

## Imágenes para el silencio del futuro

*El Arte es el medio más seguro de aislarse del mundo así como de penetrar en él.*

– Goethe

*Una y otra vez he dicho que no hay forma de salir del punto muerto actual.*

*Si estuviéramos completamente despiertos, nos sorprenderían los horrores que nos rodean ...*

– Henry Miller

### I. El efectismo de la imagen

A propósito de su obra *The Sound of Silence* (El sonido del silencio) –realizada a partir de la fotografía con la que el reportero gráfico Kevin Carter ganó el Premio Pulitzer en 1993–, el artista Alfredo Jaar explicaba en una entrevista de qué manera buscaba convertir la imagen en un mensaje ineludible. “Me ha parecido necesario”, dice Jaar, “crear una puesta en escena para mis imágenes, un entorno dentro del cual puedan llegar a tener sentido y afectar al público (...) Me parece que sin este entorno protector, mis imágenes no sobrevivirían.”

La disposición de este “entorno de protección” de la imagen obliga a pensar que, sin custodia, las imágenes se desvanecen, se fugan, mueren. En el caso del fotoperiodismo, donde Kevin Carter es un mártir reconocido, se plantea la persistencia de la imagen como una acción de denuncia. En portada de una revista o en la circulación a través de otros medios, el fotoreportero se presta a un modo de proselitismo que busca remover la conciencia del espectador: la imagen, crea en quien la observa una impresión de remordimiento o asombro que conmociona ante la inmensidad de una calamidad, ante la insondable profundidad de la injusticia humana, ante la miseria o maravilla de la vida. En *The Sound of Silence* una imagen fotográfica concentrada en la efectividad de su estética reduce, entonces, al mínimo las interpretaciones. Es una obra aleccionadora: la eficiencia del realismo en la imagen funciona, en este caso, a partir de la preparación adecuada de las condiciones de aparición para potenciar a un grado ineludible la fuerza del mensaje. La historia de una imagen, tal como Jaar la explica, es la historia de un segundo convertido en

un “para-siempre”. Su arte consiste, justamente, en reunir las condiciones históricas, sociales y políticas en un relato que reduzca cualquier equívoco. Sin exagerar, es una imagen que no deja lugar a la imaginación.

De alguna manera, esta lectura dirigida hacia la imposición de un mensaje concentrado en producir y distribuir imágenes “dogmáticas” reduce la ficción a su mínima expresión. La supervivencia de la imagen en la pintura, en cambio, ofrece una indeterminación inquietante que abre espacio a otras interpretaciones aún por suceder. Porque al desentenderse de la responsabilidad obligada que cumple la foto como referente presencial, el pintor se permite “especular” con los distintos grados de profundidad de la imagen y plantear un realismo no evidente, un realismo circunstancial, por así decir. “No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la *verdad*”, apuntaba Juan José Saer, “sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación.” El caso de la pintura realizada por Alejandro Quiroga ahonda en esta condición de lectura circunstancial que desactiva la intención de restringir la imagen para resguardar determinado sentido. Por el contrario, su investigación acude al lugar de los hechos en busca de una toma “incómoda” que, sin embargo, no deja de resultar familiar. Más que una evidencia, sus imágenes se proponen como un ejercicio de especulación.

Hay que advertir que todas las pinturas que vemos en este libro son, en sentido estricto, fotografías: fueron tomadas con extremo cuidado para distorsionar mínimamente el color y el ángulo de visión. Un trípode calibrado milimétricamente, los debidos filtros y lentes, una cámara con sensores de alto alcance y todos los respaldos técnicos para asegurar el acercamiento fotográfico más neutral posible. Que la foto no traicione el original. Los mismos cuidados se ponen también en la impresión del libro: la imagen ha viajado desde la tarjeta de memoria de una Canon de alto calibre a un computador Mac donde Photoshop bien manejado que ha despejado todas las pifias. Esas copias en formato TIFF han sido suministradas al editor que se encarga con cuidado de evitar la menor distorsión. Este proceso de anulación de la fotografía responde, supuestamente, a la exaltación de la pintura: un proceso de alta fidelidad visual. Incluso las copias fotográficas acumuladas en este libro, manejadas a otra escala, pueden llegar a ser más apetecibles que las propias pinturas. Por una parte, podemos suponer que habrá quienes, años más tarde, encuentren aquí la posibilidad de fijarse en estas imágenes bien calibradas sin haber tenido la oportunidad de

pararse en silencio ante alguna de las pinturas originales. Este libro, como todos, carga con la responsabilidad testimonial que permite prolongar el porvenir fotogénico de una serie de pinturas que el pintor ha seleccionado para exponer. Esta forma de transmisión gráfica a través del libro se presta para citar el chiste ya conocido del joven estudiante de historia del arte que vuelve decepcionado a su país después de un viaje por Europa, donde ha visitado los grandes museos. “Las pinturas se veían mejor en los libros”, asegura con desencanto.

La fidelidad de la reproducción técnica, según la estudió famosamente Walter Benjamin, provoca una nueva condición de uso y circulación en la imagen que, desterrada del espacio de la originalidad y ya sin aura, vaga con una responsabilidad política renovada. Podemos vislumbrar aquí la posibilidad de una pregunta que atañe directamente a la trayectoria provocada por las imágenes de Alejandro Quiroga en su relación con la política. Llegaremos a ese punto. Pero antes debemos completar el círculo con otra aclaración técnica: las imágenes reunidas en este libro y que utiliza el pintor rescatan otra vida de las fotografías. Las fotos le deben algo al pincel que las traduce con un método preciso y abierto a la vez. Aquí estamos hablando de un artista de caballete, que trabaja en un sótano bajo tubos de neón blanco pintando paisajes extraídos de fotos procedentes de distintas publicaciones o de instantáneas que él mismo toma. Este modo de procedimiento técnico crea, por supuesto, un derivado que se enfrenta a una contradicción muy específica: el tiempo.

La imagen tomada por una cámara atrapa de inmediato un instante congelado. Tal vez me enredo al decir atrapa y congela. Tal vez debería decir una foto congela lo que la cámara atrapa. En cualquier caso, ambas formulaciones sirven para que el proceso que se inicia a continuación pase por un añadido de temperatura a la imagen congelada: la pintura de Alejandro Quiroga lucha por devolver el tiempo de ejecución a la imagen a través del empleo de una inexactitud muy rigurosa. Lo que digo suena perfectamente contradictorio: seguramente el propio autor estará dispuesto a suscribirlo. *Grosso modo*, una “inexactitud muy rigurosa” implica dos cosas. En primer lugar, la devolución del tiempo a la construcción de una imagen por un factor evidente: pintar es lento, demoroso, torpe comparado con la precisión de milésimas de segundo que tarda el obturador en absorber la luz de la escena. Pero implica también, la devolución de cierto calor a la imagen congelada. No es el caso entrar en detalles sobre las cualidades atribuidas a ciertos tonos del espectro cromático pero en el caso de muchas pinturas aquí presentes, la temperatura de la imagen está

completamente exagerada hasta alcanzar puntos del todo “inexactos”. El descubrimiento del fucsia eléctrico en pinturas como Punta del Diablo ( *pág. 40* ) propone una alteración de color que incrementa la certidumbre sobre la composición de la foto, en un modo muy parecido a la forma en que trabaja el cómic. Pensemos que las viñetas de una historia contada por algún dibujante en circulación sirven para el desarrollo de una trama con determinada tensión dramática. Incluso podríamos aventurar que todo el desarrollo de esta exposición funciona como puesta en escena de una gran aventura de cómic cuyo desarrollo argumental queda librado al buen entendimiento del visitante. Eso, de alguna manera, convertiría las palabras escritas y depositadas en este libro en los propios parlamentos que las imágenes han omitido. Estaríamos leyendo aquí un posible guión. Incluso, la ambientación a través de la música que suena en la exposición y que el propio pintor ejecuta, supone añadir la banda de sonido a esta producción tripartita. *Música para imágenes en silencio*, podría ser un mal título para esas composiciones.

Todo esto se parece al recorrido de una intriga visual basado en un ejercicio de deconstrucción cinematográfica. Por lo pronto, la recomposición del cine surge aquí a partir de una pintura que recuerda sus encuadres, que reitera sus ángulos, que visita sus locaciones y que termina por conducir al espectador a una familiaridad innegable. Sin exagerar, los paisajes de las pinturas de Alejandro Quiroga ya los hemos visto antes, viven en nuestro inconsciente óptico, forman parte de nuestros sueños y pesadillas cinematográficas, despiertan incluso recuerdos que no tenemos y propician una certeza indefinible al enfrentarlos.

Esa certeza se podría llamar –cómo no– realismo. O las circunstancias de lo real.

## II. Dudas ante lo evidente

La inminencia de un desastre suele ser completamente imperceptible. Segundos antes de que se desencadene una catástrofe o un accidente turbulento, todo guarda la apariencia debida; la vida transcurre en las distintas locaciones con el aplomo palpable de la normalidad. El viento sopla sobre los pastizales que se extienden a ambos lados de la carretera ( *Visita a Los Parientes* *pág. 66*). Los kayaks flotan sobre el agua de la laguna,

amarrados al embarcadero como un ramillete de flores (*Territorio Pehuenche II* pág. 36). Los segundos pasan tan lentos como siempre. Se oye el sonido de la lluvia mientras los jóvenes, cubiertos por sus impermeables amarillos, se detienen a mirar el horizonte (*Las Biólogas* pág. 65). Los ritmos de la vida insisten en una cadencia incalculable, a veces muy larga, a veces fugaz. Los aviones esperan sobren la pista como zorzales en el pasto del jardín (*Estudio Sureño II* pág. 83). La sensación de eternidad se detiene en cada paso. Algo ha de suceder. El sendero ha sido hollado en la nieve, de camino a las casas del bosque (*Imitado Jamás Igualado* pág. 34). Todas las señales nos esperan bajo una tensión invisible; son imágenes perfectas para dar inicio a una película. No sabemos qué ocurrirá después. Quizás solo se extenderá, como siempre, el tedioso espesor de la normalidad.

Dentro del desarrollo de una trama que aún no sucede, los distintos elementos reunidos en las pinturas de Alejandro Quiroga adquieren un peso específico, como parte de una preparación hacia el desenlace: la pintura, que tradicionalmente estaba destinada a retratar las grandes batallas, los hitos definitivos, los héroes a caballo, aquí solo continúa anunciando la reanudación de lo previsto. De momento nada cambia, los ancianos continúan alimentando las palomas en las plazas, y nosotros todavía podemos apreciar el mundo en su persistente banalidad. Sin saber exactamente qué sucederá, solo cabe intuir que se prolongará nuestro modo habitual de persistencia. La paciencia que exige el tiempo cotidiano se asoma tamizada por una pintura que añade un velo sobre la imagen (*El Jacarandá de La Margó* pág. 46). Todo se demora bajo la amenaza latente del porvenir que se despliega en el avance de las sombras. La apariencia tediosa y apacible de estas escenas comprueba que el mundo subsiste pintado en el último momento de siempre. Una foto sin importancia.

En las pinturas de esta serie, rara vez la imagen sobrepasa la línea del desastre y se torna flagrante: una casa se incendia de forma irremediable ante la presencia disminuida de cuatro figuras que tratan de combatir el fuego en vano (*Nadie Sabe Nada* pág. 28). Pero en general, no podemos aducir un motivo concreto para explicar este sentimiento “ominoso”<sup>1</sup> que sugiere la presencia inquietante de un conjunto de árboles negros recortados contra el cielo (*Estudio en Alto Bio Bio* pág. 7). ¿Qué relación describen estos cuadros con el entorno que aparece reflejado una y otra vez bajo la saturación de una paleta cargada al negro? Ciertamente

---

<sup>1</sup> Ominoso, posible traducción al castellano del término alemán “unheimliche” que Freud emplea para analizar las incidentes incubados en situaciones asumidas como habituales. También ha sido traducido como “siniestro”.

de sencillez oriental, combinado con una cita al cómic y una exageración del tono que delinea con intensidad la figura de los árboles, evitando la figura humana. El vacío de los campos, la soledad de los árboles, las carreteras nocturnas presentan aquí un paisaje donde la presencia de lo humano es realizada por su intervención territorial, por los surcos marcados sobre el potrero como huellas de un cultivo, de una cultura, de una forma de vida perdida en el espacio del tiempo (*La Recuperación de Las Tierras* pág. 25). Lo ominoso, recordemos, supone la experiencia de algo *extrañamente familiar*, algo que nos lleva a descubrir el misterio en lo más próximo, en las sombras de una casa solitaria recortada contra la luz del horizonte. Las claves de la intranquilidad de un paisaje no provienen, entonces, de una ocurrencia monstruosa o excepcional, puesto que nada ha ocurrido. Más bien, es la imagen de un lugar “normal” revelado como una escena que, de pronto, se muestra como algo que nunca habíamos visto. De súbito, lo más cercano se torna propenso a adoptar una fase desconocida, un aspecto que habíamos olvidado o que aún no conocíamos. Por esta alteración inesperada de lo habitual surge un modo de consciencia que nos arroja a lo que vemos de una manera sospechosa, inquieta. Hemos percibido algo que no era lejano, hemos visto lo mismo que ya habíamos visto... pero ya no es lo mismo. En las pinturas de Alejandro Quiroga se nos muestra el mundo como un escenario tan cercano y habitual, que pasa a convencernos de un paisajismo reconocible, un conjunto de lugares “extrañamente familiares”, parajes ante los que solo cabe la certeza improbable de que ya los visitamos.

Reconozcamos que la inconsistencia de nuestros modos de observación desconoce fehacientemente lo más visible: las condiciones de ocupación de nuestro territorio. Esta elección de paisajes olvidados, en alianza con el silencio de las telas, forma aquí una combinación que sostiene una gran interrogante sobre la identidad política de esta obra pictórica. Mejor que los retratos de los próceres, que las pinturas de las gestas y de los episodios heroicos, nuestro mejor retrato, el más fidedigno, es, quizás, aquel que muestra poco, que apenas se asoma a las circunstancias que revelan el lugar donde vivimos como una construcción cultural en la que hemos instalado nuestros carteles y edificaciones.

En una entrevista el propio artista explicaba: “El paisaje que deriva en un territorio, me sirve para hablar de muchas cosas, entre ellas, la ocupación del estado y como usa la sociedad este paisaje. Desde ahí surgen conceptos indudablemente políticos.” La articulación entre

arte y política descubre una identidad posible del territorio que, en estas pinturas, reconocemos como nuestro rostro actualizado gracias a la minuciosa fotografía que prepara el paso a la pintura en los cuadros de Alejandro Quiroga. Al señalar nuestra negligencia sobre el paisaje, su obra ha conseguido convertir la pintura de un árbol, de un lago, de una plantación, en un problema de observación territorial que expone una revisión política de nuestra realidad material.

La percepción de una vida oculta que toma forma en lugares secundarios nos revela la evidencia de una trama secreta que crece, como una planta ruderál <sup>2</sup> en todos aquellos parajes en los que rara vez reparamos durante un viaje. Porque en esas carreteras perdidas que recorremos a plena luz del día, podemos trazar una investigación que rescata los peladeros anónimos y descartables por los que cualquiera de nos ha pasado pero que nadie puede, sin embargo, señalar con precisión en un mapa. ¿Quién no ha visto los carteles que esperan en los potreros, a un costado de la autopista (*Open Book* pág. 20)? ¿Y el puente que se acuesta de un extremo a otro a lo largo de la ruta (*Amolana* pág. 77)? Qué decir de las torres de vigilancia que se reparten con insistencia en el territorio nacional. ¿Qué vigilan sino la quietud de un territorio explotado de alguna u otra forma? Este conjunto de elementos heterogéneos distribuyen, sin duda, un orden de prioridad dentro de un territorio que cualquiera puede reconocer y que, bien observado, responde a una forma básica de intervención política: el paisaje no es nunca un elemento accidental sino que se ordena alrededor de una serie de intervenciones, límites y alteraciones guiadas por el afán de dominación (política) de los recursos (económicos). El territorio es, por lo mismo, allí donde se verifica una planificación premeditada que pone en juego una estrategia de distribución de fuerzas tácticas de delimitación y explotación del espacio para convertir el entorno natural en un campo de la economía humana. Tanto el capitalismo, como otras formas de totalitarismos surgidos de la Guerra fría, han empleado los territorios de la naturaleza como una fuente de extracción de materiales necesarios para el desarrollo de relaciones económicas y sociales que determinan las formas de vida de sus sociedades. Los silos y torres de un paisaje ya no son formas extrañas en la ordenación espacial de un paisaje marcado por nuestro modo de extractivismo. La división entre lo intervenido y lo preservado, entre artificial y natural, parece cada vez más tenue. El díptico Chuqui El Muñeco (pág. 42-43), muestra en toda su majestad,

---

<sup>2</sup> Término genérico utilizado para referirse a plantas, generalmente de pequeño tamaño, que suelen aparecer en hábitats alterados por la acción antrópica, como bordes de caminos, campos de cultivo abandonados o zonas urbanas.

el asombroso socavón abierto por la explotación minera a tajo abierto. Ese gran agujero junto a la ciudad campamento desequilibra grotescamente la magnitud de la intervención extractiva hasta un nivel cinematográfico. ¿Cómo no imaginar que estas pinturas son escenarios sacados de una saga de ciencia ficción como *Star Wars*?

“Hay una cosa rara en el chileno,” explicaba Alejandro Quiroga en una entrevista, “porque no considera paisaje [lo que encuentra] desde que sale de su casa hasta que llega al volcán Osorno. El Volcán Osorno [en cambio, sí] es un paisaje. A mí me interesa todo lo que está entremedio. Todos esos espacios residuales, todos esos paisajes que nadie va a visitar.” El espacio de entremedio es, precisamente, la gran escenografía donde se desarrollan las intrigas desplegadas por nuestros esfuerzos políticos y económicos (hasta donde es posible verlos por separado). Una serie de indicios se reparten en el territorio y si bien están a la vista, no los captamos. Hay otra forma de mirar, entonces, una en la que solo el ojo es capaz de detectar lo que creemos irrelevante para convertirlo en central. A partir de todo lo que no vemos, aparecen en estas pinturas las señales que contrastan el vínculo entre el paisaje explotado con el paisaje puro, es decir, el volcán Osorno. Toda la naturaleza intermedia que dejamos atrás por el camino aparece convertida en un conjunto de lapsos visuales que hemos absorbido a tal punto, que nos parecen parte inherente de nuestra economía de la “normalidad”, dentro de la cual reservamos, por supuesto, una sección específica para el desarrollo del turismo. Porque el volcán es, sin duda, otro producto más de nuestra explotación turística, una reserva apetecida por su condición pintoresca donde la imaginación proyecta un ideal de “maravilla de la naturaleza”, un producto boutique para negar el paisaje.

Esta progresiva normalización de la inconsciencia territorial no distingue la coerción sobre el paisaje hasta llegar al destino, debido a la necesidad de escapismo que promueve la vida urbana. No siempre este paisaje olvidado nace de una inconsistencia o un descuido, sino que puede ser un modo patente de ansiedad. La negación del exotismo del paisaje permite entonces que Alejandro Quiroga nos enseñe montañas y campos como composiciones de zonas intermedias de difícil identificación: todo parece tan Chile pese a no corresponder a ninguno de sus hitos emblemáticos. Los aberrantes edificios denominados “lustrín” se recortan en el horizonte de una ciudad que crece silenciosa bajo las absurdas normativas de regulación urbana (*Lustrín / Amanecer en Santiago* pág. 38). Algo de la sorna que aparece en estos retratos del territorio vienen a poner la nota de realidad B: los no-paisajes donde



encontramos las señales que buscamos reprimir aparecen como palpitaciones del inconsciente del paisaje. Si Proust inicia su gran saga por la recuperación del tiempo perdido, en esta pinturas se busca traer a la luz el espacio rezagado. De algún modo, todo paisaje se vuelve aquí una crítica de ese deseo de grandeza que se desconoce a sí mismo ante la evidencia. Alejandro Quiroga destapa la economía política de la petulancia de una identidad territorial cuyas “blancas montañas” son, en realidad, de color parduzco, asoladas por la sequía (*Cordillera Seca* pág. 76). El riesgo de mantener las grandes consignas épicas de la nación sin observar el territorio, acelera su inevitable depredación. Por eso, en las antípodas de la utopía nacional, una pintura así da entrada al paisaje ignoto que recorre lo más esencial de nuestro viaje: aquello que jamás aparece en nuestras postales.

### III. Imaginación y proyección

Nuestras imágenes son tal vez nuestro destino; lo que vemos venir. Muchas de las escenas reunidas en la exposición que ahora se encuentran en este libro, adelantarán un paisaje aún secreto, una cita abierta con el entorno natural. Por todo el control que impone la imagen recortada por el fotoperiodismo, aquí solo cabe apreciar el planteamiento de una visión temblorosa, el destello del paisaje robado, restos de evidencia no concluyente. Este caso que no conseguimos cerrar, ofrece un testimonio accidental, una escapada a un paisaje que nos obliga a levantar la cabeza y volver a imaginar. De algún modo, toda imagen espera ser encontrada otra vez para renovar su proposición. Saber mirar es saber renovar la mirada observadora, ver otra cosa delante. “Saber mirar una imagen”, nos dice Georges Didi-Hubermann, “sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma.”

Anular la idea de una imagen fotográfica como elemento de comprobación de los hechos, propone la pintura como una forma prospectiva, una relación con un tiempo por venir. Todo lo que hasta aquí consideramos como elementos testimoniales de un desenlace inminente en la pintura de Alejandro Quiroga hablan justamente de lo que todavía no ha sucedido. *Not yet*. Ofrezcamos entonces la mirada de estas pinturas como una proyección desde su silencio hacia un lugar al que habremos de llegar, un paisaje que algún día será nuestro destino.

Alcancemos a viajar al ras para ver las plantas que empiezan a brotar junto al camino.  
Empecemos a recordar el futuro.

“Hay pensamientos que podemos divisar a lo lejos, en las vías de pensamiento existentes.  
Hay un futuro que no es más que la prolongación del presente.  
Hay un “aún no presente” que nunca llega; y sin embargo aquí estamos pensándolo en el  
paradójico destello de esta misma oración.  
Si queremos un pensamiento distinto del presente –si queremos cambiar el presente–,  
entonces el pensamiento deber ser consciente de esa clase de futuro.  
No es un futuro que nos permita progresar.  
Este futuro es impensable. Y, sin embargo, aquí estamos, pensándolo.”

- Timothy Morton: *Ecología oscura*

Texto curatorial por: Pedro Donoso

Se reservan todos los derechos de autor