



Capítulo Cuarto

Una actitud ruptural

La crisis de los valores plásticos

A mediados del siglo XX surgió, en el medio artístico internacional, un arte de intensidad pura, que buscó fuentes vitales por mediación del gesto. El artista vertió su expresión en lo inorganizado, e hizo un llamado al accidente y al azar. Esta actitud nació, casi contemporáneamente, en Europa y en Estados Unidos, país, este último, que aparecía con ímpetu en el escenario del arte. De ellos derivaron dos corrientes que compartieron el liderazgo de las vanguardias durante la década del 50.

Por una parte, el *Tachismo*, terminó acuñado por el crítico Pierre Guéguen, en 1951, para designar una corriente abstracta y libre de la pintura, que se oponía a la abstracción geométrica. El término “tachismo” reemplazó, muy pronto, al de abstracción lírica y sirvió para calificar resultados obtenidos por procedimientos tan distintos como los “colores” de Wols, el “dripping” de Pollock o el “tubismo” de Mathieu. Con ese término se aludió también a obras tan diferentes como las de Riopelle en Francia; Still, Francis o de Kooning en Estados Unidos, Cuixart o Tapies en España; Burri en Italia; Davis en Inglaterra o Schultze en Alemania.

En 1959, Mathieu precisó el significado de dicho término. “El adjetivo tachista tiene la ventaja de significar *pintura directa*”. Según él, no se trataba de manchar la tela por mancharla, sino que la mancha se hace porque se tiene necesidad de una cierta superficie de color en cierto lugar, y el medio más directo es colocar la pincelada sobre la tela con más o menos violencia, sin circunscribir el espacio que se quiere colorear. Esta definición correspondía, en lo esencial, al movimiento europeo denominado *Informalismo*, en su acepción más amplia, cuyo iniciador había sido el pintor francés Fautrier, consagrado, internacionalmente, en la Bienal de Venecia de 1960.



EDUARDO MARTINEZ BONATI

Por otra parte, en Estados Unidos, el término “tachismo” no fue aceptado ni por los artistas ni por los críticos norteamericanos, quienes crearon su propia terminología para definir su actitud plástica.

Así, al término *Action-Painting*, que se atribuye a Harold Rosenberg, y que habitualmente se traduce como *pintura de acción*, es consecuencia del *Expresionismo Abstracto*, practicado, desde la Segunda Guerra Mundial, por la Escuela de Nueva York. En contacto con artistas europeos emigrados y, en menor medida, con la pintura asiática, pintores como de Kooning, Pollock, Tobey, Kline, Still, Gotlieb o Rothko experimentaron la necesidad de una unión mas íntima entre el artista y la obra.

En reacción contra el “esteticismo” de París, quisieron expresar sus impulsos, la violencia de sus sentimientos y, a un nivel más elevado, el dinamismo de la vida al estado bruto. Algunos, como Pollock o de Kooning, se complacieron en la desintegración del mundo exterior y en la vehemencia del color; en cierto sentido, renegaron de la pintura de caballete y, a veces, de sus instrumentos habituales. Recurrieron a técnicas nuevas como el “dripping”, que consistía en utilizar tarros perforados, palos y trapos que dejaban escurrir la pintura que chorreaba de ellos sobre la tela colocada sobre el piso.

Se trata de una generación que alcanzó madurez artística inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, rechazando muchas de las cualidades más características de los artistas que la precedieron. Para ellos lo descriptivo y el comentario social ya no eran objetivos artísticos legítimos. El preciosismo les pareció un imposible, y el simbolismo un refugio agotado. La nueva concepción reclamaba una autoexpresión total, un lenguaje espontáneo e intuitivo y una apreciación de las posibilidades creativas que radicaba en lo accidental. De-seaban conservar toda la integridad y la pureza del arte abstracto, pero saturándolo de sentimiento personal.

Las proposiciones del Informalismo

En Chile, en los años cincuenta, comenzó a vislumbrarse una profunda inquietud, que germinó en un grupo de jóvenes alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Entre ellos estaban *Gracia Barrios*, *Eduardo Martínez*, *Iván Vial*, *José Balmes* y *Roser Bru*.

A medida que avanzaba el decenio, las inquietudes juveniles se exteriorizaron en ácidas críticas a la enseñanza de la Escuela; se atacó la pintura geométrica del grupo *Rectángulo*; se manifestó el desasosiego frente a las concepciones plásticas que se sustentaban en la representación del mundo exterior.

En su gran mayoría, los pintores chilenos habían buscado un sólido fundamento en la realidad exterior para emprender su exploración plástica. Aun aquellos que habían ahondado en la realidad, proyectando con distintas intensidades su propio yo, hasta modificar el dato real, siempre se detuvieron en un punto límite.

Ahora, en cambio, aquella especie de freno psicológico que detenía cualquier intento de arrasar con el mundo visible, para que se impusieran los esque-



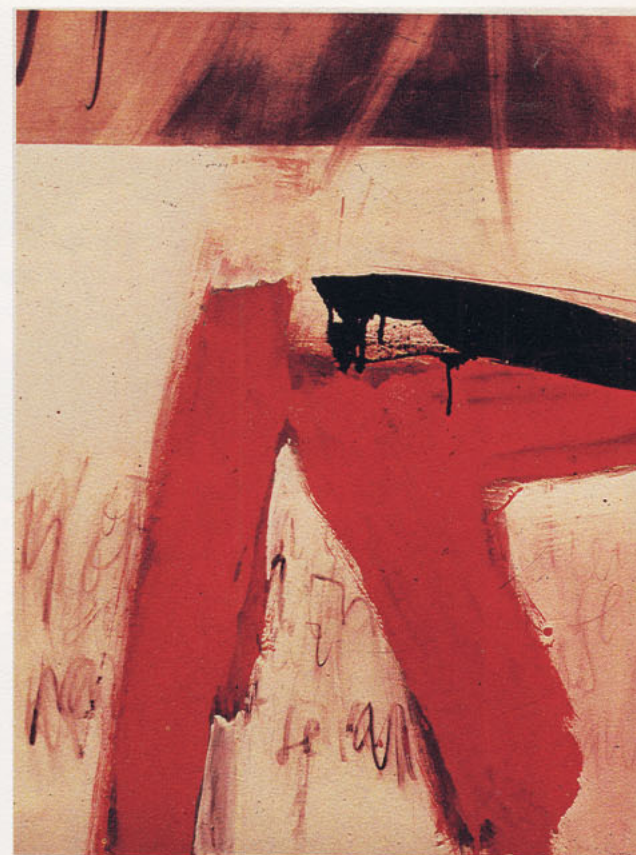
GRACIA BARRIOS
América
 1.48 x 2.44 m



JOSE BALMES y GRACIA BARRIOS
 París, Septiembre 1981



JOSE BALMES
S/T
1.59 x 2.0 m



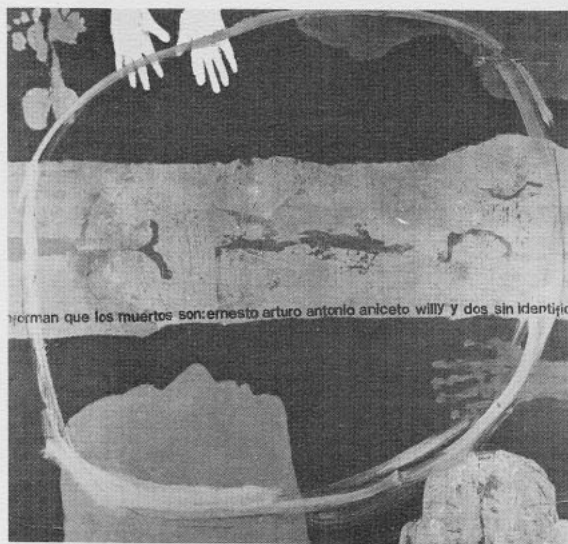
JOSE BALMES
Homenaje
Fragmento
1968



ALBERTO PEREZ
Tiempo y muro



ALBERTO PEREZ
En su taller, 1961



GRACIA BARRIOS
S/T
1.40 x 1.50 m
1968

154 Galaz Gaspar, *El arte y su compromiso con la realidad*. Revista Aisthesis Nº 6, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile, Santiago 1971, pág. 156.

155 Moreno José María, *Cuatro pintores de Chile*. Catálogo de la exposición del grupo Signo, Madrid 1962.

mas mentales o la fuerza emocional del artista, comenzaba a desaparecer, y lo haría cada vez más vertiginosamente. Este hecho explica, en gran medida, la desazón del público, al enfrentarse con obras que rompían, abruptamente el sistema tradicional de representación para enfatizar, con carácter protagónico, la inmediatez de la materia, del gesto instintivo, del movimiento implícito en la postura del material, de la presencia de insólitos elementos texturales (maderas, arpilleras, papeles, cartones e, incluso, el mismo óleo, puesto en abundancia para acentuar sus cualidades físicas).

Para el artista, lo absoluto, en cuanto a realidad, eran ahora los elementos con los cuales forjaba su obra: color, forma, línea, textura; no la sugestión de algo más, no la ilusión de otro tipo de experiencia.

A fines de la década del 50 se introdujo, en la pintura chilena, la proposición informalista. Con intensidades diversas fue asimilada por algunos jóvenes de esa época, entre ellos, los representantes del grupo *Signo*: Gracia Barrios, José Balmes, Eduardo Martínez y Alberto Pérez. En 1961 realizaron una exposición colectiva en la sala de exposiciones de la Universidad de Chile, donde mostraron la orientación que habían asumido.

Conviene citar las ideas básicas de Balmes, quien, frente a la nueva actitud que asumía como pintor, señaló: "Mi evolución partió de los elementos considerados en sí mismos (madera, papel, etc.) e hice de ellos, elementos de expresión. Así, la realidad era dada por los mismos elementos y no a través de la representación de una realidad ficticia. Por lo tanto, el cuadro no representaba: el cuadro presentaba, el cuadro era"¹⁵⁴.

Con motivo de una exposición del grupo *Signo*, en España, en 1962, el crítico español José María Moreno, sintetizó en el catálogo de presentación, la nueva pintura que realizaban: "Hasta hace muy pocos años, el azul significaba cielo y, el amarillo, el sol sobre los trigos; unos ojos trazados sobre el lienzo no querían ser ojos del lienzo, sino que vivían con respecto a bocas y narices, esa ley de dependencias inmediatas que configuran los rostros conocidos". Es, justamente, esa pérdida de dependencia la que motiva las siguientes reflexiones del crítico: "El grupo Signo sintetiza un momento generacional: el del restablecimiento de relaciones cordiales entre la materia virgen y la pintura. Antes de esa generación, la naturaleza se dejaba mediatizar por su apariencia; desde ella, la pintura se produce naturalmente, como se producen las transformaciones elementales en su geografía". Más adelante, resume las características de cada uno de los expositores: "Balmes es el equilibrio y la mesurada sobriedad. La insinuación de sus signos es como el objeto de esos ámbitos que son sus amplias masas pictóricas. Martínez Bonati, en cambio, hace del signo el sujeto de sus cuadros. Balmes marcha de la pintura al signo. Martínez Bonati, desde el signo a la pintura. Alberto Pérez es la dinámica expansiva, no importa en qué grado la exteriorice. Su pintura centrífuga vive la ley autogenerativa del vórtice, siempre mutable y siempre fluyendo. Y frente a ella, la de Gracia Barrios, se atiene a la ley que hace las cristalizaciones. Sus formas parecen obedecer a una especie de crispación centrípeta, que les detiene su voluntad de fluir"¹⁵⁵.

El compromiso de algunos artistas con el Informalismo fue un testimonio elocuente de la efervescencia artística que se vivía al comenzar el decenio del 60.

Como ya hemos visto, en el transcurso del siglo XX se habían producido ciertas situaciones críticas: la del *Grupo Montparnasse*, por ejemplo, con sus ideas derivadas de Cézanne, o la difícil situación por la que atravesó la Escuela de Bellas Artes, en 1928. Pero ninguna de ellas conmovió, tan profundamente, las bases mismas de la pintura chilena, como la que ahora se analiza.

La irrupción del Informalismo provocó una crisis cabal, al romper brusca y radicalmente con las pautas visuales que vinculaban al artista con la realidad. Este período, breve en el tiempo, pero de gran trascendencia en el futuro inmediato fue, de veras, una instancia ruptural.

Se podrá estar o no, de acuerdo con el valor estético de las obras que surgieron de la proposición informalista, pero lo que no se puede desconocer es su afán por explorar una nueva sintaxis plástica, basada en una concepción distinta respecto al uso de los materiales, que ofrecían un vastísimo campo al desarrollo de la imaginación y, especialmente, a la libertad expresiva en su más amplio sentido.

El Informalismo obligó a revisar el legado artístico, no con el fin de negarlo, sino que de revitalizarlo, a partir de una actitud que ya no descansaba en valores inmutables. Por esta razón, se llegó a una relativización del fenómeno plástico que apelaba, más que nunca, a la participación activa de las fuerzas interiores del artista. Consecuentemente, obligaba al espectador a desplegar con ahínco su capacidad receptiva, puesto que la obra le negaba aquellos puntos de apoyo que, antes, le habían permitido dirigirse con cierta seguridad en su aprehensión.

El concepto de "obra abierta", invocado por la estética contemporánea para aludir a obras cuyo sentido no es unívoco, sino que, por el contrario, abre múltiples posibilidades interpretativas, puede aplicarse, perfectamente, a los trabajos que surgieron en este período.

Es indudable que el espectador se siente mucho más atraído por aquellas obras que muestran una imagen fácilmente reconocible por la percepción y que solicita una respuesta de tipo unívoco. Pero esta situación ya no es habitual en el arte actual, acentuándose la aspiración a un cierto modelo de obras que ofrecen diversas "lecturas" y conducen a una libre interpretación. Es cierto que el riesgo que se corre es la ambigüedad, pero es un riesgo y un desafío que el artista asume conscientemente. No obstante, todo riesgo tiene un límite y traspasada la barrera puede conducir al total hermetismo, destruyendo la comunicación entre la obra y el espectador. Quizás aquí radique el problema esencial del Informalismo, que lo llevaría a su extinción.

No deja de llamar la atención que los propios pintores informalistas hayan comenzado a introducir, en forma gradual, aspectos de la realidad (elementos de la naturaleza, fragmentos de la figura humana, collage con precisos significados, hechos relativos a la historia) que aparecieron, no por razones formales o puramente plásticas, sino que por una imperiosa necesidad de reencontrar un "clima humano": el clima de las relaciones de los hombres entre sí.

El propio grupo *Signo* hizo surgir, desde su informalidad, de la ambigüedad de sus signos, del profundo interés por la expresividad del material, ciertas formas que poseían un significado determinado, restableciendo el puente de comunicación entre la obra y el espectador. Los mismos títulos de las telas son



PRIMERA EXPOSICION

España.

Entre otros:

Alberto Pérez, José Balmes, Gracia Barrios, al centro: José María Moreno Galván; Eduardo Martínez Bonati.

sugierentes de este retorno al dato figurativo: *Tiempo y muro* y *Hombre emparedado* de Alberto Pérez o *Paz y Santo Domingo* de José Balmes.

La reaparición del dato figurativo

La actitud informalista no sólo rompió con normas estéticas y fórmulas plásticas, sino que llegó a poner en tela de juicio el espacio privado y cerrado, como lugar privilegiado de exposiciones artísticas y, a la vez, criticó, acerbamente, los tradicionales salones de exhibición y los concursos. Fue un ataque en dos frentes: uno, dirigido a la obra de arte en sí misma y, el otro, a la relación de ésta con el público.

En el fondo, la actitud informalista era consecuente con el ritmo frenético que tomaba el arte, por esos años, comprometido estrechamente, además con, sucesos históricos de enorme trascendencia: la caída del gobierno dictatorial de Fulgencio Batista en Cuba y la toma del poder de Fidel Castro; la crisis del Caribe provocada por la presencia militar de la Unión Soviética y la amenaza de una eventual conflagración mundial; la invasión de Santo Domingo por tropas norteamericanas; el asesinato de John Kennedy, Presidente de los Estados Unidos, los espectaculares logros en la exploración espacial. Estos y otros acontecimientos internacionales conformaron un complejo histórico que repercutió en la cosmovisión del artista. Este, como un sensible sismógrafo, registró todos esos sucesos, incluyendo, por cierto, la particular situación política y socio-económica que vivía el país en la década del 60.

Al iniciarse ese decenio, la radicalización política era un hecho definitivo. Sus raíces deben buscarse en el segundo gobierno de Carlos Ibáñez (1952-1958), cuya llegada al poder fue el fruto del desencanto por los partidos políticos, en especial, por el Partido Radical, que había llevado a la presidencia de la República a tres de sus militantes: Pedro Aguirre Cerda, Juan Antonio Ríos (1942-1946) y Gabriel González Videla (1946-1952). La elección de Ibáñez reveló el pesimismo generalizado por los gobiernos sustentados en los partidos políticos, el electorado se volcó hacia un personaje que aglutinaba, en torno a su persona, la frustración de la mayoría social. Sin embargo, las esperanzas depositadas en el Presidente Ibáñez se fueron diluyendo durante su sexenio constitucional, agudizándose el malestar político, económico y social.

La atomización político-partidista que había caracterizado al país fue cediendo su lugar a una masificación ideológica, producto de la cohesión de intereses de los diferentes estratos sociales. En los últimos años del gobierno de Carlos Ibáñez, la izquierda política se constituyó en el Frente de Acción Popular (1956), con miras a la futura elección presidencial; mientras tanto, los partidos de derecha —Liberal y Conservador— también se unían para proponer su propio candidato; por último, la Falange Nacional, que se transformaría en la Democracia Cristiana, comenzaba a adquirir importancia después de la experiencia ibañista. En las elecciones de 1958 resultó elegido Presidente de la República, Jorge Alessandri (1958-1964), apoyado por los partidos Liberal, Conservador y Radical que, más adelante, constituirían el Frente Democrático.

De esta manera, en la década del 60, el espectro político chileno quedó definido por tres grandes corrientes ideológicas: la izquierda, representada por el Frente de Acción Popular; la derecha, por el Frente Democrático, y el centro, por el Partido Demócrata Cristiano, que llegaría al poder con el triunfo de su candidato Eduardo Frei (1964-1970).

Durante ese decenio, la necesidad de cambios estructurales cobraba más y más fuerza en vastos sectores de la sociedad. Esta se polarizó de acuerdo a las alternativas que ofrecían los grandes conglomerados políticos, que interpretaban la crisis según sus enfoques sobre la realidad nacional y ofrecían las soluciones que consideraban adecuadas para superarla. Los profundos antagonismos ideológicos al respecto fueron debilitando y horadando la convivencia ciudadana, a lo que se sumaban las medidas de orden práctico destinadas a realizar los cambios, que eran resistidas por unos y apoyadas por otros.

Es, pues, en este contexto global, donde debe situarse la problemática artística que se analiza, que se vio afectada por todas estas circunstancias históricas. Muchos artistas se comprometieron en la contienda ideológica y proyectaron sus convicciones al trabajo artístico, enjuiciando el papel del arte en la sociedad y la misión que le correspondía en una sociedad de cambios.

Aludíamos al ritmo frenético que había tomado el arte. En efecto, movimientos y tendencias que, años antes, habían tenido larga duración, cedían ahora su lugar a "momentos artísticos", que cambiaban velozmente, dotados de una vida, casi siempre, efímera. Consecuentemente, esta expansión cuantitativa, producto de la cosificación de la obra de arte, hizo que cualquier fundamento estético con pretensiones de estabilizar y detener el flujo de proposiciones plásticas, se estrellara contra la incesante variación de los fenómenos artísticos. Más que nunca, la estética y la crítica se encontraron enfrentados a un horizonte tan vasto y tan complejo, que debieron revisar sus propias formulaciones y criterios de valor. A su vez, el artista quedó sometido al riesgo que le determinaba su propia línea de acción, como consecuencia de la falta de un marco de referencia estético, técnico o programático que lo guiara en su quehacer.

La causa fundamental de esta situación tiene su origen en la presencia simultánea de diferentes visiones del mundo, que han contribuido a formar un mundo plural con evidentes repercusiones en el campo del arte: se manifiesta en la gran variedad de "ismos", en la diversidad de los principios estéticos, en el cuestionamiento sistemático del lenguaje artístico, en el acercamiento de la obra a la condición de objeto material, es decir, a su cosificación.

No obstante, a pesar de este panorama crítico, aún existía un centro: el hombre. Porque el mundo que éste configura, cualquiera que sea su orientación y su fin siempre es medido por él, y su imagen permanece en el arte, por muy débil que sea.

Ya se vio cómo los propios pintores informalistas de nuestro medio sintieron la urgente necesidad de trascender los límites formales de la pintura que habían indagado con la ayuda del papel, cartón, madera, cemento, etc., para vincularse, de manera directa, con el hombre y su problemática histórica.

Por cierto, no todos los artistas siguieron este camino. Algunos se mantuvieron en la abstracción geométrica y otros siguieron vinculados a la tradición. El antiguo naturalismo representativo, que en muchos se había transformado en

un intimismo naturalista, retomó la tradición paisajista de la pintura chilena, explorando la realidad del mundo, a través de la percepción sensorial, pero sin trascender los límites de lo conocido.

Distinta fue la actitud de otros artistas, que trataron de trascender esos límites para descubrir territorios inexplorados. Sin renunciar, necesariamente, a los aportes del pasado inmediato y, en ciertos casos, redescubriendo el pasado remoto, se situaron en el centro mismo, desde donde surgían los problemas fundamentales de la vida humana. Vislumbraron la polaridad de la existencia, expresada en el valor y el disvalor: la sociedad y su desintegración; la solidaridad y el egoísmo; la máquina y la deshumanización; la paz y la agresión; la visión poética y la enajenación¹⁵⁶.

Este enfoque dialéctico y la renovada atención por los datos de la vida cotidiana fueron, también, la reacción contra el hermetismo del arte abstracto y contra el subjetivismo del decenio del 50. Hubo, implícito, un rechazo al carácter a-icónico del llamado "arte no figurativo", en que parecía disiparse la distancia entre significante y significado, provocando la más radical ambigüedad semántica.

El cambio de rumbo en el planteamiento y valoración de la obra hizo que el acento recayera en la reaparición de fragmentos de la realidad percibida. Pero esta reinserción del dato figurativo ya no se apoyó en una concepción positivista, en la que predomina la realidad empírica, sino que descansó en una visión que hundía su mirada en el misterio del mundo, consecuencia directa de la pérdida de confianza en la razón como ordenadora del mundo y develadora de la existencia.

La inserción del artista en un universo científico y tecnológico influyó decisivamente en las modificaciones de su lenguaje visual. Los problemas ópticos y cinéticos derivados del aporte de las ciencias, y la aparición de nuevos materiales elaborados por la técnica contemporánea afectaron su actividad, ensanchando el repertorio de sus medios expresivos¹⁵⁷. Lo mismo se puede decir hoy, en relación con la influencia que tienen, en la visión del artista, los medios de comunicación de masas, con su extraordinaria variedad y movilidad de imágenes.

El artista se enfrentó, pues, a un universo desafiante y trató de responder con toda su capacidad a tan avasallador desafío que, a veces, parecía superarlo. No obstante, hizo uso de las propias armas aportadas por la ciencia y la técnica, y acomodó su visión a un micro y macrocosmos explosivos. El trabajo artístico, a diferencia de otras épocas, no se aisló ni quedó neutralizado. Al contrario, se incorporó vitalmente a la dinámica transformación que sufría el mundo.

156 Ivelić Milan, *Diez años en las Artes Plásticas*. Revista AUCA Nº 32, Santiago 1977.

157 Se puede hablar de una verdadera revolución en cuanto a materiales y técnicas que el artista, tiene ahora a su disposición. Esto ha tenido una repercusión profunda tanto en la forma como en el contenido de las obras de arte recientes. Materiales y técnicas que fueron desarrollados originalmente para uso industrial han sido enfocados hacia canales personales y expresivos. La mayoría de estos procesos fueron desarrollados con el fin de acelerar la producción en masa, para reducir costos, para liquidar métodos manuales laboriosos y, a largo plazo, para satisfacer un mercado de consumo amplio que reclamaba artículos con un diseño constantemente novedoso y de una cualidad idénticamente uniforme. Cabe preguntarse: ¿Son, estas mismas demandas, factores determinantes en la producción de obras de arte? Es verdad que muchos artistas, especialmente los jóvenes, son impacientes; no están dispuestos a emprender el adiestramiento largo y laborioso de las técnicas del oficio que eran, tradicionalmente, una parte importante de su formación. La expresión individual cada vez se equipara más con la rapidez de ejecución, influyendo en esto la facilidad de manejo de los nuevos materiales. Los colores que se producen con fines industriales secan rápidamente, sin que cambie su carácter esencial. Las pinturas plásticas y las resinas acrílicas y vinílicas ofrecen muchas posibilidades que no estaban al alcance del pintor en el pasado: empastes que no se agrietan, superficies opacas o brillantes, a elección. Entre los pintores, el uso del acrílico sobre tela los ha llevado a resultados estimulantes. El secado casi instantáneo del pigmento ha hecho posible combinar los colores con una espontaneidad que otro medio no permite. La flotación de grandes superficies de color, unas superpuestas a las otras, sin que se oscurezca la calidad de las capas sucesivas, han abierto nuevas posibilidades. Esta misma situación se presenta en la escultura. Los nuevos materiales plásticos como el polietileno, el polivinilo, la resina poliéster, el plexiglas y el fibriglas invitan a toda clase de experimentos. La escultura, para muchos escultores, ya no es una cuestión de cincelado, de modelado o de vaciado; el uso de mallas de alambre, de la ensambladura, de la soldadura, de materiales como el aluminio, el acero inoxidable o estructural, conducen a nuevas concepciones del volumen.

Capítulo Quinto

La nueva figuración

Las nuevas orientaciones

El análisis de la pintura chilena actual obliga a ser precavido, no tanto por temor al riesgo, cuanto por la dificultad de formular juicios definitivos sobre artistas que están en plena formulación de sus proposiciones.

Lo que se afirme respecto a ellos y a sus obras debe considerarse provisorio, sujeto a revisión y cambios. El futuro dirá si el perfil que se intenta trazar tiene o no validez. Sólo cuando se produzca la distancia histórica necesaria para objetivar el análisis y cuando se cierre el ciclo creador de los artistas que se estudiarán a continuación, será posible formular juicios más o menos definitivos del período actual de la pintura chilena.

¿Qué indicadores permiten establecer una fisonomía de la pintura chilena actual?

En primer lugar, su gravitación en torno a un centro común: el hombre. El lenguaje plástico ya no está ensimismado en resolver problemas de neto carácter formal, ni está preocupado exclusivamente en afanes experimentales. Estos objetivos han quedado, ahora, a disposición del artista, para trascender los precisos y definidos fines que se habían conseguido con esas experiencias. Lo que se pretende es el encuentro con la vida y con los problemas de la existencia.

La presencia de lo humano, no sólo en la pintura, sino que, igualmente, en las demás manifestaciones de la plástica, está marcada por un fuerte sentido humanista. Hay implícito el anhelo de rescatar valores humanos. Esto ha sido posible gracias a una relación muy estrecha entre el artista y el medio. Ha entendido que su capacidad creativa puede desplegarse sin obstáculos, partiendo de su propio marco vital, y no tiene por qué justificar su proposición apoyándose en lo que se ha hecho en otras latitudes.

En segundo lugar, hay que destacar el debilitamiento de la confianza en la razón, como formadora de mundo, por excelencia. Ya se ha visto cómo el artista se volcó hacia un subjetivismo muy acentuado, que se transformó en el objeto propio de su investigación. En algunos centros internacionales, el subjetivismo fue tan acentuado, que pasó a legislar el proceso creativo y se rindió un verdadero culto a la personalidad del artista.

La pintura actual, en cambio, no se sitúa en esa perspectiva. Intuitivamente, el pintor ha logrado equilibrar la coherencia racional con el desenfreno instintivo, movido por impulsos vehementes que surgen del yo.

En tercer lugar, en muchos casos se advierte el retorno a técnicas consideradas tradicionales. El enjuiciamiento que se había hecho de ellas, el menosprecio por aquellas obras ejecutadas con dichas técnicas ha quedado superado. Un número importante de artistas actuales ha sentido la imperiosa necesidad de rehacer la coherencia del lenguaje artístico y recuperar lo icónico para revelar los problemas humanos.

Estos propósitos no pretenden imitar el arte figurativo de antaño ni competir con el notable oficio que alcanzó y que tanta admiración provoca. Más que una recuperación del oficio, lo que se pretende, por la vía figurativa, es restablecer la comunicación.

Las actuales orientaciones de la pintura chilena e, igualmente, de la gráfica (dibujo y grabado), se relacionan con los indicadores mencionados.

Frente a la imposibilidad de trabajar con padrones definitivos, destinados a agrupar a los artistas en movimientos y tendencias definidas, método tradicional para estudiar ciclos artísticos del pasado, se propone una ordenación destinada a establecer eventuales fronteras, que delimiten territorios plásticos que —no lo olvidemos— están en permanente revisión, modificación o cambio. Conviene recalcar este hecho: se trata de un proceso que se está haciendo y cuyas consecuencias son aún imprevisibles.

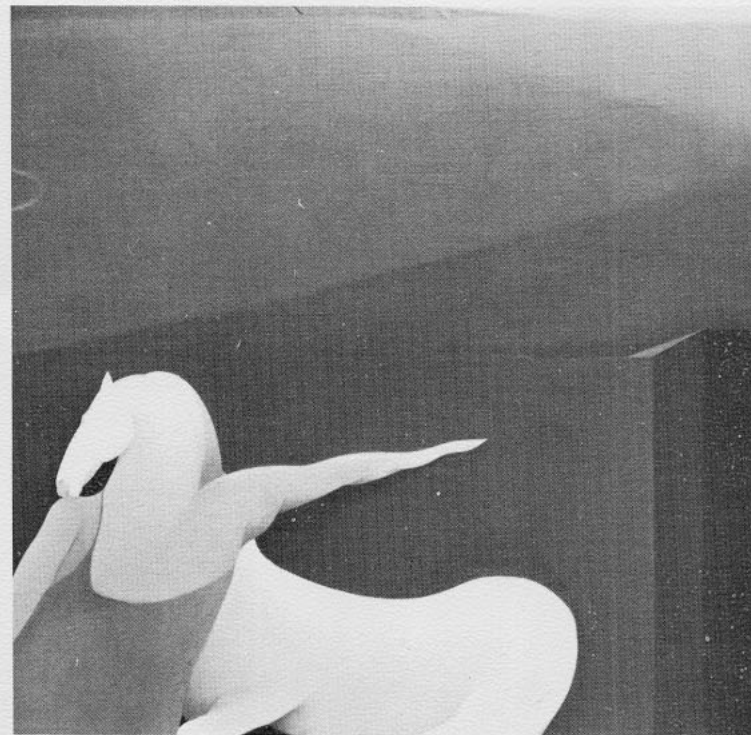
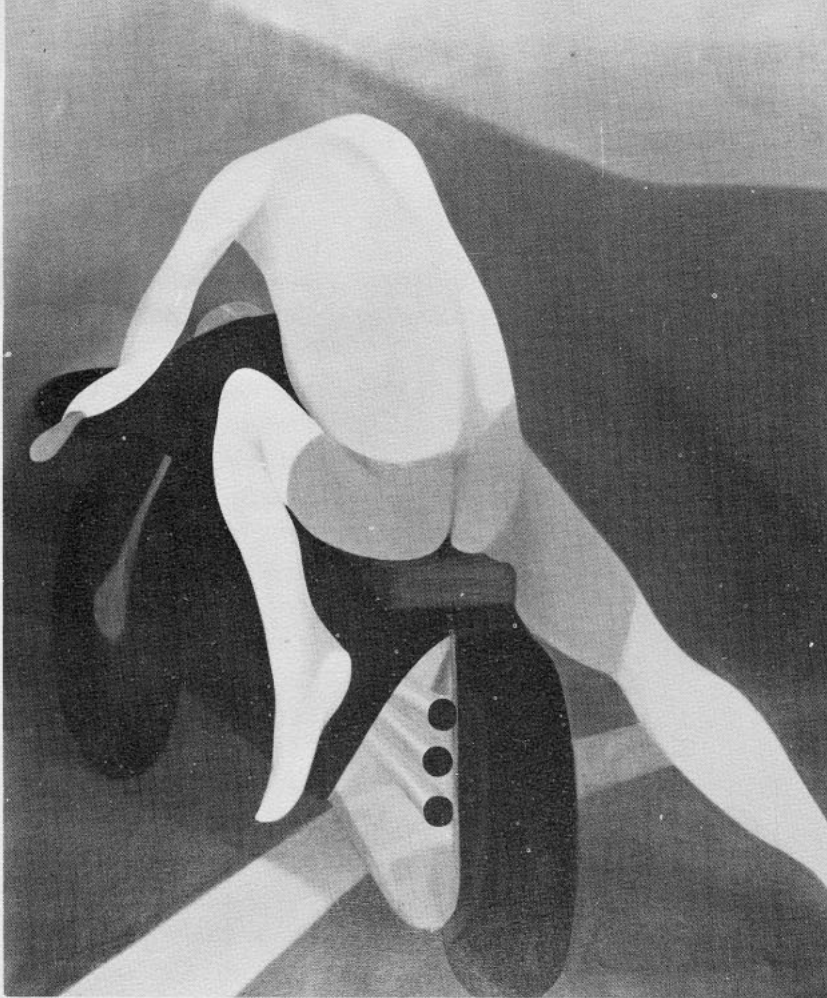
Esta ordenación está basada en las afinidades que existen entre los artistas, que, sin llegar a converger en intereses idénticos, ciertamente permiten establecer ciertos nexos y reconocer aproximaciones que no tienen otra finalidad que sistematizar el flujo artístico del momento actual.

Lo imprevisible y lo imaginario

El arte es el refugio de lo imprevisible y de lo imaginario para un grupo de pintores chilenos.

A pesar de que la mayoría utiliza técnicas tradicionales, no se trata de hacer obras en las que sólo predomine la destreza manual —el especialista en el oficio— o la reiteración de recetas académicas. Tampoco son formalistas preocupados por resolver problemas de sintaxis plástica, al margen de cualquier consideración sobre la vida.

Ellos buscan traducir en imágenes su inquietud vital, mediante signos que suscitan quimeras y fantasmas. Elaboran un complejo sistema de significaciones que sólo la intuición puede resolver, porque las reglas del juego son subterrá-



neas, las asociaciones no responden a la lógica habitual, las alusiones son misteriosas.

De ahí la imposibilidad de extraer conclusiones a la manera de verdades claras y distintas. Ni las ilaciones lógicas ni la aprehensión racional son caminos adecuados para adentrarse en el universo de estos artistas.

Las fantasías de esta figuración imaginaria no pueden comprenderse y valorarse mediante la referencia a los sistemas de representación habituales. Las imágenes surgen del fondo de una memoria olvidada, que ha atesorado símbolos, mitos, sueños y reminiscencias primordiales, y que si no fuera por el arte, estarían irremediablemente perdidas.

En cierto sentido, podemos hablar de una recuperación del arte en lo que fue en sus orígenes: vínculo mágico entre el hombre y el mundo, que daba forma a lo indecible. La pintura es una especie de ritual de liberación del yo profundo que superpone a la realidad banal, otra realidad. Por eso es que las obras de estos pintores no ilustran nada que sea verdaderamente concreto, ni hacen un inventario visual sobre determinados aspectos de lo real. Ninguno de sus signos traduce un significado previamente establecido o conocido. Esta figuración imaginaria lleva en sí misma su propia significación.

La obra es como un lugar poético donde se unen lo visible con lo invisible; donde su intemporalidad aparente la preserva de cualquier norma o canon. Es una zona ambigua en que las imágenes escapan a un sentido convenido, donde las formas se organizan según un alfabeto imaginario. Por eso, una comprensión unívoca es imposible. Las respuestas que se buscan serán siempre fragmentarias y las soluciones provisionarias.

Roberto Matta fue el primero en abrir este camino.

izquierda:

RODOLFO OPAZO
Generattio
1979

derecha:

RODOLFO OPAZO
El juego del rey
1978



Rodolfo Opazo en su taller

Sus metamorfosis sometieron a la naturaleza a una interminable serie de transformaciones gaseosas, líquidas y cristalinas, apartándose totalmente del ámbito de la experiencia sensorial y del conocimiento racional. Este artista hurgó en dominios que parecían situarse en el centro mismo en que se originó el soplo vital y se organizó la vida. Y al visualizar el mundo generado por el propio hombre, un humor iconoclasta se abatió sobre la tela. Matta acusa su rebelión contra los males que el hombre se inflinge sin razón; las formas aparecen como seres híbridos, dotados de alucinantes poderes, cuyo sentido sólo metafóricamente se puede descubrir. Pero el artista va más lejos: supera la metáfora que está basada en formas reconocibles, aunque con significados adicionales, para crear un lenguaje de imágenes valederas por sí mismas. Estas imágenes —más significativas que las metáforas— al estar fundadas en mitos colectivos, pertenecientes a la transhistoria, permiten que aparezca una realidad inédita.

Entre los artistas pertenecientes a promociones más jóvenes, quien está más cerca del espíritu del Surrealismo es *Rodolfo Opazo* (1935). Su actividad artística se inició en 1957, después de pasar fugazmente por los talleres de arte universitarios. Los nombres de Roberto Matta y Enrique Zañartu fueron importantes para él, en esa etapa inicial. Será en Italia, país al cual viaja ese mismo año, donde se afianzó su vocación.

Opazo entiende la creación artística como “un acto místico, mediante el cual tratamos de recuperar una realidad que se perdió en algún momento del acontecer humano”¹⁵⁸. Para él, la creación artística “nace de una necesidad de lo absoluto; pero, ocurre, a menudo, que el artista no sale de su realidad contingente al estar presionado por ella. Es aquí, justamente, donde los grandes creadores, en forma involuntaria quizás, pero con la lucidez que da esa conciencia, son capaces de sobrepasar esas barreras para llegar a una proposición plástica que se mantiene inalterable”¹⁵⁹.

Esta concepción coincide en su objetivo con la del Surrealismo, en cuanto a captar el ser sumergido mediante un descenso en nosotros mismos. Esto supone un acto contemplativo, místico, destinado a mirar dentro de la corteza de la existencia, intentando recuperar el ser esencial que no aflora en la vida cotidiana ni en el ordenamiento lógico de la razón. Esta acción lleva implícita la alteración de los esquemas sensoriales y mentales que el hombre utiliza habitualmente en su relación con el mundo.

De ahí que Opazo no recurra, por ejemplo, a la tridimensionalidad, porque, según él, “la imagen tomaría una realidad demasiado palpable y se perdería como posibilidad mágica”. Utilizando un ejemplo muy sugerente, el pintor señala: “La verdadera realidad de un fantasma reside precisamente en que se habla de él, se habla tanto, que tiene presencia; pero si lo viéramos a diario, se incorporaría a nuestras vidas y se nos haría familiar. No sería el mismo, no sería fantasma, sino que uno de nosotros. La fuerza de su realidad reside, justamente, en su no existencia inmediata”¹⁶⁰. Por eso el pintor arranca a los seres y a las cosas de lo que se presupone que es su existencia normal.

Opazo no busca símbolos para lo que es claro al entendimiento, sino para aquello que en la vida es vago e impreciso, pero, no por eso, carente de realidad. Una frase del historiador y crítico inglés Herbert Read, es aclaratoria al

158 Ivelic M., Galaz G., *La pintura, su candente realidad*. Revista Aisthesis N° 9. Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile. Santiago 1975/76.

159 Ivelic M., Galaz G., *La pintura, su candente realidad*, op. cit.

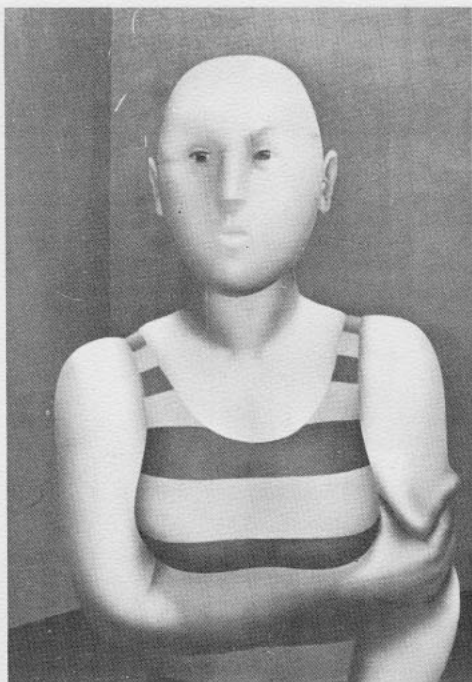
160 Ibid.



RODOLFO OPAZO

**Museo Nacional de Bellas Artes
de Santiago, Chile / Sala Matta**

Del 1 al 19 de Octubre, 1980



RICARDO YRARRAZAVAL
Pinturas
1980

respecto: "El ser humano va a la deriva a través del tiempo, como va un iceberg, es decir, flotando sólo en parte por arriba del nivel de la conciencia". Así como el iceberg muestra sólo una parte de su masa y el resto queda oculto en las profundidades marinas, también el hombre muestra y, al mismo tiempo, oculta.

Captar ese ser sumergido, mediante imágenes, signos y símbolos del pasado, reinterpretándolos y recreándolos con visión contemporánea, es la finalidad que persigue este pintor. Por eso explora y se compenetra del mito griego, de los símbolos de Jerome Bosch, de la clarividencia de Leonardo da Vinci, de la fuerza profética de William Blake. Al igual que ellos, Opazo quiere reencontrar la realidad primordial que está implícita en las cosmogonías y en las religiones, de ese estado ideal que se perdió en algún momento del acontecer histórico.

Para este artista recuperar esa realidad superior, absoluta, primordial y original constituye una verdadera obsesión. Al seguir su trayectoria se podrán comprobar series de obra en que su visión se concentra en determinados símbolos: *Las Tentaciones de San Antonio* (1964/67), *El Unicornio* (1967/68); *Los Altares y Cajas* (1968/72). Más adelante, su búsqueda se motiva en la riquísima simbología del Oráculo, que en la Grecia Antigua tuvo tantos adeptos, deseosos de penetrar en los misterios insondables de la vida y del Universo.

Uno de los elementos que identifican su modalidad expresiva es la reiteración de un signo icónico inconfundible: vagas siluetas fantasmales que se asemejan, en cierto modo, a la figura humana. Son formas muy adelgazadas, casi filiformes, o amplias y aplanadas, que acentúan su carácter protagónico en el espacio plástico. Son seres errantes, sin rumbo fijo, carentes de identidad, que habitan espacios sin límites o permanecen encerrados en cajas, como si estuvieran esperando una transformación de su condición.

En sus obras más recientes, se traslucen algunos cambios debido a un lenguaje menos indirecto; el rasgo más contrastante en relación con sus obras anteriores es la intensidad cromática, que conlleva una carga emocional que no era habitual en él. Aquella obedece a una vinculación más directa con problemas humanos contingentes, a través de determinadas actividades del hombre, que tienen que ver con los deportes (tenis, golf, carreras de motos, etc.) En estas telas, sin apartarse de una visión onírica que modifica la realidad cotidiana, incorpora una actitud sarcástica y mordaz hacia determinadas acciones humanas.

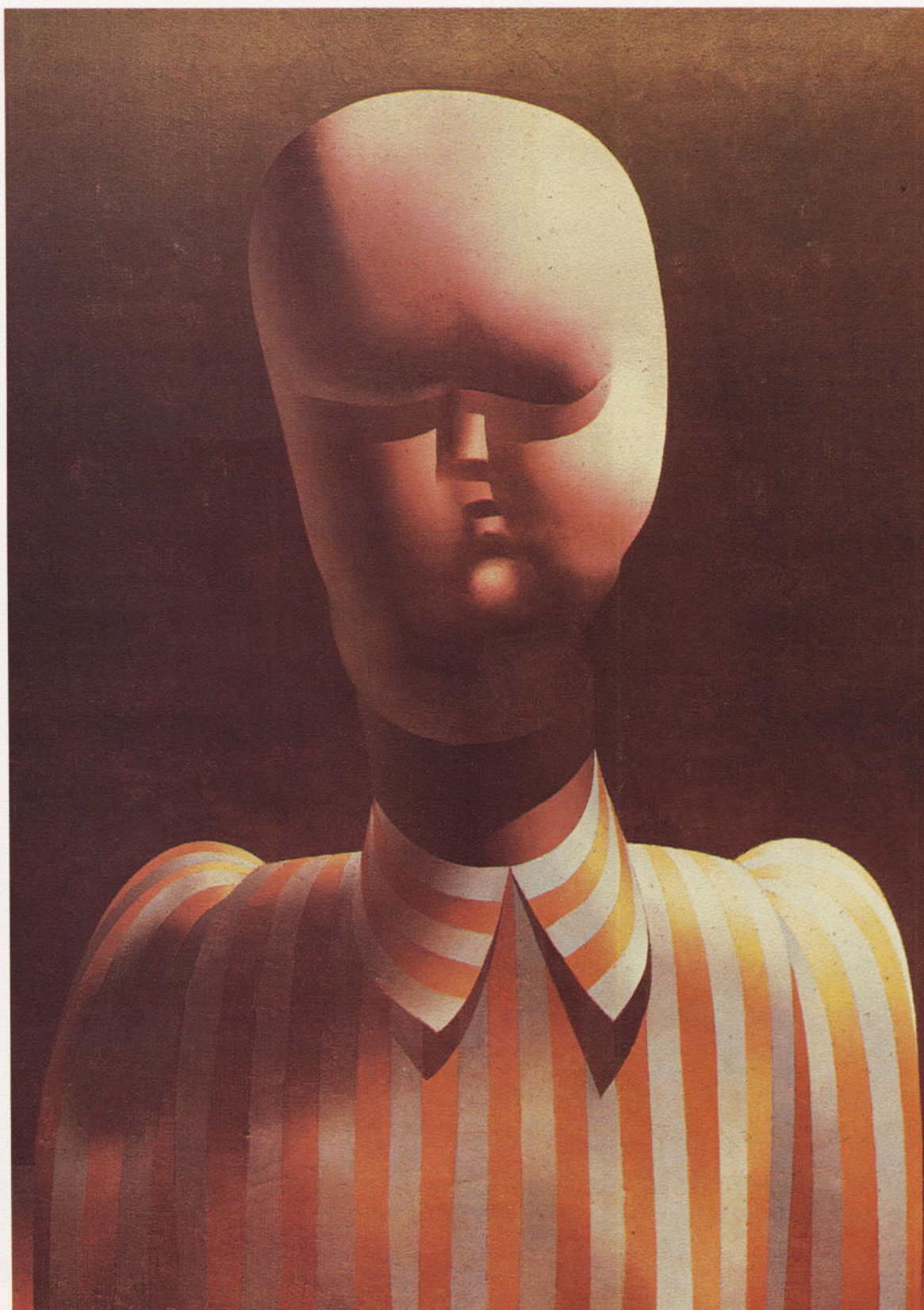
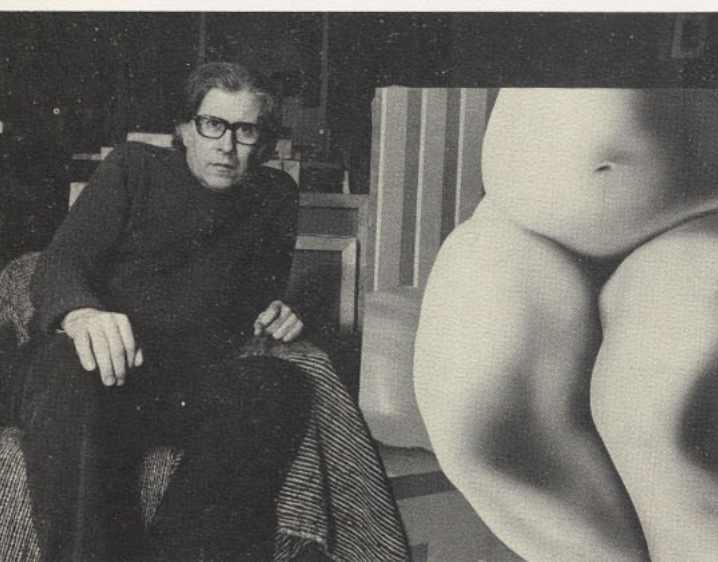
La obra de *Ricardo Yrarrázaval* (1931) tiene una ubicación menos precisa en esta figuración imaginaria. No surge directamente de motivaciones oníricas ni del subconsciente, tampoco del azar o el accidente. Empero, lo imaginario no está ausente en sus telas. Utiliza el poder de la imagen, partiendo del entorno urbano; pero rompe con las apariencias, al apartarse de la verosimilitud del hecho visual, tal como lo registra la retina.

Las figuras que pinta son de gran densidad plástica, realizadas con notable destreza técnica, donde un contorno minucioso delimita las formas con precisión. Trabaja los esfumados y el modelado de los volúmenes con la espátula, en una ejecución lenta y paciente, como si el tiempo cronológico no contara, volcando un tiempo personal de vivencias acumuladas durante toda su vida. Estas se encadenan unas a otras y se transforman en imágenes que asumen la apariencia de seres sin rostros, anónimos, despersonalizados, que han perdido su iden-



RODOLFO OPAZO
El amanecer
0.95 x 1.28 m

RICARDO YRARRAZAVAL
en su taller
1981



RICARDO YRARRAZAVAL
El pragmático visitante
0.59 x 0.44 m





RICARDO YRARRAZAVAL

**Museo Nacional de Bellas Artes
de Santiago, Chile / Sala Matta**

del 1 al 19 de Octubre, 1980

Catálogo

En página anterior:
RICARDO YRARRAZAVAL
Sin título

tividad en un mundo que parece negar lo que el hombre tiene de personal e inconfundible.

La trayectoria que ha recorrido este artista tiene indudable interés, porque no es frecuente que se llegue a la pintura por el camino de la cerámica, como ha ocurrido con él. Fue ceramista durante años y si se observan retrospectivamente sus expresiones de este tipo, se aprecia el sello personal que les confirió, tanto en la forma como en el tratamiento del color, en el volumen como en la pulcritud del oficio.

Sus primeras pinturas se relacionaron con motivaciones tomadas del paisaje y del color andinos; eran cuadros de formas sencillas, que evocan los tejidos de las culturas precolombinas por su diseño abstracto, elaborado en planos de color perfectamente equilibrados en sus efectos cromáticos. A esta característica que será una constante en toda su obra alude, precisamente, Jorge Elliot, a propósito del envío del pintor a la Bienal de París, en 1965: "El artista extrae de su ser, una honda vivencia americana, una fuerza primitiva, pero sin perder la sofisticación occidental; la había expresado en términos artísticos refinados". En esta etapa, Yrarrázaval recreó formas arquetípicas sometidas a un sutil y racional juego de color.

Desde 1973, su orientación plástica cambió substancialmente de rumbo, aunque sin renunciar a su admirable calidad técnica, que ha proseguido en forma invariable, tanto en el uso del óleo como en la técnica del pastel.

El diálogo con la imagen visual lo estableció a la luz de un pensamiento crítico, que tematizó aspectos fundamentales del comportamiento humano.

En sus telas aparecieron seres completamente aislados y detenidos en graduales metamorfosis, sugiriendo el deterioro interno del hombre. Los rostros no muestran fisonomía alguna y los cuerpos se hinchan como si una presión interior se vaciara hacia afuera, dejando sólo envoltura, pero sin contenido vital: camisas, cuellos duros, corbatas, ejecutados de manera realista, no son más que apariencias que envuelven a seres que han perdido su identidad esencial. Estas envolturas las reitera una y otra vez para poner en evidencia la inserción del hombre en el anonimato colectivo.

En su última exposición (1980), en la sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, Yrarrázaval replantea su posición del hombre en el entorno urbano.

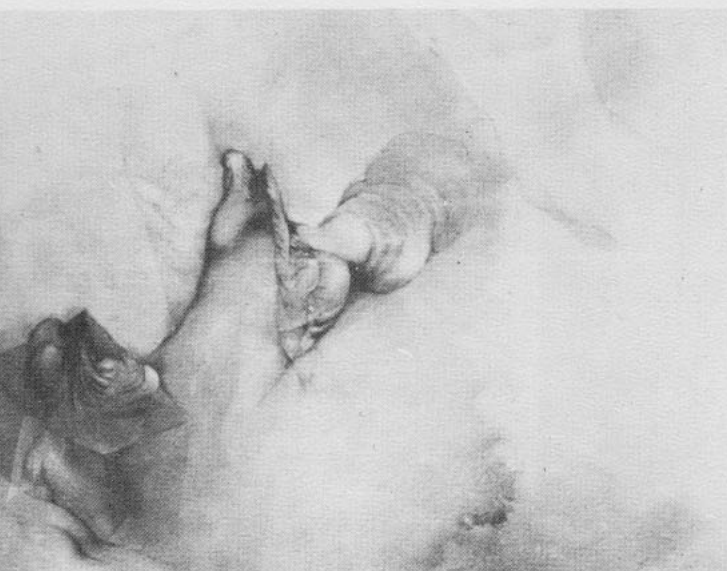
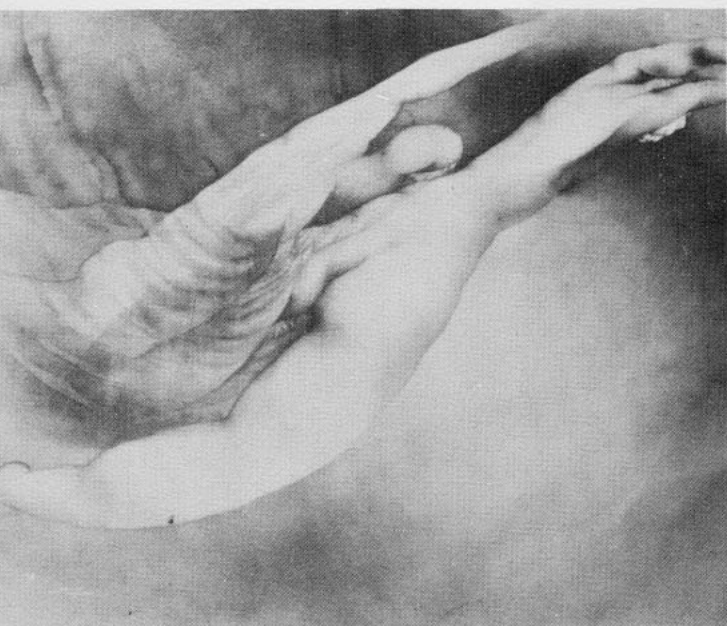
Su visión, mucho más analítica, descubre en el anonimato colectivo un conjunto de seres que, genéricamente, conforman al hombre-medio de la sociedad urbana; apoyándose en una ejecución acentuadamente realista, que pone de manifiesto el interés del pintor por el mundo cualitativo del color y de las formas que plasma con particular énfasis sensual, da origen a arquetipos urbanos neutros y anímicamente grises, que se identifican por específicos comportamientos urbanos.

En otros casos, como si el ojo del artista actuara a la manera de una cámara fotográfica, registra impresiones visuales móviles que se tornan borrosas y fugaces. No obstante, al quedar "atrapadas" en la tela, adquieren una inquietante significación que las entronca con esos seres, vaciados espiritualmente, de su etapa anterior.

También se puede incorporar a esta figuración imaginaria, la obra de



MARIO TORAL
Mujer y joyas
1.50 x 0.85 m



MARIO TORAL
Serie
Cautivas de piedra
1976 - 1977

Mario Toral (1934).

Su carácter inquieto lo llevó a abandonar su tierra natal a la edad de dieciséis años. Partió sin rumbo preconcebido y viajó a Buenos Aires, desempeñando los más variados trabajos para subsistir. Si bien es cierto que su iniciación en el arte la había comenzado en su infancia, con el pintor Agustín Calvo, su vocación se afianzó en Montevideo, siguiendo cursos nocturnos en la capital uruguaya. Con motivo de una de las primeras bienales de Sao Paulo, viajó a esa ciudad brasileña y luego se trasladó a Europa. En París profundizó en las técnicas del dibujo y del grabado; sus trabajos sólo se conocieron en Chile a su regreso, en 1962, después de una ausencia de doce años.

Al radicarse en el país se incorporó al *Taller 99* y fue contratado como profesor en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. A este cargo renunciaría posteriormente para dedicarse únicamente a su labor artística. Su talento, prontamente reconocido, le permitió recibir algunos encargos, entre ellos, la ilustración de algunas ediciones de la poesía de Pablo Neruda.

La raíz de su creatividad parece originarse en el contrapunto de una posición dual: el eterno conflicto entre la materia y el espíritu. Su obra está destinada a reconciliar los contrarios mediante la síntesis plástica. Tal empresa no se ha dado solamente en el arte y este artista no ha sido el único en tratar de resolverla; es un conflicto que ha preocupado y preocupa al filósofo, al científico, al teólogo, al poeta. La búsqueda de la síntesis, de la armonía y de la conciliación de los opuestos es, a nuestro juicio, lo que define la obra de Toral.

En sus grabados, ejecutados en los últimos años del decenio del 50 y comienzos del 60, muestra su inquietud frente al misterio que engendra la vida. Su imaginación lo lleva a vislumbrar un mundo germinal, fragmentado, caótico en su apariencia, que organiza siguiendo más a su instinto que a la razón. Utiliza los variados recursos que le ofrece el grabado en metal: carcome la plancha metálica con el ácido para obtener texturas con acentuado relieve; presiona el buril con el fin de conseguir profundas incisiones o hace uso de la punta seca hasta cortar la plancha, dejando separaciones entre los trozos cortados para que intervenga el blanco del papel como elemento plástico.

Aunque en estos grabados predomina un ímpetu instintivo, no se puede desconocer que hay ciertos atisbos racionales destinados a someter a un rigor formal ciertas zonas de la lámina. En este sentido, la línea tiene especial relevancia y será fundamental en sus obras posteriores. En esta etapa inicial se advierte la tensión provocada por fuerzas antagónicas que no logran vincularse: la pugna se manifiesta en el contrapunto técnico utilizado en la solución plástica.

Gradualmente, las formas que emergen de su imaginación, se van definiendo, lo que coincide con el reemplazo del grabado por la pintura. El punto de partida es la serie de los *Totem* (1967): aparecen rostros aprisionados por enormes bloques pétreos, como si lo humano no pudiera expandirse frente a la naturaleza; sin embargo, la sutil luz que surge de esos rostros anuncia una esperanza.

Más adelante, el bloque comienza a transformarse en planos de color que rodean figuras y rostros femeninos: aparece la mujer como símbolo germinador y liberador. La técnica del pintor se apoya en un grafismo caracterizado por la pureza de la línea, tenue, casi evanescente; sólo las aguadas que ejecuta en cier-



CARMEN ALDUNATE
S/T
0.81 x 0.88m
1980



CARMEN ALDUNATE
en su taller
1981



tos sectores recuerdan el empleo de la tercera dimensión que, ahora, se disuelve hasta casi desaparecer. Este juego técnico-expresivo culmina cuando el plano de color llega a ser transparente.

Este afán liberador, destinado a desprender las formas de sus raíces o bases sustentadoras, continúa en una serie de dibujos ejecutados en técnica mixta, entre 1973 y 1974; estas fechas coinciden con la llegada de Toral a Nueva York. Las formas se evaden de sus eslabones ancestrales para emprender vuelo cósmico en un espacio ilimitado.

El universo plástico de este artista, caracterizado por un proceso creativo dialéctico, lo ha llevado a buscar nuevas perspectivas para seguir revelando las fuerzas antagónicas. En sus últimas exposiciones en diversas ciudades de América y Europa, se observa otro enfoque. En su serie, *Las cautivas de piedra*, las formas femeninas, que se destacaban por el purismo lineal aplicado al contorno de la figura, sufren transformaciones. Lo que era etéreo e ingravido se torna denso, consistente y volumétrico. Las formas quedan aprisionadas por misteriosas envolturas y pierden sus rasgos femeninos distintivos: se alargan y se comprimen como si oscilaran entre un movimiento liberador y otro opresor.

También puede incluirse, en la orientación que se analiza, a *Carmen Aldunate* (1940). Ella ha descubierto en el dibujo su medio expresivo y, en la figura femenina, un amplio campo de sugerencias.

La línea, cuidadosa y refinada, clásica en su elaboración, expresa sin estridencias el mundo que se oculta detrás de las apariencias visibles. Para ella, esas apariencias constituyen una realidad alienante en que predomina lo convencional y preestablecido. Entiende el arte como catarsis, destinado a volcar hacia afuera lo que se reprime hasta romper la costra que impide mirar el interior del hombre. Quiere llegar al ser interior, sin subterfugios, sin rodeos ni descripciones epidérmicas; intenta poner al desnudo el secreto del hombre, difícil de descubrir a la primera mirada, porque éste ha encontrado múltiples maneras de ocultarse.

En la dibujante y pintora, la figura humana es predominante. Aparece una y otra vez, aislada, estática, distante o acompañada por otras, que se entrelazan y se vinculan a través de cuerdas, hilos, paños, o bien, por la fusión entre los cuerpos. Hay una obsesión por los rostros que son acosados sin tregua: algunos carcomidos como si fueran presa de mortal enfermedad, otros, en parte mutilados y en parte puros y armoniosos. Se intuye una profunda congoja frente al deterioro humano, que le motiva un sentimiento de angustia frente a la muerte. Este sentimiento se ha tornado más dramático en sus obras más recientes; antes, su visión era más enigmática y ambigua, fruto de un proceso creador en que no estaban ausentes ni la ensoñación ni el recuerdo, acompañados de un sutil erotismo.

En la obra de esta artista, la exterioridad y la interioridad forman una pareja contradictoria. Sus figuras femeninas están vestidas con amplios ropajes, túnicas y cofias que envuelven y aprisionan las formas; en su presentación, recuerdan el arte pretérito de la antigua Flandes. A veces, los ropajes dejan entrever un rostro impávido en que no se vislumbra la vida, como si la intimidad, celosamente guardada, no pudiera salir a luz. En otros casos, la prisión del ropaje se desgaja parcialmente, dejando al descubierto, recónditos interiores, la-





ERNESTO FONTECILLA
En este mundo
1.0 x 1.2m

cerados y fragmentados, como si el rostro impasible ya no pudiera ocultar el secreto íntimo.

Otros artistas que han hecho del arte el refugio de lo imprevisible y de lo imaginario son: Valentina Cruz, Sergio Soza y Gonzalo Díaz.

Valentina Cruz (1940), egresada de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, ha dedicado su actividad artística a la escultura, el grabado y el dibujo.

Desde 1970, su creatividad se ha volcado al dibujo, aplicando una técnica puntillista a las formas dibujadas. Ahonda, con particular énfasis, en lo absurdo del comportamiento humano cuando está condicionado por esquemas preestablecidos, por “fachadas” sociales, que esconden el vacío interior. En sus láminas, de diferente formato, desfilan funcionarios, dirigentes, burócratas, que se mueven y actúan, de acuerdo a exigencias cuya razón de ser nadie entiende ni sabe cómo justificar. Estos seres muertos espiritualmente conviven con otros, de naturaleza mecánica, desgastados por el uso.

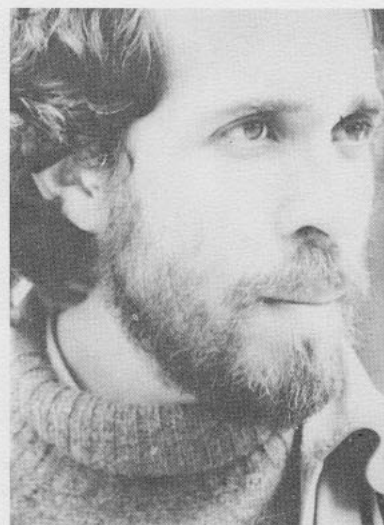
En la obra de *Sergio Soza* (1946), pintor y dibujante, conviven el sueño y el recuerdo; esta coexistencia la resuelve, técnicamente, mediante un juego dual de las imágenes. Por una parte, hay una rigurosa fijación de ciertas formas, muy precisas y bien definidas; pero, a la vez, esta modalidad se combina con otra, que disuelve las formas singulares y los contornos nítidos. ¿A qué sugerencia expresiva da respuesta con esta ejecución técnica?

Pensamos que lo que pretende revelar es la dicotomía entre lo presente y lo ausente: el recuerdo que aflora y, al mismo tiempo, se desvanece, o el sueño que rescata débilmente fragmentos del pasado, pero sin poder aprisionarlo con la nitidez de la vivencia consciente.

Llama la atención la saturación del campo visual, debido a un conglomerado de formas que se ubican en un espacio que privilegia el plano y en un tiempo, a la vez, real e irreal. Mientras algunos personajes aparecen pulcramente vestidos y correctamente sentados como cortesés visitantes, en otros se desvanece toda etiqueta formal y el contraste se acentúa con figuras femeninas que aparecen, total o parcialmente, desnudas. Al mismo tiempo, el ámbito del recuerdo familiar se objetiva con la representación de utensilios caseros, que ponen de manifiesto una escena íntima en la que no falta el animal doméstico.

Su obra, hasta 1978, se caracterizó por este entrelazamiento del pasado con el presente; el tiempo como problema existencial fue el centro de su indagación visual: recuperarlo, aprisionarlo y revelarlo pero, a la vez, dar cuenta de su caducidad.

En la pintura de *Gonzalo Díaz* (1947) también se plantea la problemática del tiempo. Sin embargo, en este pintor, dicho problema se plantea por intermedio de espacios circunscritos, limitados, que parecen detener el flujo temporal. Su trabajo espacial está íntimamente vinculado con una técnica pictórica que se apoya en antiguas fórmulas renacentistas de trabajo, a base de veladuras, creando una atmósfera homogénea, que impide diferenciar un objeto de otro por su intensidad colórica y luminosa. Esta particular atmósfera de luminosidad reducida cobija a seres fantasmagóricos, apresados en un tiempo y espacio míticos, que trastocan el escenario por donde deambula el hombre; éste queda reducido a su mínima expresión frente al escenario inconmensurable en que se



SERGIO SOZA

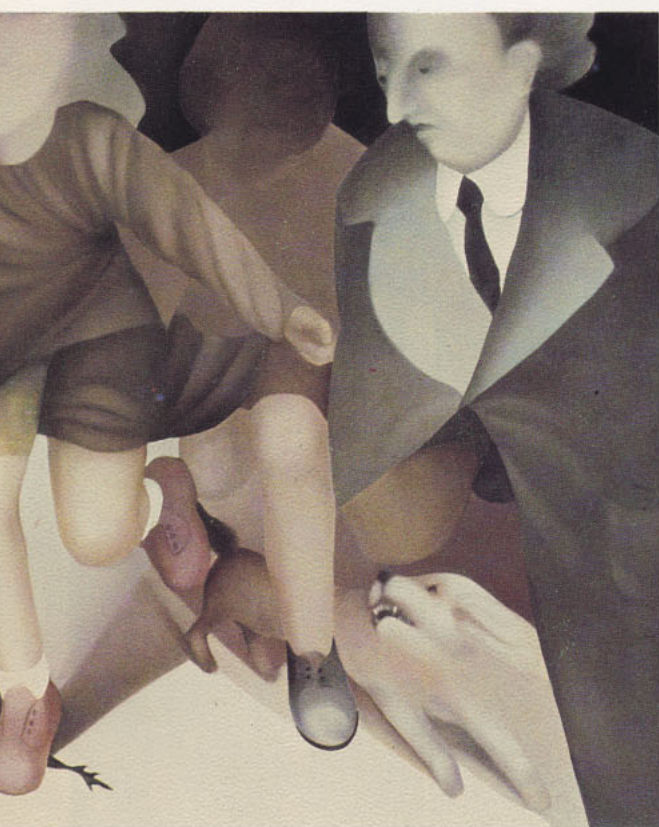


VALENTINA CRUZ

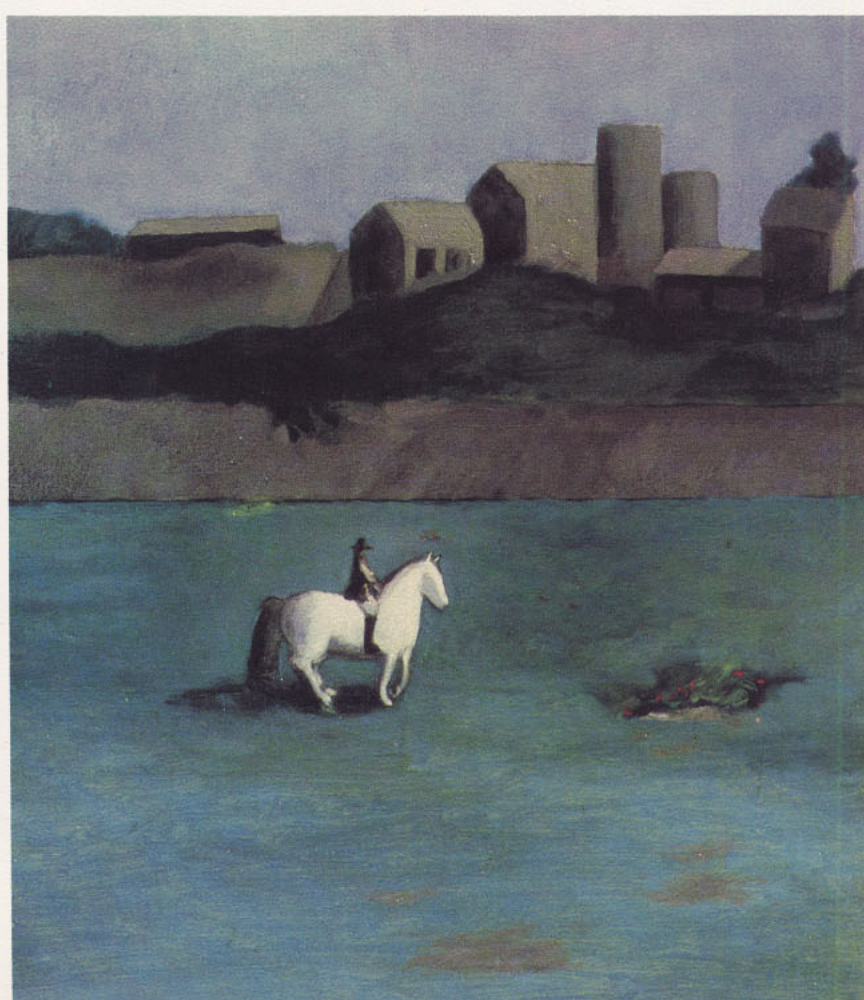




SERGIO SOZA
1.40 x 2.00 m



SERGIO SOZA
1.10 x 0.90 m

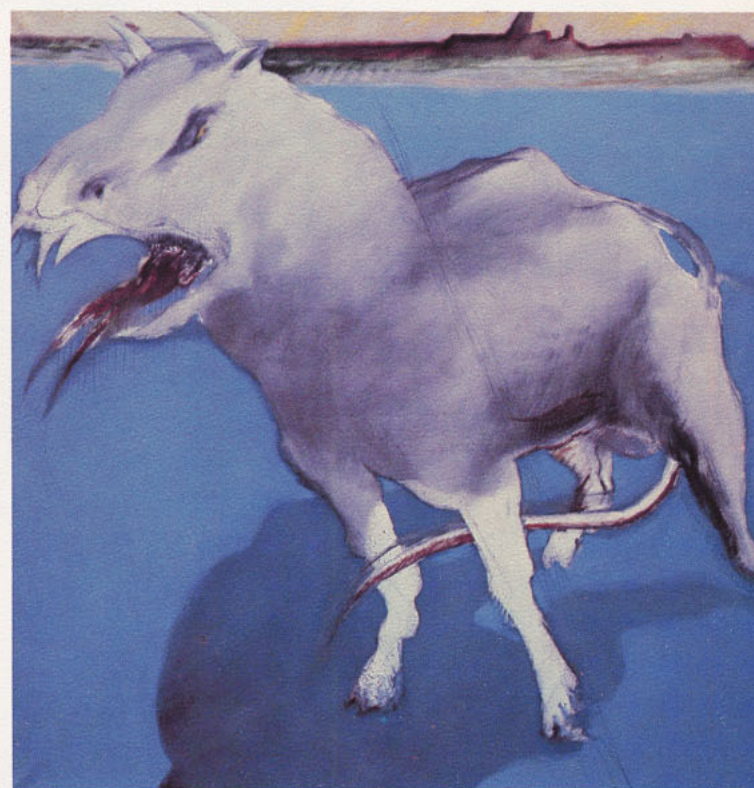


GONZALO DIAZ
Los Hijos de la Dicha
Díptico
1.10 x 0.99 m

GONZALO DIAZ
El paraíso perdido
0.41 x 0.33 m
1973



GONZALO DIAZ
Los hijos de la dicha



GONZALO DIAZ
El Cancerbero



GONZALO DIAZ

Exposición de Dibujos



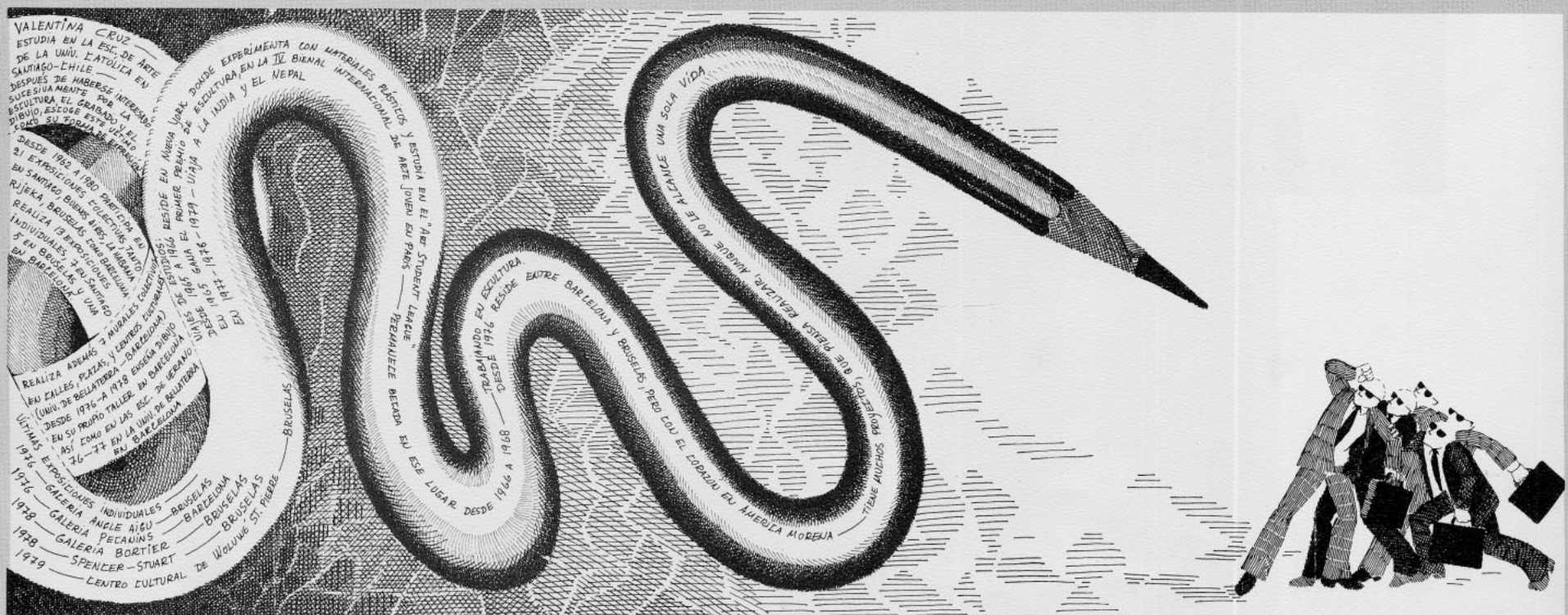
GALERIA EPOCA

inauguración:
2/9/80-19.30 h

VALENTINA CRUZ

2.9 ↔ 10.10

Orrego Luco Sur 50
t.236595
Santiago



encuentra y su indefensión es total frente a las fuerzas ocultas y amenazantes.

La pintura de Gonzalo Díaz rememora problemas fundamentales, planteados desde épocas remotas, cuando el hombre en su relación con el mundo estableció vínculos expresados en el mito, entendido como plenitud y trascendencia. El recuerdo de nexos mágicos y sagrados entre el hombre y el mundo reaparece en la obra de este pintor; pero expresado, ahora, como ruptura y desarraigo. Quizás si la creciente deshumanización y la pérdida de identidad del hombre contemporáneo ha hecho que el artista se repliegue en sí mismo, profundizando en los orígenes de la culpa y en la desarmonía entre el hombre y la naturaleza.

Esta necesidad de revelación presentó un vuelco sorpresivo a partir de 1978.

¿Cómo hacer ingresar el mito a nuestra dimensión contemporánea? ¿Cómo revivirlo en su carácter de vínculo estable entre el hombre y el mundo? El pintor buscó respuestas a estas interrogantes, entendiendo que debía sacrificar lo imaginario considerado como trans-sensible, para aproximarse al mundo fenoménico. Esta decisión lo llevó a alejarse de la naturaleza propia de lo imaginario, acercándose a la realidad de la existencia cotidiana, en la misma medida que se desprendía de las raíces mágicas generadoras del mito.

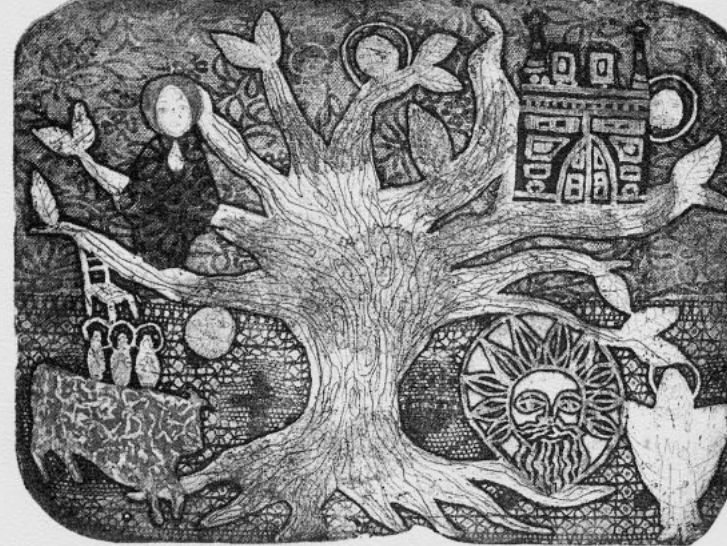
Se vio obligado a modificar la organización visual de la pintura, desapareciendo el mundo del silencio, de la soledad y el vacío, que se apoyaba en una estructura tectónica, desde el punto de vista plástico. Seleccionó imágenes, extraídas de sus obras anteriores, y las disoció de sus respectivos contextos; a la vez, aumentó el formato de sus telas en forma considerable, para amplificar la imagen seleccionada y, al mismo tiempo, incorporó la violencia del gesto como lenguaje, aprovechando la extensa superficie de la tela, que le permitía desplazarse corporalmente con el pincel.

La herencia atávica se configuró en signos de violencia y agresión, al liberarse de los frenos simbólicos que las retenían, dejando entrever la ruptura ancestral del hombre en su relación con el mundo y con los demás, como resultado de la pérdida de la armonía primordial y del desarraigo existencial¹⁶¹.

Dos ejemplos muy particulares dentro de esta orientación lo ofrecen las respectivas obras de *Tatiana Alamos* e *Irene Domínguez*.

Ambas, por caminos distintos, confluyen a una finalidad común: recrear vivencias humanas que no están marcadas por el signo trágico. Invitan al espectador a desplegar su capacidad lúdica para relacionarse con las imágenes que ellas ofrecen, en las que predomina el humor, el ensueño, la fantasía y la imaginación poética.

Tatiana Alamos ha buscado, sistemáticamente, en la realidad latinoamericana y chilena, los motivos de su creación plástica. Utilizando variados recursos técnicos (dibujo, pintura, combinaciones mixtas) y diversos materiales, trata de rescatar la riqueza poética que contiene la mitología popular, así como las tradiciones, leyendas y costumbres del pueblo para desentrañar su modo de vida. Recurre a símbolos y signos (objetos encontrados) que, aunque desgastados por el uso, no han perdido su significación original y los ubica en soportes bidimensionales o tridimensionales de distinta naturaleza material. Con estos objetos (escapularios, medallas, estampas, géneros, etc.) y otros elaborados por ella misma, ejecuta un montaje iconográfico y escenográfico que recuerda



IRENE DOMINGUEZ
El árbol de la religión
0.55 x 0.76 m
1978



IRENE DOMINGUEZ
Exposición 1979
con Tatiana Alamos



en página siguiente:
TATIANA ALAMOS
El brujo de fuego
2.26 x 1.60 m
Tapiz

161 Ivelić Milan, *La pintura actual en Chile*. Panorama Benson y Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana, Buenos Aires 1980.





TATIANA ALAMOS
Serie: *A Margarita*
1979



Virginia Huneus,
Totem made in Leyda,
1981.
Desde
un trabajo inicial
titulado
"Los cucos",
Virginia Huneus
ha prolongado
estas motivaciones
fantásticas
hacia
la ejecución
de figuras totémicas,
que recuerdan
símbolos ancestrales
empleados
en ceremonias
y rituales colectivos.



TATIANA ALAMOS
El brujo de fuego
Fragmento

el trabajo de los antiguos imagineros coloniales y el de los artesanos populares.

La prolongada ausencia del país de Irene Domínguez nos priva de un análisis exhaustivo de su trayectoria artística. No obstante, las ocasionales muestras de su obra nos permiten, al menos, vislumbrar su orientación fundamental.

No es frecuente encontrar en la pintura chilena (tampoco lo es en la pintura occidental) obras que acojan el humor y, sobre todo, el elemento lúdico incontaminado, como ocurre con esta artista, quien logra crear en sus telas, una atmósfera de candor y, a la vez, de misterio. Creemos no equivocarnos al relacionar su obra con la visión propia de los pintores “naif”; pero entendiendo bien que no se confunde con ellos debido a la sofisticación técnica e intelectual de su proceso, que denota la madurez plástica a la que ha llegado y que, evidentemente, la distancia de dicha visión.

Expresionismo figurativo

Dentro de la *Nueva Figuración*, otros artistas han orientado su exploración visual por lo que hemos denominado, en forma tentativa, expresionismo figurativo. Conviene aclarar este término para evitar los comunes encasillamientos que, al generalizarse, enmarcan peligrosamente a los artistas.

El término *expresionismo* se entiende como una tendencia permanente del arte que se acentúa, sobre todo, en los períodos de crisis social y desarraigo espiritual. Esta tendencia encuentra un camino abonado en una época, como la nuestra, de profundos y violentos trastornos históricos.

Aunque la noción ha existido siempre, el término mismo surgió de la estética alemana, generalizado por H. Walden, editor de la Revista *Der Sturm*. El calificó de “expresionista” a todas aquellas manifestaciones revolucionarias que se produjeron entre 1910 y 1920.

El concepto de expresionismo se reservó hasta la Segunda Guerra Mundial al dominio del arte figurativo; pero, a partir de la finalización de ese conflicto bélico, se asoció también a aquellas investigaciones puramente abstractas que, particularmente, en Estados Unidos dieron origen —como vimos— al expresionismo abstracto.

En Chile, lo que hemos denominado expresionismo figurativo, ha tenido un desarrollo singular. Para comprender su origen hay que recordar lo que se dijo en relación con el Informalismo y el grupo *Signo* que lo representó.

No hay duda que la fuerza expresiva de sus integrantes, la violencia de su grafismo, el rompimiento con los cánones formales, fueron el punto de partida de la liberación de la energía expresiva y del arrebatado del gesto. Pero una vez agotadas las fuerzas instintivas y subjetivas, y conscientes del debilitamiento del mensaje visual, se volcaron al dato figurativo extraído de los acontecimientos históricos y de los problemas cotidianos de la vida. Al vincularse con la realidad contingente, reivindicaron la figuración, apoyándose en forma especial en la figura humana, como signo icónico que ofrecía infinitas posibilidades para encarnar la actitud crítica frente al hombre y a la sociedad.



Mario Yrarrázabal,
escultor, con
Roser Bru y
Benito Rojo



Roser Bru con
Gaspar Galaz,
escultor y uno
de los autores
de este libro.



ROSER BRU
En el taller
1980

En nuestro país, la figuración ha sido una característica constante de la pintura, sometida, casi siempre, a cánones más o menos inflexibles. Pero este hecho ha tenido algunas excepciones en ciertos artistas que no adhirieron a los esquemas formales en uso, desde la perspectiva de este análisis, pueden ser considerados como los precursores del actual expresionismo figurativo. Nos referimos a *Henriette Petit* y *Ximena Cristi*, ya estudiadas, y a *Carlos Faz* (1931-1953), fallecido prematuramente.

Los rasgos más sobresalientes de la obra de Carlos Faz son la monumentalidad de las formas, la deformación de los cuerpos, derivada de una crueldad expresiva, manifestada en el trabajo de la línea, y reforzada por una paleta que utilizó simbólicamente el color. Recordando palabras del crítico Antonio Romero, sus obras “parecen marcadas por un signo premonitorio de fatalidad”.

El camino que tanto él como las artistas mencionadas siguieron se reforzó al irrumpir el Informalismo con su lenguaje liberado, directo, experimental, que terminó por derrumbar el dique que impedía la autonomía total del pintor.

Si bien es cierto que el Informalismo interrumpió la constante figurativa, no es menos cierto que, paradójicamente, estimuló su reaparición. Como se vio, los propios pintores que asimilaron ese movimiento, abandonaron sus experiencias con la materia, con el signo descarnado, para retomar el dato concreto, pero reelaborándolo con toda la independencia recogida de esa asimilación.

Desde ese momento, la antigua figuración cedió su lugar a una investigación plástica mucho más profunda, destinada a revelar las tensiones sociales, los conflictos humanos y las paradojas del mundo actual. La nueva figuración alteró el uso de la línea, rompió con las coordenadas espacio-temporales que conservaba la tradición, exploró nuevas técnicas de representación hasta debilitar las precisas y definidas fronteras que separan y distinguen a las manifestaciones de la plástica.

Analizaremos, a continuación, a algunos representantes de esta orientación figurativa.

Roser Bru (1923), pintora, dibujante y grabadora, de origen español, llegó a Chile en 1939, a la edad de dieciséis años.

Esta artista presenta dos constantes, a lo largo de toda su vida artística: una, de carácter figurativo, que no abandonó ni siquiera cuando investigó la senda informalista; la otra, de carácter temático, preocupada por los problemas humanos, ha marcado su obra.

Estas raíces, sustentadoras de su actividad artística, no ingresan intocadas a su mundo creativo, sino que son sometidas a una rigurosa revisión crítica: desfilan imágenes que muestran al hombre en su angustia frente a la guerra, en su impotencia frente a la tortura, en su desgarramiento frente a la injusticia. Pero también es capaz de cambiar su registro expresivo para sugerir el sentimiento maternal o para evocar, con nostalgia, las costumbres y tradiciones de su tierra natal.

Su factura técnica se adecua a tales cambios expresivos y logra combinar, en una misma obra, diversas experiencias técnicas derivadas de su trabajo paralelo con la pintura y la gráfica; ambos medios expresivos se entrecruzan, pero cuidando siempre de conseguir la síntesis plástica. De esta manera borra las fronteras de cada especialidad artística y se sitúa en una dimensión experimen-

tal que renueva y acrecienta su potencial expresivo; este hecho es particularmente notorio en las obras ejecutadas desde 1973.

Si tratamos de sintetizar su obra, podemos distinguir tres etapas: en la primera, sus pinturas y grabados revelan el recogimiento interior unido a la detención del tiempo, producto de una profunda concentración y ensimismamiento. No hay renuncia frente al mundo, sino que éste aparece como un espectáculo contemplado a distancia, del cual trata de conseguir las máximas posibilidades plásticas, incluso cuando experimenta con nuevos materiales. En este último aspecto, quizás fue ella la primera en conciliar el procedimiento informalista, con la recuperación del dato figurativo, mediante incisiones realizadas directamente sobre el material (endurit).

En la segunda etapa acorta la distancia con el mundo y acentúa su introspección, interrogándose respecto a su propio papel en el mundo e interrogando a éste sobre su verdadero sentido. No es casualidad que predomine la figura femenina en esta etapa. Este acercamiento con el mundo ya no es contemplativo, sino que es conflictivo: aparece el drama humano. Su técnica se inclina por el rescate simbólico del color, trabajado en planos, de intensa altura tímbrica, combinado con zonas en que el gesto rompe la coherencia que imponía el contorno lineal, demarcando y separando las figuras del fondo. Tanto la forma como el espacio plástico son segmentados para remarcar una situación antagónica y contrastante: la pugna entre fuerzas opuestas encarnadas en el amor y el desamor, el recuerdo y el olvido, la juventud y la vejez.

En la tercera etapa, se conjugan y sintetizan los aportes anteriores, pero, al mismo tiempo, se agudiza su preocupación frente al comportamiento humano. Pareciera que el drama humano se cargara de signos negativos y, si no fuera por la presencia esporádica del recuerdo de un mundo mejor gracias a vivencias infantiles, el conflicto sería un callejón sin salida.

La obra más reciente de Roser Bru se ha tornado más compleja por las combinaciones técnicas empleadas e, igualmente, por la introducción de nuevos elementos semióticos. Técnicamente, combina, en el soporte, el trazo con la mancha de color, el contorno nítido con la pincelada rápida que deshace la configuración; estas combinaciones están acompañadas de recursos sígnicos, tales como cintas negras sobrepuestas, frases, números y fotografías, que al ser resemantizados por la intervención de la artista, refuerzan la significación de las imágenes.

Profundiza en la realidad contemporánea y recurre también al pasado para asociarlo con el presente: la recreación de personajes velazqueños y goyescos es un ejemplo. En otras ocasiones, se aproxima a la historia más reciente, retomando el drama de Ana Frank a través de los antecedentes fotográficos que existen o reviviendo impactantes noticias como el asesinato del dirigente político italiano Aldo Moro.

La pintura de *Mireya Larenas* (1931) es heredera de una tradición que tiene su origen en la *Generación del Trece*, cuyos artistas intentaron romper los esquemas formales, gracias a un incipiente expresionismo que los condujo a violentar las apariencias sensibles de la realidad.

La obra de Mireya Larenas continúa ese itinerario con su expresionismo sensorial apoyado en el color, que la lleva a modificar las cualidades sensibles



CARLOS FAZ
Madre e hijo



CARLOS FAZ
(1931 - 1954)



ROSER BRU
Mutuos deseos de felicidad
0.98 x 0.98m

del mundo real sin salirse de los medios tradicionales de expresión de la pintura. Particular atención le concede a la figura femenina, la cual adquiere especial relevancia debido a los fuertes empastes y a la vibración luminosa del color; su ejecución, basada en violentos gestos de la pincelada, manifiestan su vehemencia expresiva, que no está mediatizada ni por límites temáticos ni por condicionantes formales.

En la orientación que analizamos debe incluirse a *Guillermo Núñez* (1930), a pesar de los bruscos cambios que se advierten en su labor artística.

Durante los primeros años de la década del 60 tiene una etapa informalista vinculada con la gráfica lo que, en cierto modo, frenó el desborde gestual y la carga matérica propias a ese movimiento. Más adelante, a mediados de ese decenio, aparecen en su obra elementos provenientes del Pop-Art, utilizando su particular concepción cromática; aplicó el color en forma lisa y pareja, sin huella de la pincelada y en violentos contrastes, acentuados por la altura del timbre cromático. La incorporación de esta nueva técnica quedó unida a una temática abiertamente crítica de la situación histórica.

En forma paralela ha trabajado el dibujo, empleando el lápiz o el gouache sobre papel; su temperamento inquieto lo ha llevado a buscar procedimientos que apresuren la elaboración de la obra. En estos dibujos, el motivo central es la figura humana mutilada o deformada, debido a una especie de pugna interna sugerida por los personajes que pueblan sus láminas.

El nombre de *Delia del Carril* está vinculado con los orígenes del *Taller 99*, en el cual participó activamente.

Cuando se alude al gestualismo y a la expresión en la pintura chilena, se suele olvidar que estas características se encuentran también en más de un exponente de la gráfica, especialmente de aquellos que se sintieron atraídos por el Informalismo de los años sesenta.

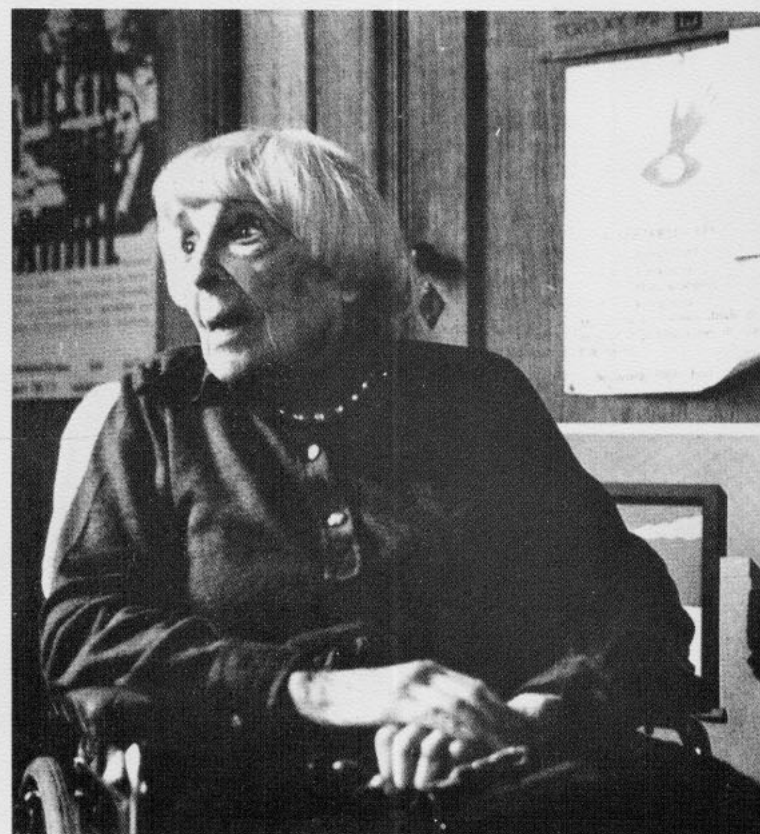
La obra inicial de Delia del Carril se ubica, justamente, por esos años. Desde un comienzo alteró las técnicas del dibujo al emplear directa y espontáneamente el carboncillo en la superficie del papel. Su variedad de recursos técnicos (pintura, dibujo y grabado) los ha aplicado a la figura humana y, en forma muy especial, a los caballos, que se han constituido en el leit-motiv de sus obras para encarnar profundos sentimientos humanos. Impone un ritmo de ejecución violento, superponiendo líneas sobre líneas que provocan sugerentes contrastes entre el negro del carbón y el blanco de la superficie de la lámina.

El hecho de que la artista no tenga una imagen mental preconcebida, le permite iniciar su trabajo sin ningún tipo de condicionamientos; a medida que imprime los trazos sobre el papel va descubriendo la configuración de las formas y su organización definitiva. Si bien mantiene ciertos nexos con la morfología real del caballo, el proceso transfigurador al que lo somete hace de él un símbolo de carácter mítico vinculado a raíces americanistas. En este aspecto, se vislumbra cierta relación con los muralistas mexicanos, con algunas obras del pintor ecuatoriano Guayasamín y, sobre todo, con el mexicano Guadalupe Posada.

Gilda Hernández (1935) ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1952; paralelamente estudió Leyes en la Escuela de Derecho de esa misma Universidad, cursando hasta el cuarto año. Después de egresar de



GUILLERMO NUÑEZ

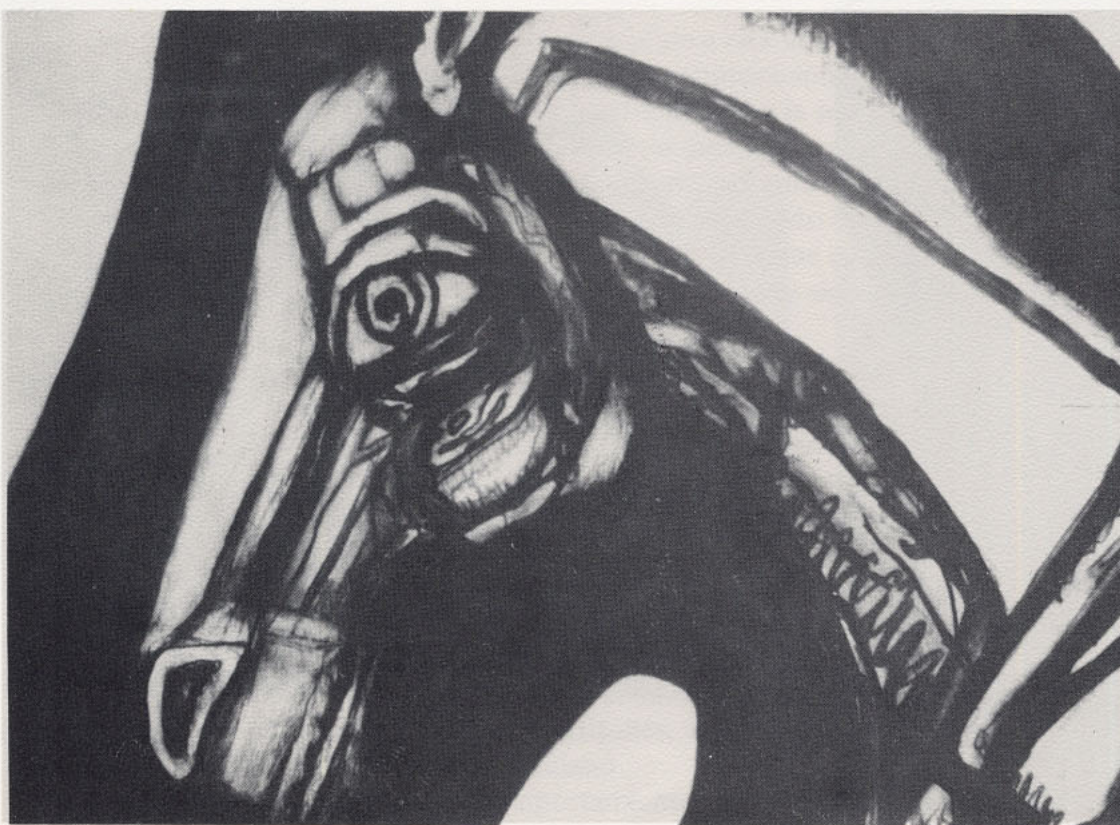
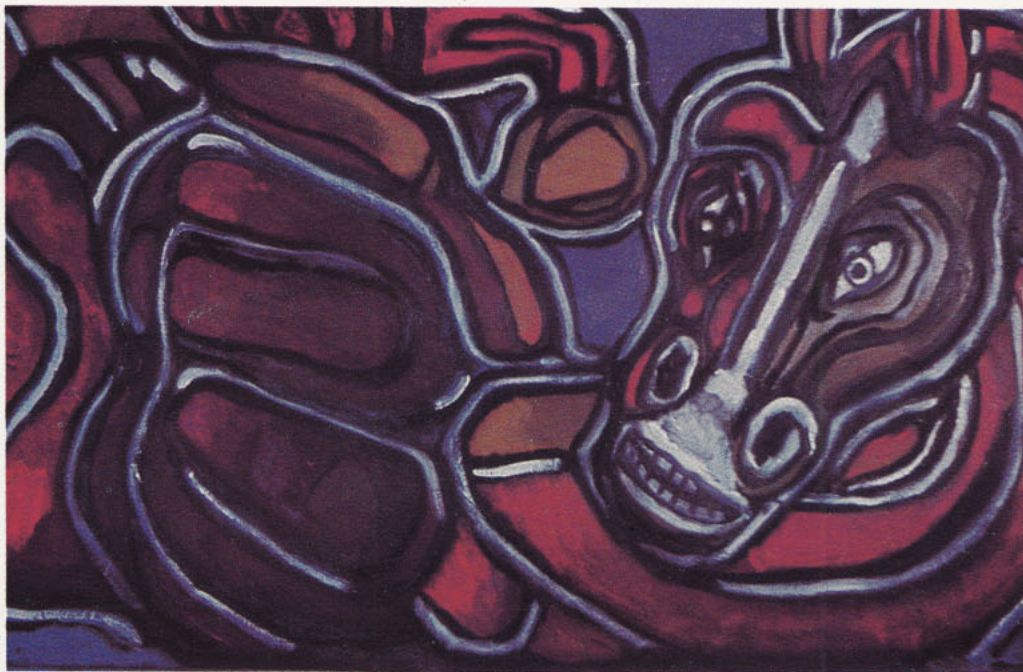


DELIA DEL CARRIL

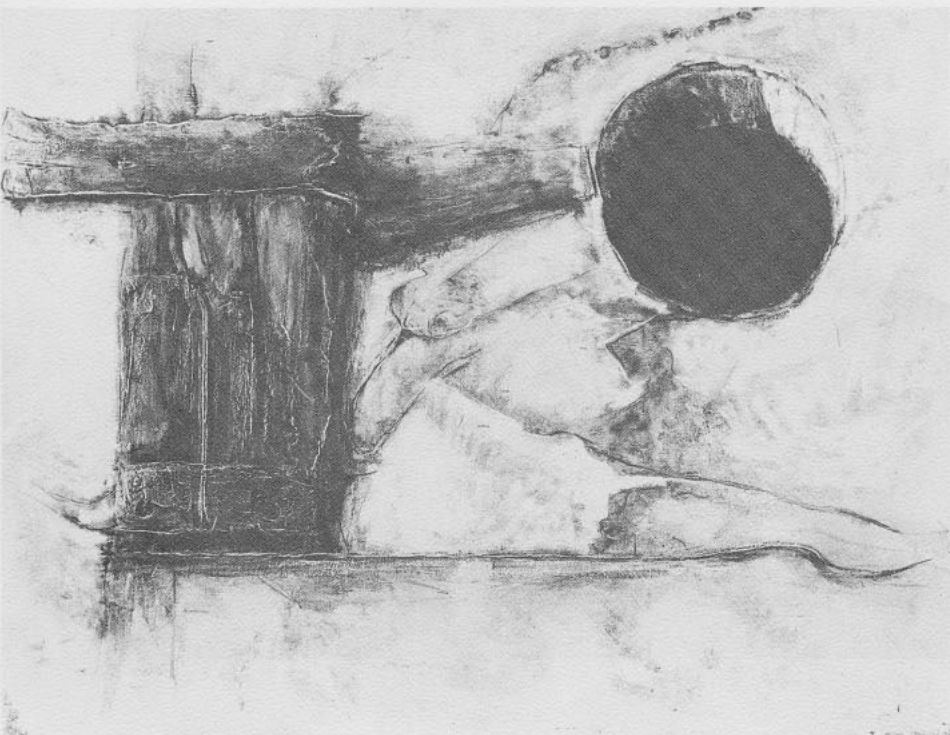


GUILLERMO NUÑEZ
1973
0.77 x 0.55 m

DELIA DEL CARRIL
Caballo
 1972



DELIA DEL CARRIL
Serie de caballos
 .Salón 1972



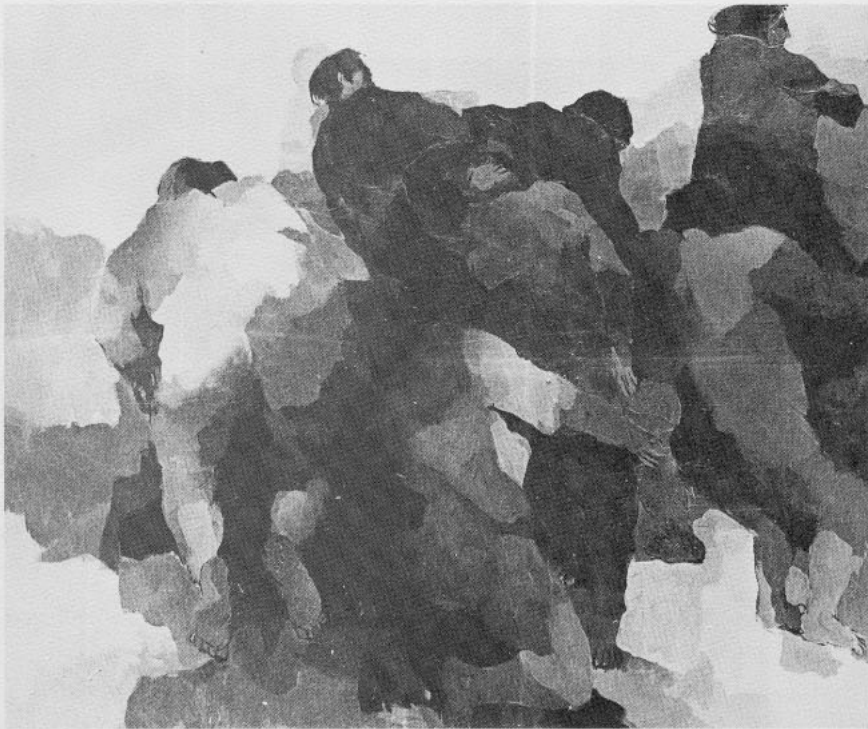
PEDRO BERNAL TRONCOSO
Composición
1.13 x 1.54 m



MIREYA LARENAS
Mujer
1969



CARMEN JOHNSON
Fuerzas Cósmicas
1971



MANUEL GOMEZ HASSAN

la Escuela de Bellas Artes perfeccionó sus estudios de grabado en el *Taller 99* y, más tarde, se interesó por la cerámica, el tejido y el tapiz.

A diferencia de otros artistas que se caracterizan por su continuidad temática y técnica, esta pintora, grabadora y dibujante ofrece una obra en permanente modificación. Esta característica de su quehacer, que muestra ciclos que parecen cerrarse de manera definitiva, debe analizarse con especial cuidado, porque la eventual ruptura interna de un ciclo con otro no significa, necesariamente, un quiebre total. Uno de los aspectos más interesantes en el estudio de su obra está, precisamente, en descubrir el nexo que da coherencia y continuidad a sus diferentes instancias creativas.

Uno de estos nexos es el tratamiento técnico de la línea, como fundamento de significaciones que, en distintas modalidades expresivas, recorre toda su obra. En ciertos casos, la línea es utilizada para circunscribir el mundo real y adecuarlo a su propio mundo interior, marcado con ribetes evocadores; en otros casos, la línea delimita, distingue y separa una forma de otra, como ocurre, por ejemplo, con su serie serigráfica ejecutada en 1977/78 y, simultáneamente con sus obras ejecutadas al óleo y al pastel. Todo este ciclo se caracteriza por el predominio de la figura femenina, la que aparece segmentada en trazos, aislada o en pareja y cuyos rasgos comunes apuntan a la falta de identidad y a la ausencia de comunicación.

Gilda Hernández va mucho más lejos en esta línea exploratoria. En sus últimos trabajos se observa un enorme impulso expresivo que se manifiesta en el gesto, el cual pareciera destinado a revelar el agotamiento total del diálogo humano. Ya no se vale de la imagen plástica en su concepción tradicional, sino que incorpora el gesto gráfico de la escritura, pero sólo como grafía y no como expresión de conceptos. No obstante, en ese grafismo está implícito el sentido, porque la ilegibilidad de la escritura connota la incomunicación humana. Como ella misma lo señala en uno de sus trabajos pertenecientes a la serie titulada *Cartas desde Chile*: "Se trata sólo de torres de palabras que nadie entiende".

Frente a la ilegibilidad de la escritura, que pareciera anular semánticamente la obra, la artista se compromete con un trabajo destinado a procesar la impronta que deja el recorrido del lápiz sobre el papel. Aunque carece de significado directo en cuanto texto escrito, sí lo tiene en cuanto signo plástico, capaz de organizar su propio circuito de lectura visual.

En dicha serie, ella intensifica el fenómeno humano de la incomunicación, anulando por completo la relación entre el que escribe y el destinatario. Se desintegra, así, el mensaje que, supuestamente, caracteriza la correspondencia epistolar.

Eduardo Garreaud (1942), dibujante y grabador, escudriña la vida a través del arte. Minucioso observador del entorno humano, registra las acciones del hombre, tanto las públicas como las que permanecen en la intimidad. Advierte, al mismo tiempo, que ningún acto humano prescinde de un contexto espacial que, directa o indirectamente, lo acompaña: parques, plazas, calles, rincones, etc. son escenarios que se integran al diario vivir. A su vez, estos marcos espaciales acogen ruidos, silencios, multitudes, soledades, luces y sombras, que también se vinculan al acontecer cotidiano.

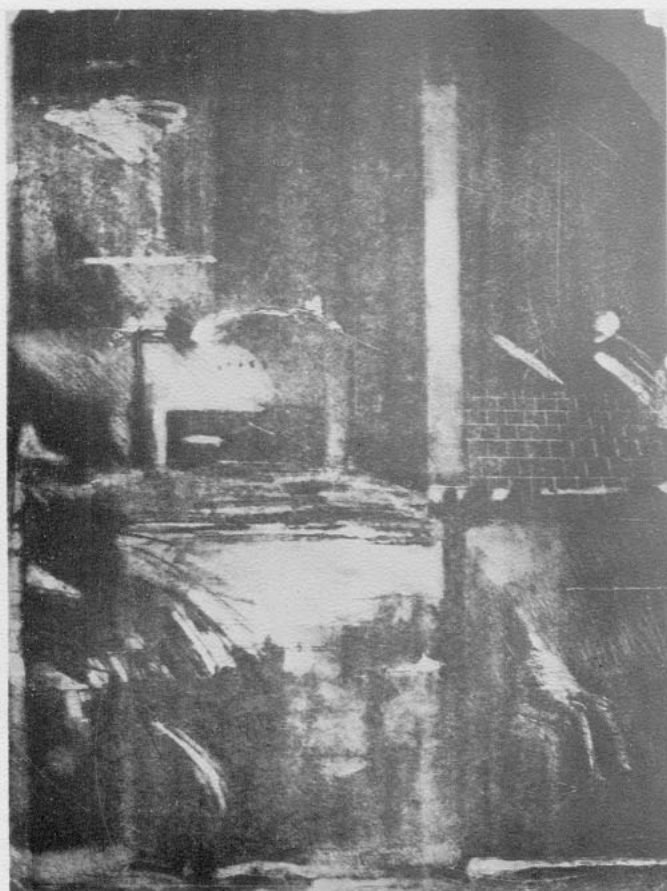
En la obra de este artista, el comportamiento humano no se traduce en



GILDA HERNANDEZ
Venus No 6
Serie de la Venus
0.69 x 0.51 m
1976

GILDA HERNANDEZ

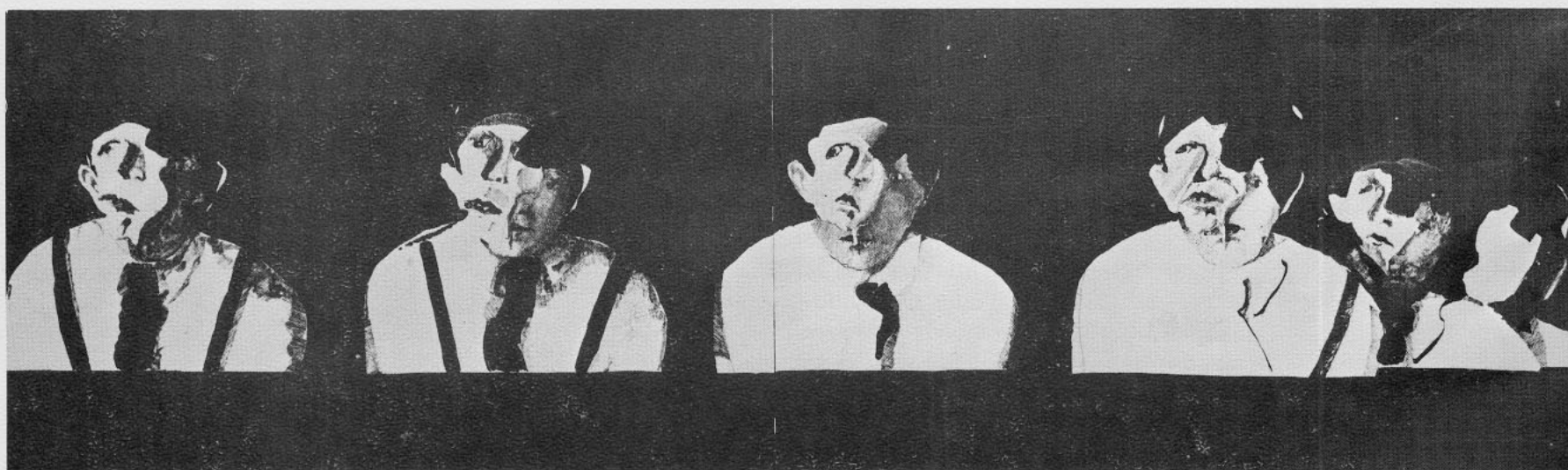




EDUARDO GARREAUD
El martirio de San Sebastián



EDUARDO GARREAUD
Soneto de la Muerte



EDUARDO GARREAUD

un reportaje inmediato de lo observado, sino que lo percibido se deposita en la memoria hasta que, en un proceso casi inconsciente, las imágenes recordadas se plasman en el papel, asociadas con otras que proceden de su interioridad.

Para dar cuenta de los problemas que lo inquietan, debe investigar y proponer técnicas que se concilien con su visión, a la vez retrospectiva y actual, desde el punto de vista temporal, y diferenciada, desde la perspectiva espacial. Porque debe reconstruir acontecimientos que no son contiguos espacialmente, en tiempos distintos. Por eso, uno de los problemas más complejos y más interesantes de su labor es la creación de tiempos y espacios que rompen con la sucesión temporal y con la contigüidad espacial.

Una de las soluciones que propone es abordar los temas en secuencias, en series de dibujos o grabados. *Los parques, Las carreras, Los ciegos, Las vitrinas* y, más recientemente, *El martirio de San Sebastián*. Además, las imágenes de las distintas series las presenta, ya sea en forma simultánea, o bien fraccionadas o superpuestas o, en fin, en lectura sucesiva. Por ejemplo, en la serie de *Los ciegos*, ejecutada, en su mayor parte, con lápiz de color, utiliza la técnica del fraccionamiento, que tiende a independizar cada imagen, e incluso, a aislarla de las demás; sin embargo, el artista las vincula mediante recursos exclusivamente lineales y gráficos, hasta sugerir la sucesión y conexión entre ellas.

Esta organización de las imágenes tiene relación con el lenguaje fílmico, cuyo medio expresivo es el movimiento de fotogramas, que permite la sucesión temporal. En la obra de este dibujante y grabador, cada imagen se puede comparar a un fotograma, pero sin movimiento. Es tarea del espectador establecer la sucesión temporal.

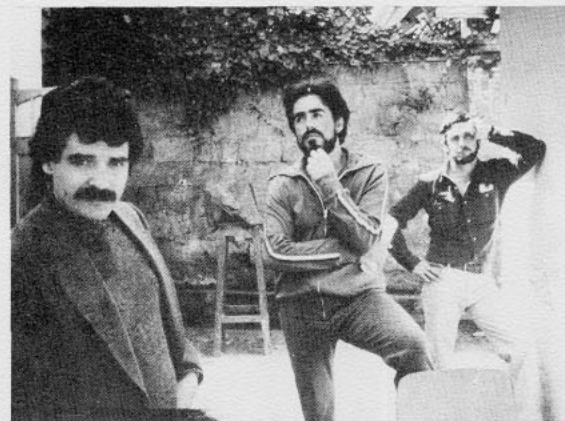
En otros dibujos, como los de la *Serie erótica*, este problema espacio-temporal adquiere particular complejidad. Aquí utiliza la técnica de la superposición de imágenes, por intermedio de soportes transparentes, que muestran con nitidez las imágenes que están en las placas más cercanas al espectador, mientras que las que ocupan las placas interiores parecen desvanecerse.

Ultimamente, Garreaud ha vuelto al grabado (litografía) con su serie *El martirio de San Sebastián*. En estas láminas, de gran formato, como la mayoría de sus obras, emplea la técnica de la simultaneidad, conjugando el pasado con el presente para rememorar el martirio y actualizar sus signos identificadores.

Todas estas modalidades expresivas convergen hacia un mismo problema humano: revelar la pérdida de los lazos de afectividad como vínculo de fraternidad. El hombre deambula, cargado con los signos negativos de la existencia, envuelto en una atmósfera de marcado erotismo, que no está sublimado por el amor. Pareciera que el ser humano, en su soledad y vacío existenciales, está destinado a sobrellevar una vida carente de trascendencia.

Gonzalo Cienfuegos (1949), pintor y dibujante, tiene ya una dilatada carrera artística. Después de una breve estada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile viajó a Buenos Aires y Ciudad de México. En la capital azteca alternó sus estudios de diseño publicitario con clases de dibujo y pintura en la Escuela La Esmeralda, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde permaneció por espacio de tres años (1970/73).

Toda su obra gira en torno a una constante: la figura humana. Ella es la consecuencia de un proceso creador que apunta a la exploración del comporta-



Gonzalo Díaz, Jaime León y Eduardo Garreaud



Jaime León, Milan Ivelić y Eduardo Garreaud

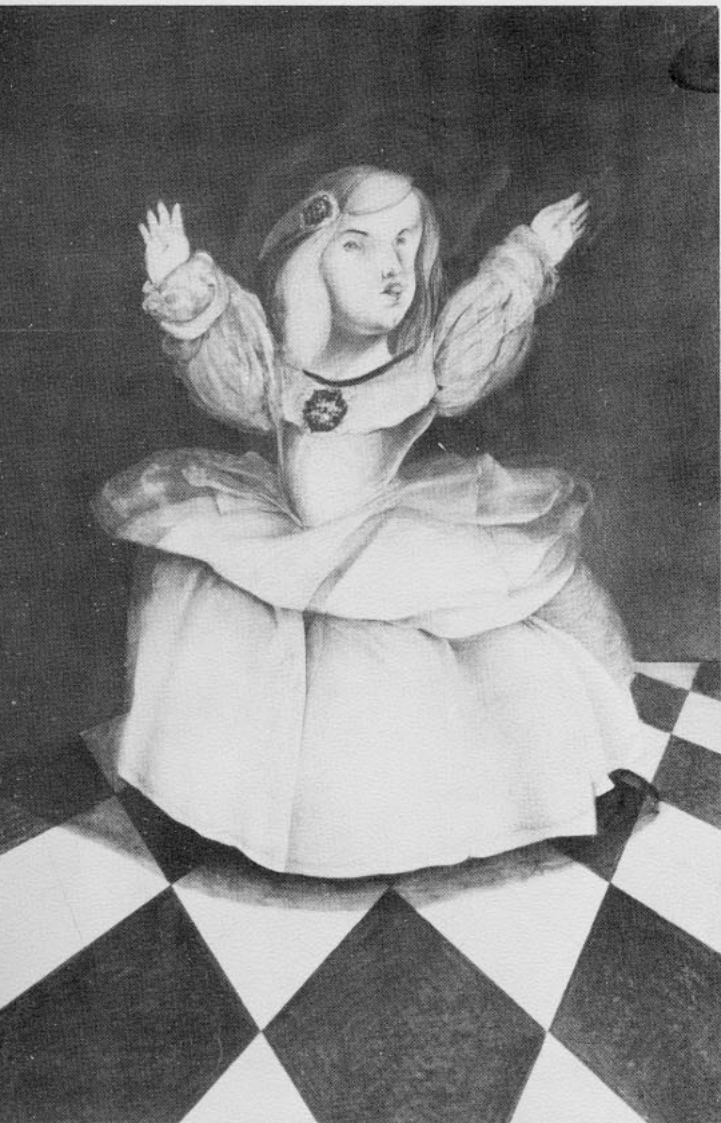
Gonzalo Cienfuegos en su taller







al frente y arriba:
GONZALO CIENFUEGOS
S/T



GONZALO CIENFUEGOS
Las Meninas

GONZALO CIENFUEGOS
en su taller
1981



miento humano, al igual que la mayoría de los artistas agrupados en esta orientación figurativa.

Cienfuegos nos ofrece un juego libre de la imaginación, acompañado de una peculiar impronta, fruto de un trabajo lineal espontáneo y directo, sin bocetos previos. De esta elaboración inmediata surgen seres anticonvencionales, que se apartan de cualquier forma naturalista, abstracta o informalista. Este libre juego de la imaginación es como un gesto casi inconsciente, que se objetiva en forma cuya evidencia se impone más bien por la fuerza expresiva que emana de ellas. Sus imágenes, al romper con estereotipos formales, no ofrecen significaciones precisas; al contrario, se presentan en una pluralidad semántica que ofrecen diversos caminos interpretativos. Como su ejecución fluye espontáneamente, las obras sólo adquieren su estructura definitiva a medida que se desarrolla el proceso. No hay un planteamiento previo, ni de carácter conceptual ni temático.

Uno de los aspectos más interesantes de su obra es la caracterización de sus personajes y su ubicación espacial. Si los llevamos al análisis fisiognómico, se puede observar que han perdido los rasgos que definen sus fisonomías, como si hubieran perdido su naturaleza propia por deformaciones o hibridaciones. Estos personajes se localizan en espacios ambiguos, consecuentes con la ambigüedad de sus naturalezas; más aún, se trata de espacios sin ámbitos, es decir, sin referencias ni coordenadas que los singularicen; a veces son espacios ficticios, escenográficos, sin consistencia; otras veces, son espacios equívocos que, refiriéndose a lo real, sugieren, no obstante, lo irreal, debido a un matiz surrealista en la concepción espacial. Nos recuerda a Magritte, el destacado pintor surrealista, quien disocia a determinados seres y objetos de sus ámbitos propios, proponiendo ficciones al interior de otras ficciones, mediante técnicas ilusionistas.

Cienfuegos transgrede las convenciones y rompe con el marco que el hábito y la costumbre han establecido para normativizar la convivencia humana. Al contraponer espacios distintos y al reunir, en una misma escena, a personajes que pertenecen a tiempos distintos, acentúa el carácter paradójico de las relaciones humanas.

En una de sus últimas series, *Las Meninas*, el artista integra en una síntesis, problemas que había tratado en forma separada y, al mismo tiempo, desarrolla un enfoque expresivo distinto en la presentación de sus personajes. La concepción espacial adquiere mayor coherencia interna debido a la síntesis de todos los elementos; los contrastes espaciales se unifican en su significación, debido a la conjunción de los problemas humanos que inquietan al artista. Y que antes había desarrollado de manera puntual: la incomunicación, el deterioro, la transgresión. Los personajes velazqueños, recreados en esta serie, adquieren una fisonomía aparentemente más humana, que oculta el proceso de autodestrucción.

La formación artística de *Benjamín Lira* (1950) se inició en su niñez, estudiando con Nemesio Antúnez y Dinora Douthinsky; luego, practicó, por corto tiempo, la acuarela con Mario Toral y la pintura al óleo con Rodolfo Opazo. Más tarde, estudió dibujo anatómico con Carmen Silva. En 1969, ingresó a la Universidad Católica de Valparaíso a estudiar arquitectura, la que



BENJAMIN LIRA
Cabeza I
1.80 x 1.50 m

abandonó al término del primer año, para dedicarse a la pintura y al dibujo. Viajó a España y en la Academia de San Fernando estudió durante seis meses; en 1972 está en Londres en la Byam Shaw School of Art y regresa a Chile en 1974. Tres años después viaja a Estados Unidos con una beca de perfeccionamiento para estudiar en el Pratt Institute de Nueva York.

Sus primeras experiencias se encaminaron a develar la realidad que se oculta detrás de las apariencias, mediante un trabajo imaginativo que se apoyó en el paisaje natural. Esta experiencia, breve en el tiempo, la reemplazó por otras que han girado en torno a la figura humana; su perseverancia le ha permitido transformarse en un analítico investigador de la anatomía humana.

Su centro de observación es el complejo mecanismo neurofisiológico del cuerpo humano. A la manera de un dibujante científico, muestra terminaciones cerebrales, arterias y venas, articulaciones y músculos que, organizados y numerados, ponen de manifiesto las complejísimas relaciones entre esos órganos. Elabora, así, un verdadero retrato interior de los múltiples circuitos vitales del ser humano. Esta exploración no se queda, por cierto, en la descripción científica, sino que la línea y el color logran significativa expresividad, al culminar el proceso radiográfico en el contorno exterior, depositario final del gesto fisiognómico, que patentiza la angustia y la tragedia humanas.

Estos retratos parecen establecer un contrapunto entre el mecanismo biológico, su estructura, ritmo y funcionamiento y el perfil exterior, desgarrado y violentado en sus gestos, contradiciendo la eficiencia del mecanismo biológico. Estas obras exteriorizan lo contradictorio del comportamiento humano, expresado en la disociación entre lo que está regulado por leyes naturales y lo que es alterado por la libertad humana. Pero, ¿no habrá también un enjuiciamiento de la conducta del hombre, debido a la irracionalidad de muchos de sus actos? o ¿no será un grito de protesta frente al comportamiento impersonal y masificado del hombre contemporáneo?

No se puede soslayar, en este análisis, la adecuación lograda por el artista entre su necesidad expresiva y los recursos técnicos que utiliza; su ejecución presenta una polaridad entre una factura rigurosa y precisa, que delimita con certera técnica gráfica —aunque utilice el óleo— el mapa cerebral y, por otra parte, una factura rápida y violenta que se superpone a la primera.

Esta modalidad técnica, que no renuncia al óleo como material tradicional de la pintura, es innovadora, en cuanto a su tratamiento sobre el soporte, por su aproximación a la ejecución gráfica, situación ésta que se advierte en otros pintores de las promociones actuales.

Juan Domingo Dávila (1946) es otro pintor que puede ser ubicado en la orientación que se analiza.

Estudió Derecho durante algunos años antes de decidirse por la actividad artística. Durante el año 1972 estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, prosiguiendo solitariamente su formación. Desde 1977 está radicado en Melbourne, Australia.

Desde un comienzo, su obra provocó encendidas polémicas en el público y en la crítica. Conviene precisar que las polémicas no se originaron ni por el empleo de medios inusuales, ni por el uso de una técnica insólita, ni tampoco por una particular concepción del soporte pictórico. La causa hay que buscar-



JUAN DOMINGO DAVILA
Vita Somnium
1.97 x 2.13 m
1978



JUAN DOMINGO DAVILA
Tragamonedas
1978

la en el modo de concebir y organizar las imágenes.

En este pintor hay ciertas afinidades con dos movimientos artísticos: el Dadaísmo y el Surrealismo.

Una actitud ruptural está implícita en su obra. Esta ruptura debe ser entendida como rebeldía frente a lo convencional y establecido. Se evidenció en su pronto abandono de los estudios universitarios, en su rechazo al aprendizaje institucionalizado y en su aislamiento del ambiente artístico. Pero, dicha actitud ha ido mucho más lejos y se ha manifestado en una particular concepción del arte y de la pintura.

En sus obras iniciales es posible detectar su inclinación por el espíritu dadá, manifestada en la disociación de las relaciones lógicas con que plantea las imágenes, desvinculadas de sus propios contextos, para organizarlas en otros, donde lo imaginario aparece como la fuerza plasmadora de combinaciones inéditas. A la vez, estas combinaciones ofrecen una carga surrealista muy relacionada con símbolos eróticos, que conviven con fragmentos de formas humanas provocadoras y agresivas.

En estas primeras pinturas, ejecutadas en los años 1971 y 1972, aparece la figura humana que explorará incansablemente. Con particular interés se concentra en la figura femenina, proyectando en ella mandatos conscientes e impulsos inconscientes que van transgrediendo los secretos de la intimidad. El artista no sólo no se permite ninguna concesión para aminorar la violencia de las imágenes, sino que, por el contrario, las acentúa de obra en obra.

En los últimos años se observa la madurez a la que ha llegado, gracias a un proceso analítico, vinculado con teorías y prácticas conceptuales que surgieron a fines del decenio del 60 en el ámbito internacional, como se verá más adelante.

La elaboración de su nuevo programa visual se apoya en la "cita plástica", es decir, reúne antecedentes extraídos del Pop-Art, en su caso, seleccionando imágenes proporcionadas por las mismas obras de los artistas pop y que aparecen reproducidas en los libros de historia del arte. No sólo utiliza determinados elementos icónicos de esas obras, que extrapola en su trabajo personal, sino que, además, recurre a las imágenes que aportan los mass-media (fotografías en revistas e imágenes de la televisión, por ejemplo), con el fin de hacer uso pictórico de tales referentes visuales. Con toda esta información, el artista organiza, desde su particular perspectiva, una nueva lectura visual.

¿En qué consiste esta nueva lectura visual?

Es preciso considerar, previamente, el formato de sus telas (4 m. x 2 m. ó 9 m. x 2 m.), cuyas dimensiones impactan al espectador, al verse enfrentado con figuras humanas de tamaño natural.

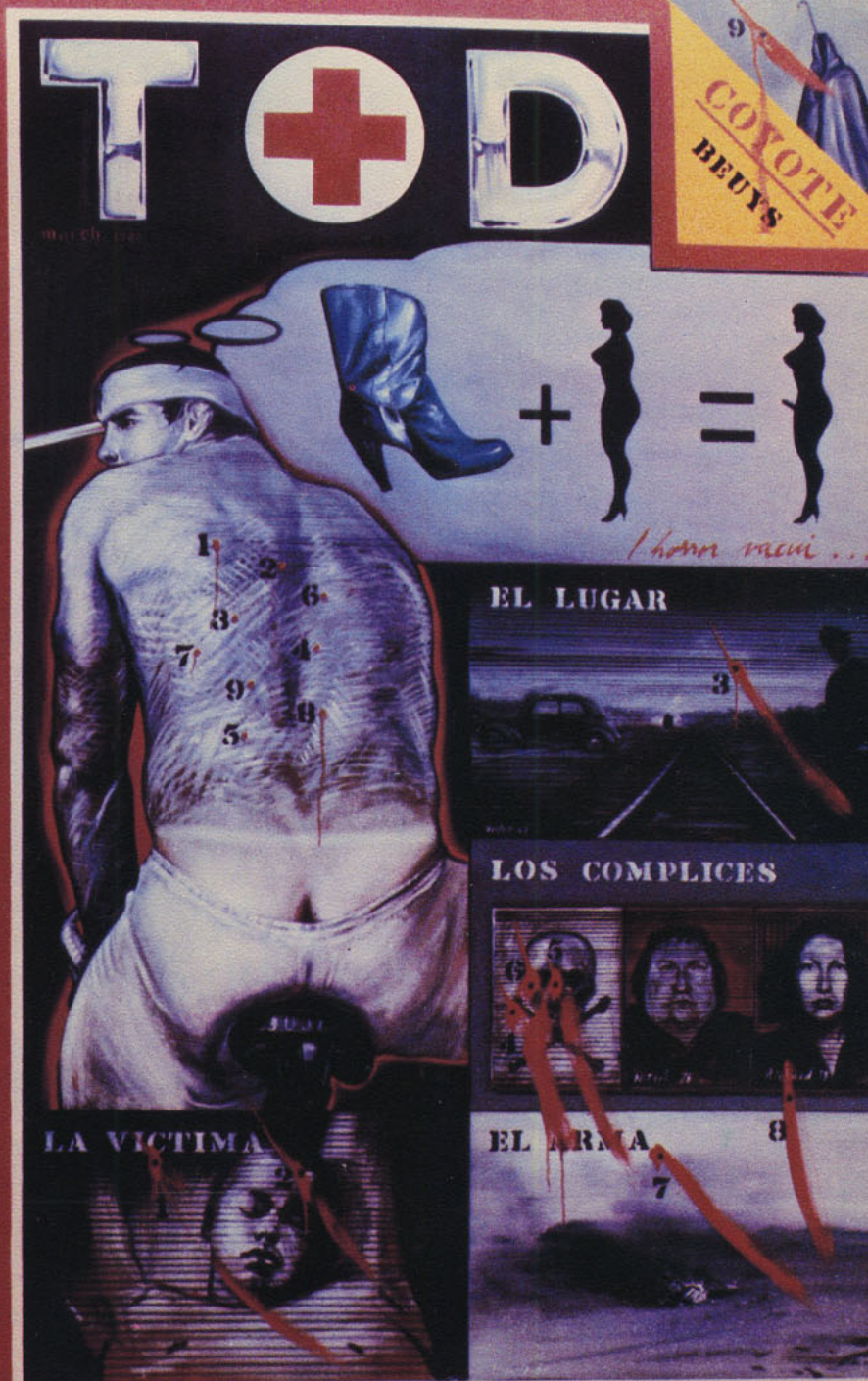
A diferencia de sus obras anteriores a 1977, en que ajustaba su esquema de representación visual a un tema central, cerrando en límites bien definidos el circuito de lectura, ahora, en cambio, renuncia a una lectura lineal, a un centro único de interés.

Dávila lleva a un límite máximo la fragmentación de la continuidad icónica, rompiendo con la cadena temporal, para ofrecer acciones (tiempos) distintas. Lo mismo sucede con el espacio que, al segmentarse, provoca situaciones espaciales disímiles. Vinculados a estos quiebres espacio-temporales, la téc-

ACTAEON, THE HUNTER, WHO BY CHANCE SAW DIANA BATHING IN THE SPRING, WAS BY HER CHANGED INTO A STAG AND KILLED BY HIS OWN DOGS...



INDEX : 1 ADAMI 2 CAULFIELD 3 D'ARCANGELO 4 DAVILA 5 DUCHAMP 6 HOCKNEY 7 JOHNS 8 LICHTENSTEIN 9 LINDNER 10 MAGRITTE 11 OLDENBURG 12 RAUSCHENBERG



AUSTRALIA...90c

La im-magine fatta per significare la
lavora con la parola che si vede
con l'occhio...

JUAN DOMINGO DAVILA
Tod
1980

nica se ajusta a esas rupturas, empleando, simultáneamente, diversos procedimientos pictóricos y gráficos. En ciertos casos desplaza la imagen en beneficio del signo escrito o numérico.

Obviamente, en una organización visual tan compleja como ésta, el campo semántico tiende a dilatarse; no obstante, gracias a la presencia de signos icónicos, que conllevan cargas significativas de evidente denotación, se ordena, en cierto modo, la lectura, pero sin alcanzar a superar del todo la ambigüedad y las diversas posibilidades interpretativas que se desprenden de las obras.

Sin embargo, los mayores problemas se presentan en el aspecto valorativo, porque estas obras circundan un terreno que predispone al espectador a enjuiciamientos éticos de las imágenes, debido a la visualización de comportamientos humanos que, habitualmente, se ocultan o sólo se insinúan. el erotismo, la violencia sexual, el heterosexualismo son planteados de manera abrupta. Frente a estas imágenes, que aparecen despojadas de cualquier aspecto sublimador, el espectador tiende a confrontarlas con sus principios morales o a proyectarse subjetivamente en lo que observa. En ambos casos, se corre el riesgo de atribuirle a las obras significados que no poseen. Esta gratuidad en las significaciones es un riesgo del cual está consciente el artista y lo asume, a pesar de los eventuales juicios condenatorios que pueda provocar su proposición plástica.

Benito Rojo (1950), artista autodidacta, estudió Derecho en la Universidad de Chile; estos estudios los interrumpió transitoriamente para viajar a Europa y Estados Unidos entre 1970 y 1972. A su regreso finalizó su carrera universitaria sin abandonar su vocación por el arte.

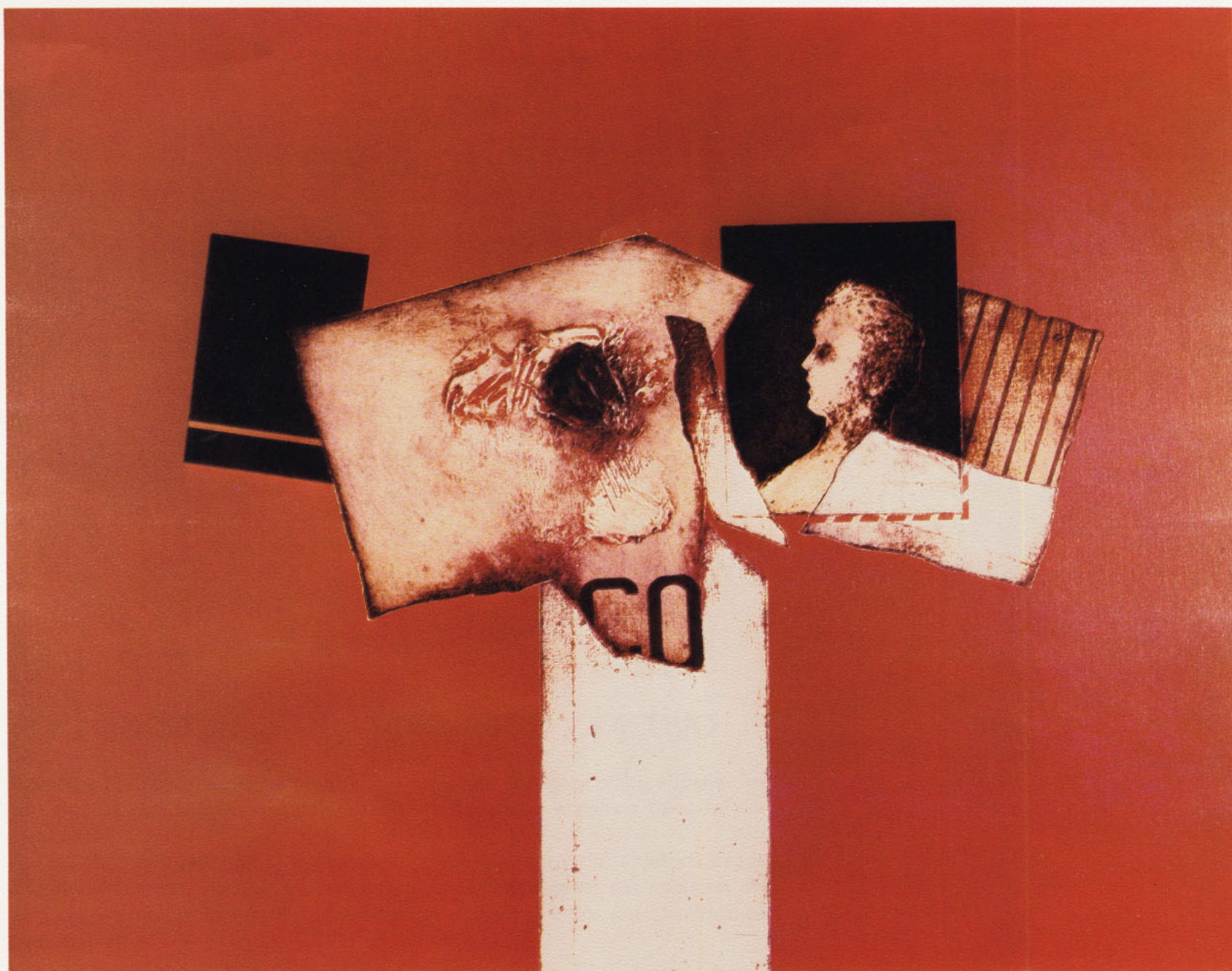
En la corta trayectoria que lleva como pintor ha logrado afianzar un modo de expresión personal. Como otros pintores que se han incluido en la Nueva Figuración, Benito Rojo se sitúa en una postura crítica respecto al comportamiento humano. Los medios de que se vale para elaborar visualmente sus planteamientos acerca del hombre tienen cierta correspondencia con el Informalismo; a igual que otros, no se ha sustraído a la influencia del arte informal: la expresión gestual y sígnica, el empleo de la mancha, de las grafías y pictografías han sido retomados por él, incluyendo, además, un particular interés por la semántica de los signos visuales.

A pesar de mantenerse en la convención del cuadro, hay elementos sustitutos, como el látex y el acrílico en vez del óleo; sustenta la idea del cuadro como objeto, prolongando el espacio plástico hasta el borde mismo de la tela. Pero la extensa superficie del soporte queda limitada por espacios circunscritos, rigurosamente dimensionados, en los que pinta diversas señales y signos, en variadas texturas y tratamientos. Estos verdaderos pictogramas conviven, a veces, con la figura humana, la cual aparece siempre cercada por un recuadro negro que ocupa la mayor parte de la tela; sólo en el centro, como una pequeña ventana, aparece la imagen, que es intervenida mediante recursos rescatados de la gráfica y destinados a saturar de significación la "pequeña ventana".

En todo el proceso de ejecución coexisten fuerzas racionales y emocionales que actúan simultáneamente y que confluyen en un equilibrio: lo racional encarnado en la composición a través del rectángulo como referente ordenador; lo emocional expresado en la calidez del color, en la mancha y en el gesto rápido. Con el elemento racional bloquea, incomunica y encierra; con el elemento emocional libera, comunica y abre.



BENITO ROJO



BENITO ROJO
Mutación II
1.10 x 1.40 m
1979

Capítulo Sexto

Las tendencias del realismo actual

El Hiperrealismo o realismo objetivo

Los historiadores y críticos de arte han utilizado términos como *Hiperrealismo* o *Realismo objetivo* para referirse a una tendencia surgida a fines del decenio del 60.

El Hiperrealismo nació en Estados Unidos y se proyectó a determinados círculos europeos, aunque con substanciales alteraciones en sus opciones temáticas, hecho revelador de las diferencias culturales entre norteamericanos y europeos.

Para algunos, este realismo actual es considerado un movimiento de vanguardia por su replanteamiento de la realidad exterior; para otros, no es más que el retorno a un cierto academicismo.

Si bien es cierto que el realismo contemporáneo establece un nuevo tratamiento de la imagen, no es menos cierto que plantea el resurgimiento de un proceso pictórico que hunde sus raíces en el pasado. La atracción por la imitación más o menos fiel, mediante una figuración ilusionista. Por lo demás, este resurgimiento tiene precedentes en otras épocas de la historia del arte, pero, obviamente, dentro de marcos estéticos y técnicos muy diferentes.

La tendencia realista, en toda forma pictórica del presente y del pasado, es expresión de la visión interpretativa del mundo visible. En este sentido, el rea-

lismo actual se apoya en el entorno urbano, utiliza técnicas propias de la publicidad, recurre al lenguaje del cine y de la fotografía. Con estos recursos visuales indaga sobre aspectos de la realidad que nunca antes habían sido abordados por la pintura.

En el realismo podemos distinguir, básicamente, dos caminos al interior de su campo semántico: aquel que utiliza el documento fotográfico, ya sea obtenido por el propio artista, o bien, recurriendo a la imagen reproducida mecánicamente por otro. El segundo camino es el trabajo directo sobre el motivo, sin el intermediario de la reproducción mecánica de la imagen. En el primero, hay una clara inclinación por la búsqueda de la evidencia visual; mientras que en el segundo, la imagen que propone el artista trasluce sus propias obsesiones.

En los artistas norteamericanos llama la atención el uso sistemático de la reproducción fotográfica, como medium para la ejecución de la obra; algunos proyectan la fotografía (diapositiva) sobre la tela y otros la utilizan indirectamente como antecedente visual. Pero, en ambos casos, la ejecución de la imagen es manual. Se ha utilizado el término de *Fotorrealismo* para designar este tipo de pintura.

Recordemos que con la invención de la fotografía en el siglo XIX, y su posterior desarrollo y perfeccionamiento técnico y artístico, el arte se liberó del compromiso de reproducir fielmente la realidad, abriendo nuevos horizontes. Pero, al avanzar el siglo XX, la fotografía adquirió tanta importancia como reproductora o modificadora de la realidad, que el artista se ha visto en la necesidad de relacionarse con ella, utilizándola no sólo como apoyo temático, sino que interviniéndola para conseguir nuevos objetivos semánticos. En cierto modo se ha producido un desafío entre la fotografía y la pintura: el pintor pretende competir con el fotógrafo y superar la realidad que éste capta con la lente.

Ahora bien, si lo que se pretende es alcanzar la evidencia objetiva, creemos que el resultado no constituye más que un testimonio visual. Se trata de una postura diametralmente opuesta a la visión crítica y analítica de otras tendencias paralelas a la que se estudia.

El realismo actual pareciera reducir el lenguaje pictórico a sus datos primeros: afirmativos, representativos, repetitivos. Si es así, significa que el trabajo plástico no es en profundidad, sino que sólo en superficie. El artista estaría reivindicando su derecho al virtuosismo y acreditando su capacidad de representar lo real.

Sin embargo, el realismo actual presenta matices que conviene analizar y lo haremos a partir de nuestros propios pintores.

Representantes del realismo actual

En Chile, la nostalgia por el realismo es un hecho evidente, a nivel del gran público, donde no está ausente el recuerdo de la tradición plástica del siglo XIX.

En este sentido, el pasado realista ha tenido su prolongación contemporánea en la persona de *Miguel Venegas* (1907-1979) y en sus numerosos discí-

pulos. El retorno a la unidad representativa del cuadro, la reintroducción de leyes académicas y principios formales propios del código pictórico tradicional, que enfatizan el oficio minucioso, difícilmente ofrecen la posibilidad de instaurar un nuevo sistema de representación visual más de acuerdo con los imperativos de nuestro tiempo.

Tampoco logra instaurar un nuevo modo de conocimiento visual Tom Daskam (1934), artista norteamericano residente en Chile, aunque no por los mismos motivos. Al no practicar una pintura académica propiamente tal, se distancia de Venegas y sus discípulos. No obstante, su enfoque realista tiene, como fundamento la analogía. A pesar de introducir ciertos elementos colóricos y lineales que se apartan de la fidelidad del modelo, el sustrato permanece inalterado. Prueba de ello es el método destinado a la plasmación de la imagen pictórica: se apoya en la observación empírica y en la fotografía en blanco y negro para olvidarse, según él, del color. Este método lo alterna con el apunte, a veces de memoria; “el color yo lo invento, lo vuelvo a mirar con otros ojos”, dice el pintor. Pero, este cambio en el registro colórico no modifica ni altera, mayormente, la significación habitual de lo real.

El arquitecto y pintor Jaime Bendersky (1922) es el que más se aproxima a la óptica hiperrealista. Recurre también a la fotografía para iniciar su trabajo y, al traspassarla al formato mayor de la tela, modifica formalmente la imagen fotográfica, de acuerdo a sus propias conveniencias de composición, forma, color y efectos de luz y sombra. No se puede dejar de reconocer la ampliación del campo semántico de los objetos que pinta (murallas, puertas, tambores de gasolina, automóviles, etc.), los cuales, antes de su visualización pictórica, proporcionaban una débil carga significativa.

Su apropiación de objetos, se transforma en una especie de fetichismo —común a la mayoría de los realistas actuales— que restringe el mundo representado al limitarse a determinados objetos, reducidos a una dimensión única que los estabiliza y paraliza el flujo temporal. De aquí se infiere un común denominador de esta modalidad realista: la voluntad de no intervención en el mundo.

Otro arquitecto activo, dedicado a la pintura, es Ernesto Barreda (1927).

Confiesa su apego “a una realidad total en la representación de la naturaleza creada”¹⁶². Su relación con el mundo real asume características muy personales; según él, son el fruto de su formación como arquitecto. Con mucha franqueza afirma que el arquitecto-pintor tiene “una verdadera mordaza en su imaginación, disciplinada por las posibilidades de la construcción físico-arquitectónica. Y agrega: “Este es un auténtico drama. ¿Que habríamos dado, en múltiples ocasiones, por habernos enfrentado al reto de la tela vacía con total soltura, condición fundamental para la auténtica creación artística; por haber podido crear formas que, no necesariamente, tengan lógica constructiva, espacios y formas imaginarias, y no reminiscencias de mundos reales? Haber podido jugar caprichosamente, en aras de un efecto más libre, con las luces, sombras, colores; haber “sabido” menos y no haber poseído todas esas disciplinas indispensables en la creación pictórica, pero no suficientes”¹⁶³.

Tal vez llevado por esta inquietud tan conscientemente expresada, Barreda exploró, a partir de 1976, temáticas imaginarias cuya vinculación con el Surrea-



TOM DASKAM
Alhuc
0.50 x 0.80 m
1971



JAIME BENDERSKY
Diciembre 1979

162 Barreda Ernesto, *Arquitectura y Pintura*. Aisthesis Nº 4. Revista de Investigaciones Estéticas. Universidad Católica de Chile, Santiago 1969.

163 Ibid.



ERNESTO BARREDA
Calle 33
 1980
 0.73 x 1.30 m



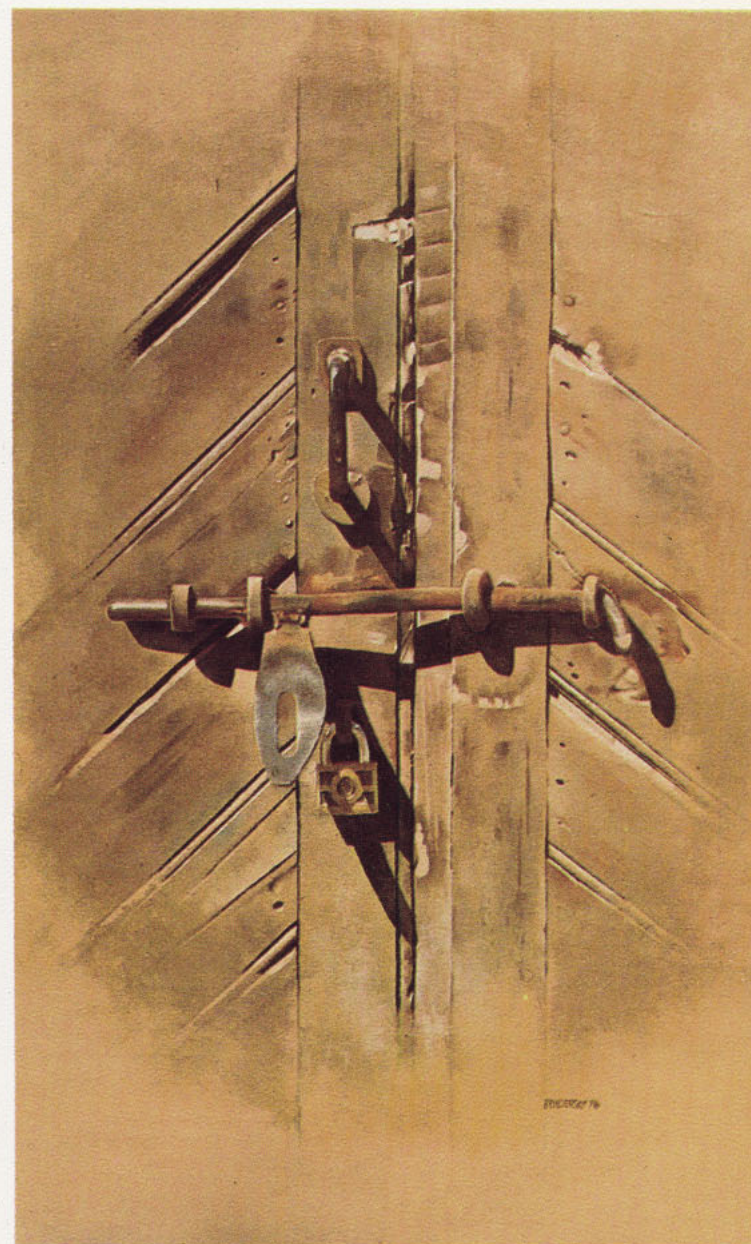
ERNESTO BARREDA
Mesa
 Las Condes 1977



lismo no se puede soslayar. Este cambio de rumbo no significó renunciar a su enfoque realista, que había puesto de manifiesto en sus ventanas, puertas y paredes envejecidas, sino que lo trasladó a animales, objetos diversos e, incluso, a la figura humana.

Otra artista que se vincula directamente con el mundo real, especialmente con objetos y lugares urbanos, es la pintora y dibujante *Carmen Silva* (1927). Para ella, el arte debe reflejar el mundo real de manera sencilla, simple, entendible y comunicable.

El realismo actual tiene en *Claudio Bravo* (1937) su exponente más destacado. Estudió durante algún tiempo con Miguel Venegas y luego abandonó el

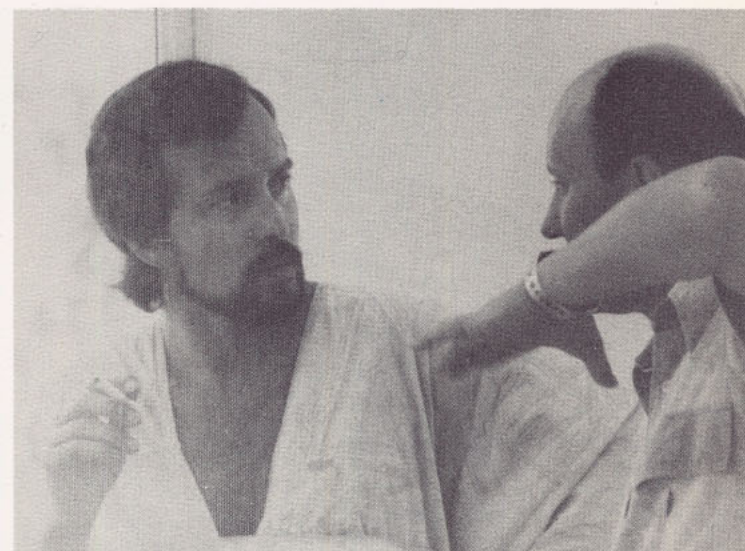


JAIME BENDERSKY

al frente:
JAIME BENDERSKY
Retrato del Jerarca



CARMEN SILVA
Oleo
1956



Claudio Bravo
con el Director de la Galería Marlborough,
New York.

CLAUDIO BRAVO
Portrait of Antonio Cores
2.00 x 1.50 m
1973



GONZALO LANDEA
Actualité
 Fragmento
 1974

país, a la edad de veintitrés años, radicándose en España y Marruecos. Ha realizado toda su carrera artística en el extranjero, alcanzando notoriedad internacional.

No aludiremos a su temática retratística, destinada a complacer al cliente, donde el artista muestra un oficio adquirido después de largas y fatigosas sesiones de trabajo. Más importante es aquella parte de su obra destinada a la exploración libre del mundo, aunque sin renunciar a su visión realista. En muchos de estos cuadros hay una manipulación del dato real que le permite proponer una inquietante atmósfera, no proveniente del dato visible como tal, sino de un mandato interior, destinado a alterar su significado convencional.

Cuadros como *Paquete Azul*, *Retrato de Antonio Cores* o *Abdullah's Pinbal Machine* son reveladores de su singular enfoque. En el primero, haciendo uso de objetos tan triviales como una bolsa de papel, un paquete azul y un plato con huevos, dispuestos en un orden que recuerda la composición de los antiguos bodegones, el pintor imprime al conjunto una connotación que no se da en esos objetos. Aquí reside, a nuestro juicio, la superación del verismo. En el *Retrato de Antonio Cores*, representado sólo por sus vestimentas de corredor de motocicleta hay, quizás, más indicios significativos de la personalidad del personaje, que si hubiese ejecutado un retrato propiamente tal. En su obra *Abdullah's Pinbal Machine* pinta una máquina de entretenición, que ofrece un inquietante contraste entre ella y la figura humana que se divisa detrás de la puerta entreabierta. Todo el virtuosismo del oficio, que llega a abrumar, se compensa con una situación cargada de misterio, que neutraliza la evidencia aplastante de la máquina electrónica.



CLAUDIO BRAVO
Abdullah's Pinball Machine
 1973



CLAUDIO BRAVO
Plantas

Capítulo Séptimo

Nuevas alteraciones en la representación visual

Arte y Tecnología

La actividad artística no ha excluido de su esfera específica los aportes que le puedan proporcionar otras áreas del quehacer humano. Este afán de apropiación de los instrumentos elaborados por otras actividades del hombre ha alcanzado, en el siglo XX, un notable desarrollo, acentuado por el progreso de la investigación científica y los resultados de la tecnología contemporánea.

Los artistas del siglo XX han aproximado el conocimiento científico y su aplicación práctica a su propio trabajo, modificando o alterando la función y finalidad de esos aportes.

La diversidad de proposiciones que han surgido de esta relación entre arte y tecnología han contribuido notoriamente a hacer más problemático el concepto de arte y, consecuentemente, han debilitado las tradicionales categorías intelectuales destinadas a diferenciar las distintas manifestaciones de la plástica entre sí. Por último, han revalorizado la participación del espectador, quien se ha visto obligado a actuar y reaccionar para comprender la situación a la cual se ve enfrentado.

Entre los artistas chilenos que se han preocupado, de manera preferente, por este campo de experimentación cabe mencionar a Juan Downey (1940), Alejandro Siña (1945) y Enrique Castro-Cid quienes residen en Estados Unidos.

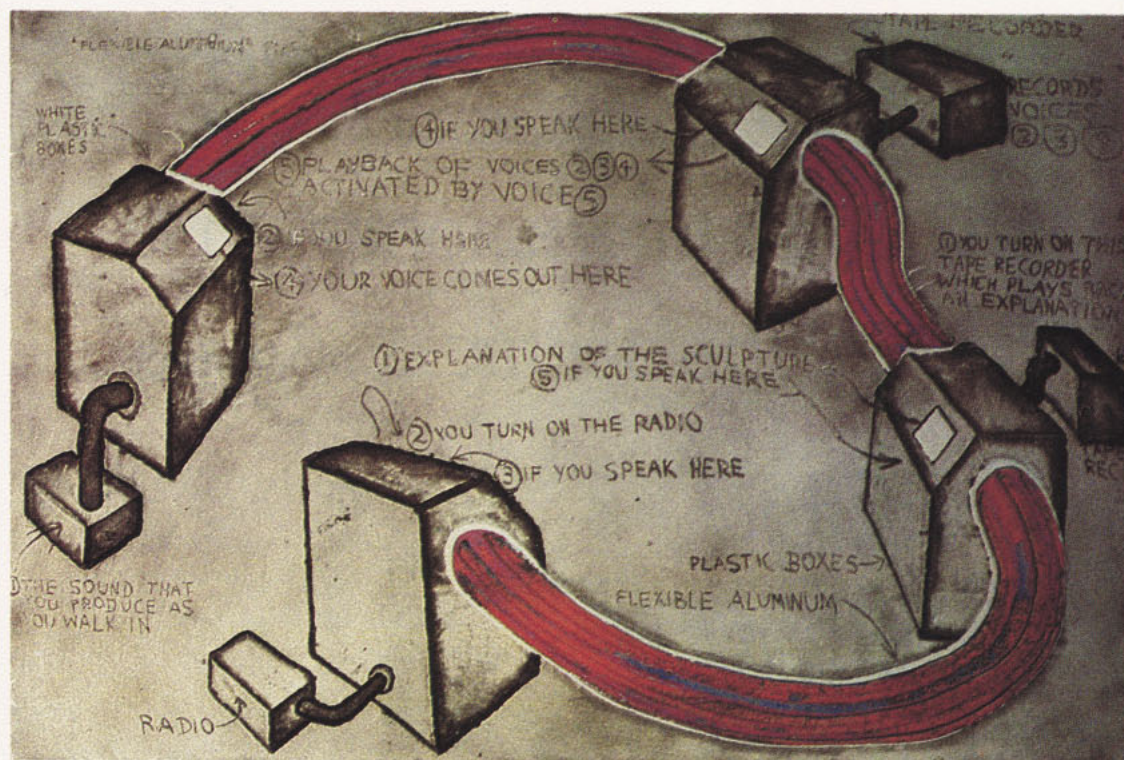
Juan Downey estudió arquitectura en la Universidad Católica de Chile y grabado en el Taller 99. En 1962 viajó a España y, al año siguiente, se trasladó a París para estudiar en el Atelier 17 con William Hayter. Posteriormente se trasladó a Estados Unidos.

Este artista tuvo una activa participación en el ambiente artístico nacional, antes de su partida al extranjero. Conjuntamente con Mario Toral trabajó las técnicas del grabado, innovado en algunos de sus aspectos con el fin de ampliar



Juan Downey
Santiago 1980

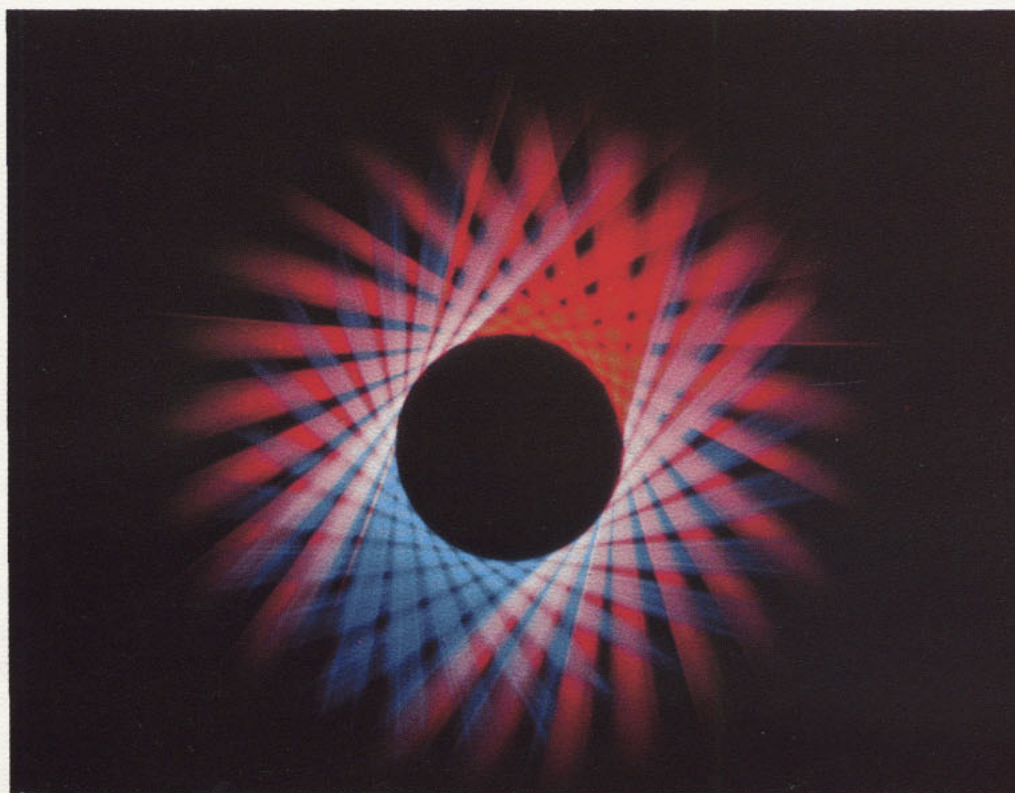
JUAN DOWNEY
Do it yourself:
The human voice
1967



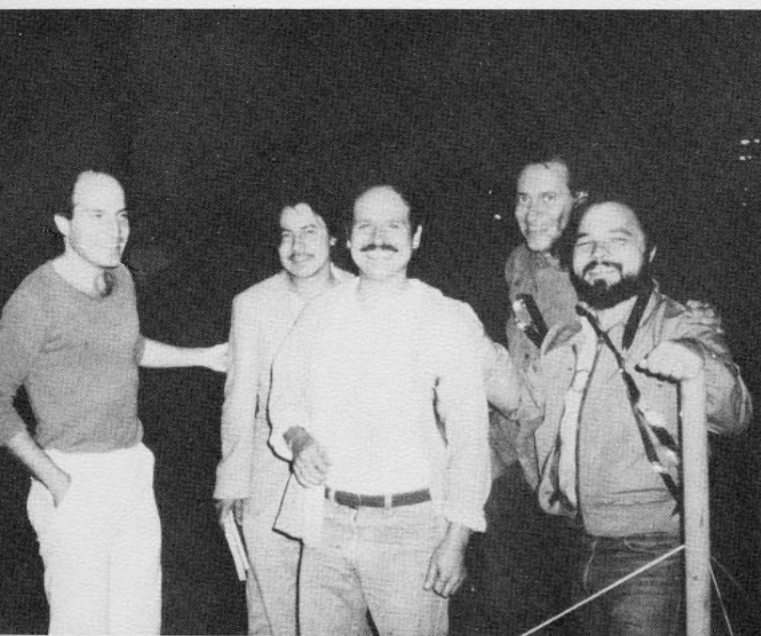
JUAN DOWNEY
Pintura
1964



ALEJANDRO SIÑA
 Spinning Shaft
 Night Butterfly
 3 x 1.20 m
 (Motor, neón,
 elementos electrónicos)



ALEJANDRO SIÑA
 Spinning Box
 1.2 x 1.2 x 0.15 m
 Boston 1979



Alejandro Siña,
con un grupo de artistas
norteamericanos.
Boston 1981.

sus recursos expresivos; hasta ese momento estaba interesado en la representación del maquinismo y de la energía en una visión próxima a la de Roberto Matta.

Un importante vuelco en sus inquietudes artísticas se produjo en Estados Unidos al tomar contacto y trabajar con Nam June Paik, pionero del video-art norteamericano. Desde ese instante, se propuso “trabajar con la energía en vez de representarla”. Es así como, en 1966, surgieron sus ambientaciones audiovisuales en las que utilizó la luz, el sonido y distintos tipos de energía. Estas ambientaciones las presentó en una sala con circuito cerrado de televisión, donde el público tenía activa participación.

En los últimos años, Downey se ha dedicado al video-art y, actualmente, realiza una obra titulada *Video Transamérica* que tiene por objeto un intercambio de información entre las culturas indígenas del continente y, a la vez, dar a conocer en forma masiva, con el cassette, la situación actual de esas culturas. Este objetivo del artista es consecuente con su concepción del arte como “comunicador cultural”, y con la incorporación al arte de los instrumentos mecánicos de reproducción de las imágenes.

Alejandro Siña, ingeniero eléctrico, estuvo becado en el Instituto Tecnológico de Massachusset entre los años 1973 y 1975. Con sus obras se ingresa a un terreno muy poco estable, desde el punto de vista estético, debido a que se borran las fronteras que distinguen a las expresiones plásticas entre sí. Este problema, por lo demás, trasciende la esfera de la relación arte y tecnología para constituirse en uno de los problemas fundamentales del arte actual.

Al enfrentarse a la obra de Siña surge la interrogante: ¿En qué expresión plástica debe ubicarse? ¿Es pintura o escultura? ¿Y si no es ninguna de las dos dónde debe situarse?

Es indudable que no se puede calificar su obra como pintura o escultura en sentido estricto y de acuerdo con los criterios habituales que las distinguen. Uno de esos criterios de reconocimiento es el tipo de soporte sobre el cual se ejecuta la obra, pues ha sufrido modificaciones tanto físicas como conceptuales en el transcurso del siglo XX: han surgido nuevos materiales en calidad de soporte físico y se ha puesto en tela de juicio su carácter de medio, desapareciendo en ocasiones su función específica para transformarse en fin en sí mismo. Más aún el soporte tradicional ha desaparecido en determinadas corrientes contemporáneas, como se tendrá la oportunidad de analizar más adelante.

En el caso que nos preocupa, el soporte tiene una presencia que no queda oculta por la imagen, como acontece con la pintura de caballete. En la obra de Siña, lo constituyen ampollitas, varillas de vidrio o construcciones electromecánicas que provocan diversos y variados efectos visuales. En estricto rigor, no existe el soporte en su sentido tradicional.

Este artista-ingeniero construye objetos que pueden clasificarse en tres grupos: objetos colgantes, ejecutados con varillas de vidrio muy delgadas que contienen gases inertes (argón, neón o helio) e iluminados con distintos haces de luz coloreada, según el gas que se emplee; ampollitas de gran tamaño, que también contienen gas y poseen filamentos eléctricos, las cuales, al ser tocadas con la mano, afectan los circuitos intermitentes de frecuencia de alto voltaje dentro de la ampollita, provocando espectaculares efectos de

luz. Por último, construcciones electro-mecánicas con líneas de luz giratoria, que producen complejos ritmos entrecruzados, gracias a un programador.

No hay duda que muchas de estas experiencias lumínicas tienen una evidente aplicación en espacios muy determinados: salas de baile, cines, plazas, publicidad urbana, etc., ofreciendo eficaces estímulos visuales.

Enrique Castro-Cid emigró a los Estados Unidos, después de una corta permanencia como alumno en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a comienzos de la década del 60.

En el año 1961 expuso sus pinturas y dibujos en la sala de exposiciones de la Unión Panamericana en Washington, dándose a conocer por primera vez en el país del Norte. En la presentación de su catálogo escrito por el crítico José Gómez Sicre, se aludía a trabajos resultantes “de las misteriosas estructuras de la naturaleza”. Cierta cercanía con Roberto Matta y con Arshile Gorki se puede detectar en esta obra inicial de Castro-Cid con títulos tan sugerentes como: *Metapsicosis*, *Reencarnación*, *Escatológico*, *Forma abisal*, etc.

Desde 1965, su actividad tomó un camino muy distinto. Gracias a la ayuda que le proporcionó la Fundación Guggenheim, se dedicó a trabajar con piezas provenientes de la electrónica. Los resultados de esta investigación los exhibió en la Galería Feigen: era un conjunto de máquinas ejecutadas en metal, plexiglas, compresores de aire, electromagnetos, ojos electrónicos, proyectores de cine. Los que vieron estos objetos hablaron de máquinas cibernéticas, de diabólicos robots o de extrañas creaturas extraterrestres.

El artista aclaró su posición al señalar que: “En el siglo XIX, las máquinas eran consideradas encarnación del demonio. Aún hoy, la gente habla de la automatización como un enemigo que despoja al hombre de su trabajo. Pero yo me siento optimista del desarrollo de la tecnología. La automatización producirá un mundo liberado del esfuerzo humano, destruyendo así el concepto moralista del trabajo. Creo en una sociedad dionisiaca”.

Con respecto a las críticas que se le hicieron en el sentido de que sus obras se apartaban de las fronteras artísticas, Castro-Cid respondió: “No me interesan si la consideran arte o no. Yo no soy artista con mensaje que se encierra en su taller a expresarse. Salgo a la calle y trato de ver lo que está ocurriendo. Por el momento he visto máquinas, máquinas por todas partes. Nos rodean, nos asustan. El hombre moderno tiene que aprender a convivir con ellas, a manejarlas”.

Efectivamente, las proposiciones que han surgido de esta vinculación entre arte y tecnología están —como lo indicamos— muy alejadas del concepto habitual de arte y de estilo.

La significación de estas obras está basada en una idea particular del universo urbano y de la función del arte en ese medio. La participación del espectador, fundamental en la mayor parte de estos trabajos, pareciera corresponder a un deseo de revalorización del entorno técnico que, a menudo, se juzga con bastante hostilidad. Al actuar sobre la significación funcional de la técnica industrial —recuerda el gesto de Marcel Duchamp con sus ready— made estos artistas no sólo tratan de humanizarla, sino que de estrechar sus vínculos con una sociedad que ha hecho de la ciencia y de la técnica un dominio reservado.

Estos artistas chilenos, vinculados de manera tan directa con la técnica contemporánea, se apartan de las experiencias plásticas usuales en nuestro medio. No hay duda que su prolongada permanencia en países muy industrializados, poseedores de una avanzadísima tecnología, les permitió familiarizarse con un modo de vida muy distinto al de nuestro país y orientarse por caminos experimentales, en consonancia con una civilización industrial muy desarrollada.

Arte y Concepto

Desde fines de los años sesenta se ha acentuado una manera de ser y devenir de las artes plásticas radicalmente distinta a la de los decenios anteriores. No es posible aplicar a numerosas realizaciones de la pintura y escultura contemporáneas, los esquemas, medidas y paradigmas que se usaban y se usan todavía provechosamente para las antiguas o para las de un pasado reciente.

¿Cómo se podría hablar de “dibujo delicado” o de “rítmicas pinceladas”, a propósito de trapos adheridos a un soporte o de láminas metálicas retorcidas y oxidadas? ¿Cómo hablar de “armonía de colores” en obras que llevan palabras impresas sobre una hoja de papel?

Hemos visto las profundas transformaciones que se han producido en la primera mitad del siglo XX respecto al arte que imperaba en el siglo anterior. Pues bien, una alteración mucho mayor se produjo al promediar la década del 60: surgieron nuevas formas expresivas, basadas sobre todo en elementos conceptuales, que desplazaron en cierta medida a aquellas basadas en el empleo de medios expresivos esencialmente pictóricos y plásticos. Un número considerable de artistas aparecidos en los últimos años realizan su actividad prescindiendo del uso de formas y colores; se inclinan a la búsqueda de un “nuevo modo de ver”, valiéndose de materiales heterodoxos que no se caracterizan precisamente por su potencial estético sino que por su carga desmitificadora o provocadora.

Muchos de estos artistas emplean diversos lenguajes que no pertenecen específicamente al lenguaje pictórico, sino que a la música, al teatro, al cine, a la televisión, a la fotografía, lo que conlleva múltiples operaciones mixtas, como es el caso de los “happenings”¹⁶⁴ o de los “environment”¹⁶⁵, que transfieren el elemento artístico a un contexto muy distinto de los tradicionales.

Para comprender mejor todas esas transformaciones del arte actual conviene revisar algunos aspectos de nuestra civilización contemporánea.

Al artista le es difícil eludir la interdependencia que se ha producido en nuestra civilización entre el arte y la técnica, entre aquel y la ciencia y, más recientemente, entre el arte y los medios de comunicación de masas. Por otra parte, han alcanzado particular intensidad los estudios lingüísticos y semióticos destinados al análisis de los diversos lenguajes empleados por el hombre, que se han proyectado, incluso, a la esfera de los lenguajes artísticos, tanto en sus estudios teóricos como en la práctica del arte.

El artista, como cualquier otro ser humano, está siendo afectado por los

164 El happening (suceso, acontecimiento) se ha definido como “una forma artística basada en la extemporaneidad de la acción, a menudo gestual, o vinculada a intervenciones sobre las cosas, y acompañada por acciones de tipo teatral, mímico, pictórico, musical”.

Allan Kaprow, uno de los creadores del happening, establece algunos de sus principios:

1. La línea entre arte y vida debe seguir siendo fluida y lo más indistinta posible; 2. Por lo tanto, la derivación de los temas, de los materiales, de las acciones y su correspondencia puede salir de cualquier lugar o período, excepto de las expresiones artísticas y de su ambiente e influjo; 3. La representación de un happening debería acontecer sobre muchos espacios, a veces móviles y mutables; 4. El tiempo, a igual que las consideraciones sobre el espacio, debería ser variado y discontinuo; 5. Los happening deberían ser representados una sola vez; 6. El público debería ser enteramente eliminado; 7. La composición de un happening es igual a la de un “assemblage” y de un “environment”, es decir, está constituida de cierto “collage” de acontecimientos, en ciertas medidas de tiempo y en ciertas medidas de espacio.

165 La noción de environment está estrechamente ligada a la del happening hasta el punto que se podría decir que un happening es un environment dinámico y que un environment es un happening fijo. No obstante, el environment ha desarrollado una solución más bien escultórica con especial énfasis en el espacio físico en el cual se produce la acción.

múltiples estímulos que recibe de su entorno, muchos de los cuales ya no están constituidos por elementos naturales, como en otros tiempos, sino que por elementos artificiales. ¿Cómo no considerar que el artista se motive de los objetos producidos por las máquinas o por las imágenes elaboradas por los instrumentos de reproducción mecánica que tan sistemáticamente golpean la retina y modelan nuestra percepción?

De igual modo, al artista le es casi imposible soslayar la atmósfera, el color y la forma creados por las imágenes plástico-cromáticas que nos rodean, por la iluminación difusa de las ciudades debido a la contaminación ambiental, por el color de los artefactos de uso diarios, por la luz filtrada a través de un techo plástico, etc., que, en definitiva, terminan por reflejarse en las ideaciones plásticas del artista actual.

Por último, está la atmósfera humana que lo circunda, con sus variados problemas políticos, económicos, sociales y culturales y que, hoy más que nunca, ya no son de carácter exclusivamente local sino que planetario, afectando a todos los hombres en su comportamiento individual y en su convivencia social.

Desde mediados de los años sesenta, se ha agudizado en algunos círculos internacionales la preocupación por los problemas que se han reseñado. Surgieron nuevas tendencias destinadas a una revisión crítica del comportamiento humano y, a la vez, a replantear el concepto mismo de arte. Esta doble revisión se canalizó a través de diversas corrientes conceptualistas que dieron origen a las expresiones del arte ecológico (Land Art), del Body Art (arte de la autopercepción o presentación del propio cuerpo), del Art-Language (corriente conceptual estricta y rigurosa) y del Arte Pobre¹⁶⁶.

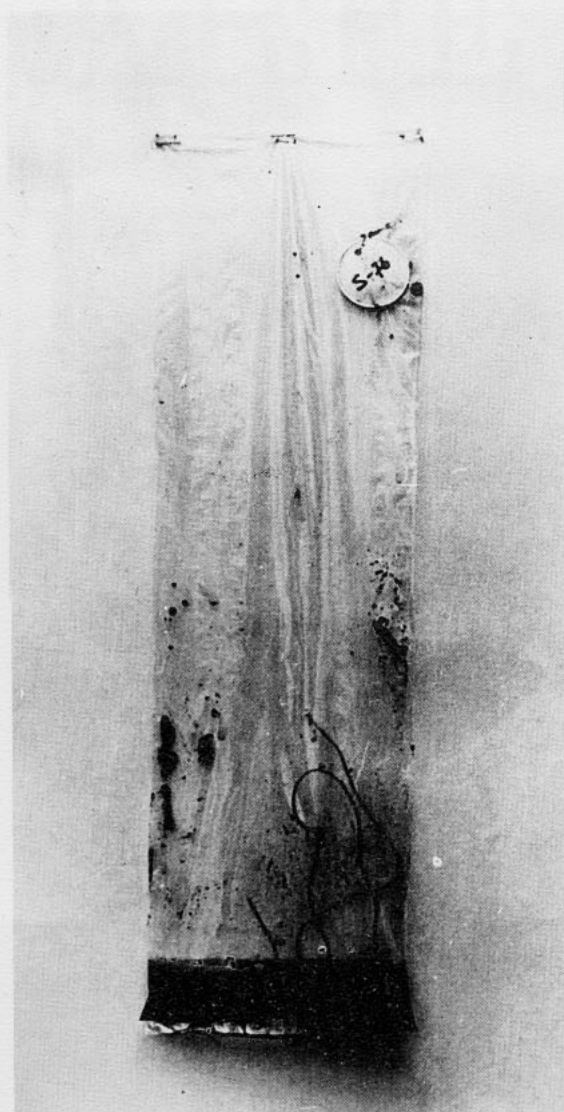
La corriente denominada *Land-Art* surgió en los Estados Unidos, a mediados del decenio del 60. El artista eligió como soporte de su acción a la naturaleza, la cual es manipulada y, en cierta medida, transformada mediante procedimientos muy variados: se horadan surcos concéntricos en suelos helados, se trazan huellas en el desierto con la ayuda de máquinas pesadas, se excavan fosas en el terreno y luego se llenan con tierra tomada de otro lugar, etc.

Para estos artistas, la forma plástica no tiene ninguna importancia. Lo que interesa es la intervención del hombre sobre la naturaleza como una tentativa de aproximación inmediata del arte a los espacios naturales. La característica fundamental de estos trabajos ejecutados en el paisaje es su carácter precario y efímero, destinado a poner en tela de juicio la perennidad de la obra de arte, proponiendo una nueva definición del arte que, por lo demás, es una constante en todas estas corrientes.

El Land-Art establece dispositivos visuales que no pueden abstraerse del lugar en el cual surgen; de esta manera, se evade de los límites de la galería y del museo, rechazando los espacios habituales de exhibición de las obras. Al mismo tiempo, enjuicia el carácter mercantil en que ha caído la obra de arte al disponer su acción y el resultado en un soporte (la naturaleza) que no puede trasladarse ni venderse.

Estas acciones emprendidas en la naturaleza son sugerentes de la aspiración de algunos artistas de reencontrarse con ella y denunciar, al mismo tiempo, el peligro que significa su destrucción por parte de la civilización tecnológica.

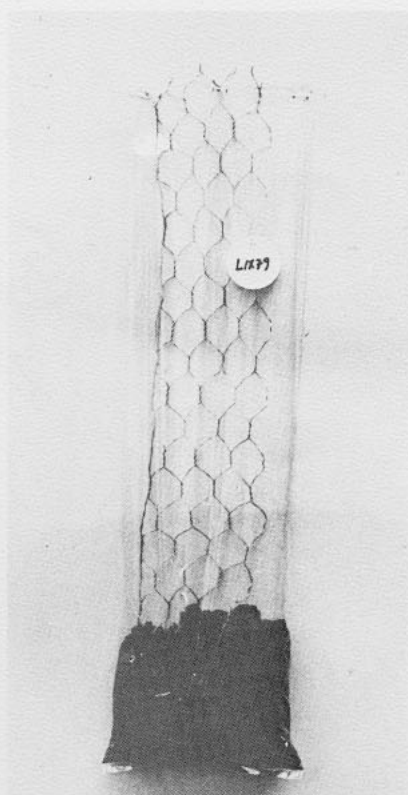
El *Body-Art* nació de acciones aisladas emprendidas por artistas de Esta-



VIRGINIA ERRAZURIZ
Serie de la memoria
1980

166 El término "Arte Pobre" fue creado por Germano Celant para designar las obras de un grupo de artistas italianos quienes, hacia 1966, ejecutaron una serie de obras y realizaron una serie de operaciones basadas en la utilización de materiales "pobres": andrajos, paja, tierra, yeso, etc. Más adelante, confluyeron hacia las corrientes conceptuales.

Conviene indicar que la agrupación de ésta y demás tendencias bajo el rótulo de "arte conceptual" es aceptable sólo en parte. Si bien es cierto que conducen a resultados intelectuales y tienen en común el rechazo de los medios expresivos tradicionales, derivan de ellas otras experiencias y otros resultados que no apuntan exclusivamente al campo intelectual.



VIRGINIA ERRAZURIZ
Serie de la memoria
1980



VIRGINIA ERRAZURIZ

167 El nombre proviene de la revista *Art-Language* fundada por cuatro intelectuales ingleses imbuídos de los principios de la Filosofía Analítica, de amplio desarrollo entre los filósofos de Inglaterra. Ellos son: Harold Hurrell, Terry Atkinson, Michael Baldwin y David Bainbridge.

dos Unidos, Italia y Francia, que eligieron su cuerpo como terreno de experiencias. Esta corriente representa, de hecho, otra forma de subversión respecto a la noción habitual de arte y a los circuitos de distribución artísticos. Las automutilaciones, la dramatización de gestos y actitudes, ciertos rituales profanos, que forman parte de esta tendencia corporal, están destinados a transformar toda acción en hecho artístico.

Se trata de una forma de actividad donde el artista se manifiesta directamente, sin pasar por “detrás” de la presentación de una obra ejecutada, liberándose a una serie de acciones que son transmitidas al público de manera directa o diferida. En este último caso, se recurre al cine, al video u otros procedimientos de reproducción visual.

La paternidad espiritual de estas corrientes surgió de un movimiento internacional denominado Fluxus, fundado en 1962 por George Maciunas e integrado, entre otros, por John Cage, Nam June Paik, Wolf Vostell y Joseph Beuys. Su finalidad era abolir las fronteras entre el arte y la vida y superar la actividad engendradora de objetos fijos de contemplación en beneficio de un arte de acción, mezclando a las manifestaciones puramente plásticas, manifestaciones musicales y teatrales.

Joseph Beuys, uno de los más significativos representantes del conceptualismo europeo, sufrió la condena cuando bautizó como “iniciativas artísticas” a todas sus acciones, incluso a aquellas que no entran en el marco de la creación artística propiamente tal. La base de su teoría artística está fundada en un idealismo humanitario, muy próximo a las ideas de pre-civilización y del derecho natural preconizados por Rousseau.

Estos artistas suelen contemplar con desasosiego, cuando no con un sentimiento de tajante rebeldía, el rostro alienado de la civilización contemporánea. El arte les sirve de oportunidad para denunciar todo lo que mistifica, oprime o aliena al individuo, incluyendo a veces en esa denuncia, la idea misma de creación.

Junto a estas dos tendencias hay una tercera, estrictamente conceptual, denominada *Art-Language*¹⁶⁷. Su finalidad es elaborar un discurso sobre el concepto mismo de arte. Se trata de un análisis riguroso del lenguaje del arte que se inició en el transcurso del decenio del 60, han sido ingleses, alemanes y norteamericanos, sus principales representantes.

Según Joseph Kosuth, uno de los iniciadores, “el arte es una definición del arte”; en otras palabras, la idea de arte y el arte son la misma cosa. Tratando de explicitar esta fórmula, se podría decir que se trata de un proceso analítico que renuncia a toda función representativa y expresiva para explorar el arte en sí mismo. Este se aproxima a un discurso provisto de una lógica interna, que pretende alcanzar un rigor científico. Entre sus procedimientos utiliza diversos medios de reproducción mecánicos como films, fotografías fotocopias e, igualmente, conferencias y textos. Su uso nos recuerda que se ha renunciado al objeto para reubicar la proposición a nivel de la información.

El artista norteamericano recién citado afirma que su trabajo no es ni pintura ni escultura, sino que una “investigación del arte”. Para él, “el concepto de arte es un concepto sin significado preciso en un determinado momento, que existe sólo como idea utilizada por los artistas y que, en último análisis,

ACCIONES DE ARTE



LOTTY ROSENFELD

Una milla de cruces sobre el pavimento

Registros: Cine 16mm/Video 3/4 y Fotografías.

“En áreas urbanas y carreteras se ocupa como matriz un signo de tránsito colectivo y reconocible, el que se interviene en forma principal (significante), mediante una cinta de tela, alterando, de ese modo, su función (significado).

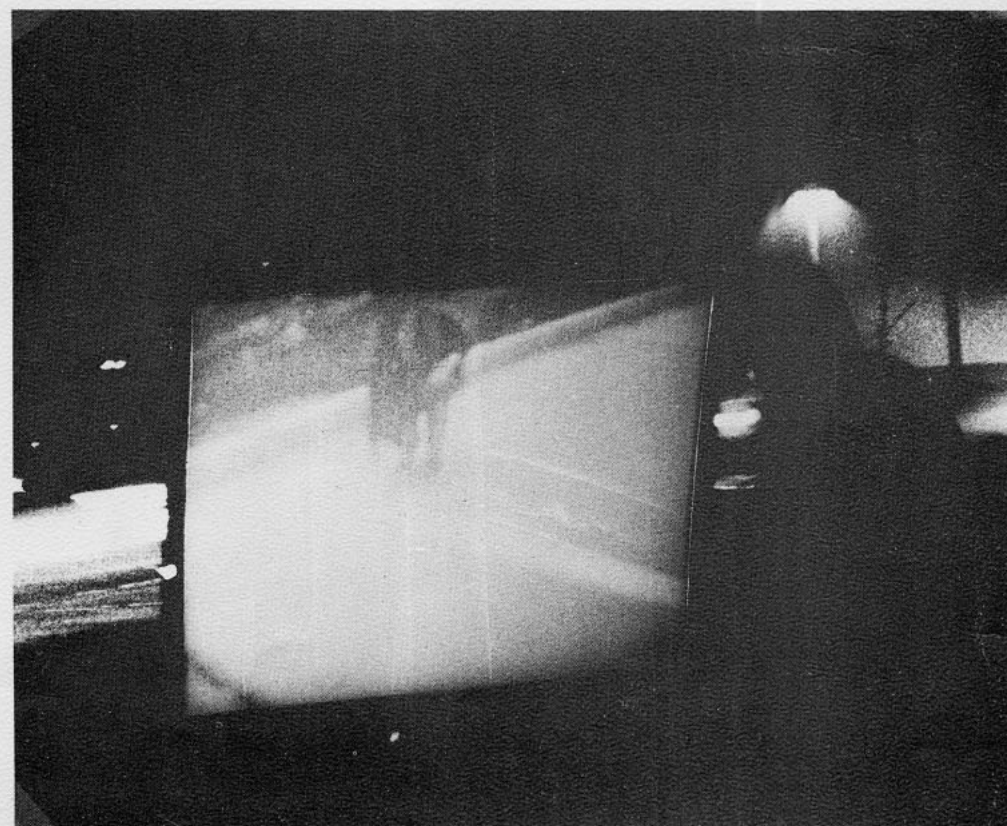
Este trabajo está estructurado a partir de una resistencia óptica a un signo concreto de carácter visual, resistencia que se expande metonímicamente al cuestionamiento de todos los signos y, por ende al código completo. Se propone de este modo, la reorganización, no solo de un horizonte visual, sino que, además, de un paisaje mental que en su cambio involucra una teoría de felicidad social.

Este trabajo supone su prosecución, proyecto que implica repetir estas cruces como trabajo colectivo de transformación del paisaje social imaginario sumando, a lo largo de Chile y de América, signos que quieren ser señales de atención, gestos de vida, desplegados hasta que su pertinencia se use y se desvanezca.”

Fotografía 1. Diciembre/1979/Santiago. Intervención en áreas urbanas.

Fotografías 2-4. Junio/1980/Santiago. Proyección de registros de la acción en cine/video, en el mismo lugar en que esta se efectuó. Estructurandose así una nueva intervención.

Fotografía 3. Junio/1980/Valparaíso. Intervención en carretera.



C. A. D. A.
Para no morir de hambre en el arte
 Octubre de 1979

Foto 1
 "Distribución de 100 lt. de leche entre 100 familias
 del sector poblacional, comuna La Granja".

Foto 2
 "Medio de comunicación masivo,
 Revista Hoy:
 Una página como información de arte".

Foto 3
 "Galería de Arte:
 Sellado de una caja de acrílico con 40 bolsas
 de leche que entran en proceso de descomposición".

Foto 4
 "Organismo Internacional, exterior edificio N.U.,
 emisión del discurso: *No es una aldea*
 en idiomas oficiales de las Naciones Unidas".

Foto 5
 "Copia magnetofónica del discurso".

Fotos 6 y 7
 Videotapes:
 "Desde la planta Soprole 10 camiones lecheros
 inician un recorrido programado por la ciudad
 que concluye con estos camiones alineados,
 copando el frontis del Museo Nacional de
 Bellas Artes. En la Fachada de acceso se extiende
 un lienzo de 100 m² que clausura la entrada del
 centro de Arte".

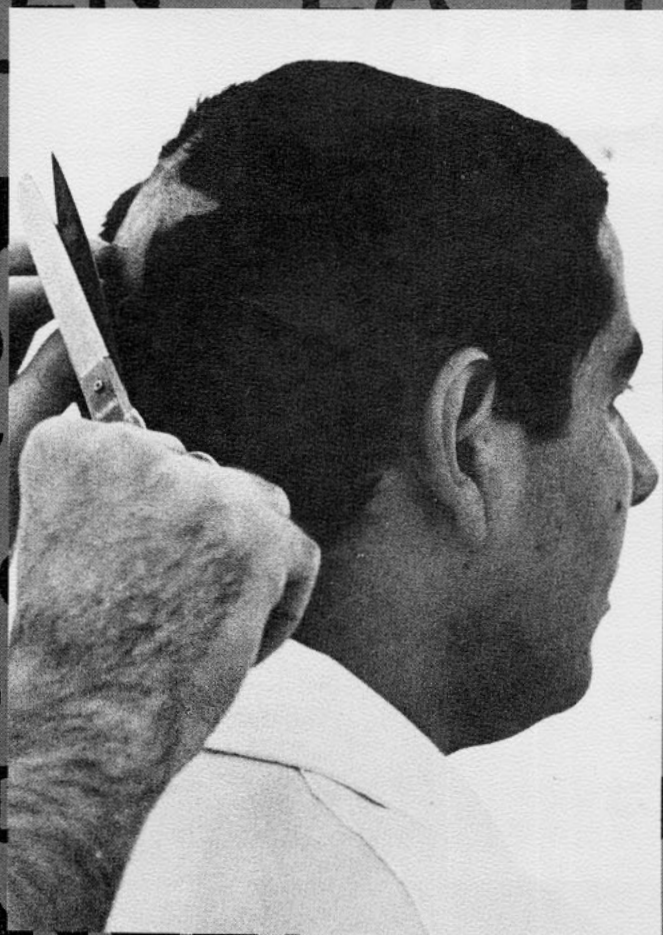
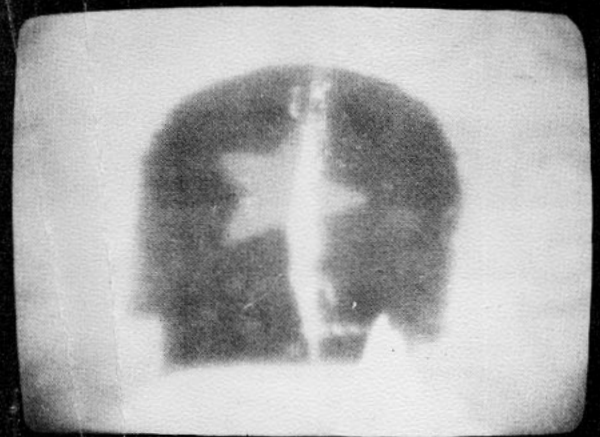
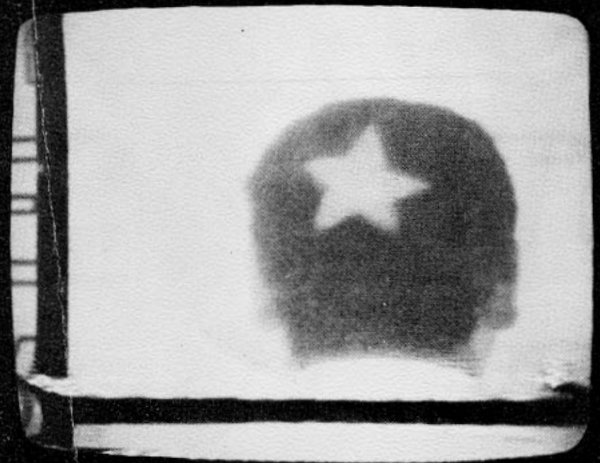


Imaginar esta página completamente blanca.

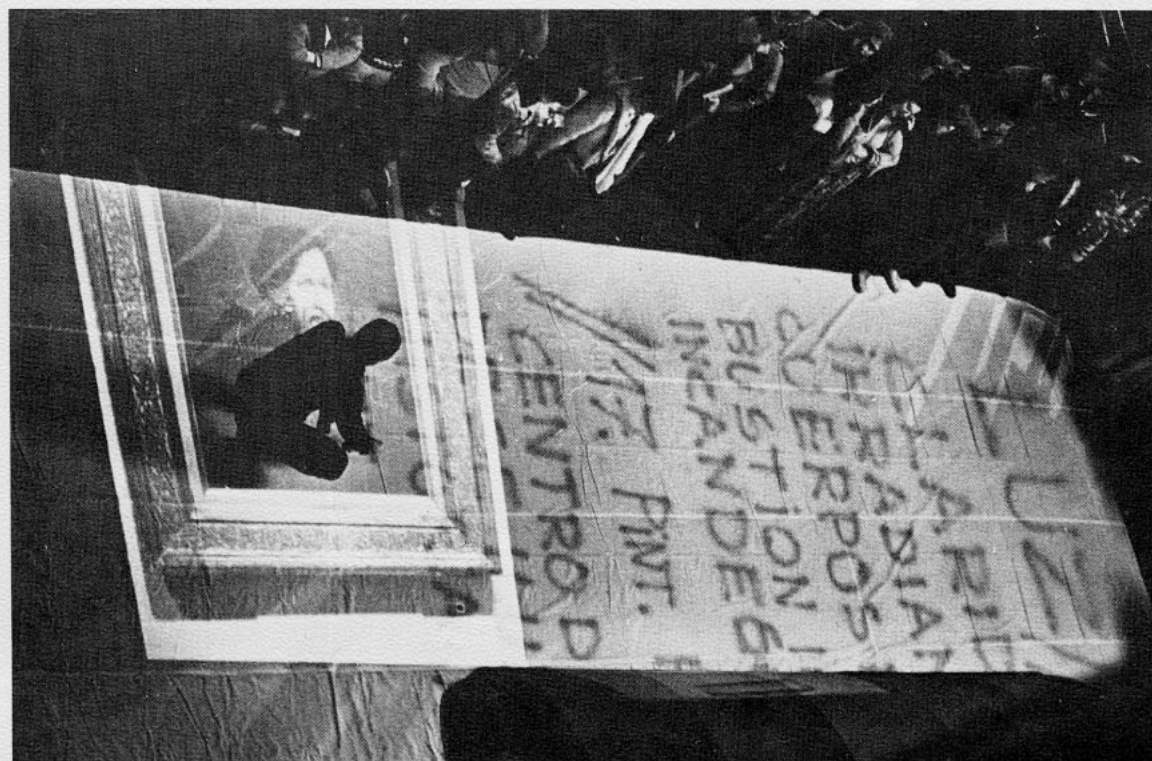
Imaginar esta página blanca
 accediendo a todos los rincones de Chile
 como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile
 privado del consumo diario de leche
 como páginas blancas por llenar.

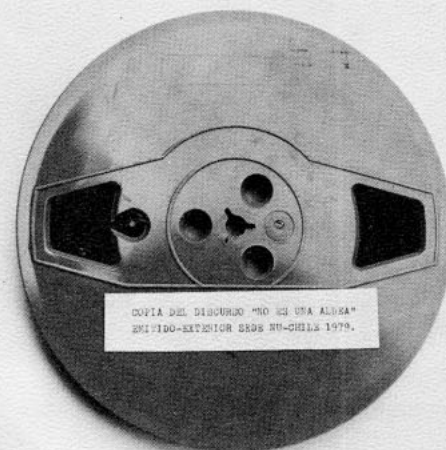
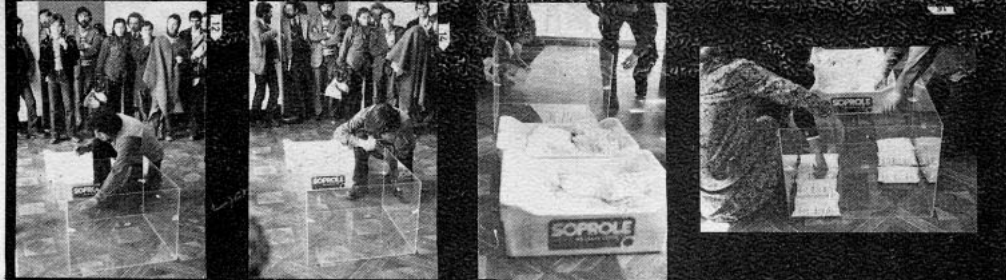
COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
 CHILE \ OCTUBRE 3 \ 1979



CARLOS LEPPE
Estrella solitaria
 Galería Cal
 1979.
 Acción en
 cuerpo vivo
 instalación video.

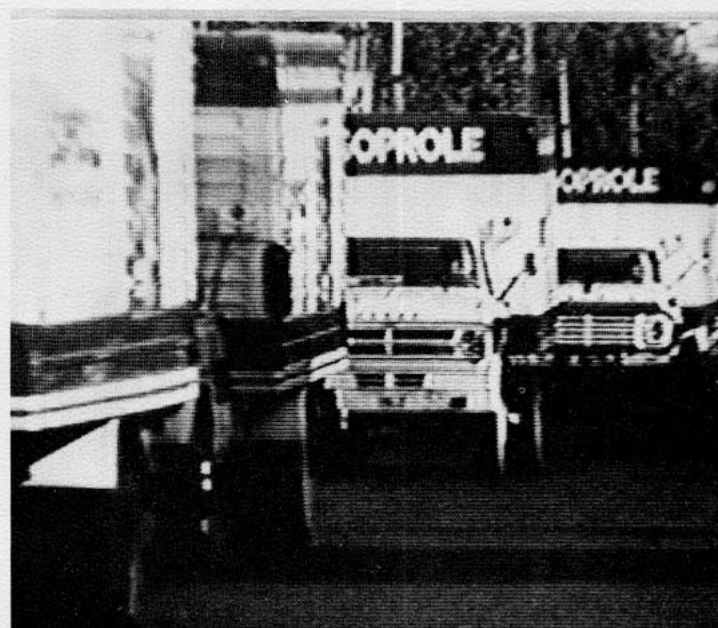


CARLOS ALTAMIRANO
Tránsito suspendido
 Galería Sur
 30 de Agosto de 1981

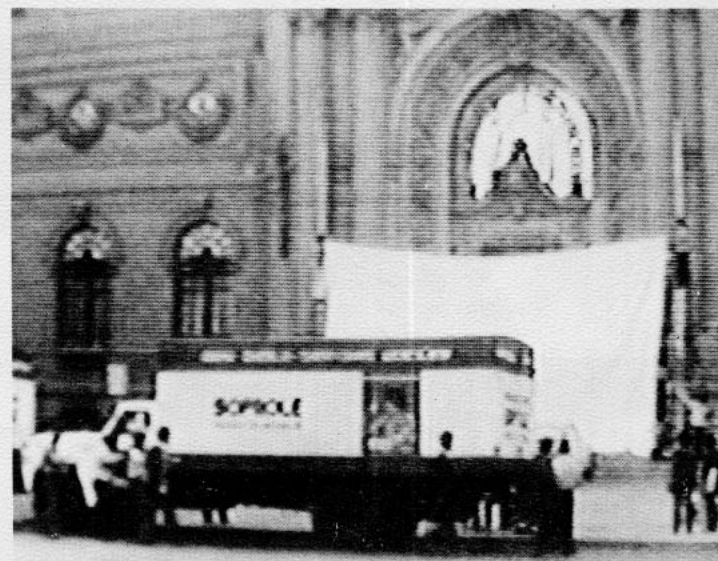


Copia del discurso "No es una Alga"
emitido exterior 8808 RU-CHILE 1979.

5



6



4

DIAMELA ELTIT

Zona de Dolor

Registros: Cine 16 mm/Video 3/4 y Fotografías.

“Diamela Eltit, escritora, realiza acciones de arte que se inscriben como operaciones necesarias a su producción literaria. Ella realiza lecturas públicas de trozos de su novela “Por la Patria” en los lugares aludidos por la obra, proyecta diapositivas de su rostro sobre los muros callejeros y lava las aceras de esos mismos sitios, incorporando los registros fotográficos de sus acciones al texto definitivo: en busca de un nuevo amanecer de la imagen en la literatura.

Las lecturas se realizan en prostíbulos (cárceles u Hospederías) que ella designa como *Zonas de dolor*, regiones límites de nuestra experiencia y conciencia urbana. La artista accede a esos lugares inscribiendo en su propio cuerpo lacerado el umbral de dolor que autoriza su identificación con esos rincones que son los márgenes de la vida colectiva.”

Fotografía 1. Enero/1980/Santiago. Proyección de diapositivas de su rostro sobre muros de sector prostibulario.



Fotografías 2-3. Lavado del sector prostibulario.

Fotografía 4. Junio/1980/Valparaíso. Lectura en prostíbulo de fragmentos de su novela.



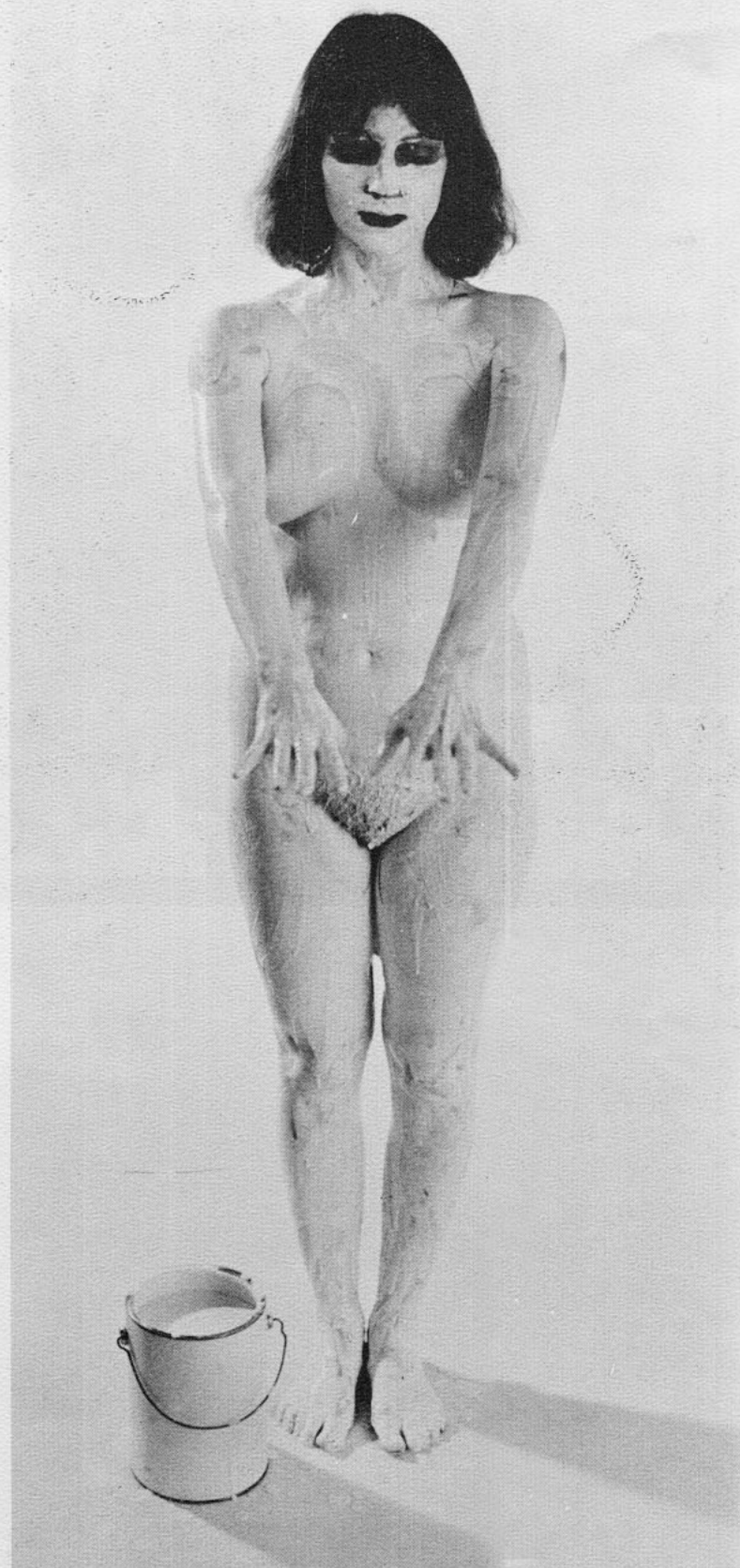
MARCELA SERRANO

Autocrítica

Registros: Cine 16mm y Fotografías/Dirección:
Carlos Flores.

Texto Explicativo:

Marcela Serrano, Agosto/1980. Bajo el título de *Autocrítica* lleva a efecto una acción consistente en cubrir de latex blanco su cuerpo desnudo. Dicha acción vincula el cuerpo desnudo del artista al cuerpo social y se presenta como una ilusión de desnudo total (mente-cuerpo). La pintura blanca que cubre ese cuerpo desnudo, viene a significar una promesa de cambio, de mudanza de condición. Esto último, apoyado en dos preceptos teóricos (Tapiés-Kandinsky) que definen el blanco como el color de lo que está a punto de ser distinto. A punto de sufrir una transformación.





JUAN CASTILLO

Investigación sobre el Eriazo

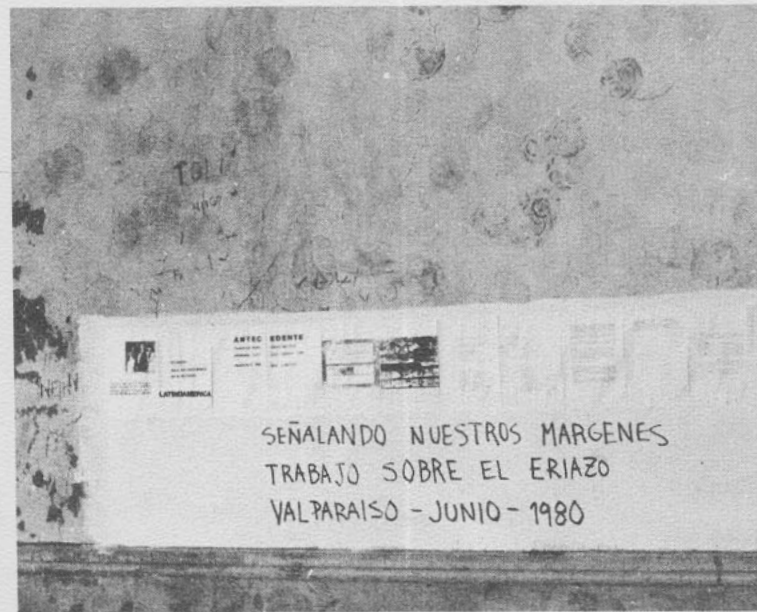
Registros: Cine 16 mm/Video 3/4 y Fotografías.

“Trabajo sobre los sitios eriazos –aquellos que dominicalmente son transformados en canchas de fútbol–, lugares en los que palpitan y se desvían los sueños o se acumulan ilusiones perdidas. A veces los muros que rodean esos lugares dejan entrever las escrituras semiborradas de antiguas promesas amorosas, gestos políticos olvidados de la gráfica espontánea, que el artista recubre con pintura blanca para sobreponerles una escritura intencionada, de artista: “Señalando nuestros márgenes”. Busca la atención sobre el eriazos de nuestras conciencias.”

“La acción es fotografiada y filmada para ser luego reconstruida como una presentación diferida de la acción.”

Fotografía 1-3. Diciembre/1979/Santiago.

Fotografías 2-4. Junio/1980/Valparaíso.



existe sólo a modo de información”¹⁶⁸.

Para él, el arte conceptual en su sentido más estricto, es aquel que se funda en la investigación de la naturaleza del arte; en consecuencia, no es propiamente la actividad de construir proposiciones artísticas, sino que una elaboración de todas las implicaciones del concepto de arte. Se trata, pues, de una investigación que comprende la función, el significado y el uso de cada una y de todas las proposiciones (artísticas) y su ubicación en el interior del concepto de arte.

Un ejemplo que ilustra muy bien este tipo de investigación lo constituye la famosa obra de Kosuth titulada *Las tres sillas* (1965), integrada por el objeto material, la fotografía de la silla y su definición impresa tomada de un diccionario. El propósito era presentar el aspecto icónico y semántico asociados y fundidos para subrayar la identidad tautológica. Su confrontación planteaba directamente el problema de la representación: ¿Cuál es la silla? ¿El objeto, su imagen o su definición? Esta operación no pretendía ningún efecto estético, sino que sólo una definición de la actividad artística que se apartara de las fórmulas tradicionales basada en una actitud interrogativa frente al arte.

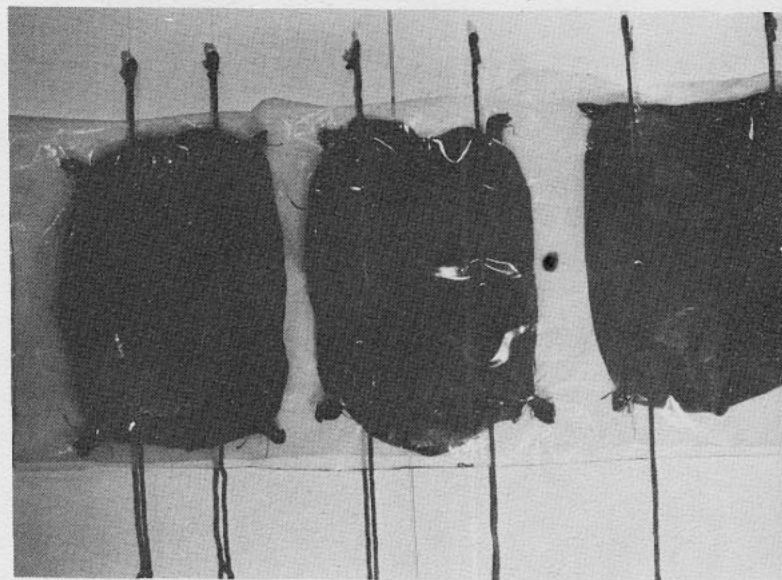
La característica fundamental de esta tendencia es su desvinculación con el objeto, liberado de la manipulación artesanal y dirigido al proyecto o a la ideación de un motivo en el que la obra misma se sitúa para suscitar o evidenciar un acontecimiento o una imagen mental privilegiada.

Es el caso, por ejemplo, de Sol Lewitt, cuyo trabajo se inicia con un programa preciso del cual depende la ejecución de la obra al establecer por anticipado las reglas que regirán el proceso, con el fin de evitar la arbitrariedad de la elección y las opciones del gusto. Incluso, cuando emplea el color extrema sus precauciones, debido a que está expuesto a tendencias emocionales. Esta objetividad a la cual tiende, explica el uso habitual que hacen los conceptualistas, de imágenes obtenidas por procedimientos mecánicos, que sirven de pantalla para neutralizar la expresividad que pudiera emanar de un trabajo directo sobre el soporte.

La tendencia general del Art-Language es que la obra sea el soporte provisional de una acción crítica y teórica que descansa en un proceso puramente mental, cuyo objeto es la especulación del lenguaje en sí mismo. De ahí que sus métodos de investigación queden neutralizados de cualquiera referencia expresiva y emocional. Como se trata de un proceso de análisis y de autorreflexión, el artista se sumerge en sus propios procedimientos y en las funciones mentales que comporta este proceso, abandonando todo vestigio afectivo. Una vez realizada la operación, todo se desarrolla bajo el signo de la más absoluta coherencia y rigor.

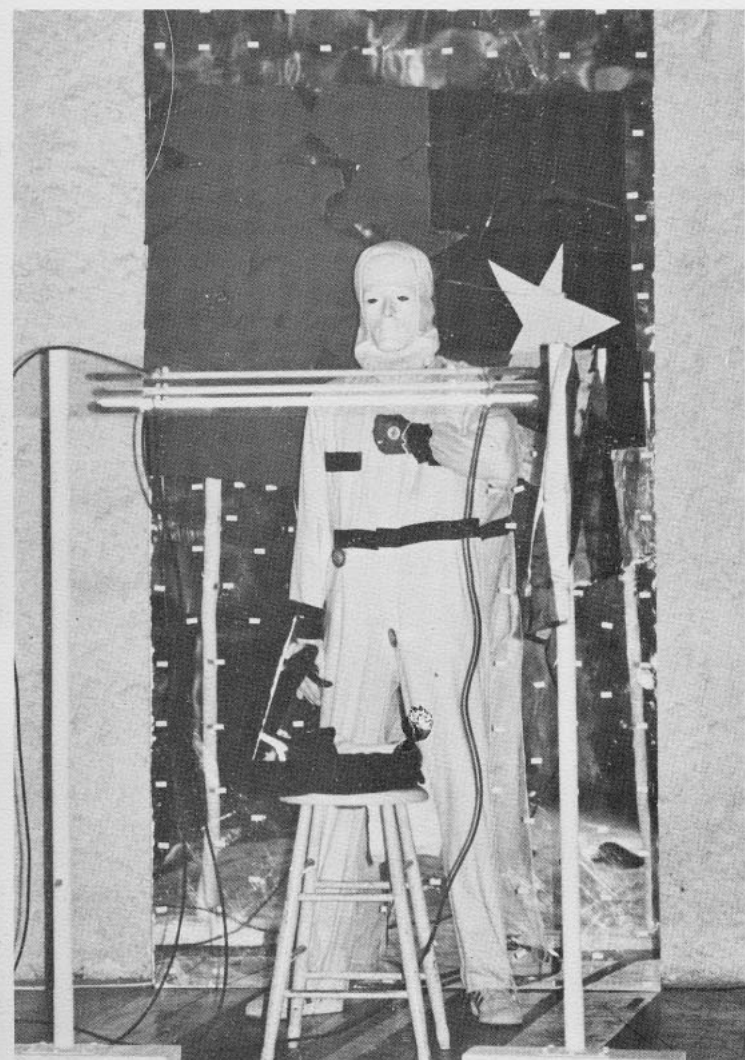
Al reseñar esta corriente, no se puede desconocer su aproximación a disciplinas como la lógica matemática y la lingüística estructural que descansan, precisamente, en el rigor y la coherencia de los sistemas que proponen.

Si consideramos en conjunto estas diversas tendencias conceptualistas, observamos que todas, con mayor o menor intensidad, presentan una constante: el particular interés de aferrarse al concepto (a la idea), relativizando o excluyendo el objeto. Existe manifiesto interés por privilegiar la función gnoseológica del arte. En muchos casos, las proposiciones que ofrecen se transforman en



CATALINA PARRA
Serie de los imbunches
1977

¹⁶⁸ Dorfles Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Ed. Labor, Barcelona 1976, págs. 199 y ss.



Eugenio Téllez (1939), artista chileno radicado en Canadá y profesor de grabado de la Universidad de York (Toronto), realiza su trabajo artístico a través de diversos medios de expresión: grabado, instalaciones en que emplea multimedia, performances y video-arte. Desde hace tres años está realizando un trabajo titulado *La Memoria*, utilizando diversos soportes y lenguajes artísticos, cuyo objetivo es aproximarse a su propia identidad como chileno. En la foto, una performance realizada en 1979, en Toronto y Nueva York, de treinta minutos de duración. El artista, con una máscara que oculta su rostro, se autopresenta en una acción que tiene como telón de fondo, la bandera nacional; mientras dura su presentación, luces de neón de colores blanco, azul y rojo pestañean continuamente.

fuentes de información, de persuasión, de rebeldía o de denuncia nada desdeñables. que conviene considerar con la mayor atención y no condenar a priori por el hecho de que se aparten de los criterios habituales para identificar, comprender y valorar las artes plásticas.

¿Cómo se han asimilado estas tendencias en nuestro medio?

Podemos afirmar que ninguna de ellas ha ingresado sin sufrir modificaciones; nadie, por ejemplo, ha trabajado el Art-Language en su posición más ortodoxa. Quienes se han acercado a esta proposición la han asimilado, en general, precariamente, limitándose a entregar cualquier tipo de información, por intermedio de la multicopia, la fotografía directa, el reportaje fotográfico, el empleo de letras y frases impresas; pero sin que medie una elaboración consecuente con los precisos objetivos que aquella propone. Se impone, más bien, un afán de trabajar con signos nuevos, pero no se advierte ninguna maduración del complejo proceso formalizador que aquella supone.

Muy significativa nos parece, en cambio, una orientación que parte del proyecto conceptual, para desarrollar un programa teórico y práctico basado en el replanteamiento global del “discurso artístico” y que denominaremos *retórica de la imagen*. El artista recurre a los mass-media para seleccionar determinadas imágenes relativas a situaciones, acontecimientos o hechos puntuales que, habitualmente, corresponden a la vida cotidiana en su entorno urbano; luego, somete la imagen y su información a un análisis riguroso de sus componentes de base, estableciendo sus diversos niveles de lectura para reorganizarlos de acuerdo a una nueva estructura que tiene su propio circuito de comunicación y su propia carga informativa. De esta manera, altera o transforma el mecanismo convencional a través del cual se vehiculó la información original.

Hay que destacar también ciertas “acciones de arte” realizadas por algunos artistas que se aproximan al Body-Art. Son actos efímeros (temporalmente hablando) que se conservan gracias a los medios de impresión mecánicos y a documentos escritos. En otros casos, la acción de arte es participativa, es decir, intervienen varias personas (artistas y no artistas) a la manera de un happening, pero orientado por un proyecto específico, previamente elaborado, que vertebra la acción. Estos actos los analizaremos bajo el título de *semántica de la acción*.

Del Informalismo al Conceptualismo

La práctica conceptual que se observa en algunos artistas chilenos en la década del 70 no es el resultado de una actividad que haya surgido abruptamente, sino que es la consecuencia de un proceso bastante largo iniciado a mediados de los sesenta, cuando el Informalismo renunció a una concepción no figurativa y se alejó del fundamento matérico como forma y contenido de la obra. Aparecieron signos extra-plásticos que acompañaban una intención figurativa que —tal como se vio— había surgido con ímpetu por esos años.

Los artistas vinculados al movimiento informalista dejaron atrás sus experiencias puramente matéricas, para establecer una relación cada vez más estrecha entre la vida y el arte.

Aquellas experiencias informalistas no se perdieron totalmente, sino que se incorporaron a la nueva orientación que tomaba la pintura. La reivindicación del dato figurativo no se limitó a recuperar técnicas tradicionales; junto a ellas se introdujeron nuevos procedimientos destinados a enfatizar la proposición visual en términos de información y mensaje.

Aquí se sitúa el momento clave de la modificación teórica y práctica del proceso creativo, sus circuitos comunicativos y el destino final de la obra. El artista no utilizará solamente la línea y el color, sino que junto a ellos —aunque no necesariamente subordinados— empleará los recursos aportados por los medios de comunicación de masas. Empleará fotografías directas o fotos de periódicos y revistas, textos escritos y todo el vasto repertorio de signos de la civilización urbana, que interrelacionará con los signos visuales ejecutados por su propia mano, si así lo estima necesario. De esta manera, se producirá un proceso gradual de sustitución de los medios de expresión específicos y distintivos de las artes plásticas, hasta borrar las fronteras que los separaban.

Uno de los primeros antecedentes lo constituyó la obra de *Francisco Brugnolli* (1935) realizada en el decenio del 60. Este artista estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre 1959 y 1964; posteriormente ejerció la docencia en dicha Escuela hasta 1973. Sus maestros fueron José Balmes en esa Universidad y Mario Carreño en la Universidad Católica, donde también estudió durante algún tiempo. Ambos le dejaron el rigor en la estructura de la forma y un acentuado sentido de autocritica en la ejecución de la obra.

Después de un corto período informalista, en que utilizó materiales extra-plásticos, renunció a ellos porque, según él, ya no le ofrecían nuevas perspectivas. No obstante, gracias al Informalismo descubrió el objeto como tal y la posibilidad de rearticular su significado. Desde 1963 trabajó con objetos caseros (vestuario, juguetes plásticos, piezas de automóviles, etc.), tratando de descubrir una significación más profunda que la meramente funcional. Orientó su investigación en la manipulación de estos objetos en su carácter de objetos vulgares, triviales, pobres (estéticamente hablando), no selectivos ni originales.

No trató de apropiarse de ellos con fines estéticos, ni de hacerlos ingresar en el seno de una configuración formal, sino de usar simplemente el objeto bruto, desprovisto de todo interés formal, a título de documento, de reliquia, de vestigio, de un proceso mental cuyo programa estaba orientado al encuentro del hombre y de su identidad social a través de los objetos con los cuales convivía. Este programa de carácter antropológico-social satisfacía su necesidad de vincularse con la vida, de no dejar entre ella y el proceso artístico una obra fijada por la convención formal (obediencia a reglas plásticas), buscó un soporte contingente que se evadiera de los códigos formalizados, a la manera de los ready-made de Duchamp, cuya influencia, en las corrientes que se analizan, es innegable.

Estas obras de Brugnolli son un anticipo de lo que ocurrirá en el decenio 70-80 con muchas proposiciones que seguirán una orientación parecida; a la vez, su particular manera de concebir el arte y realizar su práctica lo sitúa en una actitud crítica respecto a los circuitos difusores; hay un rechazo implícito, manifestado en el uso reiterado de materiales desechables sin ningún valor intrínseco.



Grupo del taller
Artes Visuales de
Francisco Brugnolli.



Juan Carlos Castillo,
Pedro Millar y
Francisco Brugnolli.

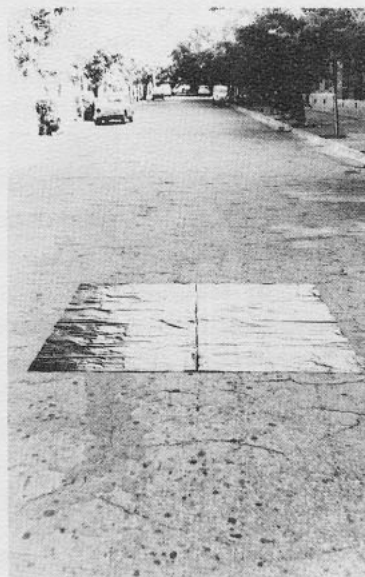
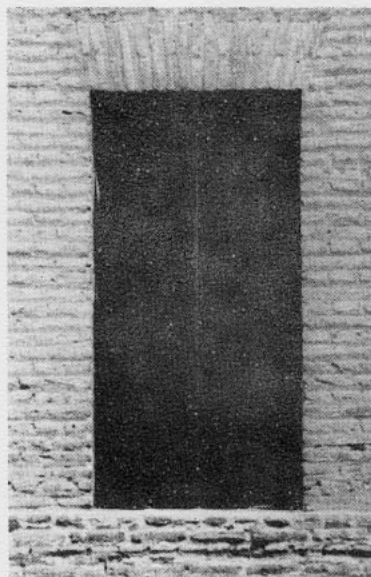
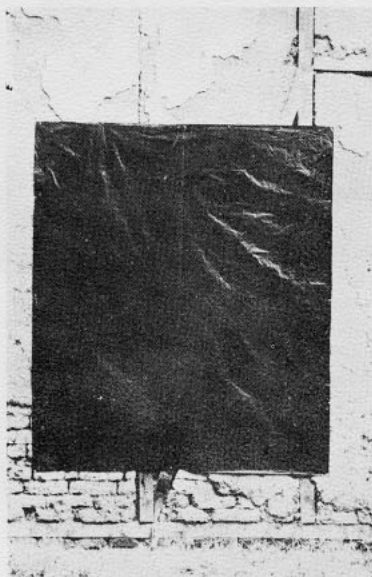


FRANCISCO BRUGNOLI
Garage



FRANCISCO BRUGNOLI
Reportaje

FRANCISCO BRUGNOLI
La gallina de los huevos de oro
1966



FRANCISCO BRUGNOLI
Intervenciones
Develación del Paisaje
1979 - 1980

Un ejemplo reciente lo ofrece la obra de *Catalina Parra* (1940) cuya tónica es el empleo de materiales desechables, sobrantes, desvalorizados como bienes de consumo: sacos usados, diarios viejos, pieles disecadas, alimentos que han sufrido la acción de los agentes físico-químicos, etc. Con estos materiales, más que tender a una estructura definitiva de un objeto determinado, procura crear situaciones de tensión, de contrastes, de rechazo, de denuncia. El hecho de utilizar sacos usados y diarios viejos obedece a una consciente determinación de valorizar materiales "pobres", en cuanto carecen de cualquier preciosismo comercial. En este aspecto se ubica próxima a la corriente denominada Arte Pobre¹⁶⁹.

Otro artista que anticipó en nuestro medio la nueva actitud frente al arte es *Juan Pablo Langlois* (1936). En 1969 expuso, en el Museo Nacional de Bellas Artes, una obra ejecutada con bolsas de polietileno rellenas de papel de diario, de más o menos 200 mts. de largo. Esta obra, que tituló *Cuerpos blandos*, recorría las salas del segundo piso, bajaba la escalera y salía por una ventana enrollándose a una palmera situada frente a la fachada del edificio. La exhibición de este trabajo provocó airados comentarios. El autor se limitó a decir: "Una bolsa de papeles en una vereda es un hábito urbano y una bolsa de papeles en un Museo es un concepto"¹⁷⁰.

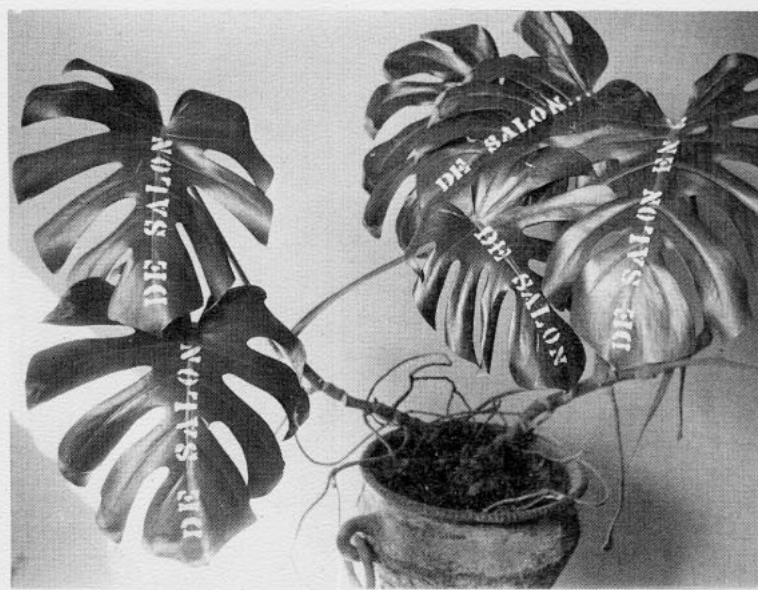
Otro ejemplo sugerente fue protagonizada por *Valentina Cruz*, en 1972. Una mañana cualquiera quemó en la calle, frente al Museo, sus esculturas realizadas en papel de diario engomado. Unicos testigos fueron anónimos transeúntes que pasaban por la calle en ese momento¹⁷¹.

Estos y otros trabajos, aislados todavía, apuntaban a distintos niveles de cuestionamiento del arte y de la práctica artística: a nivel de las condiciones de su producción, leyes de funcionamiento y reglas de eficacia; a nivel de sus constituyentes materiales, de sus canales de difusión y consumo y, en ciertos casos, a nivel de la abolición de la realidad material de la obra. Estas revisiones y enjuiciamientos se harán sistemáticos en los años setenta.

La retórica de la imagen

Las corrientes conceptuales que ingresaron al ambiente artístico chileno durante el decenio del 70 contribuyeron a acentuar el interés de algunos artistas por el análisis del discurso artístico, utilizando, como metodología, los aportes de la Semiótica para estudiar el corpus signico de la iconografía urbana y para elaborar operaciones retóricas, destinadas a crear nuevas significaciones al interior del discurso. Renunciaron a las antiguas figuras retóricas (alegóricas, simbólicas, míticas o metáforas) que recubrían la presencia insoslayable del hombre como sujeto pensante y actuante, que contaminaba con su yo las significaciones de la obra.

Se ha producido un desplazamiento del centro de gravedad del quehacer artístico en dirección a las reglas del proceso mismo. El sujeto pensante y actuante es sustituido por el sistema de signos empleados, privilegiando los signi-



JUAN PABLO LANGLOIS
Filodendro
1981

169 Véase: Dittborn Eugenio, *Imbunches*, *Catalina Parra*. Análisis Galería Epoca, Oct. Nov. 1977, Santiago.

170 Ivelic Milan, *La Escultura chilena*, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago 1980.

171 Ibid.

El resultado de mi acción no tiene valor como objeto de arte, sino como acción creadora, como expresión de un concepto.

El material usado no tiene valor sino como medio para comunicar una idea.

El "oficio" no me interesa la idea puede ser ejecutada por otros.

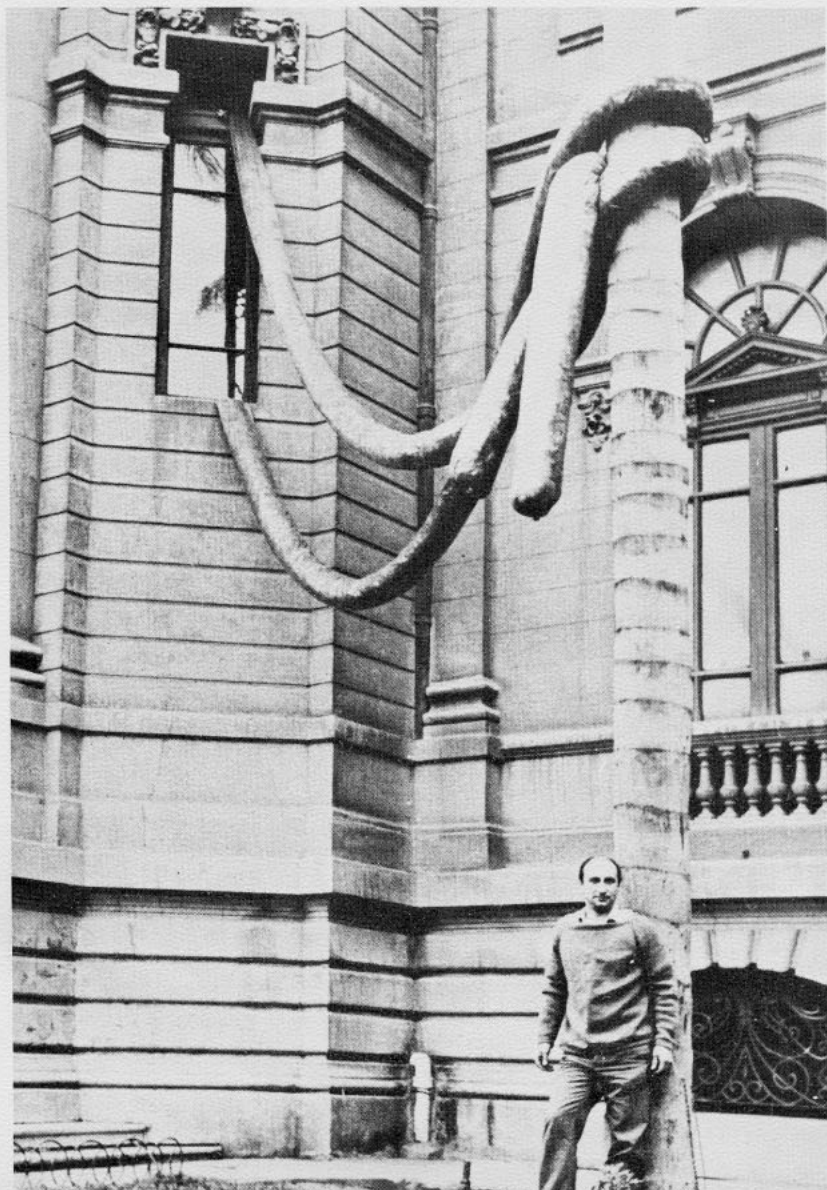
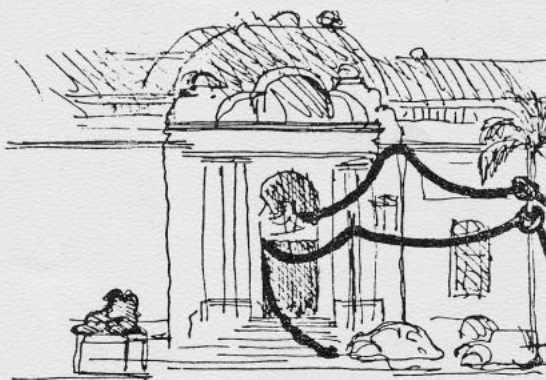
La obra material no es trascendente, puede desaparecer después de expuesta o cambiar varias veces durante la exposición.

Un acto de "desubicación" de lo habitual crea lo "no habitual" y por lo tanto la conciencia de ello.

Una bolsa llena de papeles en una vereda es un hábito urbano.

Una bolsa llena de papeles en un Museo es un concepto. Y de allí adquiere verdadero sentido. El espectador recupera así la conciencia del fenómeno, ésta naturalmente alcanza distinta profundidad según el individuo.

JUAN PABLO LANGLOIS



JUAN PABLO LANGLOIS
Exposición
Museo Nacional de Bellas Artes
1969

ficantes. Algunos teóricos del arte han definido este desplazamiento como una ruptura epistemológica, que ha traído como consecuencia la preeminencia de la práctica artística como sujeto de dicho proceso.

No obstante, esta ruptura epistemológica no es absolutamente tajante en los artistas chilenos que se analizarán, porque las obras que ellos ejecutan no se evaden del todo de los marcos tradicionales ni originan una formalización radicalmente nueva, evitando así la total conceptualización del sistema visual que proponen. Aunque el sentido de sus obras se constituye al interior de un sistema, aún es posible detectar ciertas relaciones del artista, como sujeto pensante, con el mundo y con los problemas del hombre (aquí y ahora) que, en cierto modo, provocan una contaminación existencial en la retórica del discurso, a través de la personal selección de las imágenes que lo constituirán.

Sin embargo, dichas relaciones son muchísimo más débiles que las que ofrece la obra tradicional; por eso es que el proceso de descodificación de las imágenes exige un trabajo muy detenido y, sobre todo, analítico: ya no es sólo un problema de visión, sino que, fundamentalmente, de ideación. En otras palabras, la información que suministra una imagen cualquiera y la manera como es tratada esa información: intervenida, alterada, camuflada, ampliada, analizada hasta llegar a la separación de sus elementos constitutivos, ofrece una imagen segunda muy alejada de su configuración original. Como nunca antes, la imagen funciona ahora a nivel de la connotación, porque ya no es mediadora ni referencial (no funciona a nivel de la denotación: no es la imagen de esto o aquello), sino que es tomada en sí misma. Lo que interesa son las reglas que la regulan y el sistema de signos que la fundan, vale decir, su retórica. Importan las relaciones particulares entre los elementos, ya sea de oposición, identidad, progresión, redundancia, etc.

Entre los artistas que se han preocupado de elaborar estas proposiciones destacaremos a Francisco Smythe y Eugenio Dittborn.

El punto de partida de *Francisco Smythe* (1952) es el cuestionamiento al sistema de representación visual, tal como la tradición de la pintura y del dibujo lo entienden. Su material inicial está formado por las imágenes que proliferan en la sociedad urbana, particularmente las imágenes fotográficas, que registran personajes, hechos y acontecimientos vulgares, cotidianos y triviales situados en ámbitos espaciales marginales desde el punto de vista socio-económico y, en algunos casos, censurables, de acuerdo a los códigos de comportamiento humano.

Al introducir la fotografía para buscar un acercamiento más objetivo destinado a fijar la realidad (foto-documento)¹⁷², el artista renuncia implícitamente a la artesanía en la ejecución de la obra y contraviene la práctica tradicional del dibujo y de la pintura. Si bien no renuncia ni a la línea ni al color, el uso que hace de ellos no está destinado a la configuración de formas definitivas, a la "representación" de un modelo, sino que actúan como elementos que, conscientemente, desarticulan las formas, dejando simples indicaciones, sugerentes de su renuncia artesanal y de su enjuiciamiento a las técnicas ilusionistas de representación visual.

Además de las fotografías, Smythe utiliza, como elementos de base, el color que recoge de los afiches, de la publicidad, de las fachadas de las vivien-



FRANCISCO SMYTHE
Retrato de familia
1981

172 Smythe F., Richard N., *Smythe. Documento*. Publicaciones Galería Cromo, Sept. Oct. 1977, Santiago.

Debe llamarse a las que faltan



EUGENIO DITTBORN
Debe llamarse a las que faltan

das, reeditando las fuentes cromáticas del Pop-Art; incluye también estructuras geométricas que cuadriculan el espacio y manchas que alteran el orden y la regulación de las tramas cuadriculadas.

Los dos primeros componentes de base (fotografía y color) actúan, aparentemente, como indicadores de una realidad, circunscrita a determinados ámbitos que ofrecen una descripción antropológica-urbana de seres que deambulan por las calles, compran en las casas comerciales o son sorprendidos en la privacidad de una habitación; otros esparcen sus mercaderías en las veredas, ofreciéndolas al público. En fin, una verdadera galería de personajes urbanos, anónimos, en el escenario de la ciudad. Al mismo tiempo, la fotografía registra como parte integrante del paisaje urbano, los múltiples objetos que conviven con el hombre. Pero estos indicadores, al integrarse con los otros componentes de base (la estructuración geométrica y la presencia de las manchas), pasan a constituir una unidad significativa, que asume un sentido nuevo, que ya no está dado por la imagen primera, por la fuente original de información, sino que por las relaciones que se producen al interior de las imágenes que el artista ha organizado.

Entre esas relaciones, las de oposición tienen un papel predominante en la significación del discurso artístico. La polaridad entre lo rigurosamente ordenado (la trama cuadriculada) y la libertad del gesto al manchar, ponen de manifiesto la ambivalencia del comportamiento urbano: por una parte, las normas y convenciones que lo regulan y determinan, enmarcado en un contexto socio-económico consumista y en un entorno espacial sofocante y agobiante por su uniformidad; por otra, la desesperada ansiedad por liberarse del acosamiento, de la agresión, de la monotonía y de la soledad que depara al hombre la vida en la ciudad.

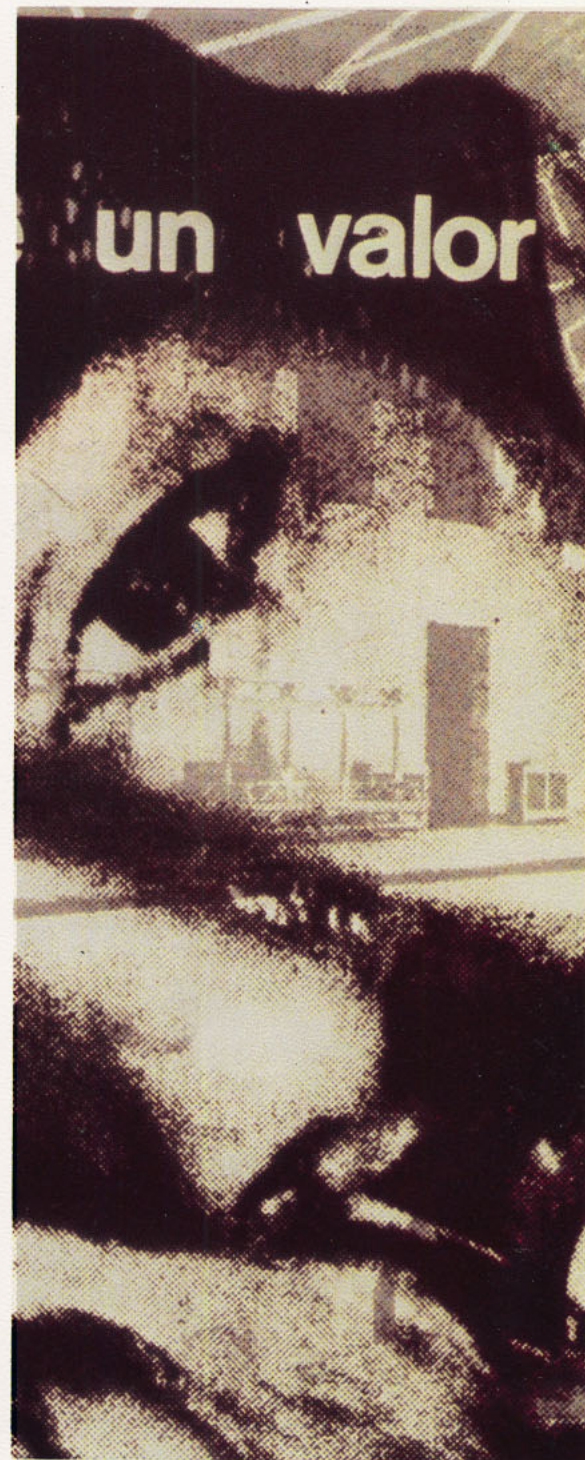
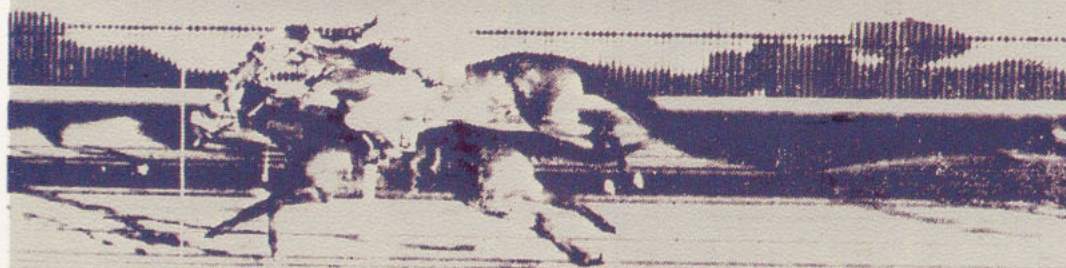
La obra de Smythe pone en juego un contenido que desborda los esquemas formales que tanto se solicitan respecto de la pintura y del dibujo. Por eso es que sus obras son deliberadamente inconclusas, si se las juzga con esos criterios, y parecen ser más bien "maquetas para ser impresas en un taller de silk-screen"¹⁷³.

El trabajo de *Eugenio Dittborn* (1943) ha sido durante toda la década que se estudia, una investigación y una reflexión permanente del modo de ser, de la mentalidad y del comportamiento colectivo e individual del hombre, en particular del hombre chileno. En este sentido, su obra nos ofrece uno de los perfiles psicológicos más interesantes que se hayan hecho sobre el hombre chileno.

La fuente de su investigación la constituye el registro fotográfico, no sólo como punto de partida, sino que como material de procesamiento técnico y artístico, incorporándose como componente esencial en el resultado final de su obra. Para lograrlo pone en práctica la experiencia técnica que ha acumulado gracias a sus estudios litográficos y serigráficos en España y Alemania; a su práctica como dibujante y pintor, aprendizajes que inició en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y que perfeccionó en la Escuela de Bellas Artes de París.

Atento a la naturaleza mediadora de la imagen fotográfica, como vehículo interpretador de sentido, utiliza un amplio repertorio de ellas. Tal como él lo

173 Smythe, op. cit.



Fragmento

EUGENIO DITTBORN
Nada, nada
1.0 x 0.77 m



Eugenio Dittborn, *Pietá, Pintura, (150 x 160 cm)*

Impresión fotoserigráfica, pintura acrílica y lubricante quemado sobre linoca a la vista.

Debo mi trabajo al cuerpo humano, peso muerto deportado en estado fotogénico al espacio cuadrilátero de diarios y revistas, memoria colectiva que consagra su perpetuo desamparo.

Debo mi trabajo al deporte de masas, arena en que los hombres enfrentan sus cuerpos en la pugna decidida por el triunfo, obstinación ciega que los mantiene bajo riguroso control:

debo mi trabajo a la gesticulación de aquellos hombres, memorizada por la cámara fotográfica, luego impresa y publicada en diarios y revistas:

impulsos iniciales (congelados), ademanes vertiginosos (petrificados), golpes de fortuna (coagulados), llegadas estrechas (abortadas), caídas instantáneas (fósiles).

CAJA DE HERRAMIENTAS
Eugenio Dittborn 1980



Eugenio Dittborn, *Perdidas en años, (160 x 186,5 cm)*

Impresión fotoserigráfica sobre ocho módulos de cartón gris adheridos a madera de cholguán.

Con que arte recorrer la materia impresa donde estas desahuciadas se reproducen. Qué mirada sostener en la zona de emergencia de su noticia. Qué órganos crear para leer la hora en estos verdaderos relojes carnales del destiempo.

Mis sentidos quedan varados frente a sus no-labios, su epidermis apagada, su sex appeal desértico.

Su equívoca complexión impenetrable interfiere la transparencia de usos y costumbres. Su carisma calcinado señala los puntos ciegos de mis evidencias, confirma mis angustias. Su vejez prematura, casi neolítica, desarticula las convenciones de la cronología.

Por su comparencia de finado, el lenguaje se interrumpe, se bloquea; me bloqueo. Contaminado por la precisión de su ausencia me torno cada vez más hostil.

DEL ESPACIO DE ACA
Ronald Kay 1980

Debo mi trabajo al cartón gris, medio de amortiguar, cubrir, aislar, rellenar, embalar, dividir, absorber y tapar; debo mi trabajo al diario uso que del cartón gris se hace en talleres de encuadernación, bodegas de embalaje, despachos, aduanas portuarias, oficinas de arquitectura, imprentas tipográficas, terminales de ferrocarril, agencias de publicidad, talleres de corte y confección, fábricas de carteras, plantillas, bobinas, estuches, archivadores, y cuadernos;

debo mi trabajo al cartón gris, terreno baldío, papel inconcluso, yezca, ollejo, pista de cenizas, cama de segunda mano, carne de perro, urna barata;

Debo mi trabajo al empleo de proverbios, definiciones, adagios, canciones, frases hechas, letanías, adivinanzas, estrofas, reglamentos, textos todos encontrados hechos en el habla y en la escritura y que al igual que la fotografía de diarios y revistas son moneda corriente, luceros apagados y en tránsito, lugares comunes;

CAJA DE HERRAMIENTAS
Eugenio Dittborn 1980



A.

Las seis reproducciones de esta página son documentos fotográficos de un trabajo de pintura realizado por Eugenio Dittborn el día 4 de Febrero de 1981 entre las 10:30 y las 14:30 horas sobre el suelo del Desierto de Tarapacá.

B.

Dicho trabajo de pintura, realizado a 50 kilómetros al Este de la ciudad de Iquique (5 kilómetros al Noroeste de la ex oficina salitrera de Humberstone), es un derrame de 120 litros de lubricante quemado.

C.

Dicho derrame es el primero (único realizado hasta el momento) de una serie de cuatro:

1. Derrame sobre el Desierto de Tarapacá (mancha del norte).
2. Derrame sobre una playa de la Zona Central (mancha del oeste).
3. Derrame sobre la Cordillera de los Andes (mancha del este).
4. Derrame sobre la Zona Austral (mancha del sur).

El conjunto de las cuatro manchas constituyen propiamente el trabajo de pintura una vez llevado a término.

D.

La documentación del derrame sobre el suelo del Desierto de Tarapacá fue realizada en video por Rafael Gaete y en diapositivas por Carlos Flores del P. y Julio Pereira.



Eugenio Dittborn, Cambio de Aceite. Pintura 1981.

Debo mi trabajo a la observación de secreciones líquidas del cuerpo humano depositadas en forma de derrame sobre telas, sustancias que penetran, interfieren, embeben, desbaratan, infiltran, interrumpen, impregnan y tiñen, manchas que manchan.

CAJA DE HERRAMIENTAS
Eugenio Dittborn 1980



EUGENIO DITTBORN *Goya contra Brueghel* 1974

174 Dittborn Eugenio, *Final de Pista*. Galería Epoca, Dic. 1977. Sobre la obra de Eugenio Dittborn, véase: Kay Ronald, *Del espacio de acá*. Ed. Asociados, Santiago 1980.

175 Dittborn Eugenio, op. cit.

176 Véase: Richard Nelly, *Delachilenapintura, Historia, Recorrido*. Galería Epoca, Santiago Mayo 1976.

señala, debe su trabajo al rostro de la persona humana, que exhuma de fotografías guardadas en álbumes familiares, o que selecciona de los retratos hablados de las revistas de criminología y policía científica; a la adquisición de revistas en desuso, cuyas fotografías le aportan recuerdos de situaciones y hechos que, en algún momento, conmocionaron a la opinión pública; al rescate de fotografías de cuerpos atléticos en el acto de realizar sus respectivas pruebas o desafíos deportivos; a la observación de cuerpos humanos cuyas formas interrelacionadas configuran efectos de luces, sombras y medias tintas; a la intervención de la fotocopia sobre la fotografía que provoca modificaciones y cambios en la matriz original; en fin, a la confrontación de fotografías con fotocopias de esas fotografías¹⁷⁴. De la relación del artista con todo este espectro icónico que le ofrece el registro de la lente surgió la visión que ha orientado su actividad, cuyo vector ha sido selección, lectura y traducción de todos esos modelos fotográficos¹⁷⁵.

El procesamiento técnico de traslado de estos modelos los realiza por intermedio de la pintura y de las técnicas gráficas; utiliza como soporte la linoca y el cartón, sobre los que imprime serigráficamente o en offset; a la vez, pinta y mancha en la medida en que la resemantización de las imágenes lo lleva a establecer relaciones de identidad, oposición, progresión, sustitución y redundancia.

Un ejemplo es su serie *Delachilenapintura, historia* (1976) que es una sátira de la historia de la pintura chilena. En esta serie emplea recursos gráficos e incorpora breves leyendas escritas. Un elemento fundamental de este trabajo es el proceso de sustitución que Dittborn realiza con algunos pintores chilenos, reemplazándolos por personajes extraídos del mundo popular, e inventando nombres imaginarios para designarlos¹⁷⁶.

La palabra escrita es un recurso habitual en su obra: proverbios, adivinanzas, frases hechas tomadas del lenguaje popular son, al igual que las fotografías, lugares comunes que perfilan el modo de ser del pueblo chileno y que, al ser descontextualizados, adquieren significaciones que difícilmente se habrían logrado, si no fuera por la intervención del artista.

Acciones de arte

El cuestionamiento del arte, ya sea en las condiciones de su producción o en su modo de representación, alcanza otra dirección con la abolición de la realidad material de la obra, reemplazada por la presencia directa del artista, quien se pone en escena, se auto-representa como medium provisorio de un proceso teórico y práctico que permanece bajo la forma de documento (cine, video, fotografía, texto impreso), único testimonio de ese proceso. En esta perspectiva, el cuerpo pasa a ser —como en las sociedades primitivas— la fuente de los recursos expresivos. Hay una especie de ritual que recuerda ceremonias antiguas en que el instrumento natural de comunicación humana era el cuerpo.

En una sociedad tan compleja como la nuestra, el cuerpo ha diseñado múltiples formas de mostrarse y de darse a conocer; la gran mayoría ya están convencionalizadas y codificadas. En cambio estas acciones corporales que estudiaremos, se evaden de las convenciones y de los códigos y exigen, necesariamente, un análisis semántico para discernir los conceptos puestos en juego, establecer el nivel de proposiciones en que la acción se enuncia e inferir los argumentos en que se articula la estrategia. En este tipo de acciones, la semántica marca la actividad del sujeto que las realiza; es decir, el discurso que desarrolla a través de su acción corporal está referido al protagonista como sujeto activo, quien lo proyecta al interior de un determinado contexto seleccionado por él. *La semántica de la acción* corporal precede al análisis semiótico, ya que éste se preocupa de los signos empleados; pero sin referirse al sujeto que los utiliza.

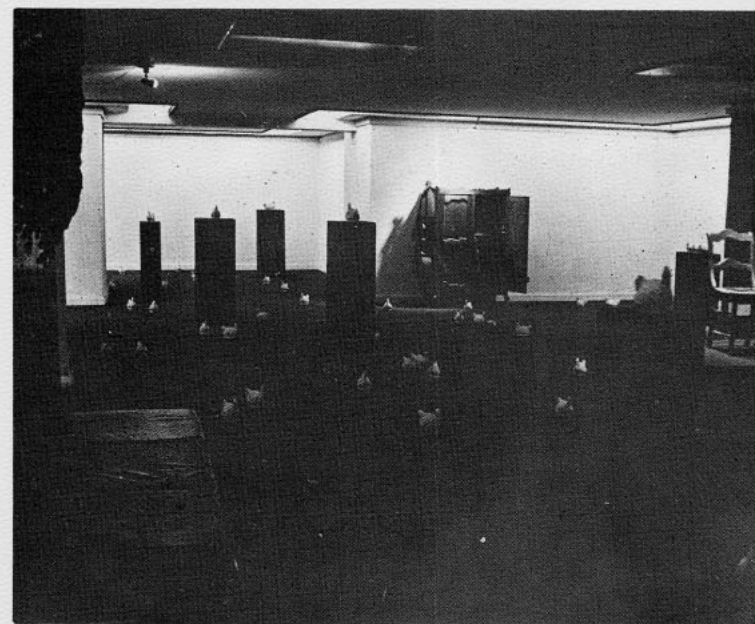
El primero en utilizar su propio cuerpo como materia de acción fue *Carlos Leppe* (1952). En 1974 presentó en la Galería Central su *Happening de las gallinas*, montaje espacial integrado por gallinas seriadas, ejecutadas en yeso, huevos, un ropero, un violoncello y la presencia del propio artista, sentado en una silla con una corona fúnebre alrededor de su cuello.

La muestra, aparentemente inconexa e incongruente, debido a la naturaleza tan diferente de los objetos expuestos, tenía, sin embargo, un sentido convergente y unitario: la polaridad entre la vida y la muerte expresada en el contrapunto gallinas y huevos (función de la fecundidad) y la auto-presentación del artista con la corona fúnebre (signo premonitorio de la muerte). Entre tanto, el público asistente se apoderaba de las gallinas en un acto que simulaba la apropiación y el consumo del ciclo vital.

Desde ese momento, Leppe se ha mantenido en una posición inquebrantablemente crítica, revisora y, sobre todo, ruptural, profundizando en una línea de acción definida por Nelly Richard como un "programa sexuado de identidad"¹⁷⁷ mediante diversas acciones que se han orientado a la utilización de su propio cuerpo como motivo iconográfico (*Reconstitución de escena*, 1977); como soporte vivo de actuación (*Acción de la estrella*, 1979) o como material de grabación video (*Sala de espera*, 1980)¹⁷⁸.

Todas estas acciones las ha desarrollado en un espacio previamente diseñado, a la manera de un environment, cuyas unidades significantes es preciso analizar cuidadosamente para acceder a la clave que permita descodificar la totalidad del sistema semiótico que articula. En este aspecto hay que tener presente tres elementos de análisis: el propio artista que realiza la acción (su yo empírico, biográfico, psicosomático), el sistema semiótico que funda (que está al margen de los códigos de representación) y el contexto con el cual se relaciona (social y cultural).

Si intentamos profundizar en el sentido que vertebran sus acciones corporales, podemos señalar que apuntan a varias direcciones: por una parte, su renuncia a las categorías formales, al emplear recursos considerados extra-plásticos (el uso de su propio cuerpo), en segundo lugar, al liberarse a una serie de acciones, ingresa al campo del comportamiento, es decir, a un dominio donde él es quien constituye la obra, poniendo en juego un contenido cuya naturaleza no es tanto de origen estético cuanto de origen semántico y como tal invita más a la búsqueda de sentido que a la exploración sensorial. Por último, estas

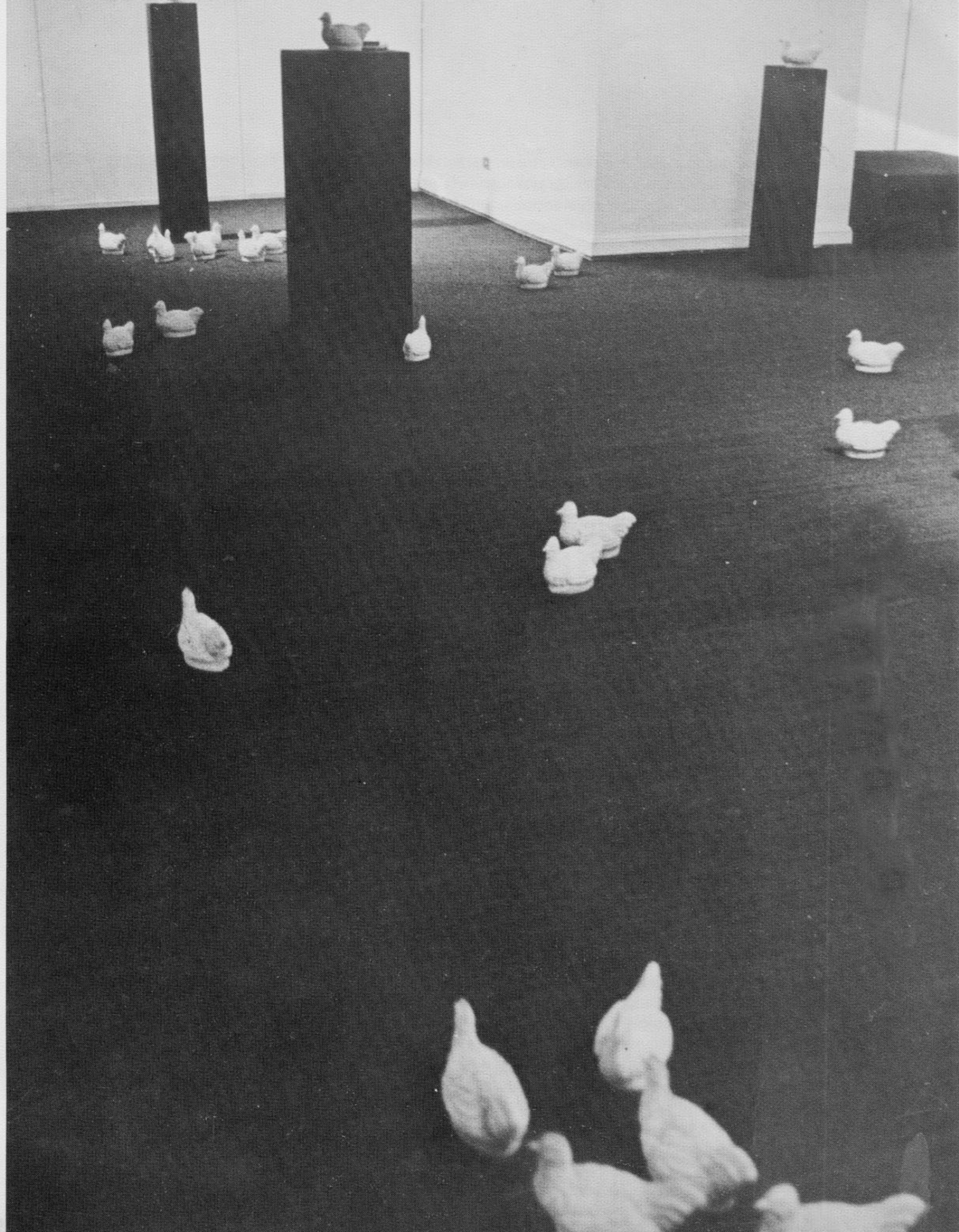


CARLOS LEPPE
Happening de las gallinas
1974

Y en página siguiente:

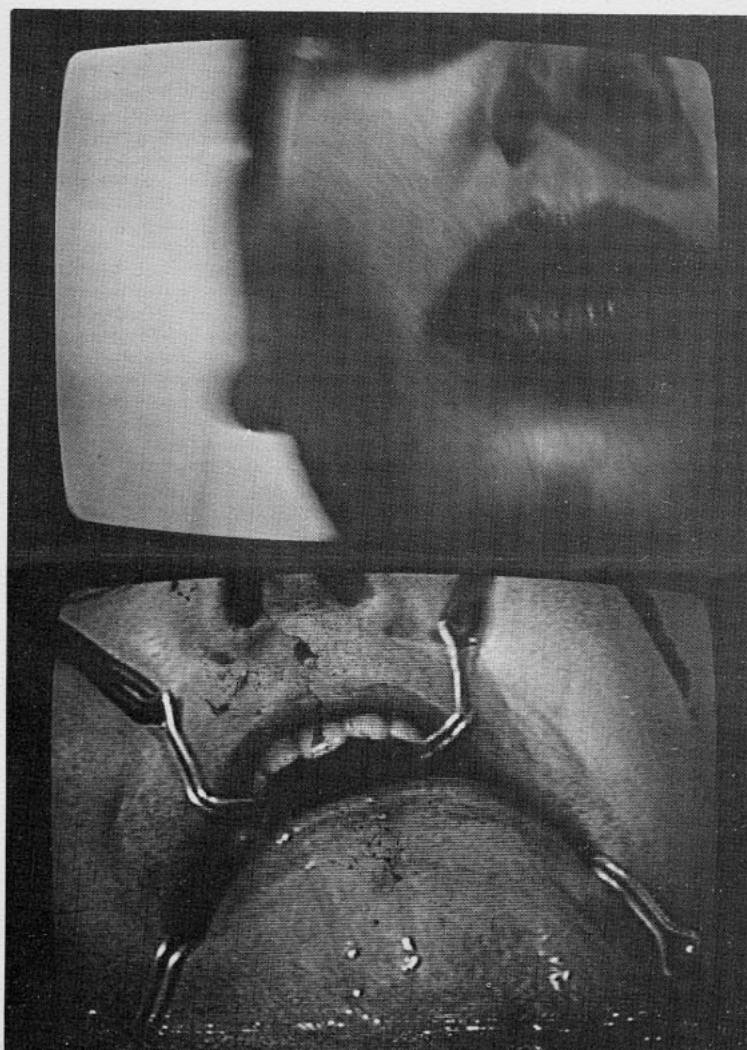
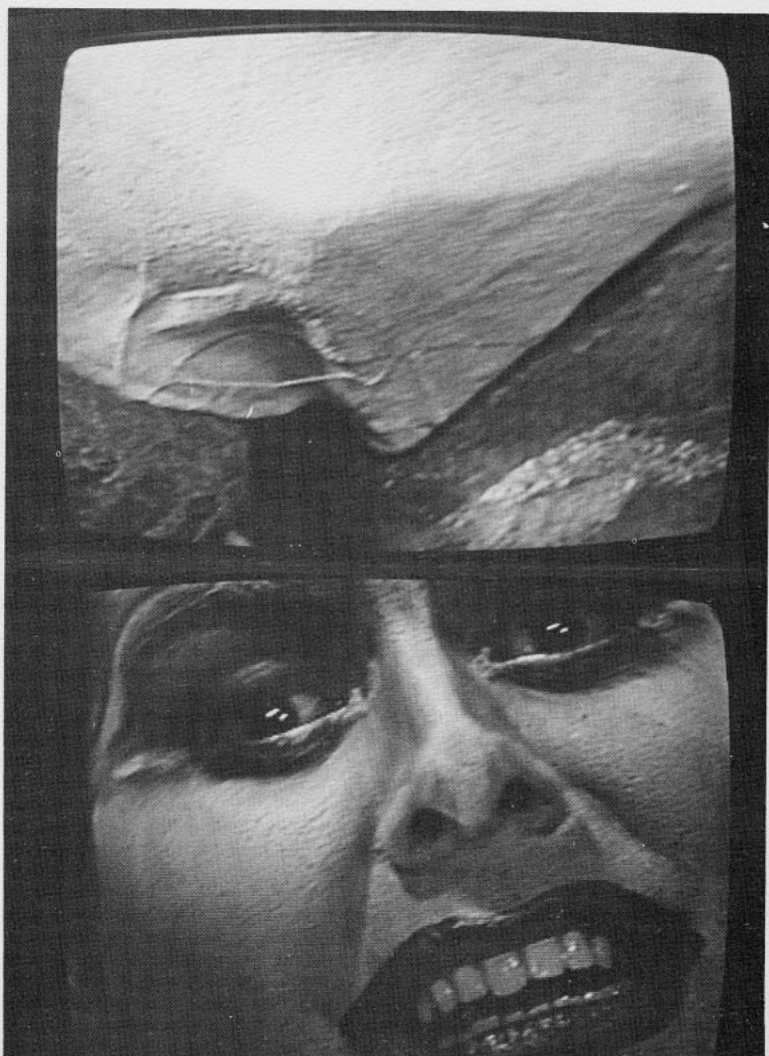
177 Richard Nelly, *Cuerpo Correccional*, Santiago 1980

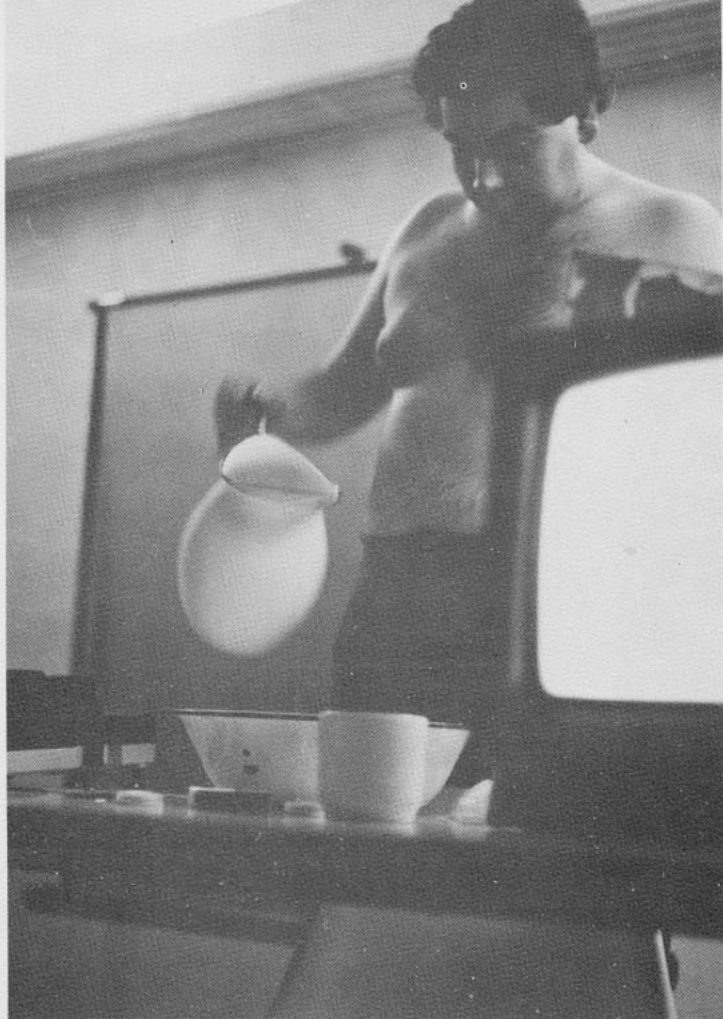
178 Ibid.





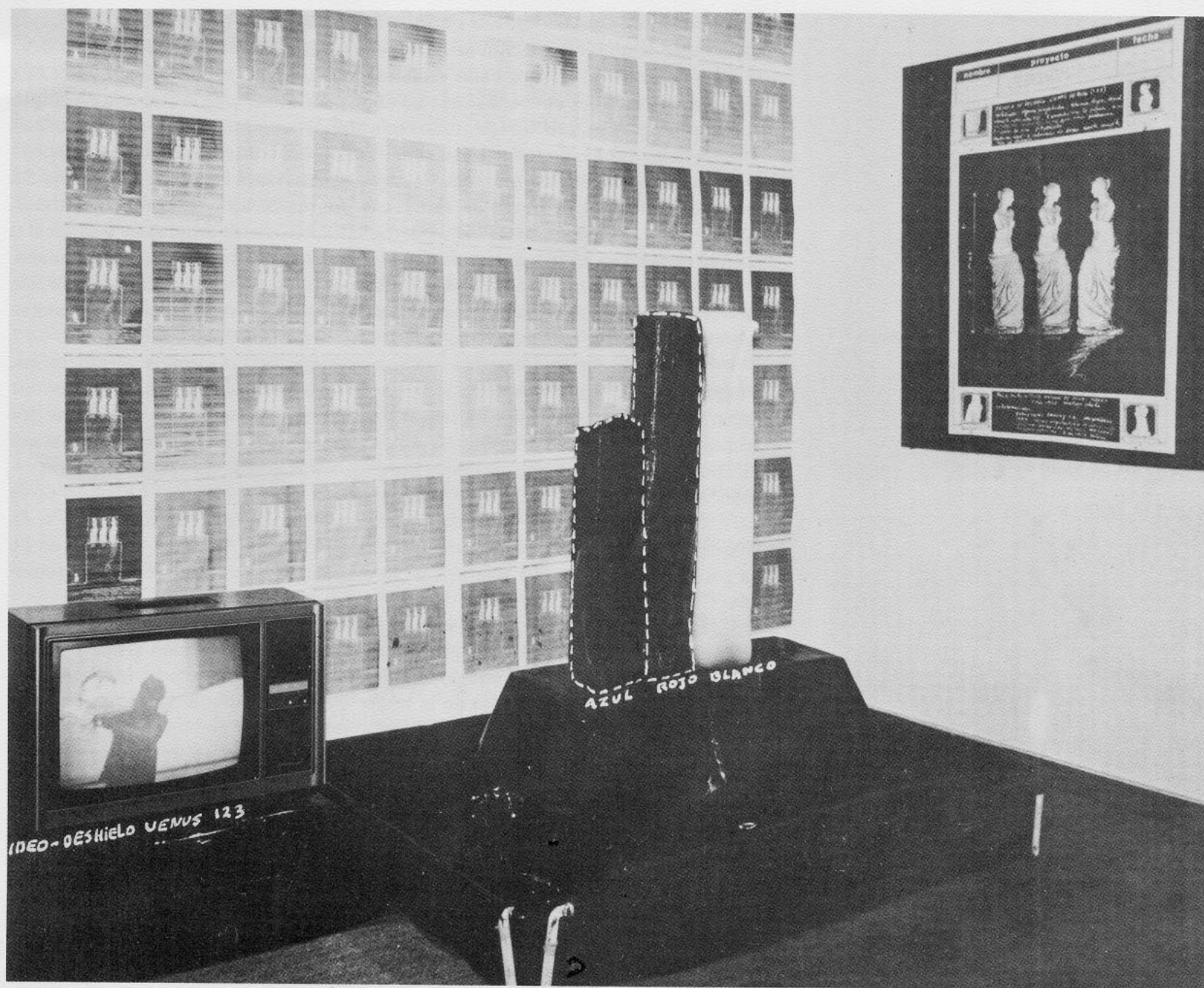
CARLOS LEPPE
Sala de espera
Instalación-video
Galería Sur
1980





CARLOS LEPPE
El día que me quieras
Acción en cuerpo vivo-instalación-video
Galería Sur
1981





GONZALO MEZZA
 Video instalación
deshielo venus
 II Encuentro de Arte Joven
 1980



MARCELA SERRANO
1978

acciones están orientadas, a un nivel más profundo, por una sincera convicción de fundar una nueva relación artística con la vida. Esta necesidad es la que lleva a Leppe, como a otros artistas chilenos, a buscar un modo de comunicación que se evada de las convenciones, no sólo para transgredirlas, sino que, implícitamente, para denunciar los modos de comportamiento fijados por las normas y criterios establecidos por la sociedad. Todo el circuito semántico de las acciones está esencialmente orientado a revelar situaciones humanas, extraídas del contexto nacional, a través de temáticas puntuales de extraordinario interés. Quizás si aquí reside uno de los aspectos valorativos más estimables y originales de las creaciones de Leppe, como la de otros artistas de la vanguardia chilena.

Dentro de estas acciones cabe destacar el trabajo —aún aislado— de *Marcela Serrano* (1951), joven artista que incursionó en 1980 en el arte corporal con su obra *Autocríticas*, exhibida en el Instituto de Arte Contemporáneo.

Esta obra estaba integrada por una publicación con textos y fotografías, cinco videos en color y una película de 16 m/m en blanco y negro. El montaje incluía, además, una malla metálica y una franja de tierra que dividía en dos el espacio de la sala de exhibición. Estos elementos desempeñaban una función simbólica: la malla metálica como represión y la banda de tierra como expresión de lo estable, permanente y duradero: el paisaje chileno. Al fondo de la sala, la pantalla de cine y los monitores de televisión registraban la acción de Marcela Serrano, mientras pintaba de blanco su cuerpo desnudo. En el audio de la película, su voz en off relataba la experiencia, confesando sus dudas y temores.

Estas autocríticas, que pueden considerarse como una verdadera autoconfesión, estaban orientadas a la búsqueda de su propia identidad física y psicológica y su situación en el conglomerado social; pero proyectada, igualmente, a la condición personal y social de la mujer chilena. Mediante la anulación de sí misma (sacrificio de su cuerpo desnudo y vencimiento de su pudor) intentaba re-conocerse y re-descubrirse a partir de ese acto. La cita del pintor español Tapies referida al color blanco e incorporada al texto es muy sugerente: “El color del origen y del fin. El color de quien está a punto de mudar de condición”.

Otro artista que se dio a conocer recientemente es *Gonzalo Mezza* (1950) con sus “video-instalaciones”. Aunque utiliza su propio cuerpo, el elemento central de sus trabajos está relacionado directamente con la tecnología televisiva, no para grabar y exhibir programas envasados a la manera de la televisión comercial, sino que marginándose de “ese contexto masivo para transmitir imágenes de arte”.

Una de sus obras, *Video-instalación Cruz del Sur* (1980), forma parte de un proyecto que realizara en los cuatro puntos cardinales del territorio nacional, identificados con el mar, la cordillera, el desierto y los suelos helados del Sur. Su trayectoria por los cuatro puntos cardinales queda configurada por una cruz trazada imaginariamente sobre el territorio chileno.

En la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes exhibió el primer fragmento que correspondía al Oeste (el mar). En un lugar de la costa (Isla Negra) grabó en video y registró fotográficamente su propio cuerpo mientras se desplazaba en las cuatro direcciones, dejando una cruz en su trayecto.

Otro trabajo exhibido en 1980 fue el *Video-instalación deshielo-Venus*, presentado en el 2º Encuentro de Arte Joven en el Instituto Cultural de Las Condes. Se trataba de un antiguo proyecto actualizado, que consistía en la grabación en video del transporte de tres barras de hielo, desde un frigorífico hasta la sala de exposición. Las barras se habían teñido previamente y se les había introducido una fotocopia de una reproducción de la Venus. Durante la exposición, el público observaba el derretimiento del hielo y la caída del líquido coloreado en un recipiente.

En el primer video-instalación hay una indudable relación con la naturaleza, con el paisaje natural, con la tierra, el mar y el aire como elementos originarios y esenciales de la vida. Esta relación se orienta, a nuestro juicio, a poner de relieve la interrelación entre lo natural y lo humano como vínculo estable —antño sagrado y mágico— entre el hombre y las fuerzas naturales. La acción corporal de desplazamiento reedita ancestrales rituales, destinados a conservar ese vínculo que religaba al hombre con las fuentes primordiales de la vida. La cruz que configura la trayectoria es, a la vez, sacrificio y esperanza.

En el segundo video, el proceso conceptual del artista apunta a la relatividad y a la fugacidad de las cosas en el arte, en la vida y en la naturaleza: la relatividad del tiempo que, inexorablemente, deteriora las acciones humanas, pone en tela de juicio la perdurabilidad de las obras de arte y transforma continuamente la materia.

Algunos artistas han realizado acciones de arte en forma colectiva; un ejemplo es el grupo *Colectivo Acciones de Arte* (C.A.D.A.) integrado por artistas (Juan Castillo y Loty Rosenfeld), escritores (Diamela Eltit y Raúl Zurita) y el sociólogo Fernando Balcells.

La característica fundamental del C.A.D.A. es su actitud francamente distante respecto a los circuitos habituales de difusión artística, su posición crítica frente a los mecanismos tradicionales de producción de arte, su decidido afán por trabajar en los espacios abiertos y públicos y su anhelo de relacionarse con el grueso público, que no tiene ningún contacto con la actividad artística. Utilizan el video y el cine como medios de producción y, eventualmente, recurren a un medio escrito de comunicación para transmitir la información.

La mayoría de las acciones que han realizado tienen como denominador común alterar los esquemas y hábitos ciudadanos, mediante una *subversión semiótica* que descontextualiza y resemantiza comportamientos, lugares y signos urbanos.

Una de esas acciones, denominada *Para no morir de hambre en el arte* (1979) consistía en cuatro acciones de intervención sobre aspectos concretos de la vida del país, interrelacionados por un significante común (la leche), desde el cual se elaboraron las acciones.

Una de ellas consistió en el reparto de leche en una población marginal de Santiago, señalando su consumo como un “hecho de arte”; otra fue un discurso pronunciado frente al edificio de las Naciones Unidas en la capital, en varios idiomas, cuya intención era hacer participativa la acción a la comunidad internacional. Paralelamente, se incluyó en un semanario una página



LOTTY ROSENFELD
Junio de 1980

como información de arte, que incluía las siguientes frases: "Imaginar esta página completamente blanca. Imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de Chile como la leche diaria a consumir. Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar". Por último, en la Galería Imagen, se sellaron en una caja de acrílico cuarenta bolsas de leche que entraron en un proceso de descomposición como un reflejo, en negativo, del problema de la desnutrición; en una significación más amplia "como el tiempo social durante el cual los seres humanos permanecen todavía, en cualquier lugar del mundo, privados del acceso diario a su alimentación".

Estas cuatro acciones simultáneas, registradas en video y fotografía, fueron confrontadas con una acción posterior, denominada *Inversión de Escena*: se movilizaron diez camiones lecheros, desde su planta de origen hasta el Museo Nacional de Bellas Artes; en el frontis del edificio se extendió un lienzo que clausuraba su entrada. El conjunto de todas estas acciones fue postulado como una "escultura social"¹⁷⁹.

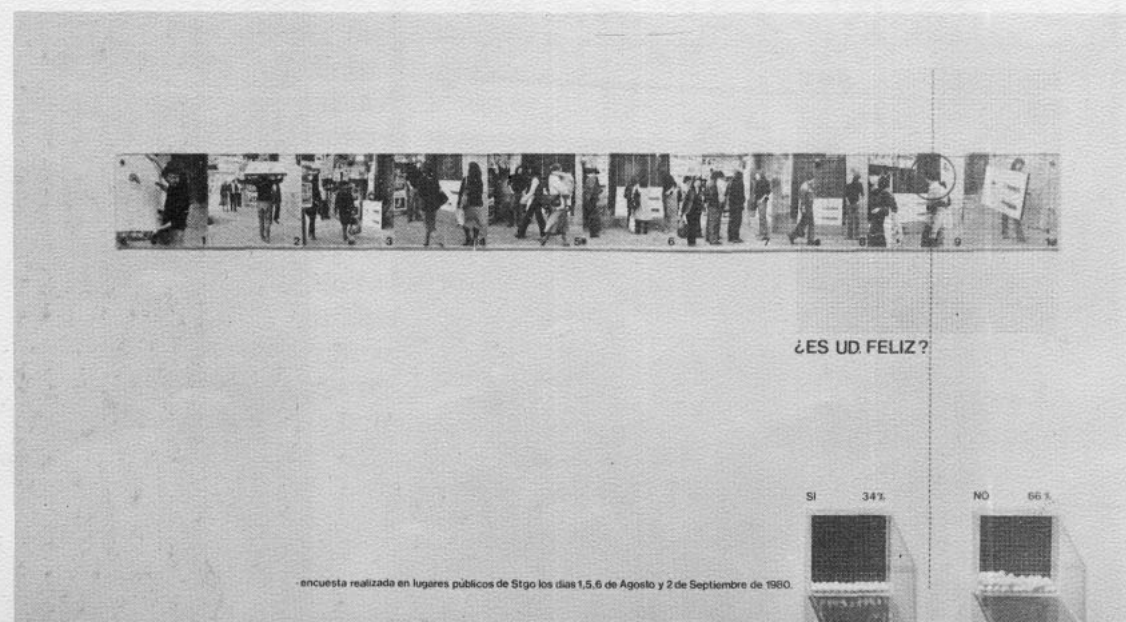
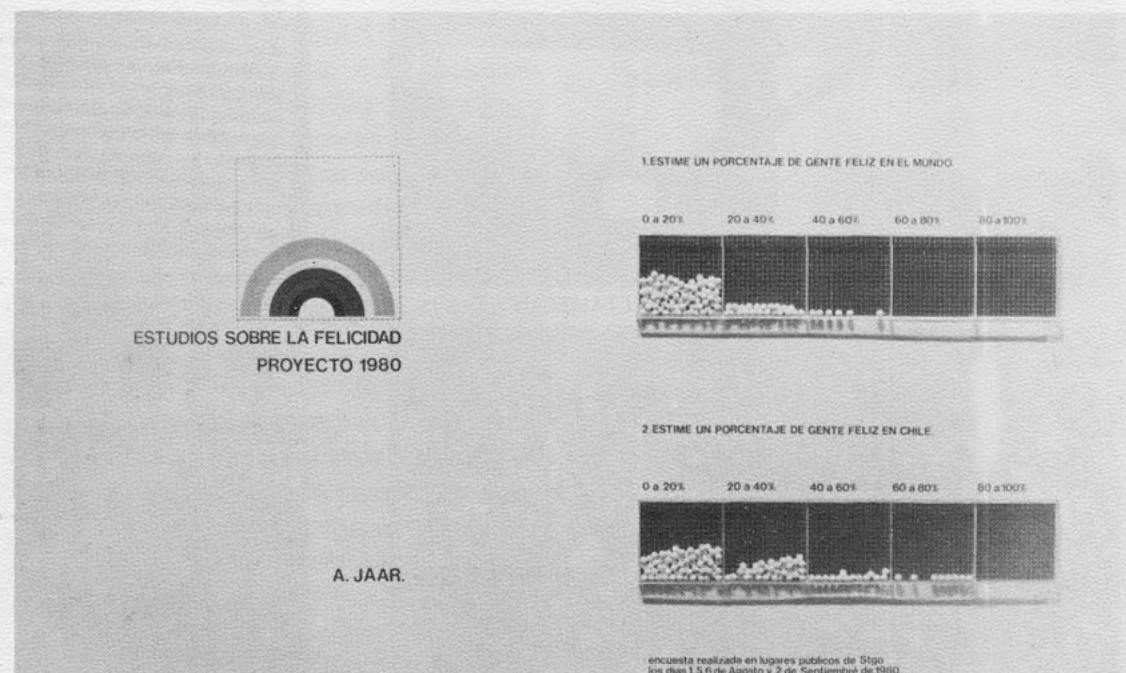
Las acciones en su conjunto, tienen un abierto carácter transgresor del conformismo social y artístico, que refleja una posición ética respecto a los fundamentos en que descansa la sociedad. Los autores observan con aprensión la marginalidad de amplios sectores sociales sin acceso a los bienes económicos y artísticos. Al mismo tiempo, su actitud crítica implica una renovación de los mecanismos del arte como lenguaje, ampliando sus medios con el aporte técnico del registro visual mecánico y abriendo nuevas posibilidades de comunicación.

Entre las acciones individuales realizadas por los integrantes del grupo C. A. D. A. destacaremos la ejecutada por Loty Rosenfeld (1943) titulada *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), registrada en cine, video, fotografías y texto escrito.

El soporte de su trabajo fue una calle de circulación vehicular con sus inconfundibles signos de tránsito trazados en el pavimento, que permiten, restringen o prohíben determinadas maniobras a los conductores. Loty Rosenfeld utilizó como matriz de su acción, el trazo discontinuo que separa dos vías de circulación y lo intervino mediante una cinta de tela que pegó al pavimento, formando una cruz o el signo aritmético de adición. De este modo, alteró totalmente su función, rompió la normatividad de la trama urbana de circulación y puso de manifiesto el carácter controlado, rígido e impersonal del signo. En contraste, su alteración y transformación en otro signo rompía no sólo su significado sino también un hábito urbano. Hay un contrapunto que se impone: el mundo impersonal y standarizado se opone al mundo que el hombre configura por un acto de libre decisión.

¹⁷⁹ Sus autores entienden por escultura social "una obra y acción de arte que intenta organizar mediante la intervención, el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo de hacerlo más visible y luego más visible. *Para no morir de hambre en el arte* es escultura en cuanto organiza volumétricamente un material como arte; es social en cuanto ese material es nuestra realidad colectiva".

A. JAAR
Estudios sobre la felicidad
 1980



GRABADO POPULAR



XILOGRAFIA

malherida en la vereda.
"Una hora estuvieron
botados en la calle dijo
Marta Flores, con res-
quemor sin que nadie
atinara a nada. Un su-
plentero vio todo, como
también un amigo del
barrio y una señora amiga
nuestra, que dijo haberlos
visto, pero que había de-
cidido no meterse en
problemas. Ella conocía a
mi hermano desde la
niñez".



CARLOS ALTAMIRANO, Gráfica, Premio Salón, 2º Salón Nacional de Gráfica.

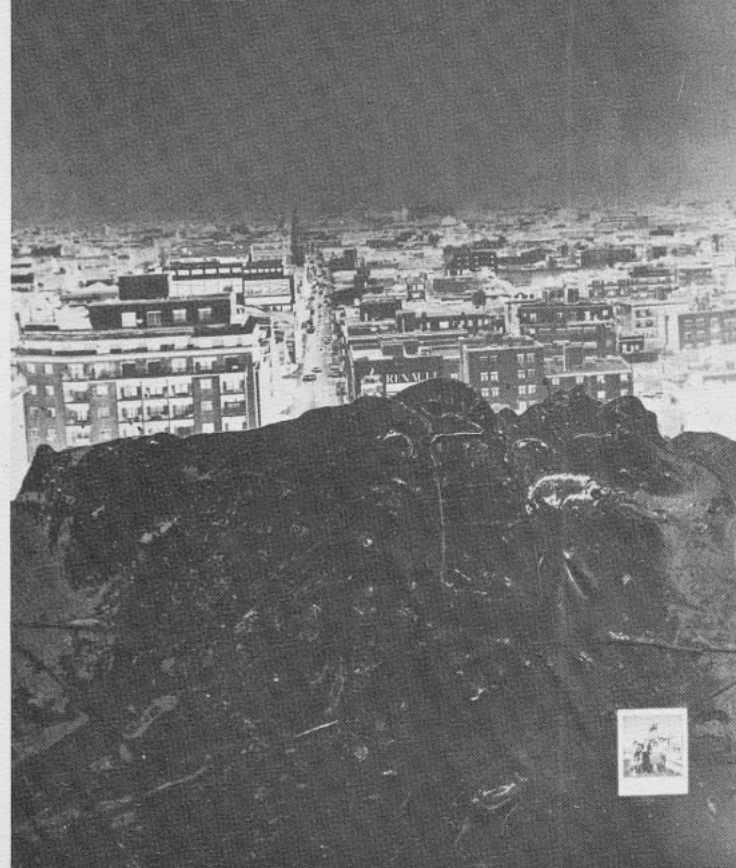


65

66

MURAL

RETRATO



La promoción del 70

Los artistas que se han mencionado en los últimos capítulos pertenecen, en su gran mayoría, a una promoción que inició su actividad artística en la década del 70.

Históricamente se ubican en un decenio marcado por dramáticos acontecimientos, que han modificado profundamente el marco político, económico y social del país. Dichos acontecimientos sorprendieron a muchos jóvenes de esta promoción mientras estudiaban en las escuelas universitarias de arte, a otros, perfeccionándose en el extranjero y, a unos pocos, formándose solitariamente en sus talleres. Artísticamente, esta promoción recibió el impacto de variados y muy complejos movimientos y tendencias, como ya se ha visto.

Tal vez el rasgo más determinante de la fisonomía artística del decenio sea la vital confluencia del arte con la vida y la enorme amplificación del fenómeno artístico en su estructura sintáctica y semántica, que ha provocado serias polémicas con la crítica y profundos antagonismos con sectores del público. Hemos visto que el artista no ha descuidado ningún aspecto de la vida y ha buscado nuevos medios de producción artística, hasta llevar alímites insospechados su trabajo creativo.

Al aludir a algunos artistas que integran esta generación, se pudo comprobar la polarización de sus orientaciones, que ha provocado situaciones muy controvertidas entre ellos. Esta pugna ha quedado perfectamente testimoniada en numerosos documentos, seminarios, foros y exposiciones realizados en el transcurso de los años setenta.

Llama la atención el papel preponderante que ha tenido la expresión gráfica, tanto por el número de sus cultores como por la calidad de sus trabajos. En general, hay un acentuado anhelo renovador, destinado a proponer nuevos mecanismos de ejecución, lectura y comunicación, que obedece, entre otras razones, a lo que podríamos llamar la *despictorización de la pintura*; no son excepciones los casos de pintores que han abandonado momentánea o definitivamente el óleo y el acrílico, para dedicarse a las técnicas gráficas.

La mayor parte de los jóvenes de la promoción del 70 se han dedicado en forma prioritaria o exclusiva a la gráfica: *Carlos Altamirano, Elías Adasme, Cristián Benavente, Germán Areztizábal, José Basso, Alvaro Donoso, Patricia Figueroa, Francisco Javier Court, Patricia Israel, Carlos Gallardo, Alfredo Jaar, Eva Lefever, María de la Luz Torres, Francisca Sutil, Patricia Vargas, Inés Harnecker, María de la Luz Viaux, Odette Sansot, Nancy Gewölb, Juan Carlos Castillo*, etc.

No obstante, este privilegio por la gráfica no significa de ningún modo una especie de unidimensionalidad en la creación plástica. Las controversias, las paradojas, los antagonismos y las rivalidades no han sido obstáculos para que coexistan diversas concepciones y orientaciones en la teoría y en la práctica del arte.

Un grupo importante de artistas, conjuntamente con algunos que se mencionaron al referirnos a la Nueva Figuración, se han mantenido fieles a la trilogía bastidor-tela-óleo. Su fidelidad no significa un retorno nostálgico o una reivindicación romántica de un pasado que se añora. Todo lo contrario, son pintores preocupados por los problemas del hombre de hoy, cuya representación en la tela la resuelven con los medios técnicos heredados de la tradición pic-

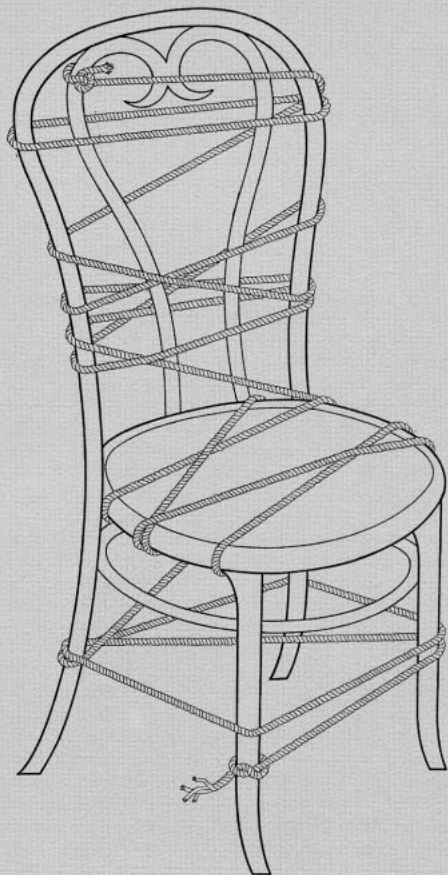
A LA CARNE DE CHILE / C. GALLARDO
INTERVENCIÓN SERIGRÁFICA DE UNA FOTOGRAFÍA — N°2



CARLOS GALLARDO
A la carne de Chile
Intervención serigráfica
de una fotografía.

JOSE BASSO
Radiofoto
El dolor
3.0 x 1.70m
1981

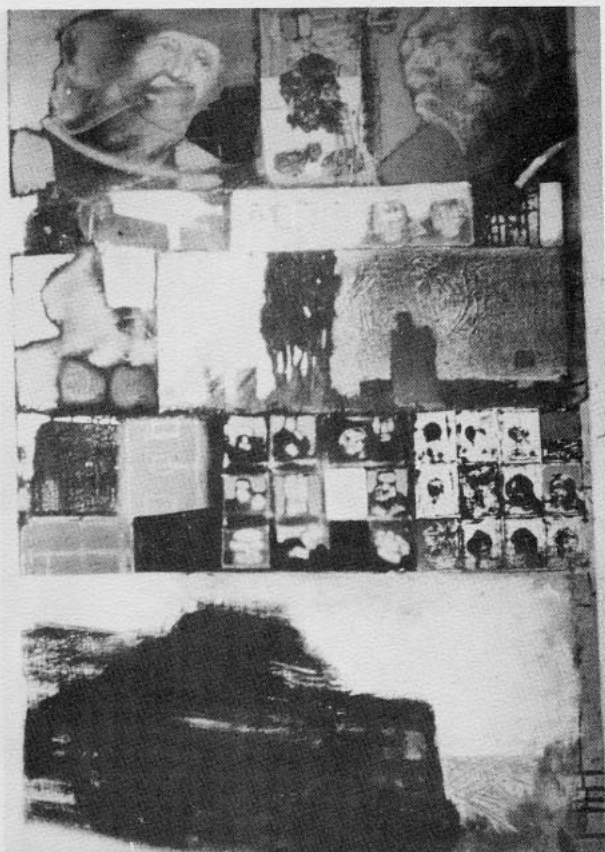




ALVARO DONOSO

AGOSTO - 1977
MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO
SANTIAGO - CHILE

CATALOGO



tórica, que no niegan ni rehuyen, pero adecuándolos a los imperativos expresivos que surgen de una visión contemporánea del mundo. Emplean, si así lo requieren, los aportes de las tendencias más recientes, pero siempre en función de lo propiamente pictórico.

Jaime León (1951), por ejemplo, no rehuye al encuentro con las imágenes que ofrecen los mass-media, interviniéndolas pictóricamente de acuerdo a las exigencias de la técnica del óleo, del modelado y del claroscuro, hasta lograr el desplazamiento visual y textual del soporte originario. *Humberto Nilo* (1954), por su parte, modifica la representación visual en términos de sintaxis plástica, para privilegiar una significación que se dirige a la relación hombre-naturaleza, vida-muerte. Combina en sus trabajos una representación cercana al realismo, mediante un dibujo minucioso junto a elementos orgánicos reales (carne, por ejemplo) protegidos por cubiertas de polietileno herméticamente selladas. A su vez, *Carlos Maturana* (1953) ofrece en sus telas un mundo fragmentado en una serie de imágenes cuya configuración y ordenamiento están basados en recursos pictóricos: el gesto y la materia plástica saturan el soporte. Deja traslucir, así, una actitud "irreverente" respecto a la artesanía de ejecución, que no es simple artificio, sino que un legítimo modo de expresar sus vivencias. *José Ignacio León* (1951) es, quizás, quien ofrece un trabajo visual más cercano a la representación tradicional; pero, al mismo tiempo, muy sutil en el plano de la significación. La estructura formal de sus telas muestra un proceso racional en la construcción de los espacios plásticos, que definen recintos intercomunicados y, al mismo tiempo, clausurados entre sí. La dialéctica abierto-cerrado, comunicación-incomunicación y, sobre todo, presencia-ausencia expresan el vacío, la soledad y el silencio. La pintura de *Marcelo Larraín* (1954) puede adscribirse al expresionismo figurativo: el gesto rápido deshace la configuración de las formas y hace inestable y fugaz las identidades de los seres; como otros artistas, se ubica en una posición antropológica destinada a aprehender la identidad del hombre contemporáneo. *Francisco de la Puente* (1953) está más cerca de la óptica del realismo objetivo debido a su interés por los objetos que pueblan el mundo real; le atraen, especialmente, las cualidades sensibles de forma, color y textura, que amplifica en el soporte gracias a un trabajo de figura-fondo que contribuye a aislar el objeto para acentuar su carácter frágil y vulnerable, precariamente protegido por envolturas.

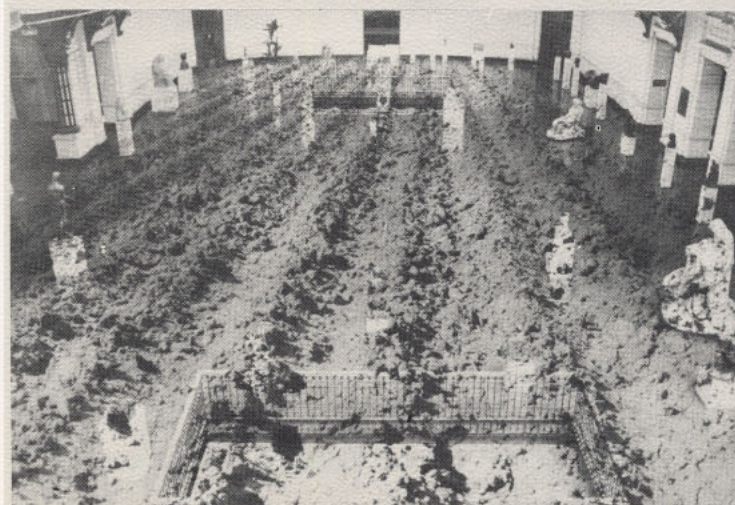
CARLOS MATURANA
Bororo
1979



Siendo el arado una de las primeras expresiones culturales del hombre sobre la tierra virgen...

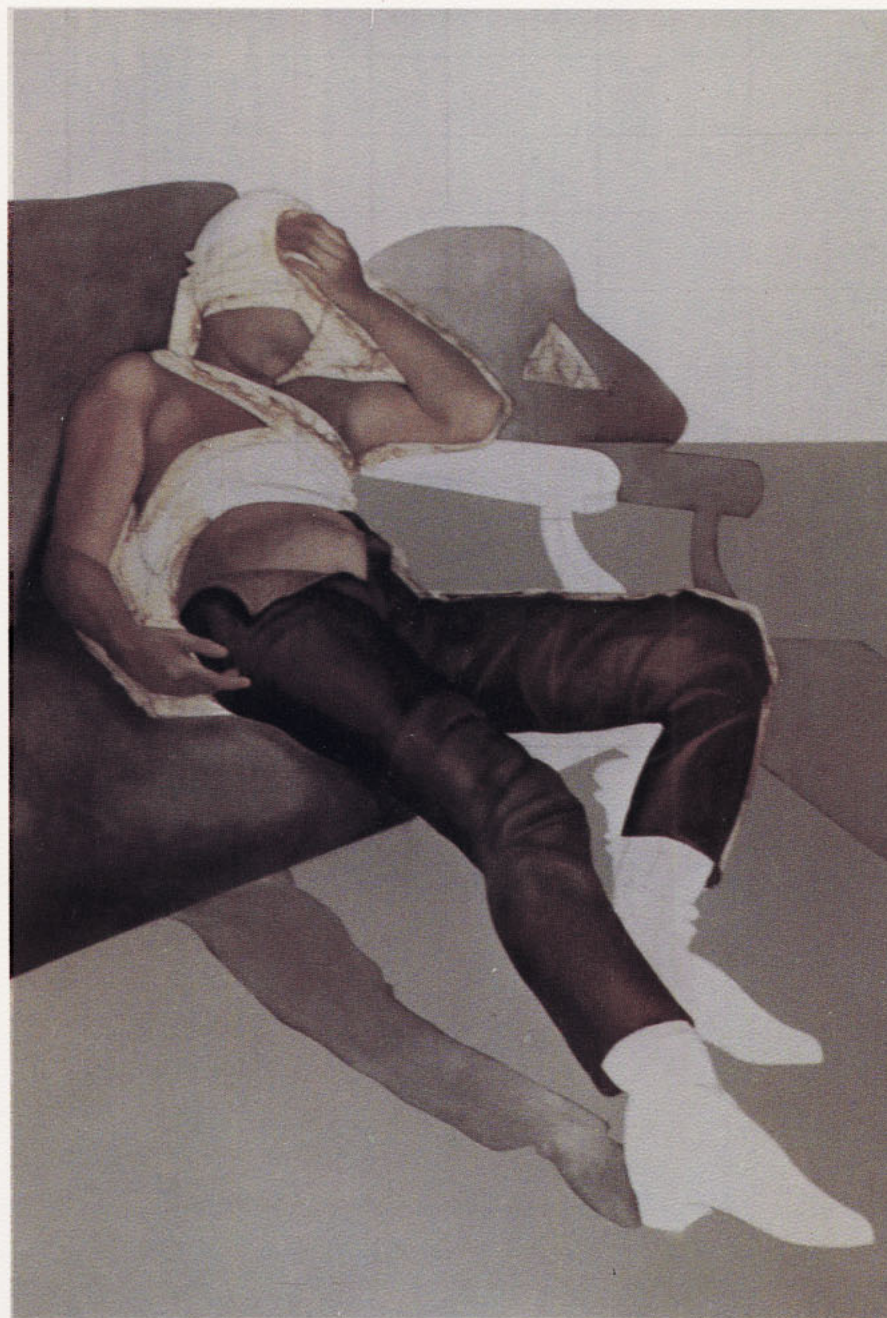


propongo al museo Nacional de Bellas Artes realizar el trazado de los surcos del arado...



con tierra de color

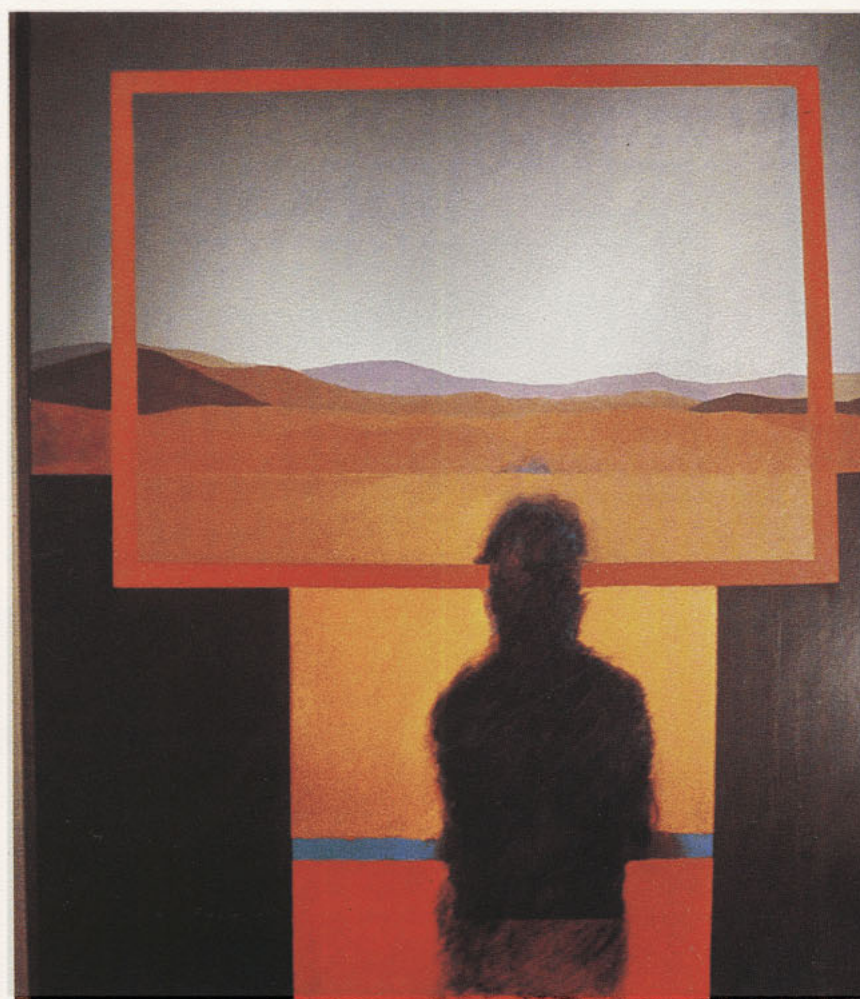
Patricia Vargas



PATRICIA VARGAS
Dibujo
1.60 x 1.20 m
1980

Siendo el arado una de las primeras expresiones culturales del hombre sobre la tierra virgen... propongo al Museo Nacional de Bellas Artes realizar el trazado de los surcos del arado... con tierra de color

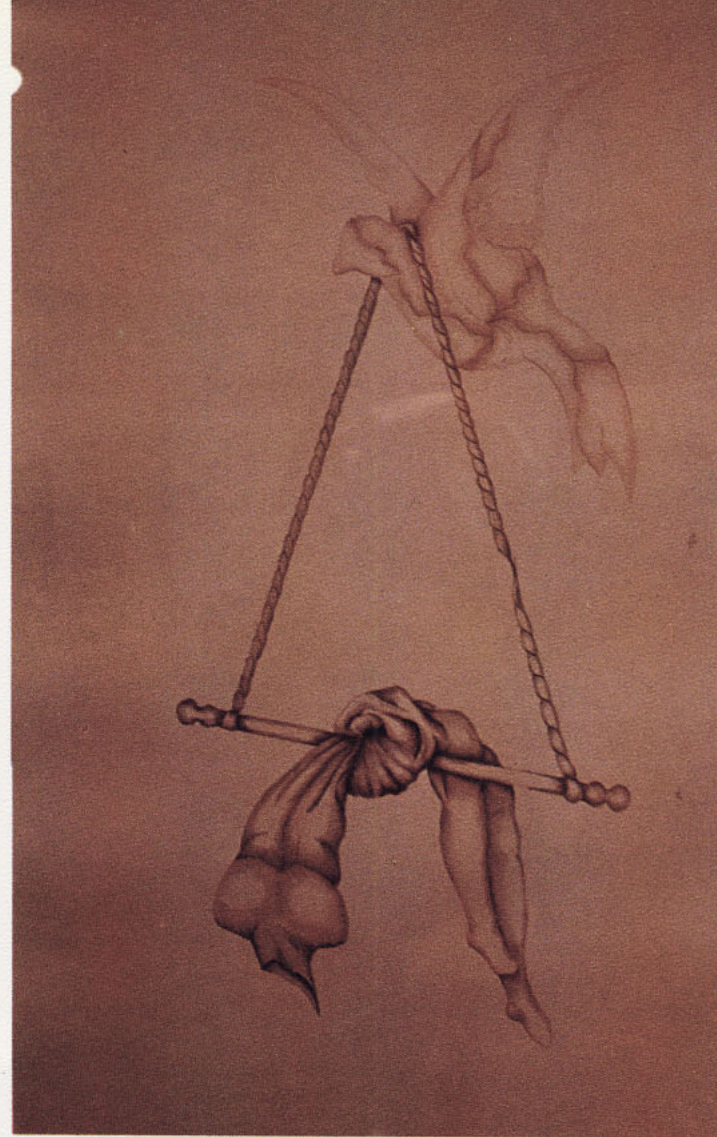
PATRICIA SAAVEDRA
Proposición: *Arar el museo*
Fotografía y fotomontaje
1980



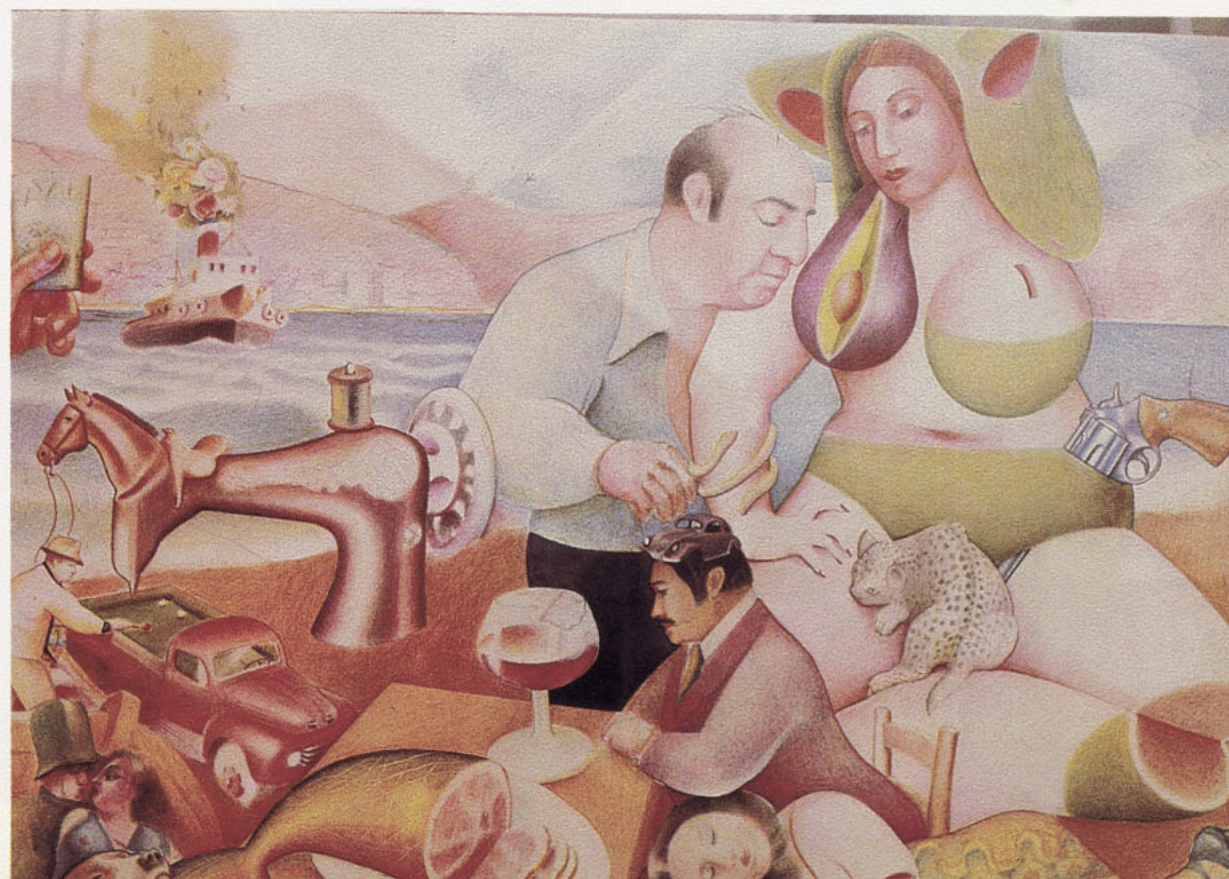
PATRICIO DE LA O
Al norte N° 1
1979

MARIANO RIVEROS
Segundo piso de zinc
1978

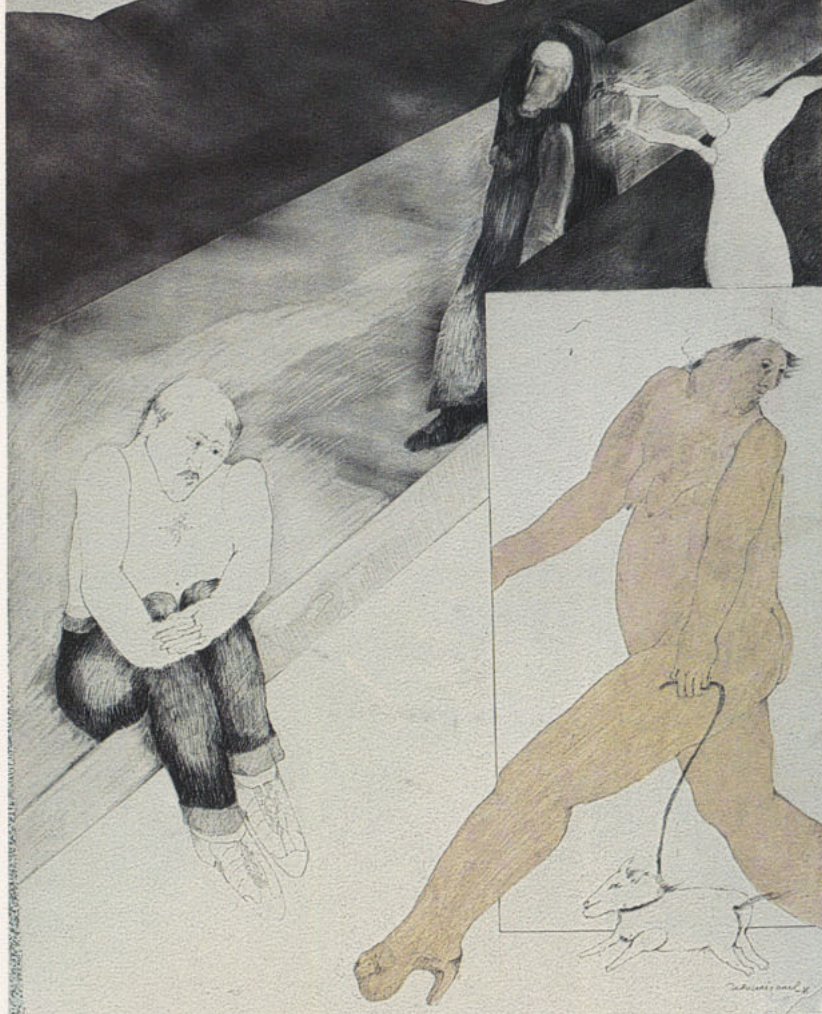
FRANCISCO JAVIER COURT
Dibujo
1977



INES HARNECKER
Rostros
Tinta y lápiz de color
1981



GERMAN ARESTIZABAL
1974



PATRICIA ISRAEL
Mujer de la calle - Bolero
 Lápiz de carboncillo
 y acrílico
 1979

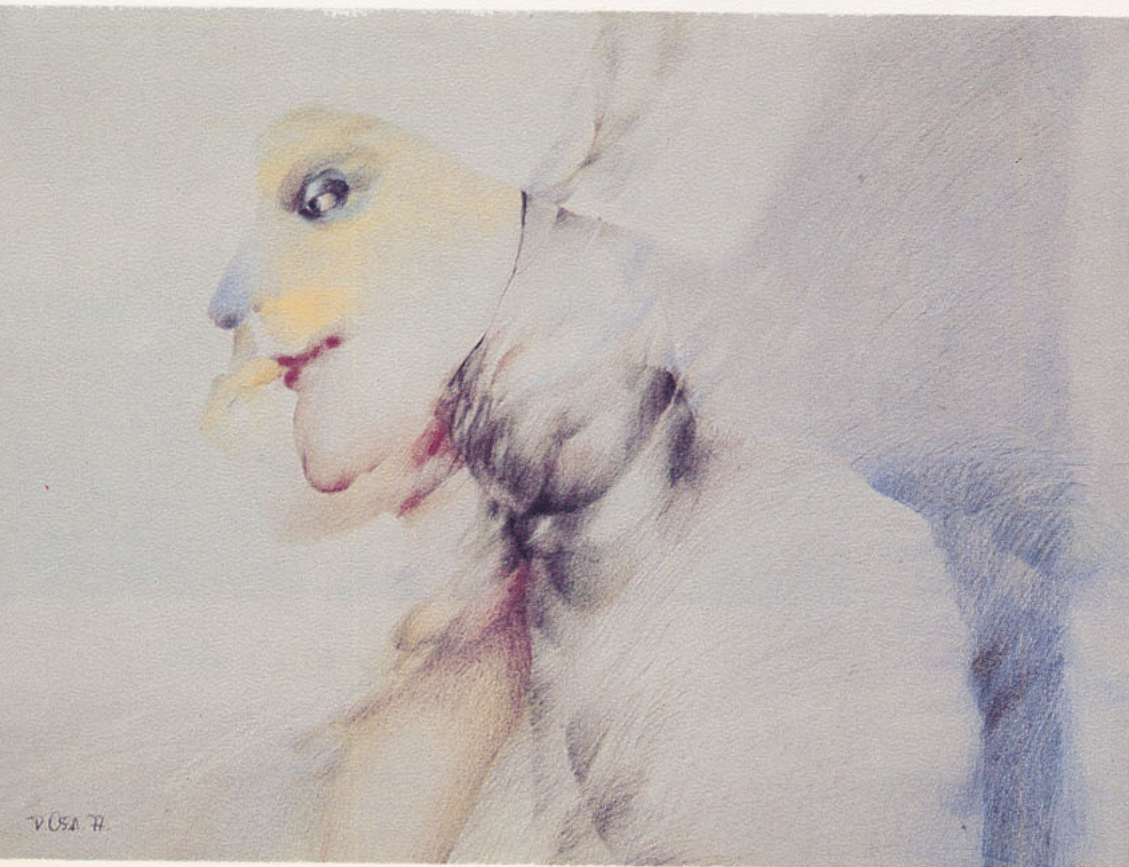
PATRICIA FIGUEROA
 Serie: *Ecología Urbana*
Nombre - ciudad
 1.00 x 1.24 m
 1981



CARMEN GAZITUA
Oleo sobre tela
1972



MARCO ANTONIO PALMA
Niña
1978



PATRICIA OSSA
Dibujo, lápiz de color
1977

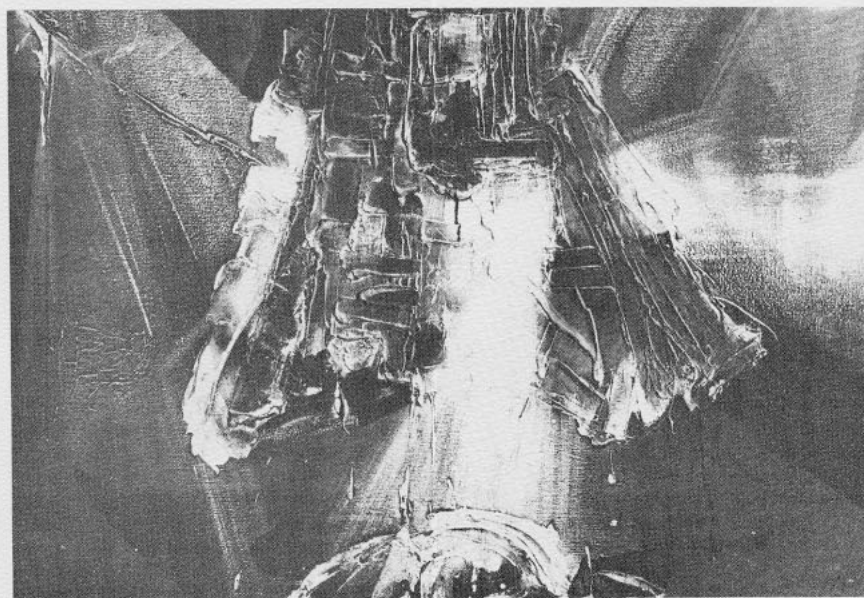


LUZ DONOSO
Grabado
1972

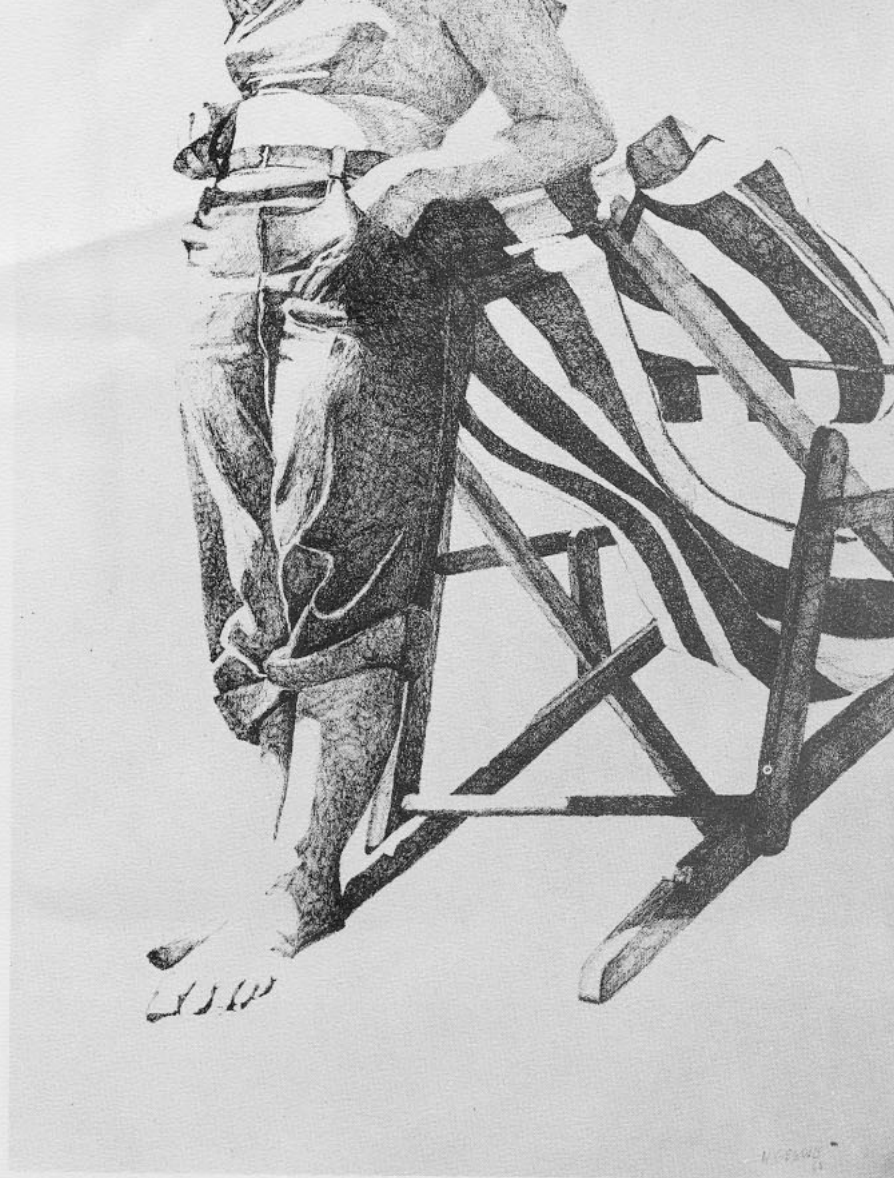
TERESA GAZITUA
 Serie: *Buscando encuentros*
 Foto sobre pintura
 Material: arena del Río Mapocho
 1981



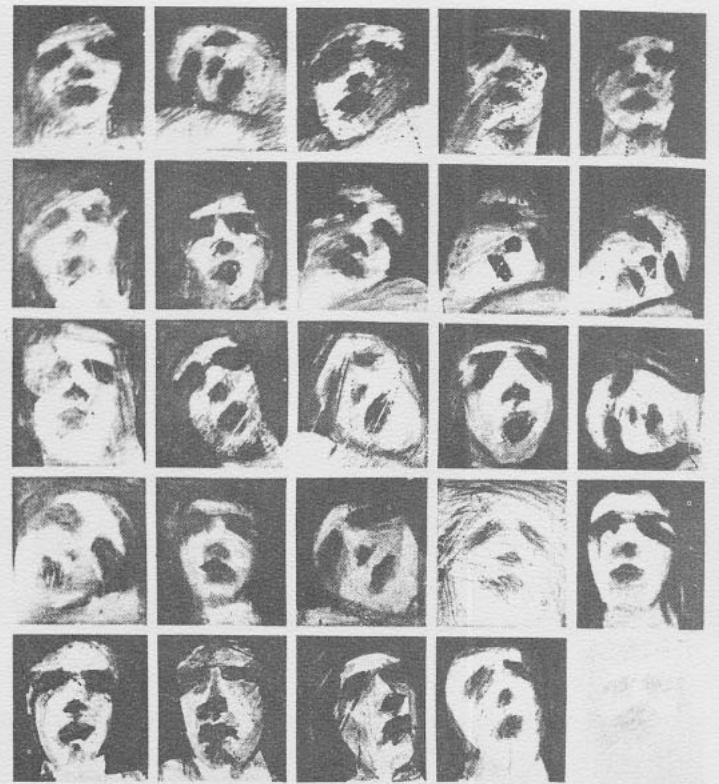
ANTONIA FERREIRO
 París
 1980



PABLO BURCHARD
 Oleo
 0.80 x 1.15 m
 1974



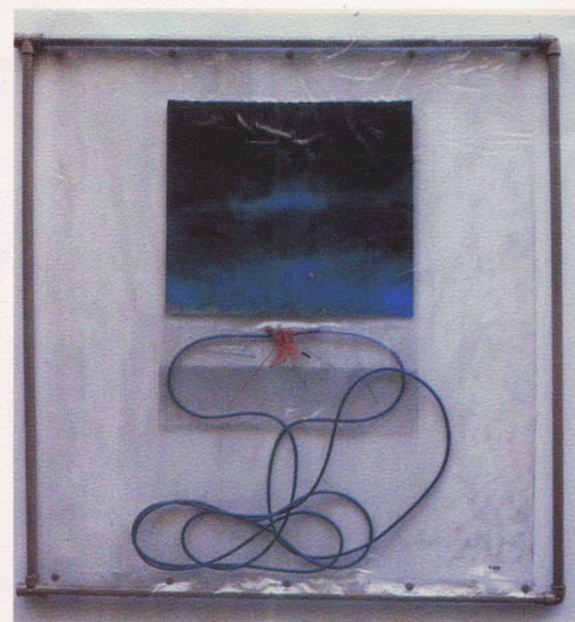
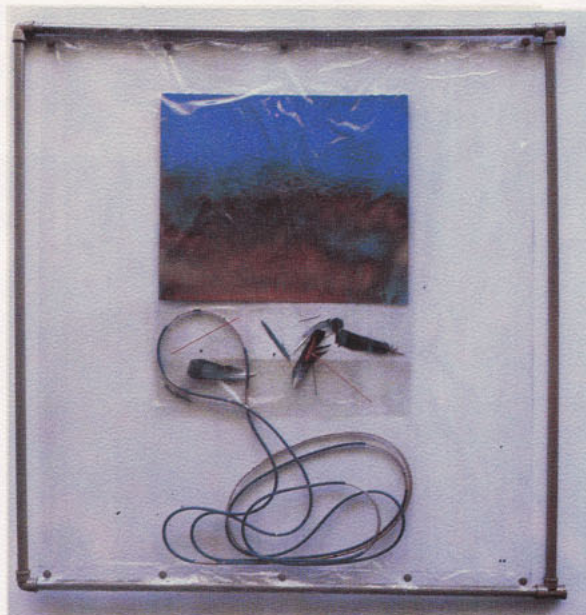
NANCY GEWÖLB
La persistencia de mi memoria Nº 21
 1.10 x 0.77 m
 1980



JUAN CARLOS CASTILLO VILCHES
 Acrílico sobre madera
 1.65 x 1.40 m
 1976 - 77

MARIA DE LA LUZ VIAUX

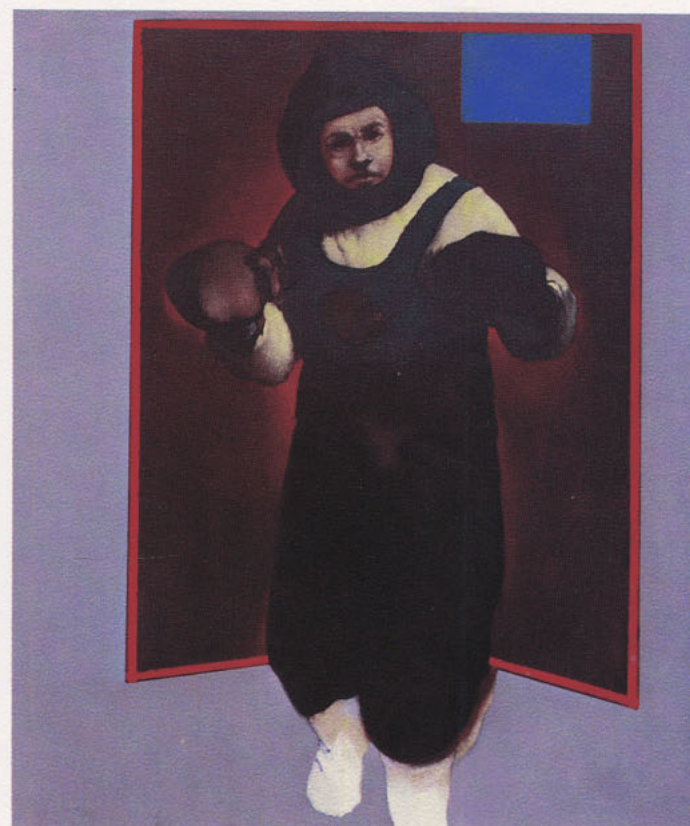




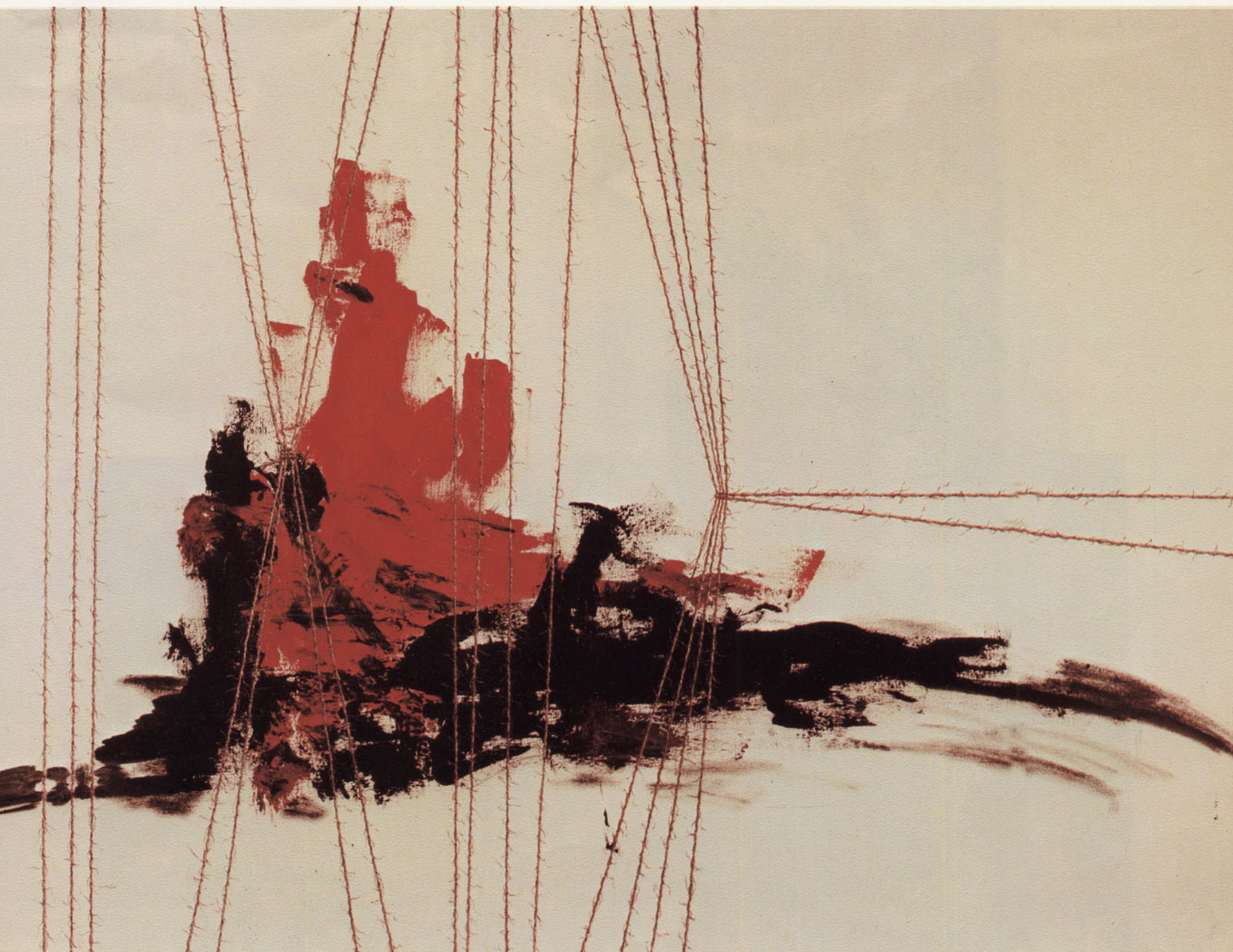
HUMBERTO NILO, *Triptico*, 1.05 x 3.0m, 1981.



JAIME LEON
Aldo Moro
1.54 x 1.53m
1978



JAIME LEON
El Boxeador



FRANCISCO DE LA PUENTE
Tema 7
1.0 x 1.40 m



VICTORIA CALLEJA
1981



SAMY BENMAYOR
1981

JORGE TACLA
1981

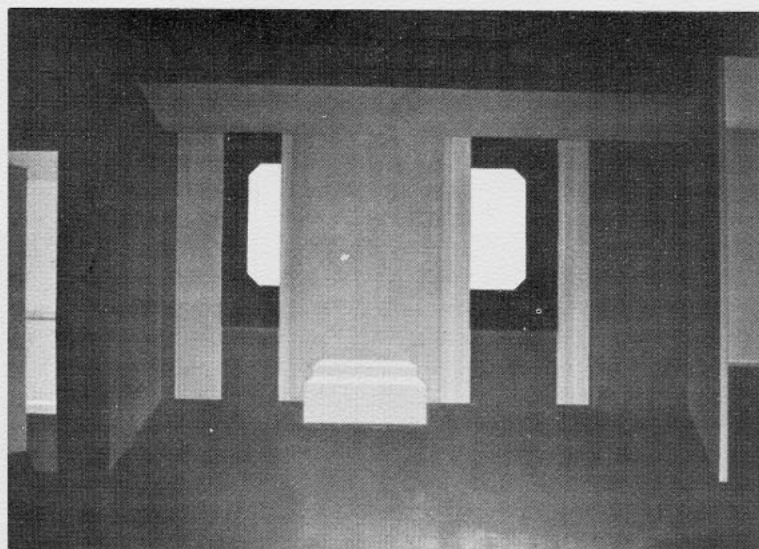


ALVARO CORTES
1981

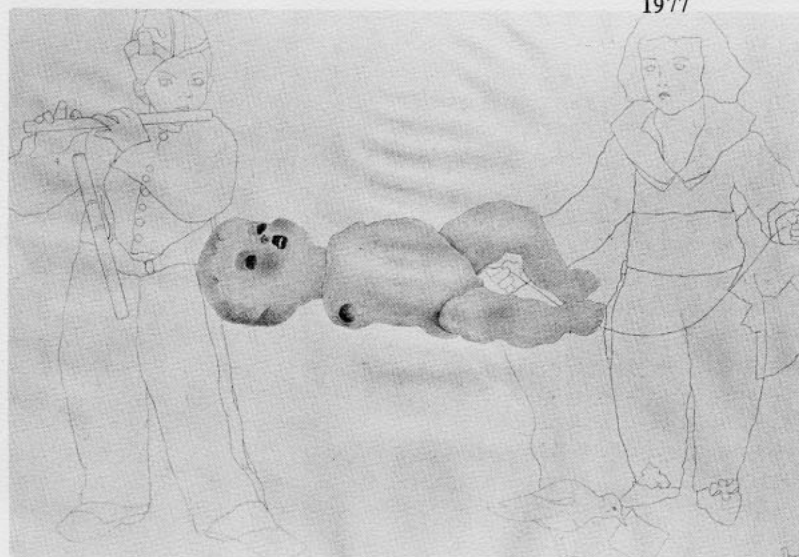




ADRIANA SILVA
1978

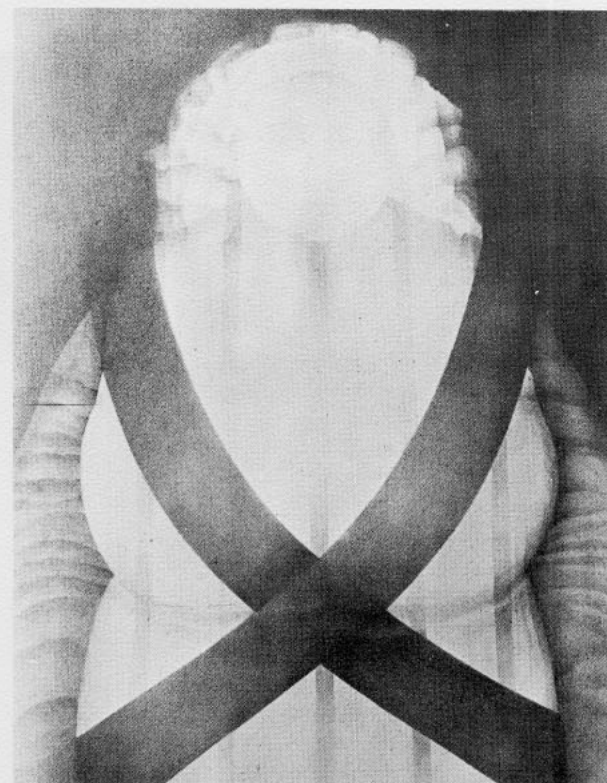


IGNACIO LEON
Foyer
1977



MARIA DE LA LUZ TORRES
Dibujos
1978

EVA LEFEVER
Así es mejor
Pastel
1979



SONIA LAZCANO
Dibujo
1978



ISMAEL FRIGERIO



OMAR GATICA

El inicio de la década del 80 nos ofrece una marcada línea de retorno a la pintura a través de sus medios tradicionales. La investigación que se aprecia en el empleo de estos medios, refuerza aquella relación entre arte y vida a que se aludió en páginas precedentes. No hay duda que dicha vinculación constituye el motor de la actividad artística en el momento actual.

Parece perfilarse una promoción de jóvenes artistas totalmente comprometidos con el trabajo de la pintura, a partir de ella misma, sin traicionar ni transgredir la estructura que la define como tal. No se trata de un neoformalismo ni de una recuperación pasiva de sus antiguos medios.

El fin que se persigue es forzar, hasta donde sea posible, las potencialidades expresivas de la línea y del color para proponer una efectiva comunicación que parecía haberse debilitado o perdido como consecuencia de un enjuiciamiento despiadado respecto a la capacidad comunicativa de esta manifestación plástica. Se llegó incluso a poner en duda la vigencia de la pintura y algunos proclamaron su absoluta obsolescencia.

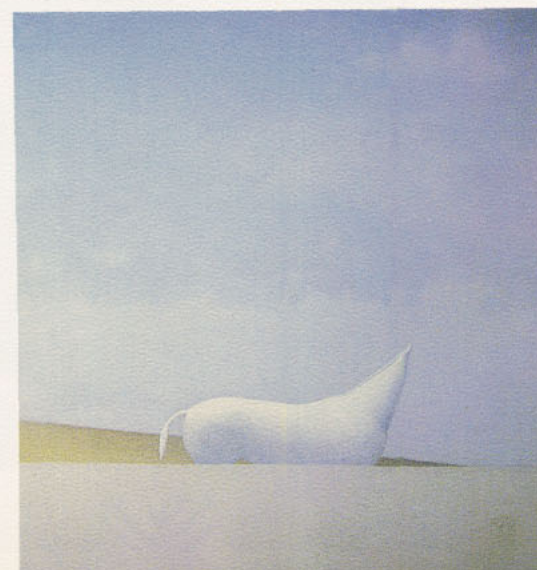
En esta senda recuperativa ha comenzado a transcurrir el itinerario de un grupo de jóvenes pintores, entre los que se cuentan: Ismael Frigerio, Hernán, Miranda, Matías Pinto d'Aguiar, Omar Gatica, Victoria Calleja, Mami Usui, Nancy Riveros, Jorge Tacla, Patricio González, Samy Benmayor, Guillermo Bert, Andrés Ducci y Alvaro Cortés, entre otros.

Se aprecia también una decantación de las posiciones teóricas sustentadas por los artistas. Entre 1975 y 1980, se produjo una fuerte reacción que se manifestó en una división tajante entre aquellos artistas interesados en trabajar a base de procesos inter-semióticos utilizando los medios modernos de reproducción mecánica de las imágenes y los que se mantenían en los medios plásticos habituales. Ahora, en cambio, las divergencias se han atenuado debido a una comprensión recíproca entre ambas actitudes.



Victoria Calleja, Ismael Frigerio, Omar Gatica, Alvaro Cortés, Samy Benmayor, Mami Usui y Jorge Tacla
Sala BHC, Agosto de 1980

MATIAS PINTO



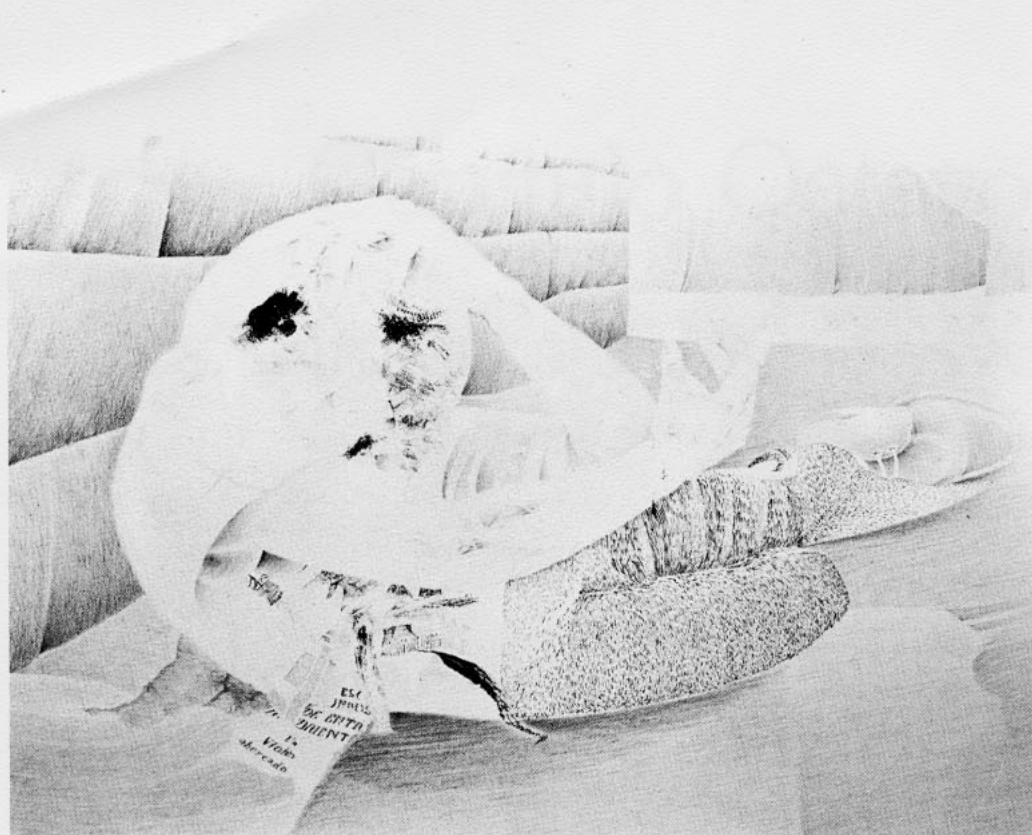
HERNAN MIRANDA
Paisaje urbano
 1980



MAMI USUI
 1981



JUAN ECHENIQUE
 1977



arriba izquierda:
ORLANDO OLMEDO
Dibujo
 1978

arriba derecha:
ENRIQUE MATHEI
Oleo
 1977



abajo:
JUAN IGNACIO VALDES
Naturaleza muerta
 1981

Capítulo Octavo

Los primitivos del siglo XX

Características generales

Uno de los acontecimientos más importantes de la historia del arte del siglo XX ha sido el descubrimiento y la valoración de ciertos artistas, de diferentes países, que se salen de los marcos propios de las corrientes que han caracterizado la pintura de este siglo.

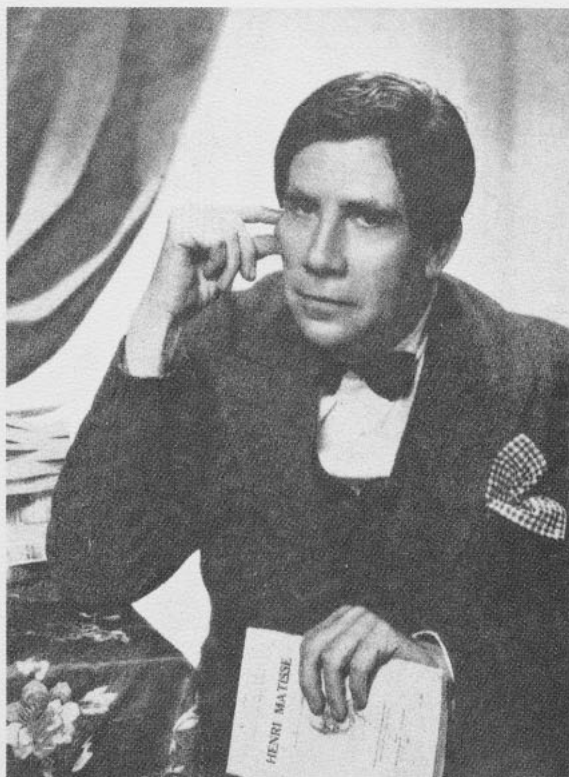
Estos artistas desarrollan una pintura artesanal, de origen popular; por circunstancias de sus vidas y por la manifestación tardía de su arte permanecen al margen de la cultura artística de sus respectivas épocas.

Los historiadores de arte han dado diversas denominaciones para ubicar este tipo de producción artística. Por ejemplo, han utilizado el término francés “naïf” o el de “pintores de domingo”, el de “maestros populares” o “instintivos”. Cualquiera que sea la denominación, el hecho es que estos pintores ocupan un lugar importante en el arte de nuestro tiempo.

En Chile, algunos de estos artistas están perfectamente individualizados; aunque cada uno presenta particulares características técnicas y temáticas, hay ciertas afinidades entre ellos, lo que permite su agrupación: *Luis Herrera Guevara, Agustín Calvo, Dorila Guevara, Federico Lohse, Julio Aciares, Víctor Inostroza, Juana Lecaros, María Mohor, Cecilia Vicuña y María Luisa Bermúdez* son algunos representantes chilenos de los “primitivos del siglo XX”. En primer término, tal como se dijo, todos poseen un marcado carácter artesanal. Han desarrollado su oficio de manera instintiva, al margen de academias y escuelas de arte; más aún, incluso algunos pasaron por un aprendizaje orientado, pero su visión tan particular de lo real superó cualquier intento de adecuarse a una destreza adquirida por un aprendizaje externo. Además, se evaden de cualquier corriente que, históricamente, esté ejerciendo presión en el medio artístico, y no se adhieren, por lo tanto, a ningún movimiento conocido. Se carac-



JULIO ACIARES
Músicos Viajeros
1972



LUIS HERRERA GUEVARA

terizan también por la inmediatez de su quehacer, lo que les permite detener rápidamente la imagen, ya sea real o imaginaria o la combinación de ambas, fruto de una visión que todavía no convierte la realidad en problema¹⁸⁰.

Se trata de una intuición privilegiada que observa el mundo no como un problema a resolver, sino que aceptando el misterio del mundo, donde los sucesos se desarrollan por cauces naturales. En este sentido, se anula la distancia epistemológica entre el observador y lo observado, alcanzando así una pureza de visión que recuerda el candor y la ingenuidad del niño.

Respecto al origen de la pintura naif, han surgido diversas teorías. Algunas señalan que es una prolongación del arte popular, en cuanto es una creación que no se aparta del ámbito de determinadas formas de vida, localizadas en zonas geográficas específicas, alejadas, generalmente, de los centros urbanos; es por esto que las modificaciones son muy lentas. Por cierto que esta analogía con el arte popular no explica el hecho de que más de un pintor naif haya surgido, justamente, en los núcleos urbanos.

Otras teorías buscan el origen en causas psicológicas, afirmando que estas creaciones —al margen de su localización— son el resultado de una particular visión del mundo, que plasman en la tela a la manera de las representaciones plásticas infantiles, debido a una regresión al mundo de la infancia. Una prolongación de esta teoría afirma que, en aquellos casos de iniciación tardía de la práctica del arte, es probable que tan particular forma de expresión sea el resultado de un congelamiento o estratificación del aprendizaje plástico, coincidente con un fenómeno de debilitamiento del grafismo, que se produce alrededor de los once o doce años de edad. Al retornar, después de muchos años a la práctica del dibujo y de la pintura, se retoman las pautas y esquemas de representación del pasado infantil.

Sin pronunciarnos por la validez de estas teorías —que no corresponden a este estudio— la pintura naif es, en efecto, el fruto de una expresión espontánea y auténtica, que no está determinada por un proceso racional ni en la concepción ni en la elaboración de las imágenes. Vale la pena transcribir el siguiente párrafo de un estudioso de este arte: “Su brillante poesía parece ser para nosotros, racionalistas austeros, una advertencia de la absurda manía de definir y explicar la realidad. Por esta razón, en medio de un mundo de computadoras y de automatización, queda este arte como una original fantasía. En medio de un mundo entorpecido por la madurez, los sueños de la infancia pueden ser un acontecimiento saludable. Justamente el arte intuitivo es una especie de oasis donde parece que el tiempo se hubiera detenido. Cuando entramos en el dominio de sus secretos, el universo se pone en movimiento con nosotros y en un momento nos sentimos transportados a nuestra infancia, infancia que habíamos perdido y que la reencontramos como el Paraíso”¹⁸¹.

¹⁸⁰ Dentro de los “primitivos del siglo XX” en Chile destaca, además, la obra de Carlos Paeile quien ha sido también un verdadero investigador de esta tendencia y descubridor de varios pintores naif. Gracias a su entusiasmo y desvelos, el público ha podido conocerlos en muchas exposiciones promovidas por él.

¹⁸¹ Tkac Stefan, *Boletín de Arte Instintivo* N° 4, 1972. Citado por: Ríos Silvia, *Tres pintores instintivos* (Aciaras, Bermúdez, Lohse). Revista El Arco y la Lira N° 1. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago 1978.



LUIS HERRERA GUEVARA



LUIS HERRERA GUEVARA
Mujer sentada



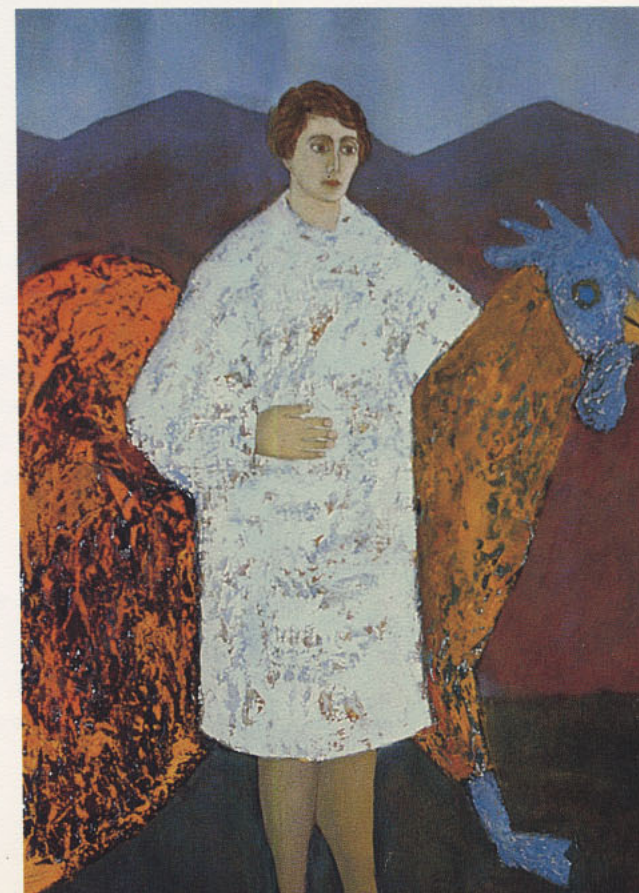
MARIA MOHOR
Carmela
1968



FORTUNATO SAN MARTIN
Frutero con gato
1961



FEDERICO LOHSE
Caleta de pescadores
1972



JUANA LECAROS
Autorretrato con gallo
1965



CECILIA VICUÑA
Autorretrato con novio
1972



CONSUELO ORB
Sussy
1977

Bibliografía

PRIMERA PARTE

- ALFONSO, PAULINO. *Apuntes sobre la vida de Thomas Somerscales*, Rev. Pacífico Magazine, Santiago, 17.2.1913.
- ALVAREZ, LUIS. *El artista pintor José Gil de Castro*, Santiago, El Imparcial, 1934. *El artista pintor Carlos Wood*, Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia Nº 7, 1936. *Apuntes sobre la vida de Juan Mauricio Rugendas*, Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia Nº 14, 1940. *Apuntes para la historia de la pintura en Chile*, Santiago, Chile Magazine, 1922. *El pintor Ernesto Charton de Treville*, Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, 2º Trimestre, 1942.
- AMUNATEGUI, DOMINGO. *Juan Mochi*, Santiago, Anales de la Universidad de Chile, 1892.
- ARNHEIM, RUDOLF. *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- BARRIGA, JUAN. *Los paisajes del señor Jarpa*, La Estrella de Chile, tomo X, 15.5.1876.
- BAZZI, MARIA. *Enciclopedia de las técnicas pictóricas*, Barcelona, Noguer, 1965.
- BENAVIDES, ALFREDO. *La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capital General de Chile*, Santiago, Andrés Bello, 1961.
- BLANCO, ARTURO. *Antonio Smith, pintor de paisajes y caricaturista chileno*, Santiago, 1954. *El pintor Alfredo Valenzuela Puelma*, Rev. Chilena de Historia y Geografía, Oct-Dic, 1932. *Alfredo Valenzuela Puelma*, Santiago, Rev. Selecta Nº 3, Junio 1909.
- BLANCO, JOSE MIGUEL. *El pintor Pedro Lira*, Santiago, El San Lunes Nº 1 y 2, 1885.
- BLANCO, MANUEL. *Estudios sobre la pintura chilena*, Santiago, Biblioteca de Escritores de Chile vol. IX, 1913. *Manuel Antonio Caro*, Santiago, Boletín de la Academia Chilena de la Historia Nº 14, 1940.
- BRIZIO, ANNA MARIA. *Storia Universale dell'Arte —Ottocento— Nocento* vol. VI, Torino, Torinese, 1944.
- BULNES, ALFONSO. *Juan Francisco González*, Rev. Atenea tomo XXIII, Junio 1933. *Juan Francisco González*, Santiago, Nascimento, 1933.
- BUNSTER, ENRIQUE. *Morvoisin, artista y mercader*, Santiago, Rev. Occidente Nº 66, 1951. *Siete Medallas para Valenzuela Puelma*, Santiago, El Mercurio, 17.10.1971. *Croquis de Juan Francisco González*, Santiago, El Mercurio, 23.5.1971.
- CANNUT DE BON, BARACK. *Sobre el maestro Juan Francisco González*, Santiago, Rev. Meditaciones, 4.8.1933.
- COGNAT, RAYMOND. *Historia General de la Pintura*, El Romanticismo vol. XV, Madrid, Aguilar, 1969.
- CRESPI, IFERRARIO, J. *Léxico técnico de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- DELACROIX, EUGENE. *Oeuvres Littéraires*, vol. I, Paris, G. Gredos, 1923.
- DISRAELI, FEDERICO. *Instinto y razón en Juan Francisco González*, Las Ultimas Noticias, Santiago, 4.12.1950. *Ideas estéticas de Juan Francisco González*, Las Ultimas Noticias, Santiago, 16.11.1950.
- DOERNER, MAX. *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Zaragoza, Reverté, 1965.
- DONOSO, RICARDO. *Desarrollo político y social de Chile*, Santiago, Universitaria, 1942.
- DURET, THEODORE. *Historia de los pintores impresionistas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1953.
- EDWARDS, ALBERTO. *La Fronda Aristocrática*, Santiago, Ercilla, 1936.
- ESTELLE, PATRICIO. *Imaginería Colonial*, Santiago, Gabriela Mistral, 1974.
- EYZAGUIRRE, JAIME. *Historia de Chile*, Santiago, Zig-Zag, 1964. *José Gil de Castro, pintor de la Independencia Americana*, Santiago, Sociedad de Bibliófilos chilenos, 1950. *Chile en el tiempo*, Santiago, Universidad Católica, 1961.
- FRANCASTEL, PIERRE. *Historia de la pintura francesa*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- GAUTIER, THEOPHILE. *Mademoiselle de Maupin*, Paris, 1910.
- GIMPEL, JEAN. *Contra el arte y los artistas*, Buenos Aires, Granica, 1972.
- GODOY, HERNAN. *Estructura social de Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1971.
- GONZALEZ, JUAN FRANCISCO. *A propósito de un discurso de Paulino Alfonso sobre Tomás Somerscales*, El Mercurio, Santiago, 4.6.1904.

- GONZALEZ, M. TINTELNOT, H. *Historia del Arte Universal. Del Clasicismo a la Epoca Moderna*, vol. XV, Bilbao, Morcón, 1967.
- GREZ, VICENTE. *Historia del paisaje en Chile*, Santiago, Anales de la Universidad de Chile Nº 9, 1955.
En el taller de Pedro Lira, Santiago, Rev. de Santiago.
- GRU, ALFREDO. *Sobre Alfredo Valenzuela Puelma*, Santiago, Zig-Zag Nº 34, 1905.
- HAUSER, ARNOLD. *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama, 1964.
- IVELIC, MILAN. *Curso de Estética General*, Santiago, Ed. del Pacífico, 1973.
Roko Matjasić, pintor en Chile, Studia Croatica vol. 56-57, Buenos Aires, 1975.
- JAMES, DAVID. *Ensayo de catalogación descriptiva de la obra pictórica de Monvoisin antes de su viaje a América*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia Nº 50, Santiago, 1954.
- JARPA, ONOFRE. *Recuerdos del pintor don Pedro Lira*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Santiago, 1920.
- LAFUENTE, ENRIQUE. *Breve Historia de la Pintura Española*, Madrid, Tecnos, 1953.
- LATORRE, MARIANO. *De Monvoisin a Pedro Lira*, Chile Magazine Nº 7, Santiago Nov. 1922.
- LAVAGNINO, EMILIO. *L'Arte Moderna*, tomo I, Torino, Torinese, 1956.
- LIRA, PEDRO. *Don Cosme San Martín y Don Nicolás Guzmán*, Rev. Santiago tomo II.
Algo sobre poesía, El Correo Literario Nº 15, Santiago, 16.10.1864.
Las Bellas Artes en Chile, Rev. Ilustrada, Santiago, 15.7.1865.
Diccionario Biográfico de Pintores, Santiago, 1902.
- MAGALLANES, MANUEL. *Centenario (1810-1910)*, Zig-Zag, año VI, Nº 291 Santiago, 1910.
- MAILLARD, ROBERT. *Dictionnaire Universale de l'Art et des artistes*, París, Fernand Hazan, 1967.
- MALDONADO, CARLOS. *Valenzuela Llanos*, Santiago, Depto. de Cultura y Publicaciones Ministerio de Educación, Santiago, 1972.
- MISTRAL, GABRIELA. *Recado sobre el maestro Juan Francisco González a Alfonso Bulnes*, Rev. de la Sociedad de Escritores de Chile Nº 1, Santiago, 1945.
- MONTANER, RICARDO. *Homenaje a Don Pedro Lira*, El Mercurio, Santiago, 23.6.1912.
- NUÑEZ Y DOMINGUEZ, J. *Centenario del pintor Rugendas*, El Mercurio, Santiago, 6. 1. 1959.
- ORREGO, CARLOS. *Alberto Orrego Luco*, Santiago, Ed. Universitaria, 1964.
- OSSANDON, CARLOS. *Alfredo Valenzuela Puelma*, Santiago, 1934.
- PEREIRA, EUGENIO. *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago, Universidad de Chile, 1965.
Album de trajes chilenos por Mauricio Rugendas, Santiago, Ed. Universitaria, 1970.
Bosquejo panorámico de la pintura colonial, Rev. Atenea Nº 428, Santiago, 1973.
- PLATTE, HANS. *La pintura impresionista*, Barcelona, Daimon, 1963.
- RICHON-BRUNET, RICARDO. *Patriarca del arte nacional*, La Información, Santiago, 1929.
Don Pedro Lira, Selecta Nº 1, Santiago, Abril 1912.
Alfredo Helsby, Selecta, Santiago, Julio 1909.
Alfredo Valenzuela Puelma, Selecta Nº 3, Santiago, Junio 1909.
- ROBLES, ARMANDO. *La pintura en Chile*, Santiago, Universo, 1921.
- ROCUANT, LUIS. *El desnudo en la pintura*, Rev. de Artes y Letras, Santiago, 1918.
- ROJAS, MIGUEL. *La imagen artística de Chile*, Santiago, Ed. Universitaria, 1970.
- ROMERA, ANTONIO. *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1968.
Asedio a la pintura chilena, Santiago, Nascimento, 1969.
Retrospectiva de Onofre Jarpa, La Nación, Santiago, Junio 1949.
Burchard o el lenguaje pictórico, El Mercurio, Santiago, 15.6.1964.
Pedro Lira y su obra, Catálogo de la exposición retrospectiva, Imp. Barcelona, Santiago, 1974.
Alfredo Valenzuela Puelma, Catálogo de la exposición retrospectiva, Imp. Barcelona, Santiago, 1975.
- SOTO, HERIBERTO. *Vida y obra de Valenzuela Llanos*, ensayo inédito.
- VICUÑA S. BENJAMIN. *Don Pedro Lira*, Rev. Selecta Nº 2, Santiago, Mayo 1909.
- YAÑEZ NATHANAEL. *El hombre y el artista Pedro Lira*, El Esfuerzo, Santiago, 1933.
En el taller de Valenzuela Llanos, Zig-Zag, Nº 224, Santiago, 5. 6. 1909.
- IRARRAZABAL, RAUL. *El espacio de una casa patronal*, Rev. Finis-Terrae Nº 44, Santiago, Jul-Agost. 1964.
La casa patronal, Seminario, Santiago, Escuela de Arquitectura Universidad de Chile, 1964.
- ZEGERS, ROBERTO. *Juan Francisco González*, Santiago, Imp. Universitaria, 1953.

Bibliografía

SEGUNDA PARTE

- BALMACEDA, LISSETTE. *Fundación del Museo Nacional de Bellas Artes*. Aisthesis Nº 9. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica. Santiago, 1975-76.
- BARREDA, ERNESTO. *Arquitectura y Pintura*. Aisthesis Nº 4. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile. Santiago, 1969.
- CARREÑO, MARIO. *Algunas consideraciones sobre la pintura abstracta constructivista*. Revista de Arte Nº 13-14. Santiago, 1958.
- CARVACHO, VICTOR. *Fernando Alvarez de Sotomayor y sus discípulos*. Catálogo. Instituto Cultural de Las Condes. Santiago, 1977.
- COFRE, OMAR. *Aspectos claves del pensamiento estético de Luis Oyarzún*. Aisthesis Nº 12. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas de la Universidad Católica, Santiago, 1979.
- DITTBORN, EUGENIO. *Imbunches. Catalina Parra*. Análisis. Galería Epoca. Santiago, Oct-Nov 1977.
Final de pista. Galería Epoca. Santiago, Dic. 1977.
- DORFLES, GILLO. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Ed. Labor. Barcelona, 1976.
- ECHEVERRÍA, ANA MARIA. *Panorama histórico y técnico del grabado en Chile*. Memoria. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Santiago, 1976.
- EYZAGUIRRE, JAIME. *Fisonomía Histórica de Chile*. F. C. E. México, 1948.
- GALAZ GASPAR. *El arte y su compromiso con la realidad*. Aisthesis Nº 6. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica. Santiago, 1971.
- GODOY, HERNAN. *Estructura Social de Chile*. Ed. Universitaria. Santiago, 1971.
- GOMEZ SICRE, JOSE. *Mario Carreño*. Revista Norte. Abril 1944.
Mario Carreño. Catálogo. Pan American Union. Washington, 1947.
- IBAÑEZ, ADOLFO. *Reseña histórica. Los Diez en el Arte Chileno del siglo XX*. Ed. Universitaria. Santiago, 1976.
- IVELIC, MILAN. *Diez años en las artes plásticas*. Revista AUCA Nº 32. Santiago, 1977.
La pintura actual en Chile. Panorama Benson y Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Buenos Aires, 1980.
La escultura chilena. Departamento de Extensión del Ministerio de Educación. Santiago, 1980.
Henriette Petit. Catálogo. Sala BHC. Santiago, 1980.
- IVELIC, MILAN - GALAZ, GASPAR. *La pintura, su candente realidad*. Aisthesis Nº 9. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica. Santiago, 1975-76.
Camilo Mori, buscador incansable. Revista AUCA Nº 26. Santiago, 1974.
- KAY, RONALD. *Del espacio de acá*. Ed. Asociados. Santiago, 1980.
- MOLINA, JULIO. *Cabalgata de la Escuela de Bellas Artes*. Revista de Educación Nº 18. Santiago, Julio 1969.
- MORI, CAMILO. *Sobre pintura moderna en Chile*. Revista Atenea Nº 428, Santiago, 1973.
- MORENO, JOSE MARIA. *Cuatro pintores de Chile*. Catálogo. Exposición del Grupo Signo. Madrid, 1962.
- PAYRO, JULIO. *Exposición retrospectiva de Emilio Pettoruti*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, 1950.
- RICHARD, NELLY. *Delachilenapintura, historia, Recorrido*. Galería Epoca. Santiago, Mayo 1976.
Cuerpo Correccional. Santiago, 1980.
- RICHON-BRUNET, RICARDO. *El arte en Chile*. Catálogo oficial ilustrado. Santiago, 1910.
- RIOS, SILVIA. *Tres pintores instintivos*. Revista El Arco y la Lira. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Santiago, 1978.
- ROMERA, ANTONIO. *Exposición de pintores de la Generación del Trece*. Catálogo. Instituto Cultural de Las Condes. Santiago, 1973.
El movimiento Forma y espacio. Catálogo. Santiago, 1971.
La generación de 1940 de la Escuela de Bellas Artes. Aisthesis Nº 9. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile. Santiago, 1975-76.
- SAUL, ERNESTO. *Pintura Social en Chile*. Ed. Quimantú. Santiago, 1972.
- SMYTHE, F. - RICHARD, N. Smythe. Publicaciones Galería Cromo. Santiago, Sept.-Oct., 1977.
- SZYSZLO, FERNANDO DE. *Mario Carreño, pintor cubano*. Las Moradas. Lima, 1948.
- VERGARA, RAMON. *Primera muestra internacional Forma y Espacio*. Catálogo. Universidad de Chile. Santiago, 1962.
- VILLALOBOS, S.-SILVA, O.-SILVA, F.-ESTELLE, P. *Historia de Chile*, tomo IV. Ed. Universitaria. Santiago, 1976.

