

¿Por Qué Devolver el Moai? (Acotaciones Sobre el Proyecto Devolver)

por Rosa Velasco

¿Por qué este gesto, después de 36 años en que el moai, vinculado férreamente a mi historia personal, permaneció guardado, y 80 años lejos de su lugar de origen?

Mi obra ha apuntado siempre a respetar, rescatar y hacerme cargo del espacio dado. En todos mis trabajos me posesiono de un sitio específico, un espacio vivo. Leo desde los distintos niveles y ángulos lo que me está diciendo, mientras decido cómo puedo hacer obra en ese espacio. Por lo tanto, la única manera de que el moai responda a la lógica de mi trabajo es que yo reconozca que se trata simplemente de una escultura de piedra y que el único lugar donde adquiere sentido y es el lugar al que pertenece: la Isla de Pascua. Porque para los isleños un moai es un ser viviente, algo así como un retrato de familia, la imagen de los antepasados.

Este acto tiene para mí, además, un profundo sentido ético: se trata de una reparación, una restitución a una cultura que ha sido maltratada con muchos otros robos de esta naturaleza. En este sentido, equivale a cerrar un círculo, una herida, tanto en la cultura rapa nui como en mi propia biografía. En la cultura rapa nui, porque este pequeño eslabón devuelto sirve para que puedan enhebrar parte de su historia. Y en mi biografía porque se trata de un moai vinculado íntimamente a mi vida desde hace 36 años. En 1970, esta pieza provocó nada menos que la ruina de mi padre y la dispersión total de la familia. Una catástrofe. De modo que para mí, hay un A-M y un D-M: un antes y un después del moai. De allí que esta restitución se convirtiera en un imperativo. Y concretarlo no fue fácil. Han sido cuatro años de recorrer ministerios y organismos culturales, consiguiendo recursos, aunando voluntades, involucrando a las autoridades

pertinentes, visitando embajadores, consultando arqueólogos, yendo y viniendo a la isla.

Desde el punto de vista conceptual, un elemento central está en una idea que me ha perseguido desde siempre: el juego entre presencia y ausencia (presencias ausentes, ausencias presentes). El revés de la trama. Anverso y reverso. La huella como concepto medio entre la presencia y la ausencia. Me explico: al moai le hice un molde, y ese molde es, en sí mismo, una ausencia presente. Cuando uno cierra el molde, el moai está allí. No materialmente (puesto que no hay nada dentro), sino como esencia. O sea, como alma. Las “almas” de las esculturas son modelos que preceden al montaje de la pieza y, después de terminado el proceso de fundición, se convierten en desechos suyos. Sin embargo, ese desecho es el que a mí me interesa. Una idea que trabajé, por ejemplo, en mi obra “Almario” (2000). Allí, para exponer, me fue asignado un lugar nuevo, frío, grande: resolví utilizar la galería como molde. Construí un “alma” para ese lugar, el remedo de la sala, y un pequeño pasillo para circulación, que corresponde al espacio que ocuparía el metal si pudiésemos fundir la sala, quedó como “alma”. En el caso que hoy me ocupa, la trayectoria ha sido a la inversa: yo me quedo con el molde y “la cosa” –el alma– está donde debe estar: en su lugar significativo. Lo que hice fue sacarle el alma. Y yo me quedé con el vacío. De manera que la ausencia del moai es la presencia de otra cosa, de ese contenedor vacío de moai, pero con su huella en el interior.

Otro elemento presente en este trabajo está vinculado a la idea de la muerte (no por nada un moai es un monumento funerario). Uno de los temas centrales en mi obra es el de la conservación, la búsqueda de ese borde, esa fisura entre la vida y la muerte, la frágil

intersección entre conservarse y descomponerse. Es otra idea que me ha perseguido durante años. La abordé en mis obras; “Cuadro de la vegetación chilena I” (1996) y, sobre todo, “La ruta de la sal” (1997), que exhibí alimentos perecibles (como bacalaos) conservados en sal, sobre un texto que va mostrando minuciosamente la descomposición de un cuerpo.

Por otra parte, el trabajo de devolución del moai me hizo plantearme, una vez más, el problema de los museos, cuya función me produce crecientes dudas de todo orden. En algún momento alguien me preguntó por qué no instalar el moai en un museo convencional. Hurgando en las sensaciones que me produce la palabra museo, asoma un concepto parecido en lo sonoro y muy afín en su contenido: mausoleo. Desde un punto de vista, cualquier objeto sustraído de su emplazamiento original cambia de sentido, corta sus vínculos, tergiversa y trunca la memoria histórica por lo tanto de alguna manera, muere. Es cierto que un museo cumple una función en pro de la conservación de objetos esencialmente perecibles, pero me pregunto qué sentido tendría trasladar a un museo un monumento de piedra que ha demostrado ser capaz de mantenerse erguido durante miles de años. ¿Hasta cuándo, hasta dónde debemos conservar? En esa tesitura entre conservación y descomposición, hay un equilibrio precario y paradójico. ¿Hasta dónde intervenir, cuando y dónde soltar? En una ocasión el British Museum declaró que no devuelve las obras pascuenses que posee porque los isleños “no cuentan con un museo con las condiciones adecuadas”. ¿Hay, sin embargo, algo más adecuado para un moai que la propia isla, al aire libre, de cara al viento, a la orilla del mar?

En fin..... la pregunta queda abierta

Justificación y Descripción del Proyecto Devolver

por Rosa Velasco

Declaración 3/descripción de planes

Restituir, regresar, devolver...son estos los conceptos que dan fundamento a la acción que propongo, ya que en ellos está implícita la idea que la propiedad de un objeto no pasa únicamente por la debida y legítima apropiación comercial del mismo, sino que se abre a la propiedad real.

Los antecedentes del objeto a devolver

El objeto es una escultura megalítica de dos toneladas y media de la cultura Rapa Nui (los habitantes originarios de Isla de Pascua), un moai. Éste fue sacado de su lugar de origen en la década de 1920 por un buque de la Armada de Chile para ser “regalado” al dictador de aquellos años en Chile, Carlos Ibáñez del Campo, quien se lo habría traspasado (a pesar de tratarse de un regalo al jefe de Estado y, por lo tanto, al Estado mismo) a su pariente político y destacado miembro de la oligarquía criolla Carlos Ossandón Guzmán. Éste lo mantuvo en su domicilio hasta 1970, cuando, en el contexto del gobierno socialista de Salvador Allende Gossens, se lo vendió a mi padre anticuario, quien vivía en Buenos Aires, y tenía la intención de venderlo a un comerciante europeo. El objeto fue comprado y trasladado en avión a Ámsterdam, pero nunca fue pagado, lo que dio origen a un largo, complejo y personalmente costoso juicio que lo llevó de vuelta a Argentina, quedando en bodegas aduaneras por diez años por los altísimos costos de transportes y bodegaje que había que pagar para sacarlo. Al año undécimo salió a remate, adjudicándose un químico farmacéutico dentro de un lote de productos de su especialidad. Yo se lo compré el año 1982, y desde entonces se encuentra en un jardín de una casa en las afueras de Buenos Aires.

Los antecedentes del proyecto

¿Qué entiendo yo por propiedad real? Puesto que en este caso no se trata de un objeto de uso personal, sino de naturaleza cultural y de identidad de un pueblo, no puedo sino reevaluar mi supuesta condición de propietaria. Ahora se trata de un objeto que está indiscutiblemente ligado a la historia, al paisaje y a la etnicidad pascuenses, y desde tal punto de vista pierde relevancia el hecho puntual de haber sido objeto de compra en algún momento y por determinadas circunstancias histórico-políticas. La pregunta que surge entonces es en qué punto se establecen las condiciones para que pueda realizarse un acto de apropiación. Yo me reconozco como legítima dueña formal, ya que, tras múltiples avatares, pagué por él, pero no puedo decir en última instancia que me pertenece. Todos mis esfuerzos en este sentido no hacen más que reafirmar en mí la convicción de que el moai es propiedad de un pueblo al que le fue sustraído en algún momento, y que al que debe ser devuelto. Mi acto de devolver el moai se relaciona profundamente con mi trayectoria artística personal. Soy artista visual y mi obra tiene como concepto fundamental el ser perecedera e intransferible; nace y muere en y para un determinado lugar y momento, no dejando residuos transables. La transacción de obras de arte es un concepto relativamente nuevo y no consubstancial al arte mismo. Estoy convencida de que la creación artística debe apuntar a otro lado, y que por lo mismo no es equiparable a ningún otro tipo de creación o manufactura humana.

El proyecto

El acto de devolución, en todo su viaje, pormenores y conclusiones, es lo que yo concibo, para este efecto, como obra de arte, y es por esto que deberá ceñirse rigurosamente al diseño que daré. En otras palabras, daré una forma exterior y visible al concepto de devolución y al concepto de ausencia. La ausencia del moai en pascua y la futura ausencia reparadora del moai fuera de pascua. La tensión y paradoja de un moai que no es sujeto que observa, sino que es objeto observado; que no está inmóvil, sino que se desplaza por el mundo; que no es testimonio de un pasado, sino objeto de especulación futura. Este es el punto de partida. La necesidad y la idea misma de reparación, de dar marcha atrás en procesos insanos, de cicatrizar las heridas personales, sociales, culturales e históricas reducidas a un símbolo es el medio. El reconstruir el eslabón faltante es funcional a la construcción de la historia y la memoria (en su dimensión social o personal), en su ficcionar o accionar histórico. El objeto y su devenir es un testimonio de la historia política latinoamericana, de la forma de relacionarse entre culturas diversas, de la integración que el arte puede producir entre las naciones.

Para remarcar el carácter del gesto, el periplo de la devolución se inició con una exhibición en el Centro Cultural la Recoleta en la ciudad de Buenos Aires. Viajé a Chile y se presentó frente al palacio de Gobierno La Moneda con la presencia de las máximas autoridades de gobierno, para ser trasladado definitivamente a la Isla de Pascua en un buque de la Armada de Chile y entregado al pueblo Rapa Nui, real propietario del objeto. Sólo se es dueño cuando se enajena (se hace ajeno), cuando se dispone de él, voluntariamente se renuncia a su propiedad, y ese es el momento exacto en el que surge la obra. La

ausencia del moai es la presencia de otra cosa, de ese molde vacío de momia.

Este gesto es universal: el valor de la ausencia y el disvalor de la presencia. Para remarcarlo y hacerlo replicable es que he pensado exhibir el molde, la obra, en países paradigmáticos en la apropiación de objetos y edificios históricos: Inglaterra, Francia, Alemania y Bélgica.

Lo Inicial*(Acotaciones Sobre el Proyecto Devolver)*

por Hugo Mujica

—

I.

Vivir es dejar surgir la vida,
dejarse crear creándola.

El impulso a la creatividad,
la manifestación,

es el constitutivo éxtasis del ser humano,
su originaria alteridad:
su devenir siempre otro de su ya ser;
del ser humano y el ser mismo que le da ser.

II.

Toda obra
nos cuenta su aparecer,
nos habla de su obrar,

su venir a la presencia,
su manifestación,
la génesis de su propia creación.

Toda gran obra nos recuerda
lo que no es memoria:
nos revela nuestro nacer.

Permanecer allí,
allí donde aún no es, es la creación:

la serena entrega al don de lo que nace,
la muerte a lo que ya se ha nacido.

III.

Crear o no crear no es una opción, es un destino,
una fidelidad, un trascender.

IV.

La búsqueda, el crear, no es un ir,
menos aun llegar;

es soportar el encuentro
en la ausencia de lo que buscamos:
dejarse encontrar
en la renuncia a lo esperado.

V.

Crear es verbo, conjuga lo humano:
su abismarse en sí
abriéndose desde sí.

Crear es nuestra alteridad constitutiva,
lo otro de nosotros,
nuestra insondable otredad.

VI.

Cada acto creativo remeda el soplo
primordial,
el salto inaugural:

el paso de la nada al ser,
del no haber sido al estar naciendo,
al latir,

cada latido único,
cada vez toda vez.

Rosa Velasco: Acotaciones (Acotaciones Sobre el Proyecto Devolver)

por Justo Pastor Mellado

En el trabajo de una artista, las operaciones primarias pueden estar referidas a la producción de objetos, mientras que dejo la denominación de operaciones secundarias a los trabajos que dicen directa relación con procesos contextualizados y contextualizadores. Por cierto, parece obvio, sin embargo será de rigor tener que especificar el rol del contexto como ese conjunto de circunstancias en las que se inserta un hecho. Al final, el conjunto no deja ver el bosque. Y se trata, justamente, de eso: de concentrarse en las dificultades de inserción de los hechos en su trama de origen. O bien, en la trama que lo “rige”, en el proceso de ensamble con “lo real”, sabiendo de antemano que “lo real” es una ficción que requiere de ciertos elementos para ser montada en una serie narrativa que pueda producir efectos discursivos.

El traslado de un moai desde el continente hacia Rapa-Nui se inserta en el marco del trabajo de Rosa Velasco como un momento previsible. Lo cual no era probable en el plano de la política real terminó siéndolo en el terreno de la práctica artista como su reverso. ¡Si tan solo se tratara de un simple traslado! Porque no es solo un objeto el que ha sido desplazado de lugar, sino la posición reflexiva de una artista singular en un contexto particular de la política chilena. Porque en sentido estricto, en la escena chilena no se conoce de casos en que restituciones institucionales, es decir, políticas, hayan sido reconocidas como obra. Se sabe donde se comienza pero no se sabe donde se puede terminar. El asunto, pues, tiene efectos complejos en las relaciones entre arte y política, ya que plantea de inmediato la puesta en discusión de la devolución de botines de guerra. Lo cual exige desde la partida, poner en duda la noción y la práctica del botín, que termina por afectar gravemente las relaciones internacionales del arte contemporáneo. Por decir lo menos.

De ahí que al referirme a las operaciones primarias lo hago para delimitar un rango de problemas que preparan el camino, tanto en el método como en el dispositivo de producción, para la puesta en función de un tipo de interpelación negociada y negociable entre arte, biografía y Estado. Valga entonces la pregunta sobre las condiciones bajo las cuáles el trabajo de Rosa Velasco pone estos tres espacios en posición de articulación problemática.

Los primeros trabajos de Rosa Velasco que conocí fueron realizados a mediados de los años noventa. Ya se había pasado más de una década trabajando en producción de fotografía, en plena dictadura militar, como muchos artistas que operaron laboralmente en la frontera del arte y de las comunicaciones. No habiendo efectuado estudios universitarios de arte, lo que a fin de cuentas le significó una ventaja simbólica de proporciones, ya que pudo sustraerse de la presión ejercida por las tramas legitimadoras de la academia chilena, experimentó la necesidad de trabajar un formato de formación independiente, que la condujo a inscribirse en el taller del artista Eugenio Dittborn.

No cabe duda que la producción fotográfica le proporcionó el rigor de las construcciones de escenas complejas, mientras que la frecuentación de la enseñanza dittborniana la proveyó del método constructivo que pondrá en ejecución para instalar su trabajo como artista. Habituada a producir para poner en condición el violento corte temporal mediante el gesto de la obturación mecánica de un aparato, se lanzó a modular en la intimidad de la manualidad autoconcentrada unas materias de temporalidad dúctil.

El trabajo con la arcilla modelada en su grado cero la hizo incorporarse de lleno en el debate sobre la función del registro. Tomaba un trozo de materia y la aprisionaba con la mano, como si fuera a aprehender un trozo de cuerda invisible de cuyo extremo iba a aparecer el producto de una pesca innombrable. Este era el efecto de una enseñanza en la que la huella y su memoria material imponían la urgencia de su visibilidad, en un mundo amenazado por la mecánica de construcción de la ausencia forzada.

Una y otra vez Rosa Velasco repetiría la misma operación, hasta completar una gran cantidad de “testigos” no mayores que la palma de la mano, que luego clasificaba y ordenaba, disponiéndolos en cubículos especialmente fabricados para ello, con los que formaba grandes paneles murales que se asemejaban a un extraño cuadro periódico de elementos. Y en verdad, eran las pruebas de un rito de aprehensión.

Luego vendría la producción de una serie de objetos destinados a contener materias minerales y vegetales: carbón y trigo, como lo fuera en el caso de su instalación en el Museo Jardín Botánico de Montevideo en 1996. Sin embargo, en ese mismo museo, lo que señaló un programa de obra que se consolidó en el año 2000, en el Museo nacional de Bellas Artes de Santiago, fue la obra “Cuadro de la vegetación chilena” que consistió en el gesto de indicación y delimitación material de un conjunto de archivos que fueron cambiados de lugar.

Dicho desplazamiento implicó un proceso de resemantización de procedimientos que en proveniencia de la botánica fueron relocalizados como trabajo de clasificación y resignificación de

la historia del arte local. Finalmente, se dedicaría a producir diversos tipos de formas de ocupación interior de espacios, como en “Almario”, que fuera una estructura blanda instalada en Galería Animal, en la que usando una palabra perteneciente al léxico de los instrumentos musicales de cuerda, trasladó al espacio de exhibición un eco de dicho uso, para tensarlo como una caja acústica. Este trabajo consistió en la construcción de un dispositivo de obstrucción espacial que ocupó la totalidad de la sala, dejando apenas un metro de distancia entre los muros de ésta y la propia estructura, confeccionada con un material sintético de apariencia similar a la badana; es decir, a cuero de animal nonato. El “alma” de la galería era evidenciada mediante esta inquietante construcción.

En el conjunto del trabajo de Rosa Velasco, el nivel de pregnancia de la objetualidad era suficientemente alto, en proporción directa con su escasa variedad formal. Se trataba, en general, de objetos inertes, caídos. No hacía referencia a los objetos emblemáticos triunfantes del academismo viril de la escena chilena de las instalaciones. El trabajo de Rosa Velasco recopila las huellas de entidades desfallecientes. De algún modo, la estructura interior de cuero sintético en “Almario” señalaba el carácter yaciente de la propia institución de exhibición en un momento particular de su desempeño.

En la Primera Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR (1997) Rosa Velasco construyó una vitrina de exhibición, similar a la que podemos encontrar en un shopping de alto standing, dispuesta especialmente para obstruir la comunicación entre dos salas de una edificación fabril en desuso. Era una manera inquietante de conectar el ocio ligado al consumo y la quiebra fabril que servía de marco a la carencia de

trabajo en un sector determinado de la industria. Esto no es casual puesto que en su trabajo se instaló desde un comienzo una tendencia estratégica a convertir los procedimientos en una cierta y certera “ciencia de la dificultad”. Por esa razón en esta vitrina, sobre anaqueles de vidrio especialmente diseñados para no dificultar la transparencia del dispositivo, dispuso especímenes de bacalao conservados en sal.

Estos peces eran propios de la cultura azoriana que fuera la comunidad humana fundacional de la ciudad de Porto Alegre, asiento de la bienal. Frente a la pulcra estructura de la vitrina, la materialidad del alimento conservado en sal remitía a la memoria gráfica de la banalización turística de la arqueología, como la podemos encontrar magníficamente expuesta en la ideología national-geographic. Esta mirada sobre ese tipo de material no podía sino provenir de una artista cuyo imaginario ya estaba entrenado para recoger la enseñanza rápida de la medicina forense y las “ciencias chilenas” de la excavación. Este eufemismo designa la práctica habitual de transmitir por televisión el trabajo de excavación ordenado por los jueces que iniciaron causas penales contra Pinochet después de su detención en Londres. Aquello que por tantos años fue encubierto y no debía ser conocido, sin embargo comenzó a adquirir una visibilidad inversamente proporcional al trabajo invertido en su omisión, a pesar de los esfuerzos del sistema político por gestionar los pactos de olvido.

Sobre las planchas de vidrio de las vitrinas Rosa Velasco imprimió la descripción de las transformaciones experimentadas por los cuerpos después de su fallecimiento. Dinámicas de conservación de la energía y de la materia eran puestas en situación antagónica con procesos de inevitable putrefacción. Es decir, la afirmación de un principio

de economía de intercambio de bienes simbólicos básicos que debían concurrir en la estructuración de sus trabajos siguientes. Todo apuntaba a representar dispositivos extremadamente simples de conservación de la energía psíquica.

La experiencia profesional de la producción de fotografía la había puesto en contacto con la industria dura de la escenografización del imaginario chileno de las últimas décadas. Habiéndose residido parte de su juventud en Buenos Aires y Ciudad de México, la variedad tonal de la posición de los objetos en sociedades que experimentan serias transformaciones, no la dejará indiferente. Su regreso a Chile a fines de los setenta, en plena dictadura, la pone en contacto con la recomposición de un escenario productivo que va a provocar sensibles dislocaciones en el trato con los emblemas de la Estatalidad. Este no será un asunto menor. Vendrá entonces su trabajo como productora de fotografía, que abandonará para ingresar en la enseñanza de Dittborn. La que a su vez dejará para ensayar el camino de la autonomía formal, sin dejar de ser fiel al procedimiento de quien puede ser considerado en términos estrictos, su maestro.

Lo que aprende en el seno de la enseñanza de Dittborn es una manera particular de análisis de obra que puede ser reconocida por el nombre de “diagrama de análisis materialista”; esto es, el montaje de una atención programada puesta sobre la materialidad de los objetos involucrados y la realización del inventario de efectos de procedimiento que dichos objetos ponen en operación. Esto significa, en gran parte, privilegiar el procedimiento por sobre el resultado. Sin embargo, este modelo de trabajo no es realizado de modo literal, porque la práctica de producción de arte señala que los resultados pueden ser anticipados en el diagrama inicial de los procesos.

Fue en este contexto que se forjó el método de análisis social que Rosa Velasco montó y pudo editar como parte de un proceso de repercusión discursiva entre despojo, antiguos, arte contemporáneo y reparación. La verdad es que podemos formar las siguientes parejas de nociones cruzadas: despojo y reparación, antiguos y arte contemporáneo. Sabiendo que entre despojo y reparación se instala la restitución de la pérdida; así como entre antiguos y arte contemporáneo se desliza la inquietante “materiosidad” de objetos limítrofes.

El neologismo anterior apunta a señalar un tipo de interpretación expansiva que tiene su origen en la materialidad del objeto. A esto corresponde lo que ocurre en el proceso que tiene lugar entre el momento en que un moai deja de ser una pieza de “antigüedades” y comienza a palpar de un modo inusual, provocada por una disposición extraña que involucra una exigencia de movilidad ideológica sobre el que se erige un tipo de mirada que solo desde el campo del arte puede ser ejecutada como un acto crítico y revertirse en lectura política del despojo. Es decir, Rosa Velasco nos pone ante la evidencia de cómo la conversión en antique del moai inicia la limpieza social de un acto de despojo político, cuyas condiciones de restitución resultan tan contradictorias como sus condiciones de pérdida.

Imagino un cuadrilátero descriptivo que da cuenta de las operaciones mencionadas.

Despojo	antiguos
Arte Contemporáneo	reparación

Del momento del despojo a su conversión en antiquité hay una secuencia histórica que conecta dos gobiernos de la república: el de Carlos Ibáñez (1952-1958) con el de Salvador Allende (1970-1973). El texto de Rosa Velasco relata esta situación de manera pormenorizada. No solo el moai fue sacado de Rapa-Nui y trasladado al continente como un acto de “natural” disposición, carente de toda potestad jurídica. ¿Es efectivo que fue la “comunidad pascuense” la que obsequió el moai al Presidente de la República? ¿Era posible concebir en esa coyuntura algún tipo de autonomía para una “comunidad local” como ésta? El peligro es que abordamos este incidente con criterios de hoy. Lo cual no justifica ni legitima el acto; por el contrario, disponemos de herramientas jurídicas y de una acumulación de experiencias nuevas en el terreno de la musealidad y de la legitimidad de unas demandas de pueblos originarios cuya circulación en la escena política chilena es de reciente data. El moai fue arrancado al culto para ser invertido en el mercado de la reliquia.

No es un asunto menor saber que la propia familia de Rosa Velasco se traslada de país ante la amenaza del socialismo. Su padre es un reputado anticuario de la plaza que decide emigrar a la Argentina a causa del malestar simbólico que le produce el advenimiento de Salvador Allende al gobierno del país.

Rosa Velasco experimenta en carne propia el desarraigo a raíz de la decisión de un padre que opera mentalmente como una reliquia social. Es decir, carece de sentido defensivo porque ya ha perdido las protecciones simbólicas que son propias de una clase con conciencia de sí. En este terreno, la historia de la objetualidad en nuestro país está determinada por el quiebre de la oligarquía y la salida a remate

de una gran cantidad de mobiliario patrimonial. Antes que la reforma agraria instalara su política de expropiaciones y atacara a la oligarquía en su propio imaginario desmantelado de poder, esta misma ya había comenzado a dispersar los emblemas de su “vida interior”. Estamos hablando de los años cincuenta. Es el momento del despojo del moai. En términos de historia, habrá que esperar los años sesenta para que aparezcan las ficciones artísticas ligadas al pop art, desde una escenografía productiva y de consumo que no conoce todavía la noción de desecho. Es una sociedad donde todo se recicla. Hasta las propias narraciones sobre el cambio de estatuto de los objetos, tal como lo podemos apreciar en una novela como “El obscuro pájaro de la noche” de José Donoso, donde éste elabora algunas hipótesis acerca de la historia del decaimiento estructural de su tribu.

Los fantasmas residuales de la oligarquía para quien el padre de Rosa Velasco “mueve” sus objetos emblemáticos van a poder ejercer su dominio en el imaginario familiar. Rosa Velasco será arrancada de su infancia e introducida en la crueldad de la migración fallida. Resulta un paradigma constructivo para su afirmación de obra el recurrir a la terracota. Es la única materia con la que puede satisfacer la pulsión de aprehensión. A fuerza de haber sido despojada de la cohesión mínima de una familia inscriptiva, repetirá el gesto de fabricar efectos de molde, en una declarada regresión hacia los primeros juegos de infantes: amasar. Es decir, producir excedentes de una memoria de la manufactura arcaica con la cual poder imaginar una noción de casa, por acumulación y ordenamiento de necesidades básicas; entre las cuáles debe considerar la reproducción del mito de la “alfarera celosa” como vector de anclaje en la escena plástica. Ya no habría fortuna que amasar, sino

solo mala fortuna que conjurar, para reconstruir la imagen paterna como condición de regreso al país. En particular, al país de la obra.

Mientras su padre, en su “oficio” de anticuario, comercia con despojos de nobiliaridad, Rosa Velasco produce sustitutos de valor inigualable que solo pueden circular en el espacio artístico, que es el campo en que tiene lugar la recomposición crítica de las antigüedades. Sobre todo en Chile, que es un país en que lo clásico es aquello que ha podido ser salvado y restaurado como emblema de la unidad perdida de la oligarquía, gracias a las condiciones de restitución simbólica habilitadas por la dictadura militar encabezada por Pinochet.

Solo desde el campo del arte contemporáneo ha sido posible leer el gesto indicial que definió la Estatalidad chilena en un territorio ocupado de acuerdo a la lógica colonial clásica. No podíamos quedar atrás. Teníamos que disponer de nuestro propio patio trasero simbólico; nosotros, que ya éramos el patio trasero de otros.

Todo esto parece un mal chiste junguiano invertido, en que ante la amenaza del fantasma que va a venir a despojarnos, como el terror espectral provocado por la “unidad popular”, con su objetualidad de justicia distributiva, debemos adelantarnos para conjurar nuestros temores ejerciendo una violencia análoga sobre otros que debemos situar en condición subordinada. La subordinación social es una producción compleja, como ya se sabe.

Hasta ahí, todo parecía ir bien. Una vez identificado el sitio del suceso; es decir, el lugar de almacenamiento del objeto, Rosa Velasco recupera el “objeto perdido” del padre, más bien, al padre, como objeto perdido y

lo restaura en la posición del productor de ficciones, al construir el viaje de regreso del objeto a su punto de partida. Es lo que se llama restituir el nombre del padre convertido en proceso de producción de un signo de traslado y reparación efectiva. Es como haber aprendido a responder de modo ejemplar a la petición de habeas corpus. Sin embargo, lo que aquí se hace presente no es un cuerpo, sino su sustituto regulado por el mito expandido y el rito ceremonial de restauración que produce un impensado. A saber: ¿a quien se restituye? La cuestión de la representación de los despojados se vuelve crucial. ¿Quiénes ocuparán ese rol, en esta operación de reconocimiento legitimador? Rosa Velasco se ve obligada a reprogramar las relaciones de la producción de regreso en la trama de una política de Estado que experimenta serias contradicciones al pasar a designar al agente de recepción.

Si bien en los años cincuenta no hubo un donador legítimo, en los años dos mil se sigue planteando la pregunta por la legitimidad del receptor. En esto consiste la paradoja chilena de la restitución: que solo pudo ser efectiva mediante una operación de traslado desde el campo político hacia el campo del arte, para poder devolver al campo político la garantía de su acto de “producción de falla” que le permitió hacer efectivo un despojo. Por esa razón he planteado la relación entre arte, biografía y Estado; para delimitar el campo de operaciones de la catastrófica consideración por la cual, esta operación de reparación biográfica, sostenida sobre una superficie de inscripción artística, termina por blanquear la falla profunda que la política no puede encubrir. Esto es lo que designo con el nombre de “operación primaria” de Rosa Velasco; es decir, de producción del regreso reversivo de la política y del arte.

La Piedra y su Molde (Acotaciones Sobre el Proyecto Devolver)

por Ticio Escobar

Quizá la cuestión más complicada que enfrenta el arte contemporáneo sea la referida a su propio estatuto. ¿Qué es arte y qué no? ¿Cuál es su lugar, si tiene alguno? Estas preguntas se levantan a partir de la crisis de la autonomía del arte: levantadas las fronteras que separaban la esfera estética de historias confusas y pragmáticas sociales variadas, resulta difícil definir lo propio del arte. Cuando éste deja de sostenerse en los puros argumentos de la bella forma, cuando destraba sus lenguajes, encastrados entre sí, y se expone a la intemperie de su propio tiempo, de sus vientos oscuros y sus aires turbios, entonces sus resguardados baluartes se ven invadidos por un tumulto de cuestiones oriundas de extramuros. La irrupción de realidades sociales mantenidas a raya hasta hace poco, el asedio de residuos que han quedado fuera del registro histórico, el retorno de espectros que exigen el desagravio de la imagen, la emergencia de preguntas éticas, de problemas antropológicos y políticas públicas que nada tienen que ver con los ámbitos de la estética; esos hechos extraños y estos discursos ajenos adquieren una presencia fuerte, hegemónica casi, en tales ámbitos. Una presencia que ocurre en menoscabo del predominio del lenguaje, del significante, de la forma. O como queramos llamar a los dispositivos que custodian los límites del arte: los encargados de mantener aquella “mínima distancia” que asegura el trayecto de la mirada y ratifica los brillos del aura. Lo cierto es que, luego del largo señorío moderno de la forma, asistimos a la insurrección de contenidos narrativos, discursivos y conceptuales que usurpan posiciones reservadas hasta entonces a los exclusivos dominios del arte. El asalto de contingentes extra-artísticos ha aliviado con aires vivificantes los enrarecidos claustros regidos por el canon ilustrado. Pero el colapso de la autonomía del arte tiene un precio alto: derribado el cerco sostenido por la forma,

resulta difícil desmarcar un adentro y un afuera. Se vuelve, por lo tanto, imposible mantener abierta la escena de la representación, el abra, la abertura adonde se convoca el acontecimiento (el *Lichtung*, el claro, dice Heidegger). Y, así, el perímetro del arte se deshace en la planicie infinita de la extensión globalizada.

Esa es la paradoja del arte contemporáneo: por un lado, no puede ya recuperar la autonomía perdida; por otro, tampoco puede terminar de suprimir la distancia, so pena de ver disuelta toda diferencia suya en el puro juego de estadísticas, conceptos y programas o bien en los dominios imprecisos de la imagen total, el esteticismo blando que inunda el espacio de la mirada.

El instante

¿Dónde se asientan, entonces, las perplejas figuras del arte actual? Quizá en ningún lado o, por lo menos, en ningún suelo estable. Quizá en lugares de paso, sitios provisionales, posiciones más que lugares. El carácter artístico de una obra depende de su inscripción institucional o discursiva, de sus contextos de enunciación, de sus posibilidades de asumir cuestiones contingentes. Pero, marcar, aun fugazmente, ese punto transitorio, ese paso, ese emplazamiento, requiere un mínimo de forma: la imperceptible distancia que exige la mirada para involucrar el objeto con la cuestión del deseo. Una dosis de forma y una cuota de poesía, resultan innegociables: sin ellas, el gesto que actúa sobre lo social se vuelve puro activismo. Sin ese cupo de imagen, de estética, la devolución del moai que hace Rosa Velasco se convertiría en una operación meramente política, lisa y llana, transparente: desprovista de pliegues y silencios, carente de resto,

falta de falta.

Pero, ¿Qué hace de la devolución del moai una obra?

La cuestión es compleja porque el hecho mismo de la restitución del monumento involucra cuestiones fuertes que ocurren fuera del alcance de la forma estética: reinscripciones de la memoria familiar y personal, posiciones de respeto asumidas ante la diferencia cultural y críticas del sistema poscolonial y las políticas culturales a nivel de Estado. Incluso tiene efectos performativos claros: la operación no se remite a un desagravio simbólico: mediante ella, un pueblo recupera efectivamente parte de su memoria y su patrimonio, reconocido éste en su valor universal como producción artística, equiparable al gran arte de Occidente.

Rosa Velasco somete este conjunto de acciones, básicamente políticas, a una torsión, un breve disloque formal, que lo remite, más allá de su propia pragmática y sus resultados, a otro lugar. A una escena donde ocurren jugadas de sentido: un espacio dispuesto para el acontecimiento, aquel claro abierto para el destiempo. En este sitio paralelo ya no importan tanto los quizá mil años que hayan transcurrido desde el surgimiento de los moai, ni los ochenta que demandó la vuelta del monumento, ni los treinta y seis de biografía personal cruzada por ese extraño desplazamiento, sino el brevísimo momento que requirió enfrentar la imagen y el objeto; desfasar el nombre del moai de la propia cosa nombrada, exhibir la figura imposible de su falta. Un relámpago. La artista trabajó durante años buscando producir un brillo rápido sobre la opacidad de la piedra volcánica a través del oficio prosaico de los trámites burocráticos, la sordidez de la estafa y el presidio, del juicio y el remate.

Operaciones

La puesta en obra de la repatriación del moai requiere un trabajo determinado: exige que el diagrama de ese retorno sea desplegado ante la mirada según una posición específica. Requiere la producción de una distancia; una distancia mínima, ya se sabe. Un desplazamiento crítico, que promueva que la operación retorno sea vista desde fuera de sí, desde otro lugar. Y que permita, desde esa posición corrida, criticar la misma economía del regreso del moai.

Una obra deviene tal en cuanto puede volverse contra sí en un punto para revelar, fugazmente, su alteridad y delatar su propia ausencia. Este obrar negativo, irónico, es asumido por Rosa Velasco a través de dos expedientes. El primero pone en cuestión la institucionalidad del arte; el segundo, se ocupa de exhibir la propia contradicción del reintegro del moai: la brecha que revela el arte impide que cualquier restitución sea consumada.

El destierro

La larga saga del moai permite entrever, desde sus intermitencias, el esquema intrincado de los circuitos del arte que discurre por detrás; a contramano en ocasiones. De entrada, las características de la obra (dos metros de altura, dos toneladas de peso) instalan el problema de su circulación: el monumento megalítico, concebido para la inmovilidad, se ve arrancado de su emplazamiento y empujado a desplazarse desde la Isla de Pascua a Santiago, Buenos Aires y Róterdam y a desandar luego su travesía, zarandeado por el azar de escalas, demoras y desvíos, interrumpido por papeleos e infortunios demasiados.

Las razones torcidas de la colonización, así como la lógica eficiente de los sistemas del arte, han desprendido la mole de su sitio y la han forzado a entrar en un juego extraño de contraprestaciones, tráficos y litigios desconocidos, inútiles para quienes la esculpieron y -no se sabe muy bien cómo- la erigieron en medio del Pacífico Sur, casi en medio de la nada. Todas las figuras del régimen del arte aparecen convocadas por ese juego: la ofrenda hecha al soberano (el regalo al presidente Ibáñez), la ansiosa pasión de los anticuarios y coleccionistas, la pericia de los expertos que autentican el origen, el provecho de los marchands, la preocupaciones públicas patrimonialistas (correctas, abstractas), el amparo del restaurador y el interés de los museos (“de etnografía” o “de historia”, que no “de arte”).

El gesto de Rosa Velasco desconoce la lógica que articula esas figuras: es un movimiento inútil en los términos productivos del mercado del arte, ocurre al margen de las redes museales y, aunque se cruce con ella, apunta a otra meta que la que guía la institucionalidad estatal encargada de custodiar los acervos de la memoria. Su jugada constituye una reparación, sin duda, pero movida por códigos personales y por apuestas propias; dirigida por los impulsos oscuros del deseo. Y, ya se sabe, toda operación interferida por el deseo deja residuo y falta. Asentado en otro registro, el acto reparatorio no puede ser consumado: siempre queda un saldo pendiente en el espacio abierto por la diferencia. Lo que faltó dejó huecos en la memoria y lo que demoró en venir, ya no encontró el mismo tiempo ni la misma tierra.

El semblante

El 20 de marzo de 2006, unos días antes de que se confeccionara el embalaje del moai, Rosa Velasco manda producir un molde de la escultura. A primera vista, no resulta muy claro el porqué de esta operación, que no se encuentra dirigida a replicar la pieza fundiendo otros ejemplares suyos. Una pura horma no destinada a la reproducción resulta un objeto perverso: el molde es la proyección invertida, en hueco, de la forma que habrá de recibir una materia para convertirse en objeto positivo. Si no se cumple el proceso de fundición y producción del doble, el molde se convierte en el sostén de un puro vacío: la radical ausencia de la cosa. Ningún objeto puede permanecer indemne luego de que exista un molde suyo. La amenaza del doble y el vacío: doble escándalo ontológico que impide al objeto el sosiego de su propia identidad.

Así, la existencia del molde hace que el moai se enfrente, por un lado, a la inminencia de la duplicación y la serie (al proceso que diluye el aura, que sacude el fundamento y oscurece su origen, su originalidad); por otro, a la imagen de su propia nada. Sólo en cuanto permita figurar un no-moai, la operación que recae sobre el moai puede devenir obra. Por supuesto que el moai en sí puede ser considerado un objeto de arte, pero ahora estamos considerando el trabajo que, realizado por Rosa, recae sobre él. Y este hacer se vuelve obrar cuando es capaz de fundar un espacio de ausencia que permita que el objeto se abra a lo que no es: que asuma su mutilación entrañable. Que se complete con su falta y retroceda ante su propio resto o su sombra. Lacan dice que hacer arte es cobijar una nada en la cosa, como lo hace una alfarera cuando construye la forma en torno a la ausencia, a un vacío matricial. Este secreto, socavado

en su propio cuerpo, otorga a la cosa el poder de devolver, insolente, la mirada. De levantarse como obra.

Entonces, el moai, deja de ser la presa del anticuario, el galerista, el museólogo, el antropólogo o el turista. Deja de ser el monumento amenazado, el paradigma arcaico, la cifra ignota y excitante de una historia cortada. Deja de ser la mascota de Discovery Channel y la reliquia del Patrimonio Universal de la Humanidad. Ahora, el moai es de nuevo un objeto oscuro, el guardián de su propio silencio.

Quizá la verdadera devolución del moai, la única posible, es aquella que le restituye su falta, que deja ya de exhibirlo como un objeto pleno, rebosante de sólida presencia. Aquella que lo instala en un ahu, un claro abierto para que él acontezca. Que sea. Y no sea. Para que pueda de nuevo representar, por momentos, a los progenitores y recobrar así su función de imagen de los muertos, su destino de espectro: el que revela oscuramente el arte desde la mínima distancia que aún le queda.