

CONVERSACIONES CON JUAN CASTILLO

por Mateo Goycolea¹

MG: El primer tema que quisiera abordar es sobre el lugar. El lugar a propósito de una *obsesión particular* en relación a la poesía de Mallarmé, hay un verso del Golpe de dados que dice: “Nada habrá tenido lugar salvo el lugar”... Entonces, la primera pregunta es más o menos la siguiente: si el lugar es un espacio de ocupación y representación, ¿hay en tu obra una representación política del lugar, una despolitización teórica de los márgenes?

JC: Mira partamos por otra cosa, yo creo que ahí, no sé si te interpreto bien, pero tú nombraste EL LUGAR, y eso, bueno, corresponde a toda la tradición digamos, esotérica, asumida por los surrealistas; y tiene que ver con que nada puede suceder... Nada sucede en la nada, todo sucede en un espacio concreto. Y eso tú lo ves todavía en el lenguaje de los abogados; un abogado en los juicios cuando te ceden la palabra, dice “a lugar”. O sea, quiere decir que debe existir un lugar para que se despliegue la palabra. Godofredo Iomi, nos aclaró mucho la película en este sentido. Por lo tanto yo creo que todo artista, toda obra responde a un lugar. Ahora hay obras que tratan de trabajar sobre la conciencia de esta cosa, en los trabajos míos, digamos, los espacios son fundamentales. En este último texto que te acabo de mandar, por ejemplo, María Elena Muñoz hace una observación que me gustó mucho, ella dice que en mis trabajos no es que «las obras», las pinturas, los objetos, etc., con las que ocupo los espacios no sean relevantes, pero han pasado a un segundo plano porque lo que interesa es EL LUGAR, en su totalidad, y estos elementos son meros detonadores o tensionadores de la mirada y de la ocupación del espacio. Entonces dice que son «objetos flotantes», ella les da esa categoría. Su observación es muy bella. Ahora pasando a la segunda parte, con la segunda connotación que tú le das...

MG:La idea de una despolitización...

JC: Con la despolitización del lugar, creo que lo que abordo es más el cuestionamiento de sentido del lugar. Si esto lo despolitiza, o lo politiza más, no es lo fundamental, sino desarmar sus relaciones iconográficas... Tú puedes encontrar en mi obra una cierta ambigüedad en relación con los contenidos o los lugares con los que trabajo; pero, en verdad, a mí me interesa más esta situación suspendida que la intención de traspasar una idea muy concreta, cosa que además no tengo. O sea, cuando yo estoy trabajando una obra, lo que va sucediendo en el momento de crearla es que son más bien obsesiones por determinados espacios, imposiciones de imágenes que el mismo proceso te va dando, más que tener claro un mensaje o claridad de una idea a transmitir...

¹ Licenciado en lengua y literatura hispánica de la Universidad de Chile. Actualmente realiza una maestría en Análisis del discurso en la Universidad de Buenos Aires. La conversación tuvo lugar en Santiago de Chile en marzo del año 2005.

MG: El lugar como espacio significativo, un espacio más para la expresión que para los contenidos...

JC: Más o menos... Ya sabemos que ambas partes son inseparables, toda forma porta su mensaje, el mensaje que me interesa es el de la ambigüedad; si algo importante ha pasado en el arte contemporáneo, es que ha habido un desplazamiento del centro de gravedad de la obra a la mirada. Y eso no descalifica las obras, no descalifica nada, sino que es un reacomodo, digamos, del espacio creativo... Eso no sólo afecta a la obra, sino que afecta a los artistas y al rol de los artistas dentro de este nuevo circuito, u orden que yo creo que se empieza a estructurar...

MG: Yo me preguntaba por la ocupación política del lugar, en la medida en que existe en torno al espacio público una pugna permanente por re-ocupar las superficies cotidianas, una invasión de las superficies. La publicidad por ejemplo, la violencia de la publicidad en una ciudad como Santiago de Chile. En ese sentido habría una especie de "subversión de los signos", un carácter de insubordinación en la representación, en estos espacios...

JC: Creo que algo de eso hay, o sea, algo de eso se filtra. Es una reflexión natural que como ser humano todos tenemos, y también hay algo intencional... Por otro lado cuando tú introduces un lenguaje que no pertenece al código reinante, éste puede ser desechado o puede también dialogar, cuestionar, quebrar este código. Lo último que fuiste a ver, por ejemplo, en la cancha de fútbol. El hecho de que esa gente que está acostumbrada a escuchar los discursos de los otros, se escuche a sí misma y, además, se interese por escucharse a sí misma. La subversión, para mí, está ahí, en ellos, no en mis "mensajes" y se entronca con una idea muy antigua con la que trabajé muchos años, de los años 70 hasta ahora mismo: **Te devuelvo tu imagen**. Que es casi como un bolero, que es otra cosa que me interesa mucho. Me acuerdo cuando hice un trabajo, una caja que se hizo en Suecia en homenaje a Juan Luis Martínez, y recogimos inéditos de muchos artistas y, entre ellos, Severo Sarduy nos mandó un inédito, y el inédito de Severo Sarduy era el reacomodo, con unas variaciones mínimas de dos o tres palabras de Piel Canela: "que se quede el infinito sin estrellas...". Entonces él después me hace un comentario, me dice: Oye, Castillo, si tú comparas esos versos con el final de la Divina Comedia, "por el amor que mueve el sol y las otras estrellas", hay empate, ¿no? Tenemos dentro de ésta perspectiva, además, el trabajo ejemplar de Lotty Rosenfeld y del C.A.D.A....

MG: Ahora, respecto de una sensación que he tenido siempre con tu obra... cuando uno se acerca a observar lo que ocurre con tus trabajos es que producen una sensación de extrañeza radical respecto de la puesta en escena, de la dimensión de producción al interior de la obra, de cómo se va haciendo el objeto... tu obra exhibe el trabajo de la producción (misma) del objeto como parte de una totalidad en proceso de clausura. ¿Existe alguna poética programática, alguna determinación ideológica, asumida o integrada al espacio de representación, o sólo es un marco que se desplaza? ¿Hay un aplazamiento en la devolución de la imagen?

JC: Hay dos cosas. Con este desplazamiento, del centro de gravedad del objeto a la mirada, lo que resalta en primer plano y que ya ha sido manoseado hasta el cansancio, es la idea de proceso. Y, naturalmente, la idea de proceso es vital en la producción del arte contemporáneo. En los años 70 yo decía que la manifestación pop, el arte pop que más me había influido eran las animitas, en el sentido de que las animitas son obras que están siempre en proceso. Una animita muere cuando deja de crecer. Y por otro lado es el reciclaje de objetos que en sus orígenes eran una lata de Coca Cola que es transformada en una flor. Desde ese punto de vista se entronca directamente con la tradición pop «norteamericana», y no es por un problema de pelear con los norteamericanos, sino porque yo nací con las animitas, y nací con estos monumentos que siempre estaban en crecimiento...

MG: Habría una vertiente animista y una vertiente Kitsch...

JC: Claro...

MG: Que estaría como funcionando como plataforma teórica.

JC: Claro, en mi plataforma de vida. Y Kitsch en cuanto a todo lo que se refiere a lo popular. A mí me gustaba mucho una definición que dio hace pocos años el artista pop Richard Hamilton: “todo lo que las personas dicen que es arte, es arte”. El caballero que tiene al niño con los ojos llorando en el living de su casa, considera que es arte y es arte... No hay ningún discurso teórico capaz de demostrar que eso no es arte, porque quien determina lo que es arte, es la mirada de alguien. Esto es lo contrario de lo que decían los primeros artistas conceptuales, que “todo lo que el artista decía que era arte, era arte”, o es su vuelta de mano.

MG: Es la posición arbitraria del artista, en este caso, la que determinaría la naturaleza del objeto...

JC: Ni siquiera la del artista, de los que lo miran.

MG: De los que lo miran. En la recepción tu situarías la obra...

JC: Sí, porque además es una cosa tan simple y que ha existido siempre, no hay objeto si no hay mirada. Y ya es mucho más radical, por ejemplo, en un haikú de Basho donde dice que el poema es ese espacio que queda entre que sucedió el rayo y yo veo el rayo... Esa nada que no es ni lo que veo ni lo que es. Y qué es la crítica sino una mirada, otra más.

MG: La otra pregunta que para mí es capital es la que ocupa el orden del lenguaje en tu obra. El código representacional que significa el lenguaje en tanto mediación entre la realidad y la subjetividad del receptor, del espectador (lector) en este caso. ¿Qué orden ocupan los sustantivos y la escritura en tu obra? ¿Podríamos decir que hay una voluntad de hacer patente la huella de una presencia diferida?

JC: De todas maneras... Pero por otro lado hay otra cosa que me lleva a trabajar con los nombres, con las palabras y los nombres; que cada palabra es la condensación de una experiencia infinita, y el llamarse Mateo y el llamarse Juan, independientemente de que tú te llames Mateo y yo me llame Juan, es la condensación de toda una historia y eso para mí es una maravilla. Entonces detrás de cada palabra no es solo la palabra sino que es la historia del hombre. Toda la experiencia está condensada ahí. Cada palabra que se inventa es un poema. Haber llegado a la brillantez de decirle a esta cosa "vaso"; a alguien se le ocurrió... Alberto Cruz me decía una vez, cuando estaba estudiando arquitectura, una vez que yo estaba muy preocupado y no me salía nada y trabajaba día y noche; me llevó a la pizarra y me dijo: mira, en la vida no hay que andar preocupado. Me dibujó un árbol y me dijo: por este árbol pasaron miles de personas, pero hubo uno que dijo "árbol" y lo importante es que pasó a ser árbol para todos los demás que pasaron, una referencia concreta, conocimiento o aprehensión. Entonces un artista no anda preocupado; borra el "pre", y se ocupa de la realidad.

MG: Habría un orden convencional en los signos donde descansaría una experiencia vital respecto de los objetos...

JC: Y, en la obra de arte, en el fondo es como resituarlo, devolverle su brillo original, porque las palabras al utilizarlas... Nosotros conversamos la mayoría de las veces mecánicamente. Yo siento la diferencia de la conversación a la hora de almuerzo y la conversación que estamos teniendo ahora, o sea yo pongo el cuerpo mucho más atento y más consciente de lo que estoy hablando, que cuando uno está diciendo: Oye, estuvo buena la comida, me gusta el pescado, etc. Transitar entre estos dos planos es muy entretenido.

MG: Frente a lo que se ha llamado "el fracaso de las vanguardias", desde un punto de vista programático -la idea de igualar el arte con la vida- ¿crees que es posible, o necesario, salir de la órbita de las vanguardias históricas?

JC: Mira, voy a partir un poco antes, las vanguardias sólo se entienden dentro de la tradición, porque la vanguardia es lo que rompe, y uno no rompe con la nada, uno rompe dentro de una tradición. Por lo tanto, cuando se ha querido ver a las vanguardias como algo fuera de la tradición, yo creo que es la lectura más errónea que se ha hecho, porque en el fondo lo que han hecho las vanguardias es el reacomodo del discurso dentro de la tradición. Y en eso tú lo puedes ver... en el sentido irónico de Borges cuando dice que, en verdad, el mundo no ha inventado más que cinco metáforas y lo único que hacemos es reacomodarlas permanentemente. El problema de la desmuseificación...

Incluso en muchos artistas de ahora que trabajan proyectos absolutamente callejeros y que a mí me interesan mucho... Abrir el espacio de arte a otros lados. En la época de los 70 nos preguntaban: ¿ustedes están en contra de los museos y las galerías? Nosotros decíamos no, no estamos en contra, de hecho trabajamos, eventualmente, en galerías o museos, pero también pensamos a Chile entero como una galería de arte. Ese "también" es lo que interesa, no es el "en contra de". La misma relación yo la tengo con la pintura o con cualquiera manifestación de arte inscrita dentro de la tradición. No estoy en contra de eso, sino que estoy en contra del estatus que el orden

tradicional, de galerías o museos, le quiere dar a ese objeto. Y te repito, lo interesante es el desplazamiento del centro de gravedad del objeto a la mirada. Por otro lado, el fracaso de igualar arte-vida ¿a quién se le debe enrostrar, a la vanguardia? ¿O a toda esta sociedad, incapaz de construir una vida decente para los seres humanos?

MG: Que es un desplazamiento semiótico finalmente...

JC: Por supuesto.

MG: Un desplazamiento de significaciones... Hay una pregunta que le hicieron a Alain Grobbo-Grillet, en un libro que se titula *Teoría* que me parece importante atraer a este contexto: ¿están construidas tus obras a partir de una teoría? ¿Cuál es la relación entre teoría y praxis en tu propio quehacer artístico?

JC: En estricto rigor, no. Y, sabes por qué no... Por una cosa muy simple, a mí lo primero que me sucede para que yo me estimule a hacer un trabajo es la imposición de una imagen. Y desde ese punto de vista, mucha gente se ha reído y burlado de mí, en el sentido de que sería un procedimiento romántico y... Yo creo que hay que esperar un poco... Hay una vuelta a determinados conceptos de la producción romántica que van a irrumpir con mucha fuerza y que están irrumpiendo con mucha fuerza ahora, dado a la saturación y, en el fondo, academización del discurso, del privilegio del discurso teórico deconstructivista, al interior de la producción de arte. Ahora, eso no quiere decir que una vez que yo empiezo a trabajar los elementos teóricos no sean importantes; pero el inicio es otro, ésa es la única diferencia...

MG: Entonces sería más aurático tu trabajo con la imagen...

JC: Claro, imposición...

MG: Más materialista...

JC: La imposición de una imagen. Yo te digo... Esto no lo cuento mucho porque, resulta anecdótico, pero muchas obras a mí se me han armado en sueños. Yo duermo con un cuaderno al lado porque veo una obra, me levanto a anotarla y después empiezo a trabajar. Hay un porcentaje que fracasa y naufraga, pero hay un porcentaje que sobrevive. La mayoría de las obras surgen de esa manera. Bueno, esto le ha pasado y le pasa a mucha gente, menos mal.

MG: Trabajas con imágenes oníricas...

JC: Oníricas... ¿Cuál es el sueño? ¿Lo que llamamos vida, o esos paréntesis nocturnos? De repente la imagen que se me impone es una imagen muy pedestre. Tú me acabas de mostrar, por ejemplo, el proyecto de la galería ("2 muros"), de una idea que podríamos establecer, un diálogo de trabajo en conjunto, al que yo siempre he estado abierto. Pero me muestras esas imágenes, veo esos graffitis, veo la puerta y se me impuso ya una cosa con los rostros. No te lo podría explicar muy bien, pero incluso se me armó una estructura de cómo podíamos trabajar textos e imágenes paralelamente,

que para mí es la manera creativa de trabajar. Y no esa manera que yo llamo “pasiva”, donde el artista hace un objeto y el crítico con más inteligencia, con más fortuna o menos fortuna, en el fondo lo que hace es como vender la obra al mercado. Porque, ojo, la palabra es la mediadora de la obra con el sistema.

MG: y con el mercado...

JC: Lo último que te quería decir con respecto a eso es que yo no tengo, naturalmente, ninguna solución, pero a mí me interesa mucho entrar y salir del arte. Me interesa ese ejercicio hacia los dos lados, dentro y fuera de la institución.

MG: Como en una dialéctica...

JC: Claro. Yo me alimento también trabajando hacia museos, pero también me alimento mucho con trabajos como los que tú viste ayer. Y ese vaivén a mí me parece muy interesante porque yo creo que el juego Kamikaze a ciegas; ese fanatismo en contra de la institución, como todo fanatismo, es poco creativo.

MG: Se está legitimando (el juego de) la institución.

JC: Claro. Además es poco creativo, porque todo sectarismo empequeñece la discusión.

MG: Te hacía esta pregunta porque tengo la sensación de que en tu obra es el objeto, es “la cosa” la que atrae al discurso. El discurso teórico vendría a funcionar como un complemento relativamente autónomo de la obra, pero que es atraído desde el centro de la obra. El discurso, la teoría, no deja de permancer en la periferia de los objetos y de las imágenes que tú construyes y, en ese sentido, yo creo que el discurso de la teoría está un poco al servicio de una descentralización de la imagen.

JC: Comparto lo que tú dices y la mayoría de las veces creo que eso es así, salvo algunas veces en que yo he establecido, por ejemplo... El ejemplo de Carlos Ossa, que sería en el fondo lo que también pretendemos hacer nosotros: plantearnos una obra desde un inicio e ir la creando paralelamente. Entonces se produce una cosa que es muy interesante, para mí, porque como yo no soy un teórico, o sea, mi lectura es irregular, con muchos baches... La iluminación que me llega desde textos teóricos al interior de la creación de un proyecto, de ideas, me sirve mucho. Y me doy cuenta que al teórico le van sirviendo mucho las imágenes y reflexiones que yo voy teniendo en el proceso de desarrollo de la obra...

MG: Habría entonces como una suerte de retroalimentación.

JC: Un campo de acción, exacto. Y eso a mí me parece extremadamente significativo; de hecho, creo mucho en el trabajo interdisciplinario. El colectivo C.A.D.A., en el fondo, fue un intento de eso...

MG: Para volver un poco sobre el tema de la Historia del arte, las vanguardias y lo que ha sido llamado también el Final de la Historia... Creo que no se puede salir de la órbita de las vanguardias de la misma forma en que las vanguardias no “pudieron salir” de la órbita de la tradición. Entonces, en ese sentido, si no es posible salir de la órbita de las vanguardias, ¿asistimos al final de la Historia del arte, pensando por ejemplo en la importancia del montaje en el proceso de las instalaciones?

JC: Mira, yo creo que ahí hay dos cosas que también son posibles de discutir. Siempre que estamos hablando de las artes estamos hablando de una fracción de la producción del arte que sería casi nuestra cultura occidental o judeo-cristiana y quedan grandes sectores que tienen otra manera de aproximarse al arte, como toda la cultura asiática, por ejemplo. En el arte japonés hay una compenetración, hay un increíble vaso comunicante entre lo que es la tradición y la recuperación que ellos hicieron de las ideas de vanguardia. Ellos incluyen, en toda su programática de arte experimental en los 70, instalaciones, performances, sus temas con la tradición japonesa, filosófica, etc. Entonces no existe esa “dicotomía” que puedes detectar hacia el otro lado. El arte chino es lo mismo. Cuando estuve en Corea, también me impresionó eso. Y yo estuve en Corea el año 96... Ahora el arte asiático está en primer plano en todo el mundo. Pero entonces eran tipos que estaban en unos discursos super experimentales y llegabas a su taller y los tipos estaban pintando paisajes al estilo que habían pintado mil años atrás. Entonces ahí hay otra problemática que hay que afrontar. Yo creo que lo interesante se produce más por otro lado, por la comunicación intercultural que de alguna manera da la globalidad; si es un fenómeno que tiene muchos puntos de vista negativos, también hay positivos. Es sacarle el paño a esta idea tan absurda de lo nacional.

MG: Estrechar el cerco.

JC: Exacto.

MG: Otra de las figuras que yo manejaba como aproximación teórica a la recepción de tu obra, era la idea de una cartografía política de la representación... La idea de una instalación, de ocupar el espacio público desde un punto de vista subversivo, pero también matizado, no es tan abiertamente iconoclasta. En estas cartografías políticas de la representación es el espacio público el que está intervenido y el que está en juego, siendo este último, el espacio de la intervención, en la medida en que se reacciona ante la violencia de la cosa pública, de la publicidad de las cosas. ¿Hasta qué punto juegas con los ámbitos de la retórica publicitaria en tu obra?

JC: Yo creo que la retórica publicitaria es una gran herramienta, como puede ser la pintura. Al final es un oficio. De hecho, trabajé en Walter Thompson en Chile en los 70 por varios años, y trabajé en publicidad. Y el trabajo que estoy preparando para el 2006, si resulta en Chile, va a ser una intervención directamente con espacios publicitarios. ¿Por qué me interesa la publicidad? Me interesa el lenguaje de la publicidad. Ahora, yo no estoy de acuerdo con ese crítico español que visitó Chile, creo que este año o el año pasado, donde decía que el arte del futuro es la publicidad, que es lo mismo que decir que el arte del futuro es la pintura, o que el arte del futuro es la

instalación... El arte del futuro no es nada. Y lo mejor que estamos viviendo de principios de los 90 en adelante es la hibridez de todas las disciplinas. Ya da lo mismo si pintas o no pintas, la pregunta es “qué haces”, “cómo lo haces”; de alguna manera, que estás haciendo para que la mesa sea más grande. Cómo se amplía el territorio de trabajo. A mí nunca me ha interesado el trabajo de la provocación... Desde qué punto de vista, desde el punto de vista que yo encuentro que la provocación, es por esencia, lo publicitario banal, es lo que pasa todos los días en la televisión. Tú te imaginaste que en esa cancha de fútbol yo paso dos películas porno; hubiera salido en todos los diarios de Chile, me hubiera encargado que la prensa... Y claro, es una manera de hacerse notar, una manera de crear polémica, pero también es farrear toda una posibilidad con el lugar e ignorar lo que en ese lugar pasa. Entonces yo prefiero esta cosa más callada pero que transforme esa cancha de fútbol en una suerte de plaza pública donde la gente tiene la posibilidad de verse y me alegro de que la gente quiera verse...

MG: Es como rescatar una poética del espacio finalmente...

JC: Exactamente, y eso se entronca mucho con cosas de la (Universidad) Católica de Valparaíso...

MG: ¿Con el proyecto de Amereida?

JC: A nivel conceptual, aunque disparamos para diferentes lados...

MG: Ahora, pasando al tema de la literatura y la escritura que también ocupa un espacio importante en tu obra. La escritura desde mi punto de vista, constituye un lugar para la clausura de la obra... Lo que percibo es que en esta idea de clausura también hay un testimonio que cala profundamente en la intimidad de la experiencia con la obra... la “geometría y el misterio de la obra”... el testimonio de la escritura como presencia que se desplaza hacia los emplazamientos de la imagen... como si por debajo algo se estuviera vaciando, o tornándose repentinamente transparente...

JC: A mí me interesa mucho esto último. El trabajo con la nada, puede ser el vacío, porque el trabajo con la “nada” es lo que te permite a ti vaciar más libremente, más transparentemente tu mirada. Por lo mismo, te das cuenta, en estas entrevistas al barrio... Es una cámara fija que no se mueve nunca de un plano general, donde muestra toda la iconografía simbólica del dueño de casa que es el living. Todo living de alguna manera es la simbología del dueño, de su discurso visual, ¿no?

MG: De su propio cuerpo, de su imaginario...

JC: Eso es instalación. Yo hice un trabajo hace muchos años, a principios de los noventa en Malmö donde trabajé con un edificio de inmigrantes y logré convencer a seis familias que durante el horario que ellos determinaban, generalmente de 7 a 9, ellos transformaban el living de su casa en museo de arte contemporáneo. Ahora, yo tenía una obra mía al interior del living, pero nadie sabía cuál era la obra mía que estaba al interior del living. Y después yo tenía obras de ellos en el museo de arte moderno de la ciudad y unía esos dos lugares proyectando en la noche los rostros de ellos sobre la

autorruta desde un vehículo en movimiento, sobre el trayecto entre el barrio de inmigrantes y el museo. Y ese registro era el registro que estaba en la instalación del museo y era muy bonito porque la gente me dio el objeto más querido. Entonces este trayecto iba interrumpido por otra cámara fija en el living de su casa, donde la persona hacía entrega de este objeto favorito diciéndome por qué. Y sucedieron cosas, catarsis, como si estuvieras en el psiquiatra... Una persona, en concreto, trae un caballito, así, muy viejo, y dice: "bueno..., cuando tú me hiciste la pregunta..., bueno, yo no tengo nada favorito; nunca..., en verdad mi vida ha sido una mierda..., pero al final, dije, bueno..., yo tengo este caballito desde que tenía seis años y ahora tengo sesenta y tantos y si lo tengo toda mi vida es porque lo quiero, así que éste sería mi objeto favorito, pero..., esto ni siquiera se sabe parar, se cae es feo, es como yo...". Y se pone a llorar y sigue y sigue hablando de ella misma mirando este caballito. Yo no sabía qué hacer, sólo dejar la cámara ahí. Por otro lado, era muy bello lo que estaba pasando, pero también tenía ganas de parar todo y abrazarla.

MG: ¿Hay algún objeto, algún "caballito" dentro de tu imaginario, algo que ha sido conservado secretamente, que se comunique con tu obra de una forma inconsciente?

JC: Bueno, hay uno que entronca con la idea de las animitas. Desde chico una tía me llevaba a una animita que está en Antofagasta, y le iba a prender velitas... Y yo asistía a eso. Bueno, de ahí viene toda la cosa con las velas que he trabajado, no es casual. De hecho, he estado tratando de salirme un poco de las velas porque hay tics que hay que reflexionarlos un poco. Cuando ya la repetición es como mecánica hay que tomar un poco de distancia.

MG: Hay una suerte de poética de la diseminación en las velas... Se puede leer en tu obra la presencia de la mancha, del chorreo de la vela desde un punto de vista genético y seminal...

JC: Absolutamente. Está totalmente presente eso y está totalmente presente otra idea, que es la idea del tiempo. Y es la idea que estábamos discutiendo antes sobre el lugar. Mientras la vela está encendida existe un espacio, cuando la vela se apaga el espacio se va...

MG: ¿Pero es como una voluntad de origen, como volver a un cierto principio?

JC: Mira, voy a contestar como dice Nicanor Parra que contesta su nieta: es un secreto; aunque ya lo había dicho antes Jorge Teillier.

MG: La figura del artista, un operador de realidad, un formador de discursividad... ¿Qué función cumple el artista en una sociedad masmediatizada como la occidental? ¿En la sociedad chilena?

JC: El artista de partida yo creo que, si hay un rol que cumple, lo cumple en cualquier parte. Yo no veo una diferencia mayor entre un artista chileno y un artista sueco. Desde ese punto de vista, aunque todo el mundo se me puede venir arriba y decirme: las realidades son muy diferentes allá, la gente tiene posibilidades económicas que acá

no hay, etc. Pero el problema no pasa esencialmente por ahí, el problema pasa por otro lado: ¿de qué manera el arte juega un rol en la creación de sentido de cualquier sociedad? Yo creo que el rol del arte es más bien un rol de resistencia, resistencia en el sentido de replantear el discurso que la sociedad se construye.

MG: ¿Pero con una voluntad de minar las bases del capitalismo, por ejemplo?

JC: Yo creo que esos pueden ser matices... de acuerdo a personalidades, historias de un artista a otro. Yo creo que la función es más bien la duda porque si quieren minar las bases del capitalismo y eres militante de otro... Yo creo que la función del arte es la duda con respecto a todo, no sólo con respecto al capitalismo.

MG: Con respecto a querer (inse)minar –también- las bases del capitalismo, digamos...

JC: Claro, claro. Por eso que es muy jodido cuando los artistas pasan a ser como departamentos de propaganda de determinadas ideas, o de determinados partidos.

MG: Cuando están al servicio de los poderes...

JC: Juglares del Rey... Estaban los juglares del Rey y estaba el juglar que iba de pueblo en pueblo cantando sus canciones que generalmente eran muy políticas y era muy divertido cómo se renovaba, cómo se pensaba, cómo la filosofía y las ideas circulaban a través de estos personajes que iban cantando sus canciones. Era la televisión de la época...

MG: Derridá siempre estuvo reflexionando sobre el tema de la traducción y sobre la posibilidad de traducir-se uno mismo frente a culturas completamente altéricas, distintas. Él decía “nosotros los filósofos” -y aquí quiero ampliar un poco más el espectro de la filosofía y llevarla también al arte, creo que la filosofía también es un arte-, él decía: “estamos en representación”. ¿De qué manera participas tú también de esa frase de Derridá? ¿Estamos en representación de qué finalmente?

JC: Mira yo no he estudiado bien a Derridá, así que me derribaste.
(Risas)

MG: Yo creo que la dirección de Juan Castillo es la extrañeza...

JC: Bueno, lo que acabas de decir es una frase muy bella. Yo no conozco el concepto exacto al que se refiere Spinoza, pero la palabra, a lo que me remite, en relación o tensión a la palabra “realidad”, es la experiencia a la que, independientemente del arte, es con lo que nosotros deberíamos aproximarnos, en el fondo, a todas las cosas. Porque nos perdemos una gran parte de la experiencia del vivir al dar las cosas por sentadas, a creer que esto es esto, y cuando nos relacionamos con extrañeza, tenemos conciencia de esa relación que estamos estableciendo, la descubrimos y la renombramos.

MG: O sea que la capacidad de extrañarse iría en directa relación con la capacidad de asombro...

JC: De asombro y directamente con lo que llamamos creación, ¿no?

Salud

Salud.

