolación y fundición del arte en la vida. Un ejemplo en Chile es la llamada “Escena de Avanzada”, junto a la lectura crítica que la acompañó. Interpretando la obra de Rancière, especialmente *La Noche de los Proletarios* (Rancière, 1981) y *El Espectador Emancipado* (Rancière, 2008), Galende propondría que para Rancière dicha supresión tendría lugar más bien en el trabajador mismo, es decir, que este, en un momento de ruptura de la condena del trabajo especializado, empleando el tiempo de descanso o el del trabajo en otra cosa que aquello para lo que ha sido designado, superaría la separación arte-trabajo, arte-política, en definitiva, arte-vida. Un ejemplo privilegiado de la unión o índice de la igualdad entre arte y trabajo, lo halla Galende en un documental titulado *Registro de Existencia*, filme dirigido por Guillermo González y guión de Bruno Cuneo (2009). Dicho documental contendría en su estructura un quiasmo paradigmático: el de un artista, G. Colón, que recoge sus materiales en un “botadero de escombros” de Concón que él llama “La Zona” y el de un trabajador de Valparaíso, un técnico reparador de equipos electrónicos (betamax, vhs, televisores, radios a transistores, etc.) llamado Hugo Cortés. G. Colón habría encontrado tirados entre escombros un conjunto de objetos y documentos de la vida de este técnico. El artista, en la creencia de que se trata de deshechos que los parientes de un muerto han venido a arrojar a “La Zona”, los toma y los reelabora; jugando con ellos a la manera de un mapa, fabrica una instalación. El día de la inauguración de la exposición de dicha obra, el artista recibe de un visitante un papel con la dirección donde el supuesto muerto realmente vive. El artista se decide a buscarlo. El encuentro se da en el taller del reparador (que así rima con el taller del artista que es mostrado al comienzo del documental tal como si fuera el de un reparador).

Pero ¿es tan claro, como propone Galende, que a partir de este encuentro se produce un quiasmo del artista y el trabajador? Con el perdón de mi amigo Federico Galende, y de la originalidad de su lectura en la relación del arte con otros modos de producción, creo que la idea del quiasmo falla en el momento en que el reparador se reconoce no en una práctica artística que nunca realiza robándole el tiempo que le falta al trabajo o al ocio especializado como propone Rancière, sino, más bien, en su obsolescencia en la cadena de producción del capitalismo. Incluso podríamos aventurar también que el arte del artista no es sino gracias a esa obsolescencia materializada en el botadero. Pero tampoco quiero concluir que es el artista quien redime al trabajador.

Ambos sujetos serían tramados por un espacio y un tiempo común que los iguala, el taller. Este suspende las jerarquías de los oficios y las coordenadas sensibles del mundo político. En el caso del reparador esta suspensión se da por la conciencia de su obsolescencia, aquella que ha sido incorporada en los productos técnicos, especialmente a partir de los años '80 y paradigmáticamente manifestado en la disputa Beta-VHS. En el artista, la suspensión se da en el momento en que accede a la zona, a un lugar donde los objetos carecen de función, o sea, de tiempo, y son llevados al taller; y en Hugo Cortés contemplando el resorte creativo de su obsolescencia, la reaparición de la promesa de reinscripción de una comunidad: la del artista y la del trabajador.

Sin embargo, la mayor operación de reconfiguración de la relación arte-trabajo está dada por el propio documental, que presenta, como toda obra de arte, la suspensión del reparto de la experiencia ordinaria de los objetos y pone frente a nosotros dos modos que a la distancia de sus razones, se igualan. Es un encuentro entre la manera de hacer del artista y la manera de ser del trabajador lo que en el documental no está mediado por legislación alguna del sentir.

El ideal de lo moderno vuelto al revés

Para terminar, me gustaría analizar un tercer texto que es, quizás, uno de los pocos que aclara de manera general las posiciones políticas que se vivían en el arte y la teoría de los años '80 en Chile. *Eugenio Téllez, descubridor de invenciones* fue escrito por el poeta Lihn el año 1988, a poco tiempo de su muerte y del Plebiscito del Sí y el No. En este ensayo Lihn nos entrega algo más que las claves del oficio de la producción artística de Téllez.

Lihn da una última mirada panorámica a la producción artística del Chile en dictadura. Por una parte, el arte estaría poblado por una generación de talentos individuales y de una violencia digna de la época. Se trata de hacer tabula rasa permanentemente. “Los que llegan ignoran a los que se van o se quedan”, nos dice Lihn, “creen empezar todo desde el principio” (Lihn, 2008: 533). Esto no le parece extraño a Lihn desde el momento en que el arte se ha construido a partir de la negación de la dictadura. Pero, según el poeta, ha terminado pareciéndose a su contrario, reproduciendo la misma violencia, devolviéndole a la dictadura una dictadura al revés. Incluso dentro del arte se ha producido un campo de lucha entre distintas facciones que se disputan la representatividad y el dominio del arte.

Otro aspecto del estado del arte de entonces tiene que ver con la incompreensión de sus obras más allá del círculo de especialistas, operadores y teorizadores (Lihn, 2008: 534) “Es un arte divorciado de la vida pública, poco y malentendido por los medios de comunicación, excluido de la cultura oficial” (Lihn, 2008: 551). Los artistas contrarios a la dictadura (Dávila, Dittborn, Leppe, Richard y otros) habrían por lo mismo, a fines de los '70, dejado de pintar y se abrían acercado al collage, al *minimal art*, al arte conceptual, y al video arte, todas tendencias que no encontrarían eco en la sensibilidad militar.

En otro polo estaría la vuelta a la pintura. Es la llegada de la transvanguardia y su acogida en una generación de artistas como Bororo, Benmayor, Domínguez y Gatica que opuso la pintura al arte conceptual. Estos artistas surgen en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile reivindicando “la dimensión lúdica del arte y el ejercicio gozoso de la pintura, que consideraban castigados por el conceptualismo intelectual de la Escena de Avanzada” (Lihn, 2008: 551). Sin embargo, “pintan mal y en cualesquiera estilos. Hablan de pintura borracha” (Lihn, 2008: 536).

Eugenio Téllez recuperaría esta fascinación por la pintura, pero no por el placer puro de pintar, sino por las sinrazones que hacen de la pintura una manera de gozar. “La euforia de su pintura y el sesgo irónico, el humor negro, pero, a la vez, positivo, constructivo de la misma” (Lihn, 2008: 536). La euforia y el humor, “la alegría de pintar, la convivencia erótica del pintor con su oficio” (Lihn, 2008: 536), son elementos constituyentes del oficio pictórico. Aquí es donde Lihn comienza a mostrar su atención teórica criticando los tópicos más publicitados por la vanguardia europea: “la desaparición del artista y la identificación de la realidad con la obra de arte no es más que una ensoñación... No hay artistas impersonales sino, más bien, representaciones personales de la impersonalidad” (Lihn, 2008: 537). Borrar el límite entre lo individual y lo colectivo solo sería una indistinción que habitaría en el pasado de las sociedades primitivas analizadas por Levi-Strauss. Y también en la vanguardia chilena activa políticamente, pero a la vez encerrada en un discurso que no lograba cruzar la separación con el público nacional. Por otro, el encierro de una generación gozosa en los gestos del pintor inadvertido de la realidad.

Ahora bien, no se trata aquí de señalar que Téllez estaría en un punto intermedio entre la vanguardia y la pintura, recogiendo el activismo político en su obra de manera gozosa. O más bien dicho, es así, pero de un modo que se encuentra en los elementos propios del arte estético y no en el puro oficio de pintar. Me explico. Cuando Lihn recoge a Téllez lo hace, por una parte, porque recuperando los recursos exotéricos del oficio, transmitidos y transmisibles, ve en su producción “una obra afortunada, que tiene en su mira las carencias latinoamericanas en sí mismas, pero significadas, también, como una burla crítica a la mirada de los europeos sobre nuestro subcontinente” (Lihn, 2008: 540). Téllez hace una parodia de la sociedad latinoamericana, pero sin desecharla. Se trata de imágenes eufóricas, irreverentes y patéticas caracterizadas por el “mestizaje y doble decadencia con que la precaria sociedad latinoamericana se empina hacia la modernidad, sin conseguirla, y sin tampoco ser capaz, es claro, de desprenderse de ella como lo hicieran los auténticos, andrajosos y olímpicos primitivo. Una geografía untada de un aire de familia con la prehistoria” (Lihn, 2008: 542-543). El paraíso que retumba detrás del descubrimiento americano y,

especialmente del trópico de América Central, se traduce en Téllez en un paraíso de la precariedad descubierta a *posteriori* por los europeos. El pintor da cuenta aquí de una naturaleza que, como bien manifiesta Hegel, choca con la historia, pero a la vez es también la historia moderna la que choca con una dificultad pre-histórica para insertarse en aquella (Lihn, 2008: 545). “Veamos, nos dice Téllez en boca de Lihn, un mundo en que efectivamente no haya diferencia alguna, como se pretendió, entre el barro, el animal, el hombre y el mosquito” (Lihn, 2008: 547). Pero al cancelar el discurso objeto de la parodia, al mismo tiempo le extrae su sustancia. La pintura “Monumento a Hegel”, comenta Lihn, es un verdadero monumento que se hace de un modo carnalesco, al modo propio de los países del trópico, la venia del mono menor al mono mayor. Se trata de una ironía no declarada, de una parodia que celebra lo parodiado. Si bien su pintura puede ser la vuelta a una cierta figuración, (creo que esto es lo que Lihn quiere decir con mimesis), se desvía “claramente de sus modelos por la declaración expresa del lugar desde el que los imita, en las antípodas del que ellos ocuparon” (Lihn, 2008: 548). Suspensión del reparto de lo sensible de parte de la modernidad europea.

En el momento final de su ensayo, Lihn indica que se acercará a la técnica de Téllez en el entendido que el modo de pintar y lo que se pinta, significantes y significados, son indisociables y es esa misma indisociabilidad la “que hace del arte una realidad específica dentro de la realidad, no el reflejo pasivo de lo que es” (Lihn, 2008: 550). Para Lihn, mediante una serie de procedimientos primarios, infantiles, eufóricos, irónicos, precarios, Téllez es “un hombre que descubre un mundo inventándolo” dándole “el peso de lo real significándolo por todos lados” (Lihn, 2008: 550). La reconfiguración que hace Téllez del espacio latinoamericano no pasa por dibujar ni proyectar una imagen perdida de América o de la que podría haber sido sin la conquista o de la que podría ser en el futuro; más bien toma el espacio latinoamericano para desdibujarlo según la mirada del intelectual europeo post-asombro del descubrimiento. Una mirada que reflejada en las frases de intelectuales tan prominentes como Hegel, Buffon, Cataneo, Schoppenahuer y muchos otros que vertieron una serie de insensateces sobre la población y fauna de nuestro continente. Ese desdibujamiento o repartición de lo sensible del intelectual europeo es devuelta de manera grotesca por Téllez en sus pinturas. Pero al mismo tiempo, hace de esa caricatura, de ese carnaval de imágenes, un mundo que habita dentro del mundo, un mundo con suelo de tierra.

En este sentido, la lectura de Lihn nos deja entrever que la promesa inscrita en el arte, esa promesa de un encuentro o supresión de la distancia entre las maneras de hacer del arte y de los modos de ser, se manifiesta en esta pintura mostrando un ideal impropio de la comunidad (en este caso un no-ideal) que traza un corte litigioso entre América y Europa, débil, pero un corte al fin, que reinstaura la promesa de una comunidad que se identifica en las maneras de hacer y de sentir.

Referencias bibliográficas

Badiou Alain (1998). *Petit Manuel d'inesthétique*. Paris, Seuil.

Timothy J. Clark (1999). *Le bourgeois absolu: les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*. Textes, Paris.

(1991). *Une image du peuple: Gustave Courbet et la révolution de 1848*. Textes, Paris.

Foster Hal (1998). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. The New York Press, New York.

Galende Federico (2012). *Modos de Producción: notas sobre arte y trabajo*. Palinodia, Santiago de Chile.

Lihn Enrique (2008). "Eugenio Téllez, descubridor de invenciones". *Textos sobre arte*. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

Oyarzún Pablo. "Schiller y la revolución de la sensibilidad". *Revista de teoría del arte* N° 9 (2003). Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Rancière Jacques (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Palinodia, Santiago de Chile.

(2004). *Malaise dans l'esthétique*. Galilée, Paris.

Schaeffer Jean-Marie (2000). *L'Adieu à l'esthétique*. Paris, PUF.

Schiller Friedrich (2000). *Escritos sobre estética*. Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo Hernández y Jesús González Fisac. Tecnos, Madrid.