

CONCLUSIÓN EN CONFORMIDAD
CON LO DISPUESTO EN LA
INTRODUCCIÓN A LA EDICIÓN DE 1981

ARTURO CARICEO

Pienso luego exilio
El Perich

¿ES POSIBLE UN ARTISTA VISUAL UNIVERSITARIO? En verdad, por alguna razón, aparentemente olvidada, el arte no es más que un chiste católico tomado sólo en serio por la modernidad, una empresa laica que ha debido moverse a empellones para descubrir el sentido desmedido del arte. Cuya lenta cocción produce sentimientos enrarecidos y encontrados. No hace falta comprobarlo después del agujero en la puerta del *Duomo* de Florencia hecho por Brunelleschi en la compleja e indomable realidad medieval. En todo caso, ningún sujeto con sentido del humor podría resistir la tentación mental de hacer consciente las condiciones de una visión de mundo por medio de encuadrar ideas incompatibles. En otras palabras, la práctica del arte se haría incomprensible sin este tipo de discernimientos que condensan, no precisamente en estado de inocencia, lo que una conducta responsable es incapaz de sublimar. Por poner sólo un ejemplo: la autonomía del arte. Obviamente, encubierto en las Academias y los Museos. Esta situación, en el caso chileno, es igual de compleja y variable. Incluso, la idea de cierta

independencia por parte del artista en relación al patronazgo y el mercado resulta también para muchos, otro chiste. Pero el reconocimiento del artista, y su litigio de independencia, es la culminación y asimilación por parte de la propia organización social del momento aquel cuando nuestra mirada fue precipitada en el encuadre, a través de la línea del horizonte. Paradigmáticamente, esta ideología de la superficie junto con permitir repensar el arte, el concepto mismo de artista y el de obra de arte, rozó con un montón de cosas vinculadas a la demarcación del Estado como lugar de producción cultural. En la escala del chiste, esto significa alimentar la hipótesis que las diversas variaciones de legitimidad soberana, desde la división renacentista de los poderes hasta la transición chilena a la democracia, sintonizan con las pretensiones intelectuales de los pintores (el arquetipo más recurrente para identificar la posición social de artista) pero, como es obvio, más por absorción mítica que empírica. En realidad, en esta curiosa relación retórica, de una manera u otra, el mito erigido por las redes organizacionales de los *notables* fue el vincular las exigencias simbólicas del Estado con el recurrente gesto fundacional de las Academias y los Museos. Una decisión política ligada a la funcionalidad de los medios para reprimir posibles símbolos de subdesarrollo en la propia consolidación de Estado y que ha operado, históricamente, con criterios indiferentes al espíritu de pertenencia y expectativas de autonomía de los artistas. Ahora, la respuesta a este gesto es extremadamente paradójica: la actividad del arte, y quienes la practican, establecen una relación con las cosas y con las instituciones, por lo general, al borde de las convenciones. Lo que en la esfera pública es una compulsiva broma. Siendo la más célebre, quizás, la secularización de dicho espacio, subsumiendo el problema teológico al interior de una visualidad prolijamente objetivizada. Lo que dio lustre a la clase dirigente para propiciar *con estilo* el paso atávico a lo moderno, estableciendo el concepto y proyecto de una sociedad laica con un bizarro acti-

vismo político: la Academia [1648]. Invento secular que designa a una escuela superior y donde fue escenificada la reivindicación social del pintor. Por su educación artística y no sobre la enseñanza de un oficio. Sin embargo, el adiestramiento académico al ser reubicado en el contexto de las reformas locales de la Ilustración católica [Manuel de Salas y su Academia de San Luis, 1797] o la estructura gerencial republicana [Juan Egaña y la fusión de Academia San Luis con el Convictorio de San Carlos en el Instituto Nacional, 1813] tomó distancia del resultante prestigio social del artista; que por diferentes razones de aislamiento y prejuicios hacia la labor manual era considerada como propia de indios, negros, mulatos o zambos (oclusión de las Leyes de Indias que la inteligencia e ironía de José Gil de Castro alegoriza en los retratos de los individuos virtuosos). Así, el viejo chiste griego prevalecía actualizado en la enseñanza, requisito de Progreso, y donde la profunda organización del arte, la percepción del arte mismo, no satisfacía ninguna necesidad manifiesta ni inmediata. En estos términos, la Academia de Pintura de Cicarelli [1849] y la normalización curricular y reglamentaria del dibujo en la instrucción gremial [Escuela de Artes y Oficios, 1843] y cívica [Escuela Normal de Preceptores, 1842] no era más que otro ahorro de coerción por parte del Estado provocado por la superposición de la imaginería releída desde Toesca [su Casa de Moneda se convierte en sede de gobierno al asumir Bulnes su segundo período presidencial, 1846] con la saga de los artistas viajeros [atentos al fraccionamiento territorial y la lucha intestina entre facciones de la elite, durante el período anterior a 1850] y la captación del artesanado por los clubes políticos [como la Cofradía del Santo Sepulcro, 1845]. De la misma manera, la organización del Museo Nacional *de Pinturas* [Diario Oficial N°1012/04.08.1880] o Bellas Artes, obedecía más a la satisfacción de un coleccionismo deseoso de perpetuar fechas, héroes y batallas como válvula de seguridad republicana que a procurar presupuestos expositivos más idóneos que los destinados en los

altos del Palacio del Congreso. Incluso, cuando el aparato gubernamental —haciendo eco de los alcances de la “Unión Artística” [1885]— cede, irónicamente, el recinto donde entre la crisis minera de 1873 y la monetaria de 1878 intentó connotar el crecimiento económico del país [Exposición Internacional, Quinta Normal, 1875]. *Incluso*, cuando el año del centenario, en el Parque Forestal, reunió bajo una misma estructura la Escuela y el Museo. Después de todo, tampoco es casualidad que un gobierno *regalista* decretara [1858] el carácter de establecimiento de instrucción superior de la Academia (formando la primera clase de la Sección de Bellas Artes del Departamento Universitario del Instituto Nacional), bajo la supervisión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, la encargada también de dirigir la enseñanza primaria [hasta 1860] y secundaria [1927] del país. O que la Corporación suprima su Facultad de Teología [1927] y fundara una Facultad de Artes [1929], tras establecerse la separación de la Iglesia del Estado [1925]. No olvidemos que en los chistes nada de esto resulta tan extraño. Mas si son contados desde las ruinas de la lógica albertiana del cuadro-ventana. Esa vieja historia que compensa la suspensión emocional y cognitiva de la profesionalización de la mirada