



MILAN IVELIC

Profesor de Estética e Historia del Arte en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Co-autor, junto con el Prof Gaspar Galaz, del libro "La Pintura en Chile" (Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1981). Participó en la realización del programa televisivo "Demoliendo el Muro - Chile: el arte y sus artistas" (Canal UCV - TV, 1983).



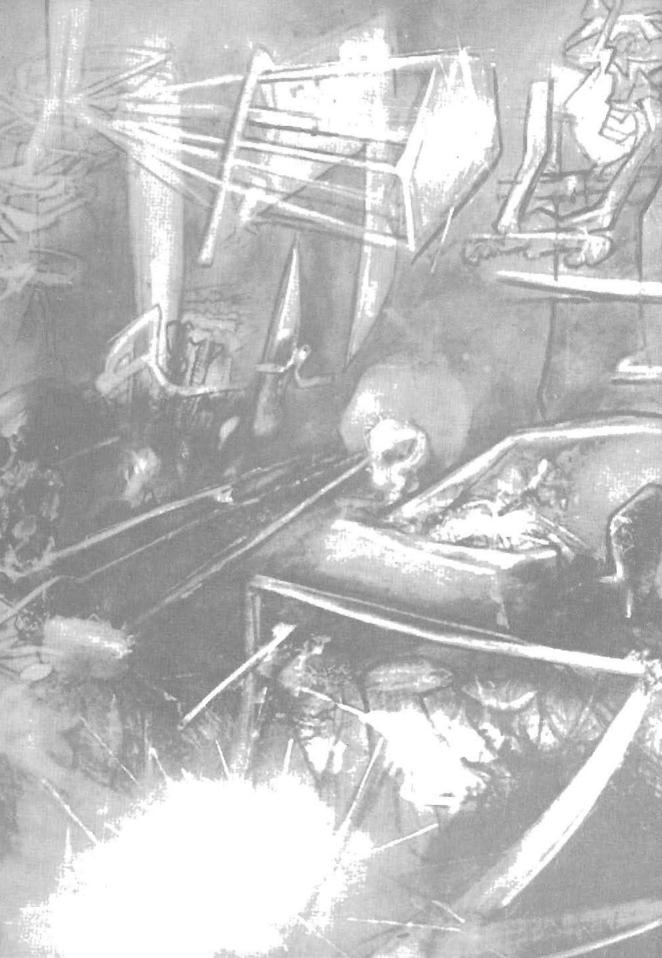
#### GASPAR GALAZ

Escultor y Profesor de Escultura e Historia del Arte en el Instituto de Estética y en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Co-autor, junto con el Prof. Milan Ivelió, del libro "La Pintura en Chile" (Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981). Participó en la realización del programa televisivo "Demoliendo el Muro-Chile: el arte y sus artistas" (Canal UCV - TV, 1983).



Galciones Universitarias
Ediciones Universitarias
Ediciones Universidad Catolica
Universidad Catolica
Universidad Catolica









EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO

UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

# CHLE, ARTE ACTUAL

GASPAR GALAZ MILAN IVELIC



COLECCION EL RESCATE Fundada en 1970

En págs. 2 y 3: Morphologia de la gaítá, 1983. (Morfología de la alegría, 1983) Roberto Matta Oleo sobre tela (2.00 x 2,89 m)

- © Milan Ivelić Kusanović / Gaspar Galaz Capechiacci Inscripción Nº 70.471
- © Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1988. Casilla 1415, Valparaiso Universidad Católica de Valparaiso

Derechos reservados

Tirada de 1.500 ejemplares

Dirección de Arte: Allan Browne E.

Diseñador Gráfico I: Guido Olivares S.

Diseño Gráfico: Manuel F. de la Maza G. Ayudantes de Diseño: Ximena Rojas L. Ricardo Rojas S.

Supervisión y redacción de textos especiales: Ennio Moltedo G.

Corrección de pruebas. Osvaldo Oliva P.

Fotografías: Gaspar Galaz C. Juan Hernández T. Carlos González

Composición y montaje: Taller Ediciones Universitarias de Valparaíso

Impreso en los Talleres de la Imprenta Tamarcos S. A. Parroquia 1641, Santiago.

HECHO EN CHILE/PRINTED IN CHILE

## Palabras de los Editores

El ser se nos muestra escondiéndose, insinúa Heidegger...
Acasa la celeridad de los cambios contemporáneos y el rápido envejecimiento de las formas sean indicios de la urgencia con que sentimos esa necesidad de revelación.

LUIS OYARZUN

EL RESCATE DE LOS VALORES CULTURALES Ediciones Universitarias de Valparaíso, Editorial de la Universidad Católica de este puerto, al entregar a sus lectores el presente libro, CHILE, ARTE ACTUAL, no hace otra cosa que reiterar el espíritu y la dirección trazados en su Colección El Rescate. Esta línea editorial, fundada hace casi dos décadas, pretende, por una parte, recoger los valores culturales del pasado, obras y autores olvidados y, también, con mayor énfasis aún, descubrir y difundir la efervescencia creativa que emerge en el Chile actual.

LOS AUTORES Y
UNA PROGRAMACION EDITORIAL
PARA REVELAR
LAS ARTES
VISUALES

Los autores de este libro son los conocidos estudiosos del arte Milan Ivelic y Gaspar Galaz, profesores del Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile. Ellos fueron también los autores del libro LA PINTURA EN CHILE, publicado por nuestra editorial en 1981 y que, por su contenido y forma gráfica, significó un hito en la historia de las artes plásticas del país, tal como lo fue la "Historia de la Pintura Chilena", de Antonio Romera, 30 años antes. Un trabajo de extensión universitaria, centrado en el mundo de las artes visuales, no puede hoy en día limitarse al recurso de la comunicación impresa; debe contar, además, con los medios electrónicos de comunicación. No ha sido casualidad que los profesores Ivelic y Galaz hayan sido también los realizadores del programa televisivo "Demoliendo el Muro. Chile: el arte y sus artistas", trasmitido por nuestro Canal UCV - TV en el año 1983. Posteriormente, este mismo Canal editó la serie "En torno al video", en los años 1984, 85 y 86°.

El libro que hoy presentamos es, virtualmente, la continuación y la síntesis de todos estos trabajos que se articulan en una verdadera Programación Editorial audio-visual (TV), video-textual (libros), con el propósito de ampliar los espacios de recepción de la cultura visual de nuestro país.

TEMATICA Y COYUNTURA HISTORICA CHILE, ARTE ACTUAL da cuenta del desarrollo de las artes visuales desde el año 1957 hasta, prácticamente, nuestros días. Durante esta etapa la actividad artística adquirió un acentuado dinamismo originado por todo "un contexto de transformaciones históricas que han marcado profundamente la creación de nuestros artístas en el lapso mencionado. En este aspecto, la visión esencial que ordena todo el estudio es la afirmación de que el arte es una fiel y vital expresión de la vida y que, recíprocamente, la vida, la realidad, es transformada —en forma secreta— por el arte. Este ensayo, dicen los autores, "se inicia con la observación y reflexión de las obras. . ." Simultáneamente el ensayo se mantiene vigilante "al contexto o a las circunstancias que le dieron origen. De ahí el carácter testimonial del arte chileno. De ahí también la honda relación que se ha dado entre la obra, vida y contingencia histórica de los artistas nacionales".

Conductor y guionista Carlos Flores, Dirección: Carlos Godoy.

Por otra parte, el libro no ignora las influencias que estos artistas han recibido de los creadores europeos y norteamericanos.

LA OBRA COMO SIGNO. EXPRESIONES MULTIPLES La hipótesis de trabajo que los autores han adoptado es un modelo socio-semiótico (estudio del sentido de las obras como signos sociales o mensajes colectivos). En este sentido los autores manifiestan que "al considerar la obra como signo hemos intentado ingresar en su estructura más intima.... acceder a los universos semánticos elaborados por el signo".

Para hacer posible este intenso impulso hacia la significación, los artistas han debido ingeniar múltiples y diversos procedimientos expresivos y poner en juego diferentes técnicas y medios de comunicación. Así se observa cómo los artistas utilizan la tela y el óleo ancestral; luego practican con el acrílico; adoptan el grabado, la fotografía, la serigrafía. Más tarde adosarán pastas, maderas, materiales y objetos diversos con los que irán cubriendo la superficie plana; formarán "collages" o ensambles que comienzan a romper la legalidad de las dos dimensiones. Luego, en las "instalaciones" se alcanzará la tridimensionalidad al articularse volúmenes y espacios plenos de significado. La pintura geométrica, heredera de Mondrian, evolucionará transmutándose en obras cinéticas, dinamizadas por las fuerzas naturales o por la energía mecánica o electrónica. Llegado el momento entraremos -no sin emoción- en el ciclo de las "Acciones de Arte", suerte de rito y gesto plenos de significación. En todo este proceso el soporte ha sufrido numerosos cambios: la tela pasa a ser el pavimento de la carretera transformado, por ejemplo, en vía crucis; en otros casos es el cielo atmosférico donde se escriben - ¿o dibujan? - poemas con blanca caligrafía espacial. A veces el soporte es el propio cuerpo humano, tal como acontece en culturas primitivas: indígenas fueguinos. En medio de estas alteraciones, la pintura, en algún modo, o en parte, mantiene su vigencia y constancia en las formas expresivas tradicionales, lo que se ve confirmado en las obras que presentan las novísimas generaciones de pintores.

Se finaliza con una referencia a la escultura en el espacio urbano, problemática muy vigente que los autores abordan en forma sucinta, toda vez que se encuentran preparando una investigación más amplia sobre el tema. Tal vez en un futuro próximo podamos entregar a Uds. un nuevo título de nuestra colección: LA ESCULTURA EN CHILE.

CRITICA INQUISIDORA Y CRITICA CREADORA Con las primeras luces del Impresionismo surgen los críticos de arte que asumen el papel de árbitros-inquisidores; ellos establecían las leyes del juego y castigaban o distinguían a los jugadores en la medida que éstos cumplian con los códigos impuestos. Milan Ivelic y Gaspar Galaz dan cuenta que, en nuestro pequeño clima cultural, ha existido este tipo de críticos y rechazan por tanto jugar tal papel retardatario. Por el contrario, participan acompañando al artista en su trabajo conceptual y creador, ampliando así la acción emprendida en su tiempo por Luis Oyarzún, poeta de la visualidad, o por Antonio Romera, crítico de mirada siempre alerta sobre el proceso plástico, y el poeta Enrique Lihn, entusiasta y polifacético protagonista de la cultura nacional. La labor de estos intelectuales fue, en ese momento crítico de la década de los 60, entregar nuevos elementos de juicio que permitieron "una comprensión valorativa del arte contemporáneo". Ivelic y Galaz pretenden ser críticos "teóricamente productivos", como es el caso del italiano Giulio C. Argan. Es por eso que sus juicios de valor de la actividad plástica más inmediata no son rotundos ni inflexibles, más bien su intención es exponer las coordenadas donde se dan las diversas expresiones poéticas que permiten acceder a la comprensión y contemplación del fenómeno estético. Para estos

fines elaboran una suerte de catastro de autores y obras; observan, con la delicadeza de un científico, los procesos internos de gestación de éstas y reconocen sus vínculos espacio-temporales sin olvidar los referentes europeos y extranjeros. Cuentan los autores con la labor del tiempo que, en su devenir, va elaborando una visión más exacta y trascendente en cuanto a juicios de valor o jerarquías más definidas.

#### APORTE A LA LECTURA DE LAS OBRAS

A nuestro juicio de editores, la destacada importancia de esta obra radica en que se atreve a encarar el fenómeno artístico sin escamotear el análisis de las difíciles circunstancias históricas en que éste ha fructificado, sin evadir la complejidad, el dramático hermetismo y la heterogeneidad del hacer artístico de hoy. El libro nos sugiere formas de lectura para descifrar los significados de las obras, nos "alfabetiza el ojo" para que podamos leer los contenidos de rica visualidad que comprenden este período.

Para facilitar la lectura óptica del libro hemos llevado a la práctica un concepto de diseño gráfico en que la imagen ya no es un "complemento ornamental que enriquece el texto", sino más bien se propende a que texto e icono se organicen en la página como una nueva unidad sintáctica que conjuga ahora un lenguaje videotextual. Al correr de las páginas el lector encontrará más de 700 ilustraciones que irán fundiéndose con la lectura en una secuencia ágil y dinámica. Enfatiza el carácter de Rescate Cultural de nuestro libro la incorporación de una sección especial de DOCUMENTOS: compilación de artículos de libros, revistas, periódicos, catálogos y todo tipo de información que permita al lector tener acceso a las fuentes primeras.

#### NUESTROS AUSPICIADORES

Ediciones Universitarias de Valparaíso no puede terminar estas Iíneas sin dar testimonio de agradecimiento a la Empresa MACO-VOLKSWAGEN que ha hecho posible la edición de este libro, pues cree que la presencia del arte es fundamental en una sociedad que busca su identidad. En esta forma MACO-VOLKSWAGEN se suma a otras entidades que han colaborado en distintos proyectos e investigaciones con nuestra Universidad.

#### EL ARTISTA VOCERO DE LA COMUNIDAD

Deseamos dar término a esta presentación citando el pensamiento de uno de los grandes filósofos del arte contemporáneo, R. G. Collingwood, relacionado con la misión del artista en su medio social, palabras que pueden ser certeramente aplicadas a todos los creadores chilenos: "Como vocero de la comunidad (el artista) debe sacar a luz los secretos de los demás. La razón de que esto sea necesario, es que no hay comunidad que conozca por completo su propio corazón y, al no tener este conocimiento, una comunidad se engaña a si misma en una cuestión en que la ignorancia significa muerte. Para los males que trae la ignorancia, el poeta, como el profeta, no propone remedios, porque ya ha ofrecido uno: el remedio es el poema mismo. El arte es la medicina de la comunidad para la peor de las enfermedades mentales: la corrupción de la conciencia"."

**EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO** 

## Palabras de los Auspiciadores

Ser hoy empresario, a juicio de MACO, no es sólo fundar nuevas industrias que contribuyan al progreso de un Chile ansioso de desarrollo y de una mejor calidad de vida, ni tampoco preparar mejores técnicos que aporten sus conocimientos para crear una empresa más dinámica y eficiente. Para nosotros el desafío es aún más grande; es también comprender que formamos parte de una sociedad a la cual debemos aportar los otros aspectos importantes de la existencia.

A medida que el rol del empresario privado en el mundo actual cobra mayor fuerza, también revierte más importancia el que éste participe en la sociedad en ámbitos que antes eran de exclusiva responsabilidad del Estado. Ante aparatos estatales anticuados, que se derrumban por su burocratismo e ineficacia, en un planeta que se estremece ante la Revolución Tecnológica los empresarios privados debemos asumir el rol de reemplazo en muchas actividades que antes nos eran ajenas o lejanas. Creemos que si no somos capaces hoy de sustituir eficazmente al Estado en muchas de sus funciones, volverán, con razón, a tener múltiples partidarios aquéllos que predican su omnipotencia.

MACO, esencialmente, se ha planteado como una Empresa de vanguardia en las tareas de industria y tecnología y se siente comprometida con su país. Por ello tampoco podía restarse en la necesidad de apoyar importantes iniciativas culturales y artísticas tan imprescindibles para la expansión espiritual del ser humano.

En MACO sabemos que Empresa y Arte tienen una función social.

El Arte es la expresión de cómo un país se vio, se siente y se proyecta hacia mañana.

El Arte es una de las formas del lenguaje y, como tal, pertenece a todos, ya que en él participan directa e indirectamente todos los habitantes de un país que se expresan, por acción u omisión, a través del pintor, músico o poeta.

La Pintura da felicidad, optimismo, imaginación, condena, aceptación, tristeza, refleja los sufrimientos y anhelos del país y, también, las visiones de su historia y de su futuro. De allí la importancia que el artista siempre se sienta libre para pensar y crear.

Creemos que Gaspar y Milan, en su libro CHILE, ARTE ACTUAL, han hecho un valioso aporte a la difusión de la cultura de nuestra patria y nos sentimos muy orgullosos de estar asociados a ellos, y a la Universidad Católica de Valparaíso, a través del financiamiento de su magnifica obra.

Es ésta una de las satisfacciones que da la empresa privada.

### Presentación

Este estudio es el resultado de una investigación patrocinada por la Dirección de Investigaciones de la Universidad Católica de Chile (DIUC, Nº 162/85), que ha permitido a los investigadores analizar detenidamente un período de las artes visuales en Chile (1956 - 1987). Este período se caracteriza por la acentuada dinámica que adquirió la actividad artística nacional en un contexto de cambios y transformaciones históricas, muchas de ellas dramáticas, cuyas consecuencias aún no terminan, y que han marcado profundamente la creación de los artistas en estos últimos años.

Como todos los estudios anteriores que hemos realizado, éste se inicia, igualmente, con la observación y reflexión de las obras que son la fuente esencial de nuestra indagación. Pero, a la vez, atentos al contexto o a las circunstancias que dieron origen a estas obras, con lo que se forma una relación indisoluble que le confiere al arte su carácter testimonial. Uno de los resultados de este trabajo ha sido, justamente, comprobar la afinidad que se ha dado en numerosos artistas chilenos entre su obra, su vida y la contingencia histórica.

Habría sido un análisis muy reductor omitir, deliberadamente, dicha vinculación y privilegiar sólo aquella capa de la realidad artística referida a sus características puramente formales, ello significaría una asepsia forzada de las condiciones históricas que han acompañado siempre a la actividad artística.

Los análisis y juicios que se proponen en este libro se fundan en criterios que van desde lo más objetivo hasta, probablemente, lo más subjetivo. La selección de nombres descansa en el examen de un gran número de obras y en la continuidad de trabajo de los artistas, con el fin de determinar la cohesión y coherencia de sus respectivos discursos artísticos. Como no pretendemos formular juicios definitivos ni establecer verdades absolutas, este estudio debe entenderse como una proposición, un marco de reflexión o como una lectura posible del arte chileno actual.

Debemos señalar que en este trabajo la escultura aparece más bien insinuada que desarrollada ampliamente; hemos querido dejar para una próxima investigación el estudio en profundidad de la escultura chilena en los últimos treinta años.

El modelo socio-semiótico que hemos adoptado nos ha permitido ampliar los límites habituales del conocimiento del arte. Al considerar la obra como signo, hemos intentado ingresar a su estructura más íntima, a sus articulaciones más elementales, a la materialidad de los significantes y a los universos semánticos elaborados por el signo. Al mismo tiempo hemos tratado de establecer las relaciones intersemióticas del signo artístico que nos permitan comprender su génesis, función y sentido al interior de la sociedad.

Nos ha parecido conveniente incluir, en una sección especial, algunos documentos sobre el período estudiado. Se trata de las reflexiones de teóricos, artistas y personas vinculadas con el arte a través de los medios de comunicacion social.

La finalidad es contribuir a que el lector se forme una idea del clima cultural imperante y pueda apreciar las polémicas, los debates e, incluso, las contradicciones que han acompañado al quehacer plástico en la etapa estudiada.

Una publicación que gira en torno al desarrollo del arte nacional no encuentra con facilidad interesados en contribuir a su financiamiento, con el agravante que los sellos editoriales pasan por difíciles momentos en cuanto a su autonomía financiera, lo que dificulta su actividad.

Los autores han tenido el privilegio de encontrar un auspiciador, la Empresa Maco-Volkswagen, que comprende el valor del arte y la necesidad de difundirlo, y un editor, Ediciones Universitarias de Valparaíso, que nos acoge una vez más y nos entrega una labor de excepción bajo el prestigio de su sello.

Queremos agradecer al Departamento de Investigaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile por su respaldo y aporte a este estudio; al Departamento de Estética de la misma Universidad, donde los autores son profesores, por su permanente acogida y apoyo; y a José Luis Medel, quien recopiló parte de la documentación pertinente en diarios y revistas.

Agradecemos también al Taller de Diseño Gráfico de Ediciones Universitarias UCV por su aporte creativo y por la búsqueda de documentos y fotografías, que han permitido que este libro tenga una particular riqueza en su presentación, diagramación y diseño.

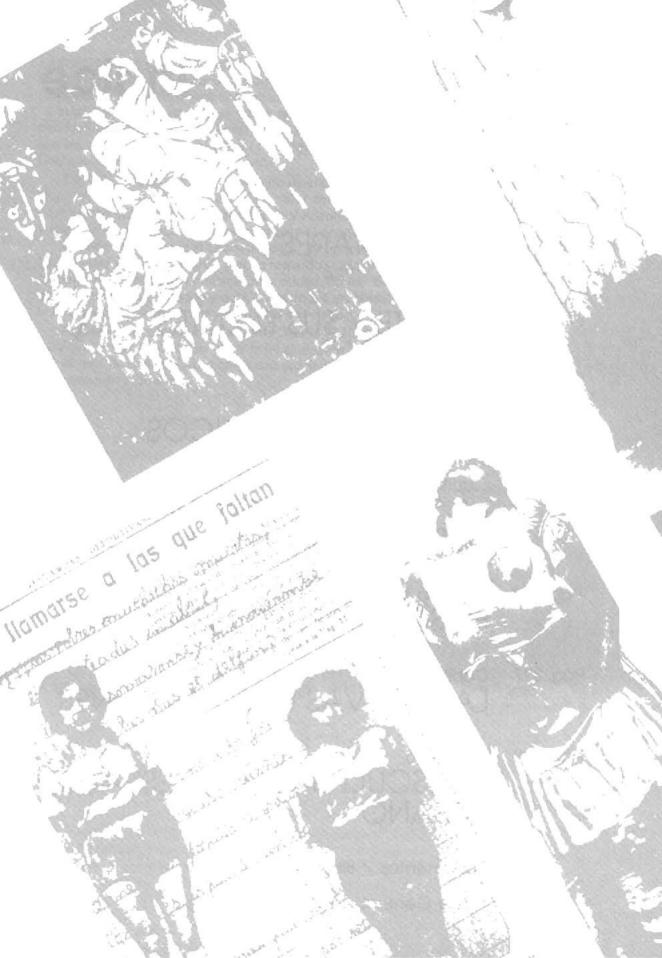
LOS AUTORES

## Indice

Pág. 15	PRELIMINARES
Pág. 25	Capítulo 1 EL ARTE Y SUS FUENTES TEMATICAS
Pág. 99	Capítulo 2 CIRCUITOS ARTISTICOS
Pag. 151	Capítulo 3 LA TRANSGRESION DE LOS LIMITES
Pág. 247	Capítulo 4 EL SOPORTE BIDIMENSIONAL
Pág. 327	Capítulo 5 LAS NUEVAS PROMOCIONES
Pág. 349	Capítulo 6 LA ESCULTURA EN EL ESPACIO URBANO

Documentos / Bibliografía

Indice General / Indice Onomástico





#### 1. EL LENGUAJE VISUAL EN TELA DE JUICIO

A comienzos del decenio del sesenta, los artistas visuales iniciaron un profundo cuestionamiento de sus prácticas, que abarcó los sistemas de producción de las obras y los mecanismos lingüísticos que permitían su materialización como discurso visual.

El énfasis se centró en el replanteamiento de los lenguajes, particularmente el de la pintura; ésta asumió un papel protagónico en la tarea revisora, que se irradió, prontamente, al campo del grabado, el dibujo y la escultura. Esta irradiación fue tan acentuada que, a mediados de esa década, facilitó la expansión de la gráfica, vinculada a un trabajo interdisciplinario y al empleo de diversos procedimientos de ejecución (multimedias).

Esta revisión no fue motivada por una necesidad exclusivamente formal respecto al fenómeno plástico, sino que involucró un contexto mucho más amplio: la realidad política y económica, la situación universitaria, el rol del arte en la sociedad y la misión del artista. Esos años correspondieron al inicio de un fecundo proceso destinado a problematizar el lenguaje visual en su estructura interna, en su relación con el discurso teórico, en su conexión con el acontecer histórico y en su vinculación con el ámbito de la cultura.

Por esos años comenzó a alterarse el orden establecido por una determinada modalidad artística considerada, por muchos, inmutable. El concepto de obsolescencia, es decir, el consumo o desgaste de la obra era prácticamente desconocido y los modos de producción, aunque limitados, permitián estirar la cuerda, sin que a nadie se le ocurriera discutir la validez de tales producciones.

Aquella alteración estuvo acompañada de

discursos teóricos elaborados, en algunos casos, por los propios artistas, o por estetas y profesores de historia del arte. Esas primeras formulaciones teóricas se han acrecentado en los últimos veinte años, demostrando la necesidad de vincular más aún la teoria con la práctica, si se piensa, sobre todo, que las artes visuales no descansan, como antaño se creía, en un fundamento exclusivamente retiniano.

Aquellas primeras reflexiones fueron activadoras de una conciencia dirigida hacia operaciones de estructuración de los lenguajes del arte, permitiendo reivindicar la actividad intelectual en el quehacer artístico.

El trabajo teórico de aquella época comenzó a entregar a los artistas y estudiosos del arte, argumentos y posturas diversas, pero sin constituirse en discursos sustentados en el desarrollo sistemático de una teoria. Se estaba consciente de los aportes que llegaban del mundo desarrollado, fuente de los escasos trabajos de reflexión realizados en nuestro país durante la primera mitad del siglo XX.

Este hecho no impidió que se fuera tomando posición respecto a la singularidad que debra tener un trabajo de arte, tanto chileno como latinoamericano, y la necesidad de conciliar los aportes externos con la realidad peculiar de este continente. Así se podrían formular proposiciones consecuentes con las características histórico-culturales de nuestros pueblos.

A mediados de la década del sesenta, se acentuó la necesidad de realizar un proyecto latinoamericano destinado a generar un discurso artistico propio, capaz de englobar la realidad histórica del continente. Esta aspiración tuvo una repercusión inmediata al revisarse e incorporarse nuevos procedimientos y materiales al sistema de la pintura; si bien es cierto que provenían del mundo europeo y norteamericano (pop-art, arte povera, instalaciones, etc.), se trató de adecuarlos o transformarlos para que expresaran la verdadera situación de cada sociedad.

La inserción del contexto histórico en el arte llevó también a un enjuiciamiento de sus circuitos de presentación y difusión (museos, galerías, bienales, salones oficiales, concursos). En este enjuiciamiento estaba implícito un rechazo al carácter mercantil en que había cardo la obra, criticando, a la vez, los espacios que le otorgaban un carácter consagratorio.

Todo esto suponía una toma de posición del artista frente a sí mismo y a su obra; una específica actitud frente a la sociedad y a la historia. De un artista ensimismado se pasó a otro comprometido con su tiempo. Se comenzó a entenderlo como un efectivo agente de cambios, cuyo papel era fundamental en el proyecto histórico que se intentó realizar en los años sesenta y comienzos de los setenta. Este salto sociológico, de una postura individualista a otra comprometida, tuvo repercusiones directas en los cambios que hizo en los sistemas de producción, para adaptarlos a los requerimientos emanados de su toma de posición frente al arte y la sociedad.

Uno de los problemas semióticos más importantes que trajo consigo la revisión del lenguaje del arte fue la presencia inmediata, descarnada, de los significantes plásticos; algunos, como el "objeto encontrado", por ejemplo, se extrajo directamente de la iconografía popular. No se tendió a procesos retóricos destinados a mediatizar, velar, encubrir o hermetizar la proposición visual. Muy distinto a lo que ocurrió a partir del año 1975 en que el artista tuvo que recurrir al velamiento o a la metaforización de los signos, ya

que sus planteamientos críticos o testimoniales lo obligaron a emplear esos procedimientos en una implícita autocensura.

#### 2. EL NUEVO PAPEL DEL ARTISTA

El enjuiciamiento de los espacios tradicionales de exhibición provocó la búsqueda de lugares alternativos que contribuyeran a reunir afinidades, postulados y concepciones comunes. En determinado momento se produjo un aglutinamiento basado en un repentino interés de mostrar todo a todos, rompiendo con los espacios restringidos de las primeras galerías de arte, al abrirse a grandes espacios físicos, como el Parque Forestal con las Ferias de Artes Plásticas (1960 - 61 - 62). A ellas concurrieron cientos de artistas de todas las tendencias estéticas y de todas las corrientes ideológicas. Sin embargo, estas muestras masivas se decantaron en la medida que se adoptó una clara definición respecto al sentido y la finalidad de las artes visuales, lo que provocó polarizaciones muy agudas. Se plantearon interrogantes fundamentales ¿Cuál era el rol del arte en la sociedad? ¿Cuál era el papel del artista? ¿Era o no un operador cultural relacionado con el proceso de cambios que había que realizar en América Latina y en Chile? ¿Qué sentido y finalidad tenían las escuelas universitarias de arte?

En el transcurso de una década (1958 - 1968) surgió otro perfil del artista. Antes había vivido y actuado como un idealista con resabios románticos, haciendo del arte un mundo en sí mismo y buscando, incansablemente, una imagen paradigmática de la belleza, reconocida por los círculos universitarios del arte y por la elite cultural del país. Pues bien, esta actitud

tuvo un cambio radical: el artista se sintió partícipe del devenir histórico y le confirió a su quehacer una dimensión valorativa que rebasó la frontera estética, expandiendo su campo de acción a la actividad educacional, al trabajo callejero en el espacio urbano y participando activamente en las instituciones universitarias y culturales. Se sintió un miembro activo de la sociedad e intervino en la toma de decisiones; no quedó aislado ni marginado, sino que conquistó espacios de trabajo que le permitieron, además, una relativa estabilidad económica para proseguir su actividad artística.

#### 3. EL DESMONTAJE ARTISTICO

Con el advenimiento del gobierno militar, en septiembre de 1973, se alteró el mecanismo de funcionamiento normal del arte Los sucesos políticos —que afectaron a la totalidad del quehacer nacional - provocaron profunda conmoción en la actividad artística. Esta, prácticamente se inmovilizó en aquellos años, ya que una parte importante de los artistas plásticos responsables de su promoción, difusión y práctica, se alejaron voluntaria u obligadamente del país. La labor artística relacionada con las universidades se deterioró como también los itinerarios periódicos de exhibiciones en las galerías de arte. Repercutió, iqualmente, sobre la actividad cultural que realizaba el Museo Nacional de Bellas Artes o el propio Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

De hecho, el nuevo gobierno no planteó un proyecto sobre la cultura y no buscó las personas e instituciones capaces de planificar y hacerse cargo de una eventual política cultural. Todo esto, más otros hechos que veremos, explican, en gran parte, el papel relevante que alcanzó la empresa privada en la promoción de los valores artísticos, particularmente entre los años 1976 y 1982. A pesar de la profunda crisis económica de los años 83 y 84, la empresa privada —con altibajos— lidera hasta hoy la promoción y difusión de la actividad plástica nacional.

La relación del régimen militar con la cultura fue distante, asumiendo un rol pasivo y subsidiario, aunque sin descuidar la vigilancia de los eventuales contenidos que pudieran implicar una crítica o una denuncia respecto a la situación reinante, actitud frente a la cual el Gobierno ha sido particularmente sensible. En síntesis, su valoración del arte fue subalterna y no tuvo, por cierto, la prioridad que se dio a la economía, pensando, tal vez, que en la medida que se solucionaran los problemas económicos, los valores artísticos llegarían a la sociedad por sobreabundancia como, aparentemente, pareció

suceder durante el llamado "boom económico", que se produjo en los años indicados más arriba.

La alteración del funcionamiento de la actividad artística debe insertarse en el desmontaje de la institucionalidad vigente hasta 1973: el poder legislativo, los partidos políticos, las universidades, los sindicatos, los colegios profesionales, etc. Vale decir, afectó a todas aquellas entidades y organizaciones que habían sido la base de la institucionalidad democratica hasta ese año.

El Gobierno, al no asumir responsabilidad en la circulación y consumo de los productos de arte, dejó esta iniciativa en manos de la empresa privada, provectando al medio cultural los postulados del neoliberalismo aplicados a la economia. En forma creciente, aquella absorbió la función del Estado en la promoción y difusion de los valores artísticos. A través de concursos, exposiciones, becas y compras de obras se abrió un mercado casi inédito en el país, tal como era inédita esta absorbente participación privada en el desarrollo cultural que, historicamente, siempre había desempeñado el Estado y especialmente, las universidades; en particular, la Universidad de Chile. Por cierto que antes de 1973 había participado la empresa privada (CRAV y CAP, por ejemplo), pero su intervención se había limitado a financiar concursos y exposiciones sin desplazar a los organismos estatales como promotores culturales. Ahora, en cambio, al estar las universidades intervenidas y debilitadas en su misión de extensión cultural, la empresa privada las reemplazó y su poder económico le permitió afrontar este objetivo tan ajeno a sus propias finalidades.

Las universidades, tardíamente, trataron de reconquistar los espacios perdidos, promoviendo concursos de carácter nacional: la Universidad de Chile como la Universidad Católica, con sus respectivas escuelas de arte, organizaron concursos anuales, la primera, y bienales (de gráfica), la segunda, pero sin continuidad. Sólo a fines de 1987, la Escuela de Arte de la Universidad Católica repuso su Bienal de Grafica, que tanta importancia había tenido en sus tres convocato rias anteriores (1979, 1981, 1983).

La crisis de la política económica en 1982 detuvo las iniciativas particulares, provocando un desolador panorama. Debilitada momentáneamente la capacidad economica de los grandes grupos empresariales, manteniendo el Gobierno su distancia frente al arte y debatiendose las universidades en problemas institucionales, presupuestarios y estudiantiles, las iniciativas casi desaparecieron para volver a activarse, aunque no en la misma medida, desde 1986 en adelante. Esta ayuda se ha canalizado hacia algunas galerías y centros culturales, gracias al aporte

de restringidos sectores empresariales y de la banca nacional y extranjera; en otros casos, sólo el entusiasmo inclaudicable de ciertos galeristas ha permitido que subsistan casi milagrosamente sus espacios de arte; sobre todo aquéllos que han renunciado, voluntariamente, a la exhibición de obras que puedan tener potenciales compradores.

Estos espacios son los que han mantenido, en los últimos años, la continuidad difusora del quehacer artístico. Han originado núcleos de exhibición, confrontación, reflexión y crítica, en mayor o menor medida, según el enfoque que cada galería ha adoptado. Esto se ha traducido en una labor permanente, de enorme esfuerzo organizativo y económico, que pone de manifiesto la marginalidad en que se sitúan estas iniciativas.

Cabe destacar aquí, la contribución de los institutos binacionales (Chileno-Francés, Chileno-Norteamericano y Chileno-Alemán) en la difusión de la creación artística durante todos estos años.

#### 4. AL MARGEN DE LA PINTURA

En el transcurso de los años setenta se produjo un abandono gradual de la pintura como sistema privilegiado de representación visual. Contribuyó a ello la salida del país de importantes pintores que habían tenido gran influencia como profesores en la Escuela de Bellas Artes e, igualmente, el impacto que tuvo el proceso revisor de la pintura en el decenio del sesenta, poniendo en tela de juicio su modo de representación.

Entre los jóvenes se produjo la búsqueda intensa de otros medios de expresión, que los condujeron a la experimentación del grabado en sus múltiples técnicas, a la exploración del dibujo, a la intervención de la fotografía, a las ampliaciones de los soportes con las acciones de arte y el arte corporal, incluyendo, además, las primeras experiencias con el video.

Al mismo tiempo, se hizo presente un nuevo campo temático, muy distinto a los que se habían trabajado hasta entonces y muy alejado de las grandes ilusiones latinoamericanas. Apareció una iconografía desconocida en Chile, que no provenía de testimonios indirectos o leídos en la prensa internacional, sino que estaba en nuestra propia existencia cotidiana. Vivencias dramáticas, angustiantes, violentas, de signo negativo se incorporaron al trabajo artístico y se constituyeron en crónica visual del acontecer nacional; registraron la realidad que se vivía a la manera de un archivo que retiene y conserva la fugacidad de los acontecimientos.

En esta situación-límite, los artistas estuvieron más conscientes que nunca del peso testimonial

del arte y de las posibilidades de expresar pensamientos e ideas, vivencias y percepciones del entorno; apreciaron la capacidad del lenguaje de las artes visuales para comunicar sin los límites que tiene el lenguaje verbal; hecho especialmente válido en contextos restrictivos de la comunicación, que tornan problemática la libertad de expresión.

La investigación que señalabamos, emprendida por las promociones que surgieron en el decenio del setenta, las llevó a buscar mecanismos semióticos efectivos para dar cuenta de la con tingencia histórica que se vivía. Al mismo tiempo buscaron la manera de renovar los lenguajes mediante nuevos montajes signicos, la presentación innovadora de ordenamientos sintácticos y la formulación de inéditos andamiajes semanticos.

En los años 1975 y 1976, se comenzó a producir la polarización de los artistas, como consecuencia de la revisión radical que se habia emprendido en las artes visuales. En efecto, interrogantes que partián de la definición del arte, pasando por la función de los soportes y el uso del bastidor, siguiendo con la validez de la pintura al óleo, la utilización de la fotografía, el empleo de medios no tradicionales, dividieron el ambiente artístico y provocaron un clima muy polémico.

Se plantearon posiciones teóricas que ofrecieron un nuevo enfoque conceptual del arte y de su
práctica. Así, por ejemplo, Escena de Avanzada,
denominación dada por Nelly Richard, crítico
de arte, a un grupo de artistas que transformaron
"las mecánicas de producción y subvertieron los
códigos de comunicación cultural", tuvo su propio
discurso teórico, en íntima relación con las obras
que se ejecutaban, propiciando la teoría al interior
de la práctica.

Si observamos, retrospectivamente, el escenario teórico entre 1960 y 1973, éste lo habían integrado, entre otros, Luis Oyarzún, Jorge Elliott, Antonio Romera, Alberto Pérez, Enrique Lihn, Francisco Brugnoli, Miguel Rojas Mix y el brasileño Mario Pedrosa. Cada uno de ellos planteó sus puntos de vista en relación a temas como el arte y la sociedad, el arte y las ideologías, el arte y los cambios históricos. Alumbraron caminos y dieron orientaciones, pero sin llegar a estrechar la relación entre teoria y praxis como ocurrió en el decenio del setenta. Justamente, en la segunda mitad de ese decenio esa vinculación alcanzó su punto máximo; el propio artista se transformó en el teórico de su trabajo y surgieron grupos que elaboraron propuestas interdisciplinarias como el Colectivo Acciones de Arte (CADA). Otros buscaron al teórico para fundamentar sus proposiciones visuales y , a la inversa , aquél se asoció a determinados artistas para elaborar un proyecto mancomunado.

Entre los años 1977 y 1982 se presentó un panorama inusual debido a la participación permanente de la reflexión y del análisis crítico a través de abundantes textos —de carácter marginal— impresos modestamente por no contar con sellos editoriales ni con recursos económicos adecuados. Esta literatura es fundamental para conocer y analizar el período que esbozamos. Su redacción ha sido obra de Ronald Kay, Enrique Lihn, Eugenio Díttborn, Nelly Richard, Justo Mellado, Adriana Valdés, los integrantes del CADA. (Diamela Eltit, Fernando Balcells, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita) y los investigadores del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA).

Las reflexiones aportadas por estos discursos no tuvieron la repercusión que se esperaba; el público interesado fue minoritario y tan marginal como la propia marginalidad de esta labor intelectual. No se pudo proyectar a los medios de comunicación y sólo logró ingresar a restringidos círculos universitarios de arte, gracias a la iniciativa personal de algunos profesores.

Si los teóricos de los años sesenta habían logrado cierto apoyo fue porque contaron con los soportes tradicionales: la cátedra, el taller, la revista universitaria y la prensa; ellos estaban al interior de estos núcleos generadores o difusores del arte. En cambio, ninguno de los teóricos de los años setenta (a excepción de Enrique Lihn) ejerce en la Universidad. Esta, por su parte, no consideró con atención las reflexiones que se formulaban o si lo hizo, las desechó por peligrosas para el sistema institucional de la práctica artística. No obstante, la inquietud prendió en ciertos sectores universitarios y, prueba de ello fueron algunas experiencias realizadas por estudiantes de arte, al tenor de esos postulados teóricos.

Todo este trabajo de análisis y reflexión no tuvo, pues, respaldo institucional y lo hecho ha sido el fruto del esfuerzo individual o grupal de estos analistas. A dicha dificultad hay que agregar la precariedad de sus orígenes, puesto que nacen en rebeldía respecto al espacio artístico mayoritario, hecho que les restó la adhesión del público que concurre, habitualmente, a las exposiciones; éste no los entendió o no quiso entenderlos. Incluso, al interior del medio, la reacción fue muy encontrada. Por último, ciertas actitudes excluyentes dificultaron el acceso de otros adherentes a *Escena de Avanzada*.

#### 5. PERSISTENCIA DE LA PINTURA

Al finalizar el año 1982 comenzaron a perder protagonismo las tendencias conceptuales y las prácticas derivadas de aquéllas. A su vez, la pintura pareció volver a reencontrarse consigo misma. Pero la verdad es que nunca se había perdido: muchos pintores, aun en los años de mayor efervescencia conceptual, habían continuado pintando y definiendo su personal línea pictórica en un proceso ininterrumpido entre cuadro y cuadro, entre dibujo y dibujo, que trasuntaba su afán de explorar, en forma incansable, esta modalidad artística. Estos pintores se comprometieron con un medio expresivo que les ha permitido forjar un estilo, una personalidad artística; una escritura que los define y los delimita frente a otras modalidades.

Al iniciarse la década del ochenta comenzaron a llegar algunos artistas que habían interrumpido su labor en Chile desde 1973 y que, al regresar, transitoria o definitivamente, vuelven como pintores y sus exposiciones son de pintura. Ellos también han trabajado con ardor en la bidimensionalidad del soporte. Por ultimo, muchos jóvenes recién egresados de las escuelas de arte han hecho de la pintura su práctica fundamental. Como vemos, ésta ha mantenido su continuidad histórica en los últimos veinte años; se trata de un sistema de producción muy definido que ha logrado, pese a los avatares históricos y estéticos que han repercutido en forma muy directa en ella, conservar un lugar de privilegio en las artes visuales. ¿Se justifica hoy ese privilegio? No es el momento de anticipar una respuesta, limitándonos, por ahora, sólo a formularla.

La pintura delimita un campo específico de la actividad artistica; define una particular modalidad al interior de los mecanismos de produccion de arte: propone su propio universo sígnico; invita a problematizar sobre el soporte en el que se pinta; plantea la cuestión de la cosificación del objeto-pintura y, consecuentemente, su difusión y comercialización. De esta manera revierte el problema mayor del cuadro y parece retrotraer la situación al antiguo circuito de producción, distribución y consumo. Se circunscribe, así, un campo de reflexión y discusión de la pintura como pintura, que pareciera retornar a las viejas polémicas debatidas en la década del sesenta; sin embargo, el fenómeno de continuidad que plantea obliga a ampliar dicho campo y proponer nuevas interrogantes a la luz de su realidad actual.

Aludíamos en paginas anteriores a la intensa labor artística testimonial y expiatoria, destinada a dar cuenta del acontecer nacional y ser, a la vez, un mea culpa por la responsabilidad que cada uno tuvo en la pérdida de la institucionalidad democrática.

Sin embargo, después del intenso trabajo reflexivo sobre la realidad nacional, se produjo

-en el retorno a la pintura como discurso hegemónico - un debilitamiento ostensible del análisis crítico en torno a los problemas inmanentes del arte y , al mismo tiempo, una puesta en paréntesis de la contingencia nacional que distanció, de manera consciente o no, al artista-pintor de su propio contexto histórico. Otra causa de este fenómeno de ensimismamiento puede haberlo provocado la desesperanza histórica, la toma de conciencia de un callejón sin salida. Pareció aflorar una actitud nihilista, acompañada, tal vez, de nostalgias románticas de viejo cuño, postuladas por el antiguo principio del arte por el arte. Esta situación fue especialmente relevante en el transcurso del año 1984; en la mayoría de las exposiciones, la pintura exhibida estuvo muy alejada de cualquiera problematización de sus presupuestos teóricos y practicos, y al margen de la contingencia histórica.

Si la generación de mediados de los setenta necesitó la mediación teórica para definir y fundamentar su posición, no ha ocurrido lo mismo con la promoción que aparece al iniciarse los años ochenta. Su pintura no necesita ni reclama el fundamento teórico porque parece no nacer de la teoría; se origina y se desarrolla en la propia subjetividad y emerge en el gesto rápido o instantáneo de la mano. La necesidad de lo hecho manualmente, la artesanía directa, mancharse y ensuciarse con los pigmentos, el gesto vertiginoso, el vitalismo exacerbado, la no mediación del intelecto son características de un hacer que no requiere estar precedido por un marco teórico. Hay que considerar, además, la conexión que se produjo entre este modo de hacer y lo que sucedía en la esfera internacional. lo que no hizo más que favorecer esa modalidad.

La generación de los ochenta ha sido testigo de todas las prácticas y principios de los artistas solidarios con las tendencias conceptuales; han asistido a sus foros y charlas, han leido sus catálogos y han concurrido a sus exposiciones. Sin embargo, no son continuadores ni, mucho menos, sus seguidores. Incluso han adoptado una incoherencia discursiva en la que predomina una suerte de vitalismo existencial, muy opuesto a la coherencia intelectual y a la actitud casi ascética de aquéllos.

¿Qué piensa del arte esta nueva generación? ¿Por qué se distancia de la teoría y de la reflexión estética? ¿A que se debe la variada dispersión de intereses y proposiciones visuales?

Es absolutamente necesario resituar a esta generación tan distinta de las precedentes. En éstas veíamos a un artista situado, comprometido, atento a los cambios históricos y estéticos. Fueron protagonistas de esos cambios, auscultaron la realidad nacional, buscaron los modos y

los medios para expresar su inquietud, se unieron en trabajos comunes con claros objetivos. En cambio, con la nueva generación nos encontramos con artistas que se excluyen de la realidad histórica, sumergidos en un individualismo a ultranza.

Si revisamos, por ejemplo, la iconografía de las generaciones inmediatamente anteriores, observamos su convergencia en torno a problemas mayores que comprometen y afectan, de manera acentuada, a la comunidad: la pobreza, la marginalidad, el desempleo, la violencia. Ahora, en cambio, los pintores jóvenes se distancian de esas vivencias colectivas; adoptan una actitud antiformalista, expresión, quizás, de un rechazo consciente a todo lo que sea estructura organizada, pensada racionalmente y fundada en principios teóricos. Utilizan una iconografía recargada por la profusión de signos: imágenes de las tiras cómicas, figuras hechas con plantilla, dibujo y gráfica inmediatista con figuras infantiles discordantes, violencia cromática, brillos y destellos, que provocan la discontinuidad técnica y de lectura. Esta pintura se ha transformado en una superficie no reflexiva, donde el azar, el accidente y lo inmediato ocupan un lugar preponderante. ¿Se trata de conquistar una libertad total, sin condicionamientos, sin pre-juicios y sin conceptos?

#### 6. EL ITINERARIO DE LA ESCULTURA

La escultura inició, al igual que la pintura, una revisión de su lenguaje y de sus medios materiales en la década del sesenta. Mucho antes, en los años treinta, se había iniciado la renovación de la escultura al proponerse un principio de independencia del volumen respecto a lo narrativo, anecdótico o representativo. Se buscaron los elementos expresivos de la forma tridimensional en las propiedades sensibles de los materiales.

En la década señalada se produjo un vuelco profundo, tanto en la concepción como en la ejecución de la escultura. El punto de partida fue emanciparse de la estética de la representación. La preocupación se concentró en la ejecución de obras cuyas cualidades provenían de sí mismas: ritmos, proporciones, dinamismo, perforaciones y texturas (toscas, lisas, rugosas, pulidas). Se incorporaron, además, nuevos materiales no utilizados hasta entonces; en este sentido se aproximaron a la intención de los pintores informalistas, quienes, en su afán de eliminar cualquier residuo figurativo, implementaron una acción directa sobre el soporte apoyada en el azar, en el trabajo impulsivo y directo con gran cantidad de material. Los escultores, por su parte, recurrieron a materiales como trozos metálicos, pastas, objetos encontrados o madera sobrepuesta. Algunos aplicaron las técnicas de soldadura en metal adhiriendo, a un cuerpo central, una variedad de elementos, como planchas recortadas, clavos de durmiente, desechos de fundición. Otros trabajaron en la misma caja de fundición con el metal líquido, incorporando materiales muy distintos al original.

Estas innovaciones tuvieron como meta superar los códigos narrativos que subordinaban el volumen a instancias ajenas: el acontecimiento, la historia, la biografiá o la alegoriá, donde el volumen actuaba de medio para vehicular una información. Los nuevos mecanismos de producción buscaron una "nueva narrativa" basada en el óxido de los metales, la rugosidad de los cortes sobre una plancha metálica o el apaleo de la greda, que el bronce copiará en la fundición. Los escultores se concentraron en la fisicidad del objeto para mostrar su propia presencia.

En aquellos primeros años de la década del sesenta, la escultura esbozó algunos de los caminos por los que se mueve actualmente. Uno de ellos es el que acabamos de indicar: descubrir los aspectos físicos y sensibles del material y lograr la independencia respecto al volumen descriptivo. Pero esta conquista provocó un agudo distanciamiento con el público, habituado a reconocer personajes históricos o míticos en el volumen. Otro camino fue el tratamiento de la figura humana, objeto de múltiples enfoques y experiencias técnicas para renunciar, igualmente, a lo narrativo.

La preferencia del escultor por la figura humana, no ha emanado sólo de intereses formales, sino que de preocupaciones antropológicas y sociológicas. Pero también es el fruto del peculiar lenguaje de la escultura que, al emplear el volumen como su modo de expresión específico, tiene que buscar aquellas formas que, por su tridimensionalidad, sean aptas para su elaboración escultórica. Por eso es que la figura humana es una forma privilegiada frente a otras de la naturaleza que, como el agua, las nubes, las montañas, el paisaje, difícilmente pueden ser llevadas a un volumen pleno.

Otra alternativa que se ha presentado es el interés por los objetos con los cuales el hombre está rodeado. Este camino se aparta diametralmente de los anteriores; la atención ya no se centra en la problemática propia de la escultura y en el lenguaje específico del volumen, sino que en la ampliación de los mecanismos de producción, la materialidad de los dispositivos, el ordenamiento de los elementos en el espacio para provocar presentaciones espaciales que rompan con la manera tradicional de hacer y concebir la escultura. Esta vía conduce a problematizar no sólo el

concepto de escultura, sino que también el de arte, arrancando a ambos de sus límites normales y borrando las fronteras específicas de cada lenguaje artístico, hasta el punto que la denominación de escultura pareciera no corresponder a cierto tipo de obras, a pesar de su tridimensionalidad.

Este rompimiento de límites ha hecho posible la convergencia de expresiones que habían funcionado en forma independiente y con precisos límites en sus respectivos marcos formales, y en sus particulares medios de expresión. Fue, sobre todo, en la década del setenta, cuando las fronteras y los ámbitos propios de cada una de las especialidades plásticas se tornaron imprecisas o desaparecieron. En adelante, los patrones estéticos tradicionales destinados a identificar una obra como pintura o escultura dejaron de ser pertinentes.

#### 7. EL ARTE Y EL PUBLICO

Un recorrido por la ciudad nos enfrenta a un panorama desolador: el arte no tiene presencia en el espacio urbano. No ha contribuido a la educación estética de sus habitantes ni ha sido un agente modificador de sus hábitos visuales.

La relación entre el arte y el público es casi inexistente; el número de personas que ha logrado asimilar una cultura artística en nuestro país es escasisimo. Es indudable que la educación tiene aquí un papel fundamental, sobre todo en la niñez y en la adolescencia; si se lograra desarrollar una formación en los valores artísticos, desde la infancia, muy distinta sería la situación.

Dentro del escaso número de seguidores de esta actividad, la mayoría se inclina por la pintura y, en menor escala, por el dibujo y el grabado. En cambio, la escultura es la menos favorecida en las preferencias del público. (De las modalidades artísticas que se apartan de esas expresiones, ni hablar). Este hecho afecta las opciones vocacionales de quienes se sienten inclinados a elegir la escultura, agravada por los gastos considerables que implica su trabajo. El número de alumnos que escoge esta especialidad en las escuelas de arte es cada vez menor.

La escultura tampoco ha logrado ingresar al mercado económico como una inversión rentable, a diferencia de lo que ha ocurrido con la pintura, en especial con la del siglo XIX y comienzos del XX Esta se ha convertido en un mercado válido y, constantemente, se transa en remates y subastas. La escultura, en cambio, no se vende porque la mentalidad del consumidor de arte aún no logra incorporarla como un bien económico en el esquema de una economia de libre mercado; aún no logra competir con la pintura ya sea como bien transable o como valor estético deseable.

Aludiamos a la carencia de obras escultóricas en

el espacio urbano. Pero el problema es mucho más grave: la falta de obras artisticas, en general, en la vida cotidiana de los habitantes. Las pocas que existen están confinadas en recintos cerrados, construidos especialmente para exhibirlas: los museos. La persona que desee conocerlas debe concurrir a ellos. ¿Pero estos espacios no se han transformado en una especie de mausoleo que guarda y protege el patrimonio sin reactivarlo? Estos recintos parecieran esclerotizar las exhibiciones, sin entender la dinámica de cambios y transformaciones a que está sometido el arte.

Un ejemplo digno de destacar es la importantisima labor que realiza el Centro Cultural "George Pompidou" en Paris, que ha entendido la misión que hoy le compete a un centro destinado a promover y difundir el arte contemporaneo. Toda su organización esta al servicio de los cambios y modificaciones que ocurren, a diario, en el arte actual; el recinto esta adecuado para mostrar los trabajos que se ejecutan y tiene la flexibilidad necesaria para transformar sus espacios de acuerdo a los requerimientos de las obras que se van exhibiendo.

Este ejemplo, que sólo lo señalamos a modo de reflexión, sin pretensión alguna de emularlo, porque estamos conscientes de nuestras limitaciones, nos sitúa en nuestra agobiante realidad: la existencia de museos concebidos con criterio decimonónico. Hasta ahora , nadie ha tomado la inicia tiva para proponer la construcción de un recinto artístico destinado a mostrar el arte de nuestro tiempo. Falta voluntad para romper el enclaustramiento del arte. No es fácil que el público acuda a esos espacios; esto se produce en países donde se ha desarrollado, desde hace muchos años, una conciencia estética. No pasa lo mismo en países como el nuestro. Es preciso, pues, que los propios productores artísticos busquen otros caminos para encontrarse con el público, si se quiere establecer una relación permanente entre éste y los valores del arte.

Las únicas iniciativas en tal sentido han sido asumidas por un reducido número de artistas, inquietos y conscientes de su responsabilidad frente a la sociedad. Han buscado espacios alternativos que, lamentablemente, terminan por transformarse en lugares de encuentro a los que acuden los mismos de siempre. ¿Por que no han logrado atraer público?

Creemos que una de las causas es la actitud que han adoptado frente al arte y al público. Han logrado conquistar y mantener un espacio de libertad más amplio que el de cualquier otro productor cultural. Por lo mismo, la ejecución de las obras las realizan tomando una distancia mayor, menos comprometida con intereses mezquinos o

subalternos, sin importarles "el qué dirán". No son buscadores de público o de compradores y no persiguen el éxito como meta, expresado en el aplauso o en el dinero.

Esta libertad que han conquistado para proponer su obra, les ha permitido apropiarse de un repertorio semiótico muy vasto y complejo, al margen de códigos institucionalizados o de hábitos adquiridos, lo que no hace más que aumentar la distancia entre lo que proponen y un eventual público receptor que no posee las claves destinadas a la lectura de tales proposiciones. Las obras solicitan un tiempo de reflexión que ese mismo público pareciera no querer aceptar.

Por desgracia, esta situación no ha sido entendida por los espectadores, quienes argumentan que lo que están contemplando no puede ser arte. Basados en esta falsa premisa, rechazan lo que ven y generalizan su juicio negativo a todo arte actual. Como no existen canales difusores, educativos, estimuladores, el arte continúa siendo una actividad desconocida o incomprendida.

Un rol fundamental en el análisis y difusión de sus valores lo constituye la crítica, que debiera ser una instancia de reflexión seria, rigurosa y con metodologías adecuadas para abordar el fenómeno estético. En nuestro país, el vehículo de expresión del discurso crítico ha sido la prensa escrita, realizada por personas con más o menos competencia, lo que ha traído como resultado opiniones, comentarios y juicios cuya calidad es muy discutible. Difieren, además, en la escritura que utilizan para elaborar sus ideas, influyendo. por cierto, su formación artística y el medio de comunicación para el cual escriben. Cada medio de difusión tiene su propio público, y se sabe muy bien cuál debe ser el lenguaje que hay que emplear para que la información y los mensajes lleguen a los lectores. Los diversos diarios y revistas que circulan en el país están dirigidos a grupos sociales con determinado nivel cultural y capacidad económica.

El público-lector busca aquellos diarios y revistas que satisfagan sus particulares intereses e inquietudes en los diversos planos de la vida. No es difícil saber qué grupos sociales leen tal o cual periódico o revista. Esta relación del medio de comunicación con el estrato social al cual llega hace que se conceda más o menos importancia a los espacios destinados a informar y comentar el acontecer artístico. En todo caso, cualquiera que sea el medio y cualquiera que sea el público, el espacio dedicado al arte, sea para analizarlo o promoverlo, es escasísimo en comparación con el que se destina a las demás actividades humanas.





#### 1. EL MUNDO VISIBLE COMO TEMA UNICO

Una mirada atenta al pasado artístico de Chile nos permite observar una de sus características esenciales: su estrecha vinculación con el mundo visible, con el mundo de los seres y las cosas que nos ofrece la percepción sensible. El contacto de la pintura chilena con la naturaleza, por ejemplo, ha sido particularmente relevante. Basta con mirar una amplia colección para apreciar el número considerable de pinturas que se refieren a nuestro paísaje.

Durante cien años, que van desde los inicios de la pintura de paisaje en el país (alrededor de 1860 con los primeros pintores románticos), hasta el despertar de una conciencia de autonomía del arte respecto a los modelos proporcionados por el mundo visible (a mediados de 1950), predominó una concepción estrechamente solidaria con aquél como motivación, apoyo y guía: fue el referente privilegiado.

El grado de compromiso con que fue asumido. marcó el proceso de producción de las obras. Si la sumisión era total, la obra se ponía en lugar del modelo, sea este un paisaje, el mar, un árbol o la figura humana. En la medida que se mantuvo la adhesión irrestricta, el proceso de ejecución tuvo que apoyarse en principios normativos que permitieran la adecuación al referente. De este emanaron los ordenamientos sintácticos para que el significante generara una imagen visual capaz de significar y comunicar el propio referente, acercándonos a una tautología en sentido gnoseológico o a una mímesis, entendida como semejanza entre dos términos. Esta cuasi coincidencia entre el referente y el significante permitió que la obra actuara como el sustituto del modelo natural y contribuyó a que el público hiciera suya una concepción del arte, basada en la adhesión a un modelo determinado.

Si aplicamos los conceptos de la teoria de la información y consideramos la obra como un fenómeno de comunicación, se produce, en el caso que nos preocupa, una intensa redundancia, puesto que el espectador conoce, a priori, una vasta información de los elementos que integran el modelo. Al ser llevado al soporte de la pintura, ésta emite un mensaje denotativo, es decir, hace directa referencia al objeto o a la realidad de la cual partió.

Es posible detectar una sintáctica comun (forma de pintar, de delimitar los objetos, de proximidad o lejania, de composición) que se une, estrechamente, a una información semántica entendida como información lógica, estructurada, traducible. A nivel de lenguaje es un código normativizado. Justamente, la presencia de este código es lo que caracteriza a estas obras, que presentan una fuerte carga denotativa y se rigen por normas rigurosas.

Se trata de un código basado en una normativa de la percepción, que estabiliza los fenómenos sensoriales; nuestros perceptos se fijan, se congelan, para poner en paréntesis la fugacidad del mundo fenoménico. Todo lo cambiante, lo inestable, lo transitorio queda suspendido, lo que, implícitamente, puede ser una manera de negarlo. Es indudable que detrás de esto se encuentra el hábito perceptivo de fijar las características sensoriales de lo que se percibe. A su vez, este proceso de fijación perceptual se vincula con el de conceptualización, que también fija y detiene el mundo fenoménico gracias a la elaboración de conceptos.

Hay, en cierto modo, una extrapolación de ambos procesos (perceptivo y conceptual) al fenómeno artístico. Una pintura como *Costumbres Italianas* de Ernesto Molina, para citar un ejemplo, nos ofrece una imagen normativizada de un paisaje urbano con un grupo de mujeres que lavan ropa.

Los signos visuales se subordinan a una visión reglamentada, que se aprecia en la solución compositiva, en la separación figura-fondo, en el empleo institucionalizado de los colores. La información que se extrae de lo observado permite fijar un concepto que se deriva lógicamente de la imagen pintada, avalado por el título del cuadro.

El espectador, frente a estas obras, se siente cómodo porque navega por aguas tranquilas; está premunido de suficiente información, aportada por su propia experiencia perceptiva, fruto de la observación diaria del mundo. Por lo demás, si se le presentara alguna duda sobre el significado de lo que está mirando, tiene a su disposición el título que acompaña a la obra; éste le sirve tanto de información preliminar como de ratificación de lo que ha visto. El título no es un complemento de la obra, sino que se integra a ella, sancionando un sentido. Se produce un maridaje entre lenguaje visual y lenguaje verbal, lo que no es una novedad en la historia del arte. Lo que ahora sucede es que este último ha abandonado la superficie de la tela -donde se encontraba en otras épocas - como signo constituyente del fenómeno pictórico, para auxiliar el significado del cuadro mediante su enunciado verbal.

Sinteticemos las características semióticas de esta modalidad de producción de arte:

- En relación con el significado, estas obras pueden considerarse unívocas, es decir, apuntan a un solo significado. Para que esto sea posible, es preciso que el artista proponga, en forma intencionada, significados que no sufran ninguna alteración para que el espectador los reciba de igual forma. Esta univocidad otorga a la obra una estructura signica cerrada que conduce, necesariamente, a una lectura lineal, sin equívocos; según la teoría de la información, sin ruidos.
- En cuanto al tipo de vínculos que tienen estas

obras con el referente, se pueden considerar icónicas; en este caso —siguiendo a Peirce— el signo icónico hace referencia a su objeto, en virtud de una semejanza de sus propiedades intrínsecas que, de alguna manera, corresponden a las propiedades del objeto. Esta iconicidad es la que Morris reconoce, igualmente, al considerar la obra como un signo icónico "que encierra en sí mismo algunas propiedades del objeto que designa".

En estas obras, el grado de iconicidad es muy alto en comparación con otras que presentan cierta desintegración del modelo, que atenúa su carga icónica; por ejemplo, Carretelas en la Vega, de Juan Francisco González. Para alcanzar el grado de iconicidad que las sitúa en la cúspide, las obras deben cumplir algunas condiciones, que refuerzan el rigor academicista de este modo de producción. Es preciso que el artista ofrezca signos reconocibles para el espectador; que se establezcan ciertas convenciones técnicas destinadas a mantener la correspondencia entre lo reconocible y la manera como se representará en el soporte. Adviene, así, un código fuerte, es decir, el espectador está en condiciones de decodificar la obra con suma

facilidad, puesto que las claves le son familiares. Estas obras, consideradas por los efectos que provocan sobre los destinatarios (dimensión pragmática del signo en la terminología de Morris), son las que más atraen al público, justamente, porque no provocan ningún problema de lectura.

Indicábamos al comenzar este capitulo, que la atracción por la naturaleza fue la motivación fundamental de los pintores chilenos; su utilización como tema marcó su historia durante un siglo. Fue el punto de partida de la exploración del lenguaie pictórico que se apropió del mundo real, de la naturaleza física. Gracias a esta relación que mantuvo el pintor con el mundo visible -que originó una verdadera escuela paisaiistapudo conocer, por primera vez, algunos de los problemas del lenguaje de la pintura, aunque sin estar todavía muy consciente de ellos. De hecho, no los tematizó como parte integrante de su trabajo como pintor. Sólo paulatinamente comenzó a modificar el motivo tradicional que, por tantos años, lo acompañó.

Su gradual modificación fue una conquista lograda más por el trabajo en la pintura como tal

COSTUMBRES ITALIANAS. Ernesto Molina.





CARRETELAS EN LA VEGA. Juan Francisco González.



Retrato fotográfico de Juan Francisco González

PERFIL DE MUJER. Juan Francisco González.





SALIDA DE LA LUNA EN LA QUEBRADA. Alberto Valenzuela Lianos.

LA LECTURA. Cosme San Martín.



MIRANDO LAMINAS. Cosme San Martín.

que como resultado de la observación directa del mundo exterior. El pintor desplazó su centro de observación de la realidad visible, para situarse en la obra misma, distanciándose, así, de la representación de esa realidad. Este desplazamiento no fue brusco ni repentino; de hecho, el referente no perdió su vigencia como punto de apoyo del proceso artístico. Lo que sí cambió fue la actitud que adoptó el artista frente a él: no se sintió subordinado y lo observo con creciente libertad hasta disponer de él, ayudándose con las poderosas armas de su fantasiá e imaginación.

Este desplazamiento del referente fue posible, además, porque el pintor adquirió seguridad en sí mismo y no se apoyó en la autoridad de una tradición, de un maestro o de una escuela. El proceso operativo ya no era dictado por reglas, sino que era el resultado de su inventiva e iniciativa personal.

Al modificarse el referente, las obras presentaron una redundancia menor, porque se debilitó el modelo a priori que servia de información para



CASA CON PALMERA. Juan Francisco González.

identificarlas. Si antes esa información había facilitado la recepción y el consumo de la obra como mensaje semántico, ahora el debilitamiento de dicha información favoreció la intensificación del mensaje estético.

La causa de fondo fue la concentración del artista en el soporte, como un espacio propicio de investigación plástica. Sobre él elaboró una imagen visual que, sin negar su relación con el referente tuvo, no obstante, la autonomía suficiente para contrarrestar el peso, antaño desequilibrante, del modelo real, permitiendo un relativo equilibrio entre los planos del referente y del significante.

Un ejemplo concreto lo ofrece la obra de Juan Francisco González, quien se distanció, de manera pronunciada, del mundo visible. No renuncio a él, sino que lo tomó como punto de partida para rescatar su estructura que le sirvió de apoyo básico para situar en la tela elementos fundamentales del modelo, fruto de su elección personal.

La selección de grandes masas de color hizo que





LA ZAMACUECA. Arturo Gordon. ORACION DE NAVIDAD. Arturo Gordon.

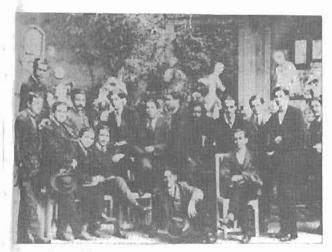


Retrato fotográfico de Arturo Gordon.





RETRATO DE PABLO BURCHARD. Oleo de Pedro Lira.



Generación del Trece.



Grupo Montparnasse.



aquel modelo apareciera muy debilitado en su reconocimiento visual inmediato; gracias a la presencia de algunos indicios naturales, como árboles, flores, nubes o cielo, el espectador podía reconstituir el mensaje semántico.

El significante no tuvo aquí la adecuación con el modelo; el pintor propuso una imagen que era el producto de un determinado ritmo de la pincelada; más aún, al interior de la imagen coexisten variados ritmos que configuran una trama visual muy compleja, unida a texturas de distinto grosor y densidad; aquélla presenta, además, enfoques y desenfoques visuales.

El desplazamiento de la naturaleza como tema único caracterizó la orientación y el trabajo de muchos artistas a comienzos del siglo XX. El ejemplo de Juan Francisco González y sus enseñanzas a numerosos discípulos contribuyeron, en gran medida, a fortalecer esta nueva actitud que se contraponía a las normas dogmáticas, a una manera de hacer monopólica, a una concepción unilateral del arte. Se abrieron nuevos derroteros transitados por un contingente importante de artistas nacionales: la Generación del Trece y el Grupo Montparnasse prolongaron el gesto liberador del maestro.

Algunos pintores que iniciaron su labor al advenir el nuevo siglo, como Arturo Gordon, Pedro Luna o Pablo Burchard, utilizaron el modelo exterior sólo como motivación inicial; el proceso posterior y su resultado final fue el fruto de una apremiante necesidad expresiva; un anhelo interior por plasmar un sentido de vida en su calidad de artistas situados frente a la existencia. Para ellos, la naturaleza física incorporada como paisaje en la pintura era insuficiente en un doble sentido: como fenómeno pictórico y como representación de mundo. Los artistas citados, más otros que se ubican próximos a nosotros (Ximena Cristi, Sergio Montecino, Reinaldo Villaseñor, etc.) enriquecieron el lenguaje de la pintura con nuevas gamas cromáticas y ritmos en la pincelada, alteraron la perspectiva espacial, acentuaron la presencia física, táctil, del material empleado, las formas de la realidad fueron llevadas al punto límite de su desintegración. Ya no era la pintura la que se adecuaba a la naturaleza, sino que ésta se adecuaba a la pintura.

Pedro Luna en su taller.

#### 2. LA BUSQUEDA DE UN NUEVO MODELO

La incesante y sistemática exploración del mundo visible realizada por la pintura chilena durante un siglo, ya sea por el camino del naturalismo o mediante el ejercicio de una libertad relativa, llegó a su fin como orientación privilegiada al promediar el decenio del 50. Pareció haberse agotado la fuerza motivadora de ese referente: el campo chileno, el pueblo rural, los barrios urbanos, las costumbres y hábitos populares e, incluso, los interiores de los talleres de los propios pintores ya no eran el fundamento icónico de la pintura. La razón última de este agotamiento fue la renuncia al uso de un lenguaje referencial, denotativo, destinado a articular una relación de semejanza entre el signo plástico y lo denotado.

Esta renuncia se manifestó con nítidos caracteres en un grupo de artistas reunidos bajo la denominación de *Rectángulo*, quienes asumieron la iniciativa y fueron los portaestandartes de la nueva orientación que surgió en la plástica nacional.

En el catálogo de su primera exposición, inaugurada el 25 de septiembre de 1956, afirmaron: "No vamos a enumerar los factores sociales o científicos que determinan la inquietud y el dinamismo de las búsquedas en el terreno de las artes plásticas contemporáneas. Por otra parte, cientos de años de pintura basada en una copia de la realidad exterior o una interpretación de ella han revelado al artista una naturaleza oculta. misteriosa, abstracta; una realidad que está más allá de lo inmediatamente conquistable. Esto explica el rechazo y hasta el desprecio que hacen de la naturaleza la mayoría de los artistas de nuestro tiempo. De una pintura de objetos se ha pasado a una pintura en que lo que importa es el eco que la realidad despierta en el hombre. Lo que impulsa al artista de nuestro tiempo es la necesidad de expresar su propio mundo, para dar a su época, en angustiosa lucha, una expresión nueva contra una forma existente.

Esta renovación propuesta es preciso comprenderla en el contexto artístico que la originó. Es conveniente, pues, describir la atmósfera que reinaba a fines de la década del 40.

No hay duda que la Segunda Guerra Mundial implicó el enclaustramiento del país con respecto al acceso de la información artistica. Por otra parte, la enseñanza del arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile se mantenia en una tradición docente que respaldaba el academicismo intimista, que hundia sus raíces en el ya lejano Impresionismo, cuya asimilación trajo consigo una especie de postimpresionismo tardió. A este clima docente (en el que pareció consoli-



LAMPARAS. Augusto Eguiluz

darse una determinada concepción del arte) ingresaron diversas promociones en el transcurso del decenio del cuarenta. Gradualmente procuraron modificar las estructuras pedagógicas y los métodos de enseñanza, sin dejar de interrogarse sobre la naturaleza del arte y sus fundamentos.

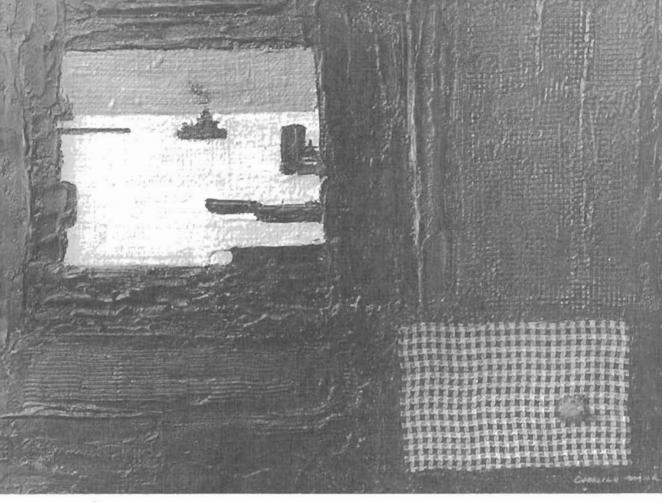
Estas inquietudes se canalizaron en una organización estudiantil denominada *Grupo de Estudiantes Plásticos*, fundada por algunos alumnos en el año 1948. Sus objetivos eran acrecentar su formación artística con iniciativas y acciones destinadas a complementar la enseñanza que recibían en la Escuela. Los medios que utilizaron para satisfacer sus aspiraciones fueron: la organización de conferencias, exposiciones de sus propios trabajos, lectura y comentario de textos de historia y teoría del arte.

el Grupo de Estudiantes Plásticos 1 redactadas por el Grupo de Estudiantes Plásticos 1 redactadas por Gustavo Poblete y cuyo texto corrigió el escritor Eduardo Barrios. En algunos de sus acápites más importantes se afirmaba lo siguiente: "La actual generación de estudiantes de las artes plásticas, que ha empezado con entusiasmo a adquirir las nociones necesarias que le permitan expresar sus inquietudes artísticas y encontrar un camino seguro hacia la verdad, se debate en medio de una desorientación y una despreocupa-

Entre los alumnos que formaron parte de esta organización estaban: G. Poblete, G. Barrios, J. Balmes,

J. Smith, E. Cánepa, E. Valenzuela, J. Egenau, R. Bru,

J. Lecaros, L. Lobo, E. Martínez.

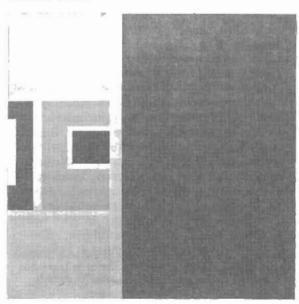


VALPARAISO. Camilo Mori.

ción que los lleva al desaliento y a la inacción, o a la especulación fácil y al falseamiento de la plástica". Después de esta confesión, el manifiesto indica los propósitos que se perseguían: "El Grupo de Estudiantes Plásticos, formado por alumnos de la Escuela de Bellas Artes considera que existe una obligación ineludible para todo aquél que siente, real y profundamente, una inquietud artística, de unirse para combatir por medio del estudio permanente, de un trabajo sincero y constante, ese estado de dejación y falta de preocupación por su oficio, que está invadiendo los círculos artísticos jóvenes:"

Estas aspiraciones fueron respetadas y estimuladas por algunos profesores de la Escuela, como Pablo Burchard, quien fue para ellos un maestro valiosísimo, que les enseñó a "ver la luz", "el amor al oficio y a la naturaleza" y, sobre todo, les inculcó la libertad de expresión artística. Por su parte, Augusto Eguiluz les dio a conocer las orientaciones más avanzadas de la plástica internacional. Particular colaboración prestaron a los estudiantes, Camilo Mori, profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile; Julio Antonio

Gustavo Poblete.









Vicente Huidobro, dibujos de Picasso, Hans Arp y Juan Gris.

Vásquez con su valiosa biblioteca personal de historia del arte y Gregorio de la Fuente, profesor de mural y profundamente crítico del ambiente artístico chileno.

Los años inmediatamente posteriores a la Gran Guerra fueron muy favorables para el desarrollo de las artes visuales, poniéndose término al confinamiento que había sufrido la actividad artística como consecuencia del conflicto bélico. Se produjo, en efecto, una reactivación cultural y la propia Universidad encabezó programas de extensión universitarios de innegables méritos. Los cursos de Verano organizados por la Universidad de Chile atrajeron a much ísimas personas deseosas de aumentar su nivel cultural. La extensión artística se vio favorecida con conferencias o cursos dictados. por ejemplo, por José Ricardo Morales sobre Arte Medieval y Barroco; a la Escuela de Temporada de 1950 fue invitado el crítico argentino Julio E. Payró, quien dictó un curso sobre Pintura Contemporánea. Un acontecimiento relevante fue la exposición "De Manet a nuestros días", realizada ese mismo año, que permitió a los jóvenes conocer las fuentes originales de la pintura de los primeros decenios del siglo XX. En esta breve reseña hay que recordar la presencia en Chile del pintor argentino Emilio Pettoruti, contemporaneo de los cubistas y de la vanguardia italiana de entreguerras. Junto con exhibir una retrospectiva de su obra. dirigió un taller en el que participaron pintores ya formados junto a alumnos de diversas promociones. Su presencia tuvo repercusiones en la formación y desarrollo del grupo Rectángulo, ya citado<sup>2</sup>.

En el ámbito latinoamericano se daban, igualmente, perspectivas favorables de renovacion artística después de la II Guerra Mundial. Uno de sus frutos fue la inscripción de un grupo importante de artistas en una orientación coincidente; hecho de la mayor relevancia, ya que fue uno de los pocos momentos en que países latinoamericanos (especialmente del Cono Sur) se

Bolívar, Elsa. *Origen y desarrollo de una labor creadora*.
 Memoria para optar al grado académico de Licenciado en Artes Plásticas. Fac. de Bellas Artes. U. de Chile, Stoo. 1979.

encontraron caminando por la misma senda plástica: el arte geométrico.

Los primeros antecedentes de la experiencia abstracta se encuentran en la obra de Pettoruti 3. En una exposición realizada en 1924 expuso pinturas en las que combinó formas futuristas con cubistas en una sólida unidad. Por aquellos años, el pintor trasandino formaba parte de la Asociación Abstraction-Création, en Paris. Por otra parte el artista uruguayo Joaquin Torres-Garcia, recien Ilegado de su viaje por Europa, fundo la Asociación de Arte Constructivo, en Montevideo en 1934. Su influencia se deió sentir en la creación del grupo Madi, en Buenos Aires, el año 1946. Dos años antes aparecieron dos publicaciones fundamentales para el futuro desarrollo del arte geométrico: una , de Torres-García, titulada Universalismo Constructivo, que despertó grandes expectativas y , la otra , la fundación de la Revista Arturo en Argentina, punto de partida de su arte geométrico. Esta última publicación fue dirigida por un grupo de artistas jóvenes, entre los cuales estaban Gyula Kosice, Arden Quin, Tomás Maldonado; colaboraron también algunos artistas y escritores extranjeros como el propio Torres-García, Viera da Silva y Vicente Huidobro.

Lo que se proponía era un arte no figurativo, de base absolutamente geométrica, que rompia con toda la tradición que dominaba hasta entonces. En la revista mencionada se diseñaron los postulados que guiaron al grupo denominado Arte Concreto-Invención: "Invención contra automatismo. Inventar: hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación o por mero acaso una cosa nueva o no conocida".

Este grupo no se limitó a recoger las teorías vigentes en Europa, las de Max Bill y Vantongerloo sobre todo, sino que hicieron notables avances al crear nuevas formas poligonales para la pintura, liberándose del tradicional rectángulo o cuadrado, y sosteniendo el planismo y la falta de perspectiva.

 En relación a Emilio Pettoruti, vease el ensayo de Juan Bay, editado por Galeria Bonino, Buenos Aires, 1955.



Las dos primeras exposiciones de arte abstracto que se realizaron en Chile fueron la de los artistas concretos argentinos, en 1952 y , luego, en 1953, la del Movimiento de Arte Concreto de Milán (M.A.C.), que incluía obras de Bruno Munari y Gillo Dorfles. La fotografía muestra un aspecto de esta última, efectuada en el Hotel Miramar por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. En primer plano, el escultor Claudio Girola.

para lograrlo colocaron planos yuxtapuestos uno al lado del otro, en forma de estructura recortada, opuesta a la mera superposición<sup>4</sup>. Tal como lo dijo Romero Brest, por primera vez los europeos se interesaron por una manifestación artistica no europea, agregando que, en 1953 Max Bill "Ilego a decirme que después del grupo dirigido por él, en Zurich, sobresalía netamente el de Buenos Aires".

Estos artistas que giraron en torno a la revista Arturo 6, tomaron la definición europea de Arte Concreto para sus nuevas expresiones, adoptando sus postulados. Los principios básicos de su marco teórico fueron:

- El objeto del arte es crear un lenguaje universal.
- La obra debe estar formada y concebida por el espíritu antes de su ejecución.
- Haber A., Buccellato L., Feldhamer L., Fevre F. La pintura argentina. Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1975.
- Romero Brest Jorge. El arte en la Argentina. Buenos Aires. 1975.
- Gustavo Poblete hace un recuerdo de esta Revista con ocasión de cumplirse 41 años de la publicación de su primer número. Ver, a 41 años de la aparición en B Aires de la Revista Arturo. Apech Nº 1, abril/junio 1985.

- No debe recibir nada de los elementos formales de la naturaleza, ni de los sentidos.
- El cuadro debe estar construido enteramente con elementos plásticos puros.
- La construcción del cuadro, así como sus elementos, debe ser simple y controlable visualmente.
- La claridad de la obra debe ser absoluta<sup>7</sup>.

La agrupación Arte Concreto-Invención se presentó, por primera vez, en octubre de 1945, en la casa de Pichon Riviere. En esta muestra participaron Arden Quin, Kosice, Rothfuss, Eitler, Wellington v otros. Sin embargo, surgieron disidencias debido a las distintas interpretaciones de lo que significaba el arte concreto. Como consecuencia de este hecho se formó la Asociación Arte Concreto-Invención, en la que participaron T. Maldonado, L. Prati, M. Espinoza, A. Caraduje. E. Iommi, quienes mantuvieron el cuadrado, el rectángulo y la composición ortogonal como elementos de base. Su máxima fue exaltar la óptica. "Ni buscar, ni encontrar: Inventar". Fue tal la importancia que le dieron al concepto de invención, que el manifiesto que

7. Haber A. y otros. Op. cit.

redactaron se denominó Invencionista y su revista Arte Concreto-Invención.

Como vemos, en Argentina, en la década del 40, los grupos concretos se desgajaron alrededor de diversas opciones que tenían posiciones teóricas y prácticas más o menos divergentes. resultado de un espíritu crítico muy exacerbado respecto a cómo concebir y organizar los elementos geométricos con un lenguaje de máxima pureza e intensidad. Cada grupo defendió sus puntos de vista en manifiestos y revistas, en foros y conferencias. Fue un período de intensa actividad intelectual y práctica en las artes visuales comparable con el período del arte conceptual, tan proclive a teorizar y elaborar soportes verbales para fundamentar su concepción del arte. Uno de estos artistas argentinos que llegó a Chile fue el escultor Claudio Girola, quien efectuó un verdadero cambio conceptual como profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (1952 a la fecha), realizando esculturas en alambre y barras de acero\*.

La dispersión de los adherentes al arte concreto culminó con la aparición del movimiento *Madí* con Arden Quin y Kosice, a la cabeza. Este grupo no se centró, exclusivamente, en las artes visuales, sino que amplió el campo de participación a otras disciplinas artísticas: poesía, música y danza. Se editaron ocho números de la revista homónima, en la que explicaron sus ideas respecto a las diferentes artes. En el catálogo de la primera exposición, en 1946, escribieron: "Fundar un arte de espíritu matemático, frío, dinámico, cerebral, dialéctico".

Ese mismo año, aunque con propósitos distintos, Lucio Fontana lanzaba su primer manifiesto, el Manifiesto Blanco, donde se abanderizaba por una pintura cuyo acento debiá estar puesto en la total libertad de expresión, pero atento, al mismo tiempo, a los adelantos de la técnica y de la ciencia, que abrian al artista una nueva realidad. Los experimentos de Fontana sobre el soporte de la pintura fueron numerosos. Tanto la materiapintura como el soporte tela se modificaron con los nuevos conceptos espaciales: él agredió la materia y la tela con perforaciones, orificios y cortes. Su obsesión era objetivar el espacio real, incluyendo dentro del espacio ilusorio del cuadro, el espacio real circundante.

Aquella convergencia de propósitos estéticos en los países del Río de la Plata se prolongo en otros de América Latina, como Brasil, por ejemplo, cuyo ambito artístico se remeció con la famosa Semana



Cartel de la 1a, Bienal Internacional de Sao Paulo.

de Arte Moderno en Sao Paulo, en 1922, que trajo consigo la irrupción del movimiento modernista.

La Semana de Arte Moderno de febrero de 1922, realizada en Sao Paulo, puso de manifiesto la profunda inquietud de artistas jóvenes por derribar todos los cánones que se interponian entre el artista y la creación. Este objetivo, claramente enunciado, trajo como consecuencia una "indagación permanente, la actualización de la inteligencia artistica brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional".

Las tendencias representadas en dicha Semana iban del Neoimpresionismo puntillista al Expresionismo. El objetivo deliberado era conmocionar. No había directrices ni certezas, sino, más bien, oscilaciones. Lo importante —para los artistas que la organizaron — era estar presente. Se trataba de mostrar un movimiento de reacción contra el academicismo. Algunos de los artistas que expusieron fueron Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Almeida Prado, John Graz, entre los pintores; los escultores fueron Brecheret y Haarberg.

Aracy Amaral sostiene que este acontecimiento, con todas sus inconsistencias e improvisaciones abrió, en forma definitiva, el siglo XX a la creación artistica brasileña. A su juicio, dicha manifestación fue consecuencia directa del nacionalismo emergente de la 1a. Guerra Mundial y de la gradual industrialización del país, en particular de la ciudad paulista. A la vez se relaciona con los movimientos político-sociales que se produjeron

Amaral Aracy . Artes Plásticas na Semana de 22.
 Ed. Perspectiva , Sao Paulo , 1979.

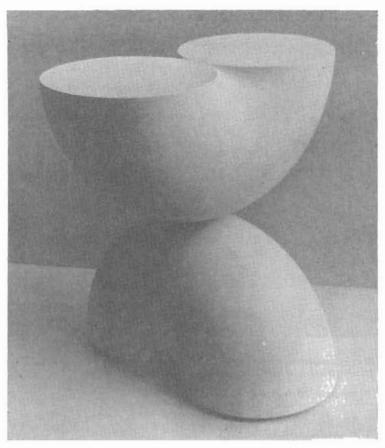
Referencia del crítico italiano Romolo Trebbi del Trevigiano. Ver además, Catálogo de "C. Girola, Esculturas", Retrospectiva 1945 - 60 en el Museo de Bellas Artes, Santiago, 1961.



3 DE OUTUBRO A 9 DE DEZEMBRO DE 1979 PARQUE IBIRÁPUERA - SÃO PAULO - BRASIL PAY, ENG. ARMANDO DE ARRUDA PEREIRA FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

\$ 25'011 18 to 1518 10 5919111

Cartel de la Décimoquinta Bienal Internacional de Sao Paulo.



CONSTRUCCION A PARTIR DE UN ANILLO CIRCULAR. Max Bill.

en Brasil, en la década del veinte, contra el paternalismo de la primera República. Todos los modernistas se vieron envueltos en las agitaciones de ese decenio que culminaron en la revolución del 30. Concluye la autora que, en este contexto, la manifestación cultural de la Semana de Arte constituye un registro sintomático de las pulsaciones del organismo nacional, anticipando a través del pensamiento la insatisfacción que, pocos años después, tomaría forma política contra el tradicionalismo aristocrático.

Otra fecha crucial en la historia del arte brasileño fue el año 1951 con un acontecimiento de trascendencia mundial: la creación de la Bienal de Sao Paulo. En la primera Bienal, celebráda ese año, se otorgó el Gran Premio de Escultura al suizo Max Bill. Al año siguiente, el grupo Ruptura integrado por Charoux, Cordeiro, de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto y Wladyslaw, realizó su primera exposición en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo y lanzó su Manifiesto, en el cual criticaban las variedades e hibridaciones del naturalismo y ampliaban su crítica a los expresionistas, surrealistas y figurativismos hedonistas,

producto de un gusto gratuito que buscaban, exclusivamente, excitar el placer. Ellos, en cambio, proponían expresiones basadas en nuevos principios artísticos y en la renovación de valores esenciales del arte visual (espacio-tiempo, movimiento y materia). Deseaban conferir al arte un lugar definido en el trabajo cultural contemporáneo, considerándolo un medio de conocimiento (Manifiesto *Ruptura*, Sao Paulo, 1952).

Ese mismo año se puso en circulación el primer número de la Revista *Noigrandes*, y en Río de Janeiro se formó el grupo *Frente*. En 1953 se realizó en Petrópolis la primera exposición nacional de Arte Abstracto y, en 1956, la primera exposición de arte concreto en Sao Paulo y, al año siguiente, en Río de Janeiro. En estas exposiciones participaron artistas plásticos y poetas; paralelamente se organizaron encuentros de artistas y críticos; entre estos últimos estaban Mario Pedrosa y Decio Pignatari 9. Desde Buenos

 Amaral Aracy. Projeto constructivo brasileiro na arte. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderno; Sao Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.





Caricatura de Jorge Romero Brest. Dibujo de Antonio Romera.

El crítico argentino Jorge Romero Brest durante su disertación, a propósito de la obra de Claudio Girola y el arte concreto, en Santiago de Chile.

El Mercurio, 22 de abril de 1961.

Aires eran frecuentes los viajes y exposiciones de artistas concretos argentinos y de críticos (Jorge Romero Brest).

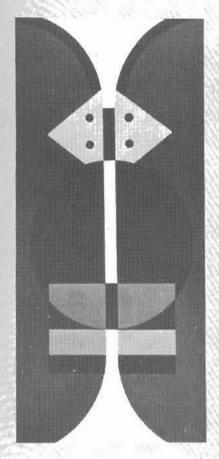
En cuanto a sus antecedentes en nuestro país, hay que retroceder en el tiempo hasta llegar a la obra de Luis Vargas Rozas quien, en su exposición de 1943, en el recinto de la Casa Central de la Universidad de Chile, impactó a muchos jóvenes, entre ellos a Ramón Vergara. En efecto, si se considera que estos jóvenes practicaban una pintura derivada del movimiento impresionista, que otorgaba la supremacía al mundo real, a través del toque de la pincelada y de la mancha, se podrá comprender la distancia considerable que ponía Luis Vargas con su proposición intelectualmente depurada. Su exposición debe haber provocado discusiones entre profesores y alumnos de la Escuela de Bellas Artes, al enfrentarse a una pintura que ponía el acento en los medios plásticos en sí mismos, y en una superficie pictórica que perdía en forma acentuada -en algunos casos, en forma total - su referencia a la realidad exterior. El trabajo de Hernán Gazmuri, profesor de la Escuela de Bellas Artes, también se había orientado hacia la búsqueda de un nuevo paradigma plástico.

Estas inquietudes dieron origen al *Grupo de los Cinco*, integrado por Ximena Cristi, Matilde Pérez, Aída Poblete, Sergio Montecino y Ramón Vergara, quienes expusieron juntos en el Instituto Chileno-Francés de Cultura en el año 1943.

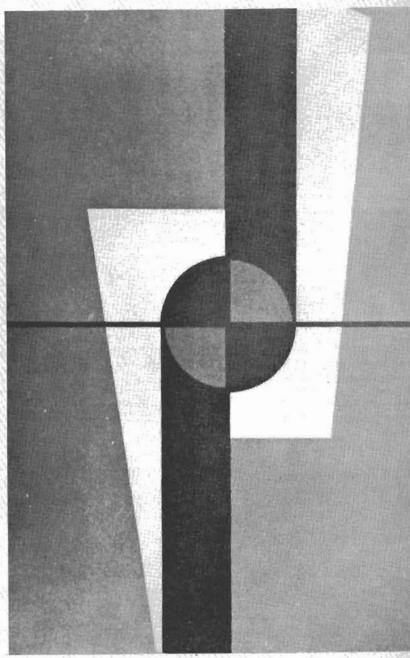
La cristalización definitiva de las nuevas preocupaciones plásticas se produjo con la fundación del grupo *Rectángulo*, que nació de una reunión en la que participaron Luis Droguett, Gustavo Poblete, Ramón Vergara y Waldo Vila. El 25 de septiembre de 1956 se efectuó la primera exposición 10 acompañada de un catálogo, que puede considerarse como un Manifiesto, al dar a conocer sus fundamentos y señalar los objetivos que pretendia realizar. Por primera vez la praxis artística estuvo acompañada de un marco teórico que orientaba el quehacer de sus integrantes.

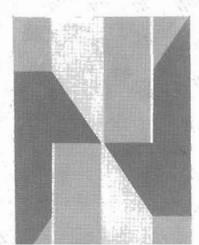
La reflexión tuvo aquí un papel protagónico que contribuyó a debilitar la vigencia del antiguo referente como modelo de representación plástica. Este quedo completamente desplazado al irrumpir los postulados que iluminaban y regulaban una nueva manera de ver.

 Participaron E. Bolivar, X. Cristi, U. Grumann, A. Kessler, M. Lozano, M. Pinedo, M. Pérez, A. Poblete, G. Poblete, J. Smith, C. Sotomayor, J. Venturelli, R. Vergara y W. Vila.



Vergara Grez fue uno de los fundadores del grupo "Rectángulo". En el Catálogo de su primera exposición, en 1956, se planteaba el nuevo referente: "Los integrantes de la muestra ponen el acento en un concepto de orden y geometría..." Luis Oyarzún expresaba al respecto: "Fieramente erguidos contra el lirismo expresionista o informalista..., estos artistas quieren revalorar el gesto inicial de la pintura como voluntad de intelección, es decir, de creación en el sentido de ordenación del caos".





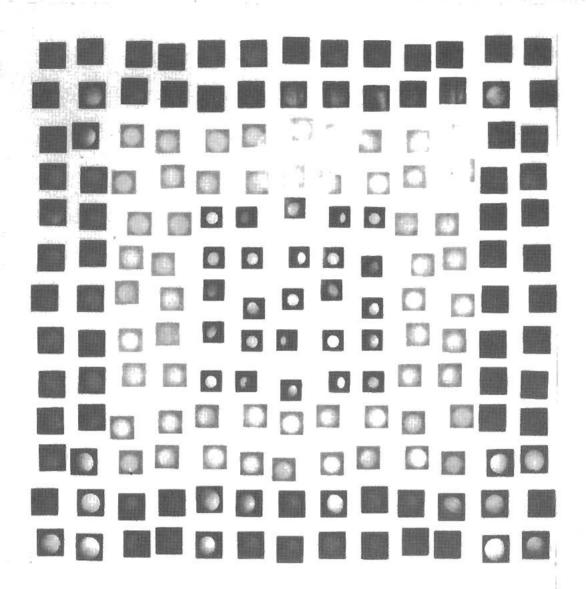
SIMULTANEO Ramón Vergara Grez



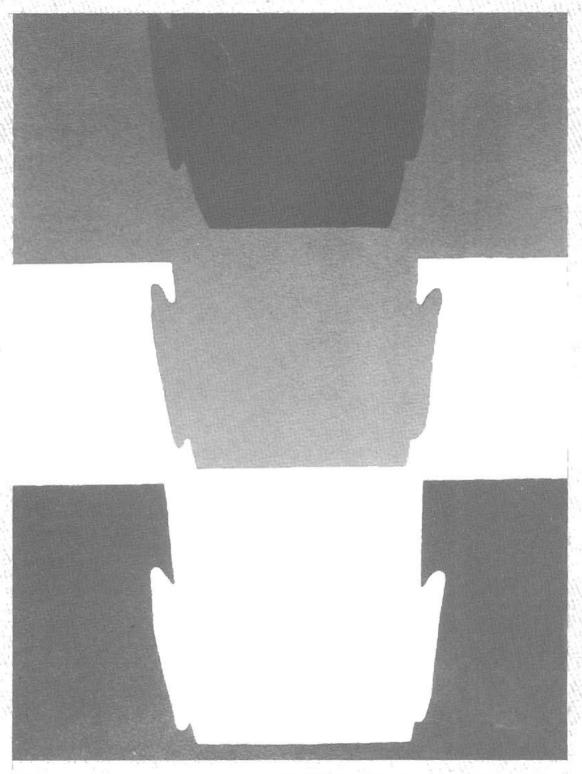
Eduardo Martínez Bonati.

"Me molestaba la ficción, la técnica profesional... pude seguir pintando sin paleta... pero, ya digo, nada dura cuando el yo-yo se mueve... sentía como si el pincel se moviera arrastrando un largo historial de pintura... puse mis acrilicos en los bienlavados envases (de una hamburguesería) y me lié a pintar. Los monstruos salieron disparados, telas llenas de-rayas gordas y chorreantes, y fue la paz"

BONATI. 1985 (Extractos).



Las investigaciones ópticas y cinéticas de Matilde Pérez le otorgan un lugar relevante. El rigor composicional, el control racional del color, el respeto a la bidimensionalidad le dieron base para elaborar un sistema sintáctico visual de notable orden.



SIT Eduardo Vilches (0.72 x 0.52 m)

Eduardo Vilches se formó en la Universidad de Concepción; posteriormente fue profesor fundador de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, En la Tercera Bienal de Grabado obtuvo el Segundo Premio (el Gran Premio Presidente Frei fue otorgado a Joseph Albers).

En la VIII Bienal Internacional de Sao Paulo, celebrada en 1965, Vilches representó a nuestro país en la especialidad de Grabado.

Rectángulo encontró un nuevo modelo que surgió de la respuesta que se dio a la interrogante "qué es la pintura". El grupo definió un a-priori conceptual para fundamentar el nuevo referente que Gustavo Poblete resumió así: "Existe una nueva realidad, el arte es un arte de ideas. La inventiva y la racionalidad pasaron a tener un papel preponderante, destinado a eliminar toda forma de ilusionismo: no hay lugar para la antirreal y antidialéctica pintura tridimensional". Esta categórica afirmación significaba eliminar de raíz todo artificio de perspectiva: la línea de horizonte, los puntos de fuga y los planos de profundidad que hacían de la pintura un "cubo escenográfico", conteniendo objetos y seres ilusorios. "Frente al grosero modelado, se opone la pintura planista, síntesis y esencia", dice G. Poblete, señalando así un principio fundamental: impedir la corporeidad de las formas plasticas.

En otras palabras, el objetivo perseguido fue un retorno a la pintura del Renacimiento en su estructura matemática y geométrica, pero sin la presencia del tema; vale decir, pasar de la iconicidad a la aniconicidad. Por eso es que se insiste en "una pintura estructural, racional y ortogonal, es decir, en el retorno a los principios estructurales que se han acatado en todas las épocas del Gran Arte. Al uso de armonías que, no por expresarse en fórmulas matemáticas, son menos humanas, ya que se encuentran en el hombre y en el mundo circundante".

Por su parte, Ramón Vergara no es menos enfático para subrayar la autonomía de la pintura. A propósito de un estudio que hizo del pintor italiano Vedova, afirmó: "Injustificada resulta la exigencia de una pintura con cosas y aspectos de la realidad cotidiana y vulgar. Se explica, en cambio, el pedido de una realidad nueva e independiente, como producto de la visión y el intimo sentir del artista. El espectáculo natural, por mucho que conmueva al hombre, será muy poca cosa desde el punto de vista plástico, si se le compara con la imagen que trabaja y retrabaja el artista en su atelier". Aludiendo a la incomprensión del público frente a este movimiento, señaló: "El público rechaza el arte abstracto, se acostumbró a una visión que hizo crisis a fines del siglo XIX; quiere ver representada la naturaleza. El artista la toma apenas como trampolín para lanzarse a otras zonas ubicadas dentro de si mismo y que es su propia expresión humana"11.







Ramón Vergara Grez.

Gustavo Poblete.



Vergara Ramón. El arte abstracto, Vedova y su credo. Revista de Arte No. 8, Santiago, agosto, 1957.

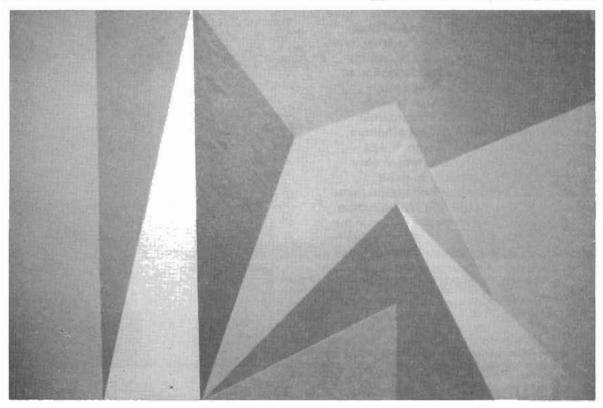


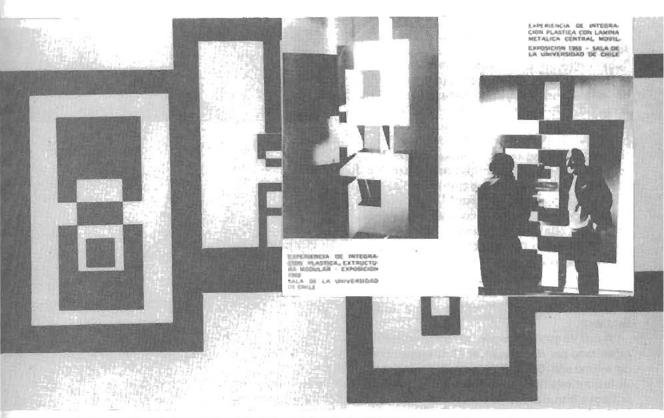
RITMOS VEGETALES. Luis Vargas Rosas.

MAZURCA. Luis Vargas Rosas.



SERIE GEOMETRIA ANDINA. Ramón Vergara Grez.

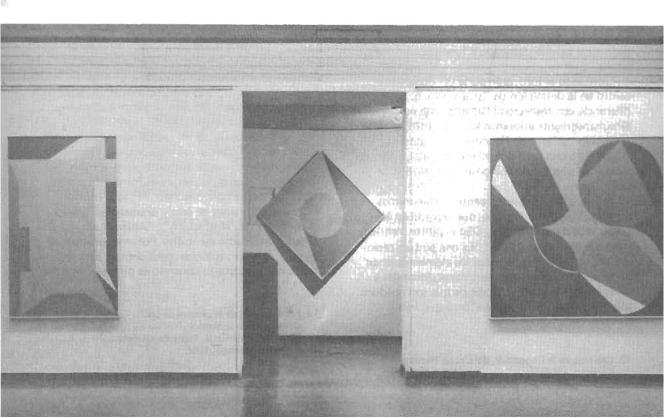




Exposición de Arte Geométrico en la Sala de la Universidad de Chile. 1968. En el recuadro Gustavo Poblete.

EXPOSICION ARTÉ SEDE SUR.

Museo Nacional de Bellas Artes, 1975.



En el catálogo de la primera exposición de Rectángulo, se anunció también el nuevo referente: "Los integrantes de la muestra ponen el acento en un concepto de orden y geometría; trabajan con el dibujo esquemático y planista que facilite la medición de las partes y la relación de las partes con el todo; reemplazan el toque o la pincelada tradicional por el plano de color". El texto concluye reafirmando "el repudio por la realidad exterior" y la necesidad de someter "las composiciones al rigor de una bien entendida y fecunda especulación intelectual" 12.

Estos principios axiomáticos que definieron la orientación estética de *Rectángulo*, se vieron respaldados con la llegada a Chile de un artista cubano, que ya era figura importante en el arte latinoamericano: Mario Carreño. Se radico en el país en 1958 y presento ese año su primera exposición en la Sala Sol de Bronce que dirigia Delia del Carril.

A raíz de esta exposición, se realizo un foro organizado por Rectángulo, el 11 de septiembre del mismo año. Era innegable la conveniencia de realizar este tipo de reuniones con artistas. críticos e historiadores de arte, con el fin de aclarar los conceptos puestos en juego por los artistas comprometidos con el arte abstracto: la terminología empleada, los propósitos perseguidos, las técnicas utilizadas y el sentido de esta postura plástica no estaban aún aclarados ni, mucho menos, asimilados por el público. Por lo demás, en nuestro país no existía la costumbre de realizar este tipo de encuentros; no había tampoco una familiaridad con la conceptualización del fenómeno artístico. Sólo en ese momento comenzo a elaborarse un andamiaje teórico destinado a fundamentar una

Volviendo al foro gran parte del debate se centró en la definición de "arte abstracto" y su diferencia con respecto al llamado "arte concreto". Simultáneamente afloraron los conceptos de "arte figurativo" y "arte no figurativo". En sintesis, fue un foro que permitió aclarar posturas ambiguas y otras no exentas de una dosis pronunciada de dogmatismo.

A propósito de este encuentro, retendremos algunas ideas de M. Carreño, que reforzaban los postulados de *Rectángulo*. Dijo el pintor, refiriéndose a la pintura abstracta: "Es una pintura racionalista, pensada, donde todos los elementos están jerarquizados; no existen factores accidentales y, si los hay, ellos están en razón de que son residuos que van quedando en la obra, pero que irán

 Catálogo de la Exposición del Grupo Rectángulo. Santiago, 1956.



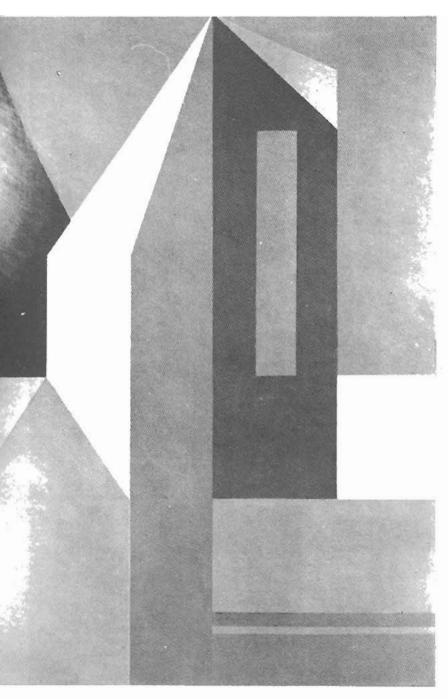
SERIE GEOMETRIA ANDINA. Ramón Vergara Grez.

desapareciendo a medida que avance en este proceso de depuración "13.

En cuanto a la aclaración de los conceptos, nos remitimos a la participación de algunos asistentes: Antonio Romera, crítico de "El Mercurio", precisó el origen del término arte concreto, que se encuentra en Kandinsky y a quien citó: "Yo no quiero que se me llame abstracto porque trate valores espirituales; la pintura es formal, se puede tocar; yo me llamaré concreto"14. José Ricardo Morales, historiador de arte y dramaturgo, aclaró el concepto de "abstracción": "Abstraer es obtener cualidades esenciales. Podemos abstraer de la mesa, el color, la forma, pero siempre será una mesa; mientras que lo concreto es pintura—pintura,

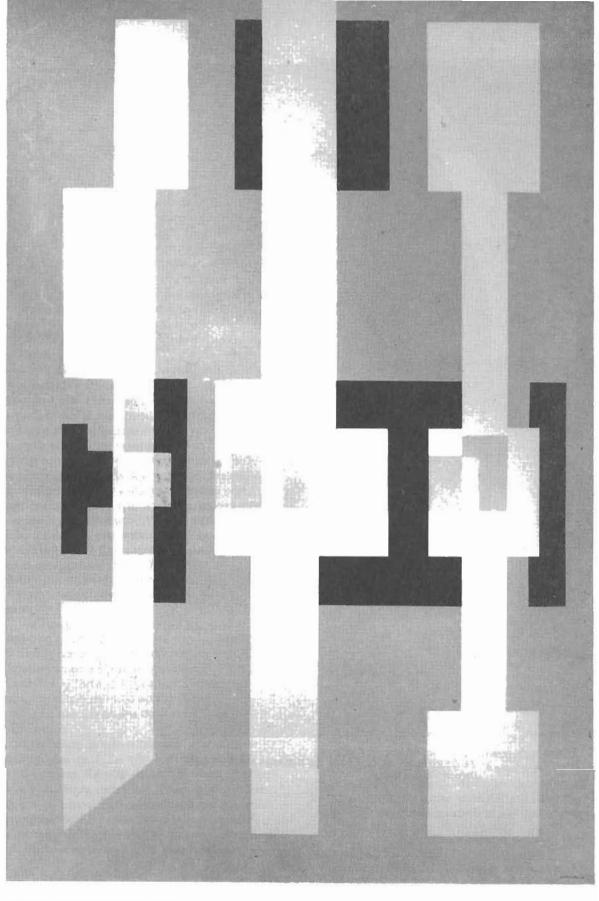
 Foro a través de la pintura de Mario Carreño (Lo abstracto y lo concreto). Revista de Arte No. 13/14. Universidad de Chile, Instituto de Extensión de A. Plásticas, Santiago, 1958.

14. Ibid.



ACOMPAÑAMIENTO AMARILLO, 1924. Wassily Kandinsky.

TE DEVUELVO EL CUARTEL DE BOMBAS MEJILLONES. Ramón Vergara Grez.



TROPICO DE CAPRICORNIO. 1961. Mario Carreño.



Mario Carreño

válida por sí misma. Si el mundo de la naturaleza tiene sus leyes, por las cuales se rige, la pintura también tiene las suyas y a ellas se sujeta... Por lo tanto, se puede establecer un límite, un deslinde entre la pintura abstracta y la concreta "15. Mario Carreño, a su vez, precisó ese límite: "Abstraer es reducir una cosa a sus elementos esenciales y concreto es utilizar formas geométricas determinadas que son de por sí, por su espíritu, concretas, como el círculo, el triángulo, el cuadrado y otras figuras, igualmente, geométricas. Cuando el pintor pinta un círculo está haciendo pintura concreta. No se puede llamar abstracción a una cosa que existe de por sí"16.

15. Ibid.

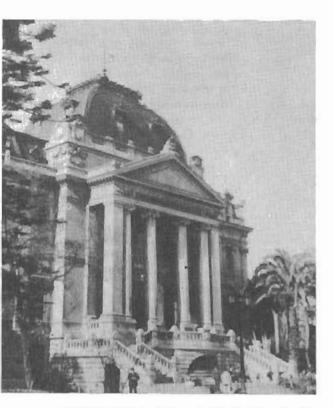
16.En relación con todas estas definiciones de arte concreto, conviene remitirse a los verdaderos origenes de este término. La denominación de "arte concreto" fue acuñada en 1930 por el pintor holandes Theo Van Doesburg: posteriormente sería utilizado por Max Bill, en sus primeros escritos de 1936, y por Kandinsky en 1938. Van Doesburg es quien mejor expresa el sentido de esta corriente estética al afirmar que la denominaclón de "arte concreto" es la única que puede evitar los malentendidos suscitados hasta hoy por otras denominaciones de uso más corriente larte abstracto, arte no objetivo, arte no figurativo). El pintor holandés aclara, definitivamente, en su manifiesto de 1930 dicho concepto: "Una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos. En cambio, un plano es un plano, una línea es una línea; nada más ni nada menos". Es interesante recordar aquí a George Braque quien, a través de sus experiencias cubistas, va a llegar a una conclusión similar a la que llegaría con posterioridad Van Doesburg. Dice Braque: "La pintura no debe reconstituir un hecho anecdótico, sino que constituir un hecho pictórico.



Luis Oyarzún

Quien centró el problema que nos preocupa. desde una perspectiva globalizadora, situándose en los origenes de esta actitud de búsqueda ordenadora, fue Luis Oyarzún. En su calidad de Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile prologó, en 1962, el catálogo de la Exposición Internacional denominado Forma y Espacio, que marcó el momento culminante de la relación de Rectángulo con otros artistas de igual tendencia de Argentina y Uruguay. En dicho catálogo L. Ovarzún se refirió a las Matemáticas en la especulación y praxis humanas: "Aún antes que los pitagóricos y platónicos dieran forma universal rigurosa al primado del número y la figura geométrica en la representación del mundo, así como en su expresión y en su operación física o anímica, los más viejos mitos solían ocultar símbolos que encarnan el designio de ordenar interiormente el propio ser e inteligir las cosas, limpiando hasta el propio horizonte el campo de la experiencia de toda singularidad caprichosa. que pudiera no ser sino escoria adventicia de la vida"17. Y concluía con las siguientes ideas referidas directamente a la exposición: "Fieramente

 Catálogo de la exposición internacional Forma y Espacio. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1962.



El edificio de Bellas Artes en la década de los años 50.

erguidos contra el lirismo expresionista o informalista, que suele perderse en una simple anarquía interjectiva, estos artistas quieren revalorar el gesto inicial de la pintura como voluntad de intelección, es decir, de creación en el sentido de ordenación del caos "18".

En el mismo catálogo, Ramón Vergara volvió a delinear los objetivos de *Rectángulo*, enfatizando la necesidad de "incorporar la obra de arte a la vida, que se convierta en un elemento de uso cotidiano, que responda a una necesidad imperiosa de la sociedad" 19.

Este enunciado, que estaba entre las inquietudes de los fundadores de *Rectángulo*, se fue afinando en los posteriores planteamientos programáticos. Lo que se deseaba era relacionar la creación plástica con otras actividades artísticas, como la arquitectura, la música, el teatro e, igualmente, integrar las obras de arte con el espacio urbano para lograr que pasen a ser elementos de uso cotidiano. En 1971, al conmemorarse el 16º aniversario del Grupo —desde 1965 se llamó *Forma y Espacio*—se explicitaron en el catálogo los objetivos que se pretendían.

18. Ibid

 Catálogo de la exposición internacional Forma y Espacio, op.cit



Movimiento FORMA Y ESPACIO, de izq. a der : Mora, Piemonte, Bolivar, Pérez, Vergara Grez,

- Realizar un arte eminentemente conceptual, como reacción a la actitud emotiva y sentimental constante de las artes en nuestro país.
- Profundizar la imagen de la realidad chilena a través de medios visuales directos (líneas, planos, colores, etc.). No para representar sino simbolizar la imagen del hombre y el ámbito de Chile.
- Una sociedad en que a los programas de promoción social se integrara el arte. Pintura, escultura, arquitectura y urbanismo convertidos en un todo —realidad plástica—funcional. Nueva realidad ambiental para un hombre nuevo<sup>20</sup>.

El ingreso del arte geométrico constructivo, en la década del 50, fue un hecho artístico de innegable importancia en la historia de las artes visuales en Chile. Una mirada retrospectiva a aquel decenio muestra que, en efecto, *Rectángulo* jugó un papel protagónico al alterar las normas plásticas en uso. Sus integrantes renovaron el lenguaje artístico, pero sin apartarse de los medios de producción que utilizaba la pintura que ellos

 Catálogo de la exposición 16 años. Ediciones Cultura y Publicaciones, Santiago, 1971.

En esta exposición participaron los siguientes artistas: A. Berchenko, E. Bolívar, M. Cosgrove, G. Chellew,

K. Herdan, R. Mora, E. Muñoz, P. Olea, F. Pérez,

C. Piemonte, C. Roman y R. Vergara.



Cosgrove, Román, Herdan, Chellew, Berchenko y Muñoz.

criticaban; vale decir, la pintura de caballete con su soporte (tela) y material tradicional (óleo).

Los cambios vertiginosos que se produjeron, internacionalmente, en el arte abstracto, en la misma época en que *Rectángulo* consolidaba sus posiciones teóricas y afianzaba su presencia, provocaron una acelerada obsolescencia de sus obras. Su sistema de producción era incompatible con los nuevos requerimientos técnicos que el arte abstracto empleaba en otras latitudes. Además, el marco conceptual en que se apoyaba este Grupo para fundamentar sus principios presentaba una rigidez que impedía o, por lo menos, frenaba una relación más flexible entre teoría y práctica.

Pocos movimientos artísticos se han relacionado de manera tan fluida con la tecnología modema como la abstracción geométrica. Incorporó
muchos productos de la industria manufacturera,
como motores, circuitos eléctricos, memorias
programadas, etc. La incorporación de tales
productos puso de manifiesto la íntima relación
que podía establecerse entre el arte y la técnica
(industrial) como, igualmente, la vinculación de
los principios teóricos de la abstracción —donde
el pensamiento matemático tiene un rol fundamental— con los postulados de las ciencias
empíricas y el apoyo de la informática.

Estas relaciones se mostraron fecundas en el desarrollo de las tendencias abstractas en Europa y Estados Unidos en el transcurso de los años sesenta, como lo demuestra el importante grupo denominado *Movimiento Arte Concreto* (M.A.C.). Por cierto que este papel preponderante de la tecnología en la ampliación del campo lingüístico del artista está íntimamente vinculado a las particulares condiciones de producción que se presentan en el medio en el cual se inserta.

En términos generales, el arte chileno está situado en un marco histórico muy preciso; sin caer en determinismos, no se puede negar la influencia que ejercen las condiciones económicas en el trabajo artístico. El caracter de país en desarrollo, de acuerdo a los parametros económicos con que se califica a Chile, lo hace tecnológicamente retrasado y dependiente de la importación de productos manufacturados. Si consideramos que los lenguajes artísticos poseen un carácter histórico, éstos tienen, necesariamente, relación con los medios de producción de cada sociedad.

Chile no tenía la infraestructura tecnológica para proveer los elementos necesarios que se requerían para llevar la pintura abstracto-geométrica hacia nuevos provectos de investigación visual como serían, por ejemplo, el arte óptico, cinético, de computación, etc., donde la tecnología va no es un mero instrumento, sino que es un momento decisivo de la artisticidad, gracias a la capacidad inventiva y transformadora que hace el artista de todos sus elementos y mecanismos. Utilizando la terminología económica, se podría decir que así como los países superdesarrollados producen bienes manufacturados, su arte también es un "arte manufacturado"; en cambio, en países como el nuestro, exportador de materias primas, su arte es una especie de "arte prima". El arte abstracto que se ejecutó en Chile se movió en un espacio demasiado restrictivo frente a las inmensas posibilidades que se desprendian del estudio profundo de sus eventuales implicaciones, gracias a los recursos tecnológicos.

Los pintores abstractos tampoco generaron un análisis destinado a replantear su pintura al interior del propio sistema (al margen de la tecnología) con sus medios tradicionales de producción: no forzaron las dimensiones del soporte, no innovaron con nuevas modalidades de formato, no buscaron materiales que sustituyeran o complementaran al óleo. Esta afirmación queda respaldada por el propio R. Vergara al responder a la crítico María Luisa Torrens del diario "El País" de Montevideo (20 de mayo de 1984), quien le pregunta: "¿Sigues pintando al óleo?"

El pintor responde: "Es una posición programatica. El óleo sigue siendo la técnica más adecuada para la expresión individual. Hay un rechazo consciente del cultivo de los medios tecnológicos. Por otro lado, ponerme a pintar con acrílicos ahora, implicaría realizar ensayos y yo tengo urgencias en decir lo que tengo que decir. Hay artistas que, como un reflejo de la ciencia y la tecnología, son verdaderos experimentadores del material. Mis especulaciones se orientan a un plano superior".

La verdad es que la superficie pintada se mantuvo fiel a los principios dictados por el referente, elaborándose un lenguaje de impecable orden sintáctico, donde el repertorio de formas geométricas se distribuyó según una rigurosa composición, caracterizada por el equilibrio entre los elementos de diferente valor según la forma o color.

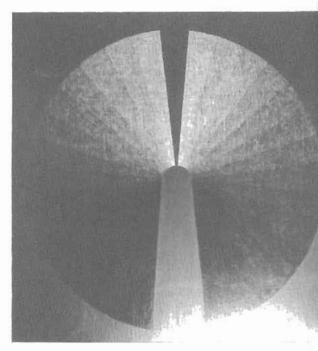
Tampoco fructificó el camino que pretendieron abrir mediante la confluencia de las artes
plásticas con la arquitectura y el urbanismo.
Si hublese cuajado la idea de hacer participar la
creación plástica en el espacio urbano, quizás se
habría logrado revitalizar las proposiciones de
la abstracción geométrica, al no quedar supeditada solamente a la tela. Su incorporación a la
ciudad le habría permitido utilizar los muros de
la arquitectura para modificar la habitual apariencia de la pintura como pintura de caballete.
En el marco urbano y en el soporte arquitectónico,
la apariencia de la obra habría sido la de un objeto
puesto sobre el muro, o mejor, el desarrollo mismo
del muro.

Si este objetivo, explicitamente indicado por Forma y Espacio, se hubiese logrado, no cabe duda que se habriá producido la desaparición del cuadro debido a su transformación en muro cromático o en pintura ambiental. ¿No aparece aqui, por primera vez, la utopia de transformar el entorno humano mediante el lenguaje artistico?

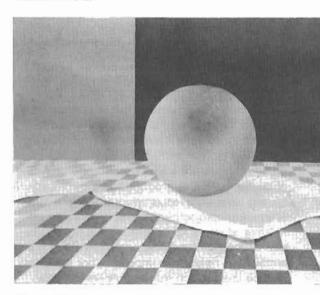
Tal como dijimos en otro estudio, este objetivo se planteó tardíamente en nuestro país: "Para que prosperara esa iniciativa, habría sido necesario aunar factores económicos y culturales en torno a un mismo ideal, el cual estaba ausente en el momento en que se formuló dicha iniciativa" 21. Por desgracia, el aislamiento de la actividad plástica era y sigue siendo un hecho consumado.

En el transcurso del decenio del sesenta era posible prever el destino de *Forma y Espacio*. Si

 Ivelic M., Galaz G., La Pintura en Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso, 1981, pág. 260.

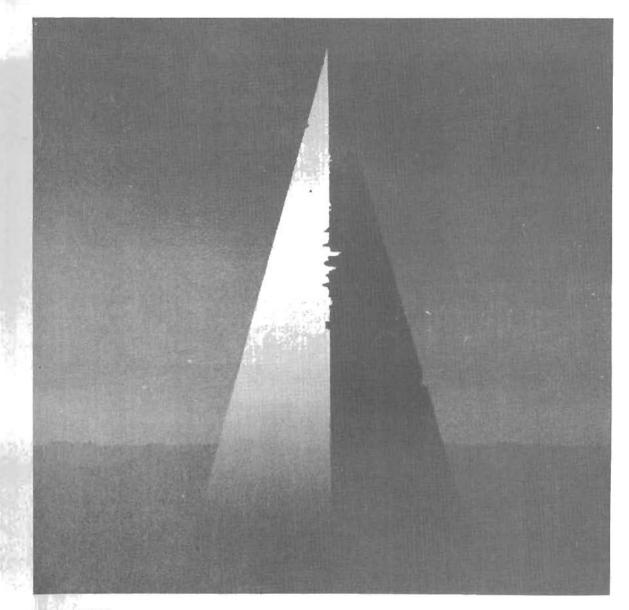


MIRADOR TERCERO. Robinson Mora.



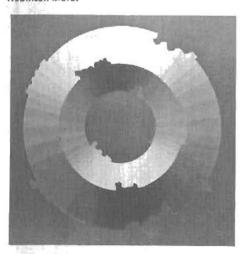
Carmen Piemonte.

permanecía rígidamente adherido a sus postulados originarios, impermeable a las invitaciones renovadoras de los mismos, terminaría por congelarse desde el punto de vista estético, o se disgregaría, debido a que sus integrantes tratarían de explorar por su cuenta nuevos caminos teóricos y prácticos De hecho, varios de sus miembros fueron abandonando sus filas para buscar una pintura que diera cuenta de las vivencias que los inquietaban y que el Grupo ya no podía satisfacer.



ANTENA ABS 92. Robinson Mora.

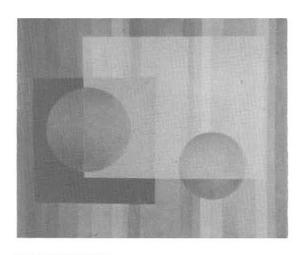
CUARTO OBSERVATORIO. Robinson Mora.



Las declaraciones de R. Vergara, formuladas al periódico citado, son muy sugerentes. Parte indicando que los integrantes de *Forma y Espacio* son: M. Cosgrove, C. Román, F. Pérez, C. Piemonte y R. Mora; al consultársele sobre la aceptación que el movimiento ha tenido en el público, al cabo de veinticinco años de labor, responde: "Nosotros, los pioneros, sobrevivimos como isla en un medio indiferente". Y concluye: "Curiosamente, Robinson Mora es el único que logró finalmente ser aceptado y aplaudido"22.

Esta aceptación a la que alude se debe, a nuestro juicio, a modificaciones fundamentales que R. Mora introduce en el código de Forma y Espacio, al ofrecer un lenguaje en que la sintaxis y la semántica presentan alteraciones que han estimulado a un público renuente a aceptar las proposi-

22. Torrens María Luisa, op. cit.

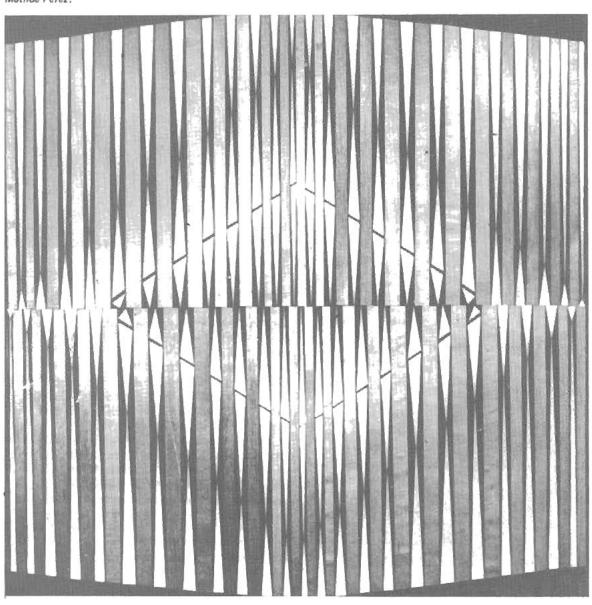


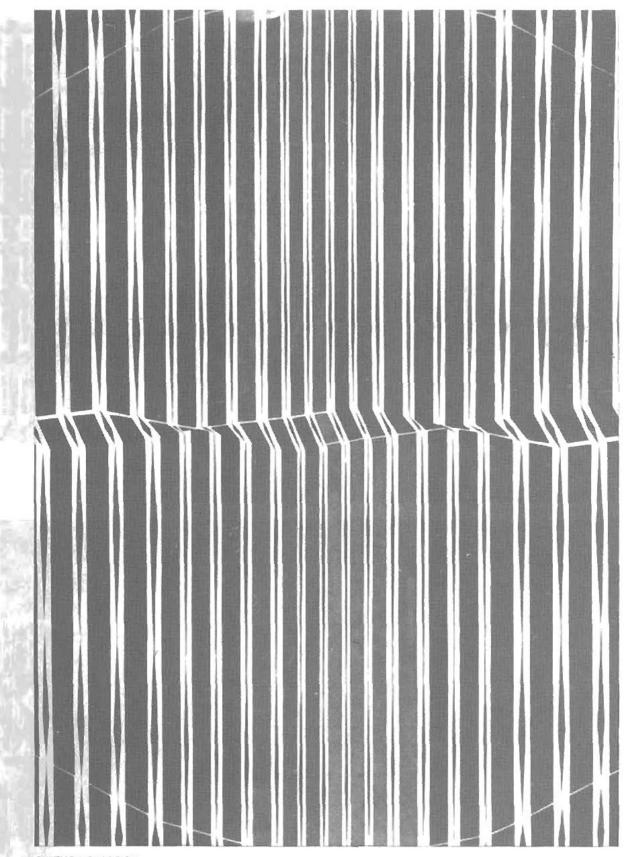
MUNDOS AFINES. Carmen Piemonte.

Matilde Pérez.

ciones de la abstracción geométrica en su versión institucional. Su pintura propone una sintaxís plástica, cuyos elementos de base ya no son las formas usuales de la geometría (el cuadrado y el rectángulo). El emplea formas circulares y piramidales que, al convertirse en formas únicas, conllevan una carga semántica que se objetiva temáticamente. La forma piramidal se constituye en un símbolo de variadas connotaciones: un hito espacial o una figura totémica, un objeto sagrado y misterioso que sugiere fuerzas ocultas y mágicas.

Las formas que elabora dejan de estar en función de la planitud y no refuerzan la bidimensionalidad del soporte; por el contrario, ellas son tridimensionales, ocupan un lugar en el espacio acentuado por la presencía de la línea del horizonte, que divide la tela en un arriba y un abajo. Por último, la luz juega un papel definitorio, que amarra los distintos elementos del cuadro, al





PINTURA CINETICA Matilde Pérez.

Iluminar una cara del cuerpo geométrico y dejar la otra en la sombra. Con este contraste lumínico acentúa lo corpóreo de la forma, intensificando lo tridimensional y lo atmosférico en un riguroso monocromatismo. Creemos que la obra de R. Mora no corresponde, en estricto rigor, al marco conceptual de *Forma y Espacio*, que privilegiaba la planitud y la eliminación de toda sugerencia de tridimensionalidad.

Similar consideración nos merece la obra de Matilde Pérez, quien abandonó *Rectángulo* para buscar otro camino. Su obra, en el contexto de la pintura chilena, constituye una verdadera excepción; conjuntamente con Carlos Ortúzar quien, sin haber militado en *Rectángulo* o en *Forma y*  Espacio, realizó una obra de particular interés por su vinculación con la tecnología moderna.

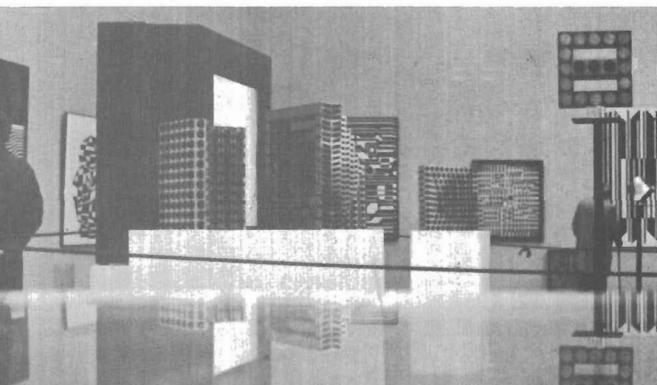
Las investigaciones ópticas y cinéticas de Matilde Pérez le otorgan un lugar relevante. El rigor composicional, el control racional del color, el respeto a la bidimensionalidad, la familiaridad con la geometría plana le dieron la base para elaborar un sistema sintáctico visual de notable orden.

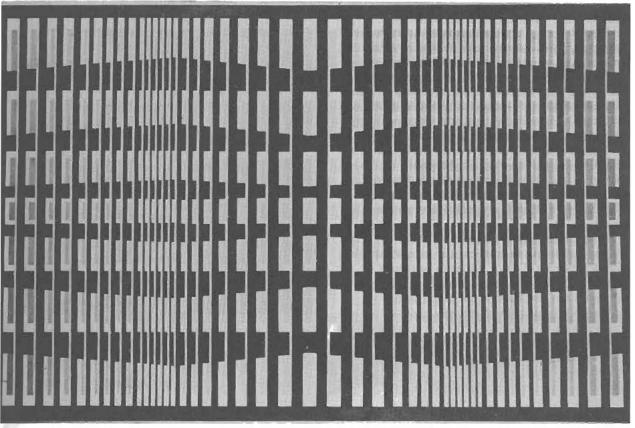
Sus inquietudes por profundizar en este lenguaje la llevaron a Francia en los albores de los años sesenta. En ese país conoció a Vasarely, padre espiritual del movimiento cinético, quien le entregó las orientaciones fundamentales. Luego, el artista argentino Julio Le Parc, contribuyó con



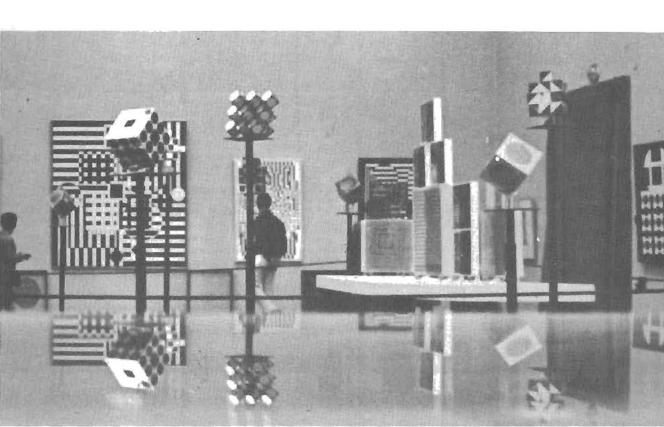
Retrospectiva de la obra de Vasarely, padre del movimiento cinético, en el Palacio de Bellas Artes de Budapest, 1969.

Vista general de la misma muestra retrospectiva de 1969.





Matilde Pérez.



sus consejos a afianzar más aún el nuevo camino que ella había tomado y que sería definitivo.

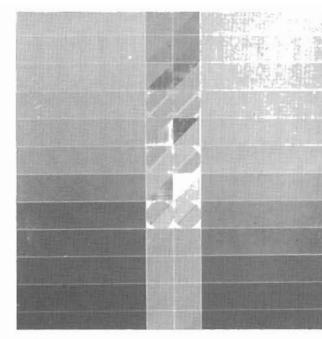
El referente fue la tematización de los efectos ópticos para provocar una gama de efectos visuales, gracias a una integración activa del tiempo y del movimiento, que ha asumido dos modalidades: en una, los efectos ópticos se reducen al movimiento aparente —cuando expone estímulos estáticos— que origina un cinetismo virtual, el cual se acentúa como sugerencia de movimiento por el desplazamiento del espectador frente a la obra. En este caso, las obras no abandonan los elementos tradicionales: soporte de tela o madera, óleo o látex y empleo de collage (formas geométricas sobrepuestas para producir sobrerrelieves reales).

Estas pinturas las ejecuta a partir de los efectos ópticos que se producen por la combinación del blanco y el negro, o bien de un repertorio sintáctico más amplio de colores. Los procedimientos que emplea en la formación de los signos son la combinatoria, la simetría y la interacción cromática, es decir, la mutua influencia de los colores.

En la otra modalidad, introduce el movimiento real mediante una fuente lumínica, que
obedece a una rigurosa programación de
carácter temporal. En estas obras cinéticas, en
sentido estricto, la artista se aparta de los
materiales tradicionales, utilizando como elementos de base el espacio, la luz y el tiempo.
Desde el punto de vista semantico, el estímulo
permanente de impresiones visuales cambiantes
hace desaparecer el tema único. Por esta razón
permite diferentes lecturas perceptivas que
desplazan la lectura unívoca.

Estas proposiciones visuales crean ambientes perceptivos que no sólo comprometen al espectador, sino que producen transformaciones en su medio circundante, ofreciendo interesantes posibilidades funcionales que se manifiestan en algunas aplicaciones al diseño del entorno urbano <sup>23</sup>.

23. Algunos ejemplos aportados por artistas cinéticos en el medio internacional y que hacen uso de la más avanzada tecnología son: las fisiocromías del venezolano Cruz-Diez, generadoras de atmósferas cromáticas, que se han aplicado a muchas obras arquitectónicas, así como las obras hidrocinéticas de Kosice o los muros cinéticos de Van Graevenitz. Particular resonancia han tenido en la relación arquitectura-arte las integraciones arquitectónicas de aluminio de Vasarely, en la Facultad de Ciencias de la Universidad de París (1966) o la tribuna olímpica de Grenoble (1968). Otros ejemplos importantes han sido los trabajos de Agam para el Centro Cultural de Levenk usen, o las paredes de cristal traslúcidas de Luther en Bachum (1971). Diversas experiencias



Sin título. Carlos Ortúzar.

Aludiamos a la carencia de infraestructura tecnológica para lograr una adecuada producción, al margen de los procedimientos tradicionales para hacer arte. En este sentido, Matilde Pérez ha tenido que recurrir al "mágico alambre" (a la chilena) que todo lo soluciona, como el empleo de motores y programadores electrónicos, asesorada por personal técnico capacitado que tiene que adecuarse a un encargo muy alejado del que hacen habitualmente<sup>24</sup>.

La trayectoria de Carlos Ortúzar, interrumpida por su muerte repentina y prematura en 1985 25, ejemplifica también un trabajo destinado a romper el subdesarrollo tecnológico-artístico.

Sus primeras obras no se vincularon con una modalidad productiva basada en la tecnología. En los inicios de los años sesenta, su interés se centró en una pintura matérica sobre soporte duro, cuya realización fue paralela pero diferente a la que estaban desarrollando los

han partido del campo lumínico, como la forma de la ciudad nocturna de Kepes, en la Trienal de Millán (1968), o el ambiente lumínico para el teatro de Ingolstadt realizado por Hausmann. El ejemplo más espectacular ha sido la torre cibernético-lumínica de Schöffer.

- 24. Ivelic Milan. Matilde Pérez. Catálogo de Exposición. Museo Latinoamericano de Arte Moderno, Washington. octubre. 1984.
- 25. Galaz G., Ivelic M. Carlos Ortúzar. Revista AUCA No. 49, Santiago, agosto, 1985.

pintores informalistas del grupo Signo, quienes practicaban un informalismo más ortodoxo. Ortúzar, en cambio, empleó lo matérico para obtener un objetivo muy específico: encarnar en la materialidad un conjunto de signos cuyas connotaciones podían asociarse a la signografía utilizada en el arte precolombino. Estas obras pusieron de manifiesto un afán ordenador, a pesar de su informalidad, que muy pronto se canalizó en obras ejecutadas siempre en soportes duros, eliminando la pasta cromática y reemplazándola por los primeros elementos metálicos (alambres delgados y clavos pequeños), combinados con dibujos alusivos a la mitología latinoamericana.

York, en el Pratt Institute y en la School of Social Research, entre los años 1965 y 1966.

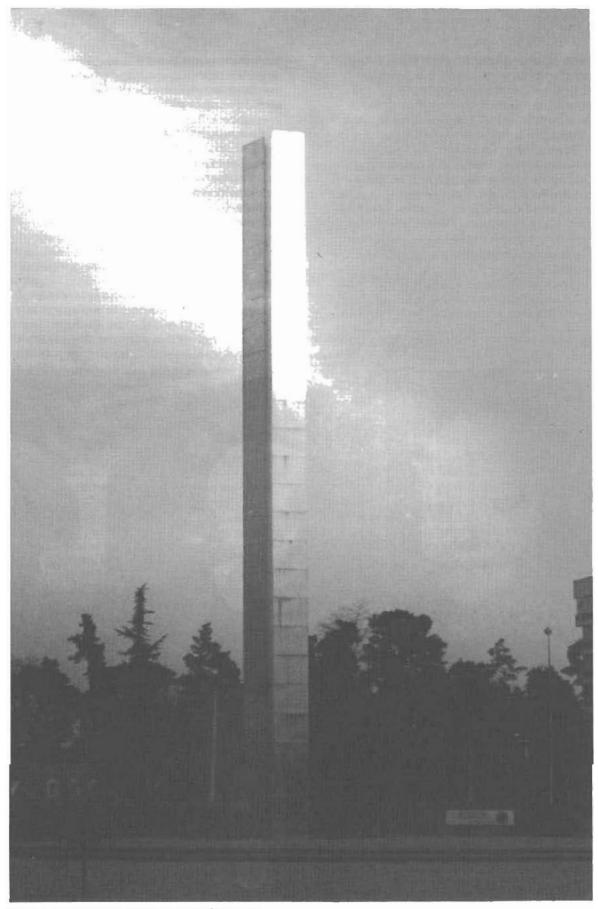
En su carrera fue decisiva su estada en Nueva

Su permanencia en Estados Unidos le permitió un estrecho contacto con materiales e instrumentos de las más avanzada tecnología, que asimiló sin mayor problema debido a su vocación investigadora: "El arte, en su proceso generador, no tiene marcadas diferencias con la actividad creadora de un científico. El artista debe ser una persona con profunda capacidad de análisis y de sintesis; debe ser un investigador en el más amplio sentido de la palabra, un individuo dinámico y curioso por todo tipo de fenómenos que conforman el campo del mundo que nos rodea. Debe ser, al mismo tiempo, un inventor como Edison, Copérnico o Marconi. La investigación es el resultado de su capacidad investigadora y de sintesis".

A su retorno del extranjero, se lanzo a una investigación destinada a vincular arte y tecnolo-

Sin título. Carlos Ortúzar.





Monumento a la memoria del General René Schneider, en la rotonda de Avenida Kennedy, en Santiago. Obra del escultor Carlos Ortúzar.

gía; al cabo de algún tiempo creó la catedra de Tecnología del Arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, de la que se alejó voluntariamente, acongojado por los problemas que se produjeron en el país, a partir de 1973.

Su investigación estuvo dirigida, principalmente, al estudio de las técnicas de fundición,
las que utilizó en varios trabajos en aluminio
(cabezas), complementados con artefactos manufacturados los que, al incorporarse a las cabezas,
se descontextualizaron y dieron lugar a nuevas
significaciones: el humor y la ironia impregnaron
esas obras. En el contexto de la escultura nacional, rompieron con la concepción y ejecución
tradicionales: el artista las intervino con mangueras que salían de la cabeza, incorporó relojes y
luces y las guardó en cajas-vitrinas, como si
fueran piezas exquisitas que debían protegerse.

Simultaneamente, investigó el comportamiento y los procedimientos para trabajar el acrilico y el plexiglás; estas planchas de colores muy llamativos fueron el soporte de muchas obras. tanto cinéticas (con motores eléctricos) como estáticas, insinuando el movimiento mediante luces eléctricas o aprovechando la luz solar, a la manera de un moderno vitral. En todas predomina el rigor en el proceso de ejecución y composición y especialmente, en la utilización del color. Hay una cuidadosa selección cromática. que genera una gramática ordenada, cuya sintaxis serializa determinadas combinaciones de color (rojo, azul, amarillo), fruto de una programación. En cuanto a las obras cinéticas, la tematización que hace del movimiento real va más alla de un suceso físico o sinestesico para convertirlo en un problema espiritual. En estas obras con movimiento propio se produce una multiplicidad de formas y traspasos de colores al ponerse en marcha el motor eléctrico que mueve las planchas de ple xiglás.

La necesidad de desplazar su obra al espacio urbano, único lugar —a su juicio — donde permanece viva, adquirió más y más urgencia. Correspondía a su deseo de que el trabajo artístico estuviera en contacto permanente, cotidiano, con el habitante de la ciudad.

En el año 1971 se planificó un complejo arquitectónico en Santiago, que debería ser la sede del encuentro internacional UNCTAD III (hoy, Diego Portales). Para este edificio, que atraería la atención mundial, los arquitectos invitaron a los artistas plásticos; sus obras debían incorporarse a los espacios interiores y exteriores del edificio; más aún, si todo este complejo arquitectónico pasaría a convertirse, después de celebradas las reuniones de la UNCTAD, en un gran Centro Cultural.

Numerosos artistas aceptaron esta inusual invitación.

Carlos Ortúzar eligió como lugar para emplazar su obra, una pileta enmarcada por un gran círculo; en su interior y sobre un basamento cilíndrico colocó su obra consistente en dos planchas de acero de forma circular que se entrecruzaban en su centro. Cada una de las planchas estaba perforada por cuatro orificios circulares. En esta oportunidad no incorporó alementos móviles. La escultura de 3,50 metros de diámetro, de color azul, invitaba al espectador a "circular" en torno a ella y reforzaba el diseño, de igual forma geométrica, del espacio adyacente. Hoy, desgraciadamente, esta escultura ha desaparecido.

En los años setenta se dedicó a elaborar estructuras muy sencillas, de corte cuadrado o rectangular, realizadas en planchas de acero. Dos esculturas claves marcan los primeros años de ese decenio: una, a la entrada del Parque FISA, formada por dos estructuras laminadas que se confrontan y con sus respectivos huecos circulares; sobre dos ejes suspendidos están colocados circulos del mismo metal, que giran según la velocidad del viento. Esta escultura funciona como tal, estén o no en movimiento las planchas circulares. Su altura, la fuerza del metal laminado y su color hacen que su presencia no pase inadvertida, sobre todo cuando el viento arrecia. La obra señaló el comienzo de la utilización del prisma como estructura volumetrica: el monumento a la memoria del General René Schneider, en la rotonda de Avenida Kennedy, en Santiago. Consiste en dos elevados prismas verticales elaborados en acero inoxidable. El escultor se desprendió de todo peso representativo para ahondar en la esencialidad de un crucial acontecimiento histórico nacional, mediante el empleo de una estructura primaria (mínimal) de fundamental simplicidad. Al estar las formas volumétricas reducidas a estados mínimos de orden y composición, parecen acentuar el significado profundo, limpio y ascendente de la travectoria institucional del general inmolado.

A lo largo de su vida artística, Ortúzar empleó frecuentemente el repertorio material de la industría, utilizando componentes manufacturados. Un ejemplo notable es su escultura cinética en el frontis de la empresa CINTAC, en el camino a Melipilla, ejecutada gracias al convenio "Arte-Industria" en 1981. Utilizó las estructuras metálicas y los perfiles fabricados por la empresa aludida para realizar una obra a base de un módulo, repetido metódicamente. En esta escultura, cada parte individual —cada módulo—

no es relevante por sí mismo, sino que lo es cuando cada uno se relaciona con el total. Cada módulo está suspendido en un eje común sobre rodamientos y la parte más larga de la vara tiene, a partir del eje, el mismo peso que la parte más corta, lo que permite el equilibrio perfecto del módulo: la más minima brisa hace que la obra en su conjunto adquiera movimiento.

Las estructuras primarias a las que aludimos más arriba también fueron la base de sus pinturas minimalistas. Trasladó al soporte bidimensional —al plano— lo que ejecutaba en el volumen. Estas obras son otro ejemplo de su rigor, de su limpieza de ejecución y del empleo de recursos técnicos actuales.

Los ejemplos de Matilde Pérez y de Carlos Ortúzar son tan excepcionales en el empleo de tecnología moderna, que ponen al desnudo la distancia que nos separa de los países industriali. zados en cuanto al empleo de nuevos medios de producción artistica, y sin considerar los aportes provenientes de la informática y la computación. Estos medios, que va eran habituales en el mundo desarrollado en la década del sesenta, en Chile eran prácticamente desconocidos. Sólo en estos años del decenio del ochenta, el país ha tenido acceso a esos instrumentos y , ciertamente , de un modo todavía muy precario. La influencia mayor que se ha dejado sentir en estos últimos años procede de la utilización como soporte y como medio de aquellos aparatos de fijación y reproducción mecánica de la imagen: la máquina fotográfica y el video-tape, que analizaremos oportunamente.

## 3. LA SUPERFICIE COMO PROBLEMATI-ZACION DE LA PINTURA

Al iniciarse la década del sesenta, el panorama que ofrecia la plástica nacional fue descrito por Enrique Lihn en un artículo que publicó con motivo del Salón Oficial de 1961. A primera vista, podría pensarse que sus juicios reflejaban una actitud beligerante frente a la casi totalidad del movimiento artístico al afirmar: "Así como el arte chileno es un mosaico, una yuxtaposición eventual de todas las tendencias estilísticas, un muestrario de todos los estilos del arte moderno, sin exclusión de los que han periclitado mil veces, así también la crítica de arte es, se diria, una base de sustentación y de justificación teóricas de todos los gustos sobre los cuales tanto ya se ha escrito" 26. Según él, se pueden distinguir tres

 Lihn Enrique. Salón Oficial de Artes Plásticas. Revista de Arte No. 16. Santiago. 1962. categorías de artistas activos: la primera está representada por "una ingenua persistencia en los modos expresivos definitivamente caducos e inoperantes dentro de la economía de la evolución artística internacional"; la segunda categoría la integran aquéllos "que han tenido el valor y también, en alguna medida, la debilidad de ponerse al día en materia de estilo"; por último, el tercer grupo lo forman "los que abrazaron espontáneamente, con naturalidad, y desde el momento mismo de su nacimiento creador, la fe en los distintos principios que informan el arte contemporáneo "27,

Pensamos que E. Lihn no tenía por qué morigerar sus juicios respecto al panorama que presentaba, en ese instante, la plástica nacional. Nosotros los compartimos y así lo indicamos al afirmar que la pintura chilena sostenia concepciones antagónicas que se fortalecieron en sus caminos disímiles al finalizar la década del 2028. Explicitamente distinguimos las posiciones que se insinuaban y que se proyectarían hasta hoy. Señalamos que una posición correspondía a una pintura que calificamos de complaciente, que no amplia la visión de mundo, que reitera fórmulas que ya no tienen ninguna significación y que se parapeta detrás del éxito comercial que logra, debido a que ofrece al público modelos visuales que halagan los sentidos y decoran los espacios interiores de las viviendas. Otra posición, antagonica a ésta, busca incansablemente nuevas posibilidades técnicas y expresivas, que le permitan revelar el mundo por el camino de la creatividad permanente. Entre ambas transcurre el itinerario de una tercera posición: una pintura ecléctica que renueva parcialmente su concepción pictórica. mediante el uso de técnicas asimiladas a artistas verdaderamente creadores; esta pintura es una especie de contagio renovador que lleva al pintor a asimilar diversas soluciones técnicas, pero sin recoger el espíritu que las animó, ni las raíces que la generaron 29.

A cinco años de los juicios que emitimos, la situación no ha variado mayormente y se sintetiza en tres conceptos: congelamiento, eclecticismo y creatividad. Algunos podrán decir que estas posiciones siempre se dan en la evolución histórica del arte; de hecho, las distintas manifestaciones artísticas cumplen solicitaciones de determinados grupos humanos sin que signifique, necesariamente, un arte de encargo, ya que cada uno de ellos se relaciona con las obras de acuerdo a sus particula-

27. Lihn Enrique, op. cit.

28. Ivelic-Galaz, op. cit. pág. 224

29. Ivelic M., Galaz G., op. cit.



Grupo Signo: Eduardo Martinez Bonati, José Balmes, Gracia Barrios y Alberto Pérez, 1961.

res afinidades. Lo que a nosotros nos interesa es el artista verdaderamente creador, un militante activo del pensamiento visual, un espíritu permanentemente crítico y autocrítico. Al buscar estas cualidades se tendrá que llegar a la conclusión que el número de creadores es mucho más reducido de lo que se cree.

Esta postura nuestra no pretende ser excluyente ni sostiene una especie de absolutismo estético. Comprendemos muy bien que en la actividad artística siempre van a coexistir las posiciones mencionadas. Por lo demás, no hay duda que tanto la actitud complaciente como la ecléctica, han sido y seguiran siendo los polos dialécticos en la lucha que emprende el artista creador para provocar cambios fundamentales en una situación plástica determinada al reaccionar contra posiciones conformistas.

Pues bien, en el panorama descrito por Lihn, se produjo la confrontación entre dos concepciones antagónicas respecto a la teoría y la praxis del arte: por un lado, el grupo *Rectángulo* que ya tenía una trayectoria de varios años y, por otro, el naciente Informalismo sustentado por el grupo *Signo*, integrado por José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez y Alberto Pérez.

La corriente informalista fue anunciada y denunciada, a la vez por los propios miembros de Rectángulo. Elsa Bol ívar dirá que el año 1960 marca una época de crisis para la abstracción geométrica: "En ese momento se hace presente en nuestro medio, con fuerza avasalladora, la corriente informalista, presentada en una importante exposición de pintura española en el Museo de Arte Contemporáneo. El impacto de Tàpies, Cuixart y otros pintores de esta corriente, fue causa de grandes dudas sobre su propia posición estética en aquellos pintores de Rectángulo que no estaban sólidamente identificados con los principios del arte constructivo "30. Ella reconoce lo dificil que resultaba, sobre todo para los jóvenes, tomar partido y asumir una posición que parecia, en ese instante, ir contra la corriente. Por su parte, Ramón Vergara recalcó el valor de los jóvenes que adherían a los postulados geométricos quienes, "a pesar del ininterrumpido toque de las campanas llamando a recreo de los pintores informalistas, han preferido seguir trabajando y todavía con mayor fe, para dar a

30. Bolívar Elsa, op. cit.



Sin título. Pollock



su arte una nueva y sólida estructura y atrapar a través de nuevos ajustes armonizaciones, los nuevos contenidos "31.

Con la irrupción del Informalismo, se produjo un fenómeno inédito en cuanto a la asimilación de los movimientos artisticos internacionales. Por primera vez en la historia de la pintura chilena se rompió con el orden cronológico con que llegaban, aunque con retraso, aquellos movimientos. En efecto, en Europa el Informalismo ocupó la primera plana de los movimientos de vanguardia entre los años 1947 y 1960, para ser desplazado por la presión del arte neoconcreto y sus diversas tendencias (arte óptico, cinético, programado, hard edge). En Chile, paradojalmente, se produjo el caso inverso, es decir, los principios sustentados por Rectángulo fueron avasallados por el arte joven, que se plegó a las filas de los informalistas.

Con el término de la Segunda Guerra Mundial, el panorama de los grandes centros artisticos se amplió, al aparecer en escena, una impetuosa generación de artistas norteamericanos que tomó conciencia de sus propios valores culturales. Contaron, además, con una infraestructura nunca antes vista en el mundo del arte: galerías, marchands, publicistas, exposiciones itinerantes, publicaciones, que respaldaron, afianzaron y promovieron a escala nacional e internacional, la producción artistica del país del Norte.

Esta generación de postguerra (Pollock, Rothko, Newmann, Tobey, etc.) dio origen a la corriente denominada *Expresionismo Abstracto*, que se planteó como reacción a la Escuela de París y buscó modalidades expresivas propias para formular su realidad y crear una pintura norteamericana.

Por su parte, en el continente europeo también se produjo un reajuste de las orientaciones, fundamentos y finalidades de la pintura. El movimiento que definió más radicalmente la nueva pintura europea fue el *Informalismo*, cuyos preámbulos los estableció Jean Fautrier, cuando París estaba aún ocupado por el ejército nazi. La corriente informal o tachista, como también se le ha denominado, tuvo entre sus artistas más desta cados a Wols, Mathieu, Dubuffet, Saura, Tàpies, Cuixart, Burri.

Entre ambos movimientos, el norteamericano y el europeo, se pueden observar relaciones programáticas comunes que obedecieron a propó sitos similares, como se advierte al analizar las obras de dos artistas absolutamente innovadores del lenguaje plástico en la década del 40: nos referimos a Pollock y a Wols. En los dos hubo

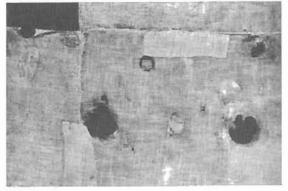
 Vergara Ramón. Catálogo Exposición Forma y Espacio, op. cit.

TROPICALISMO, 1948. Mark Tobey. una renuncia total al canon clásico: composición, distinción de planos, presencia del dibujo, iconicidad. Sus obras estaban unidas a la materia, es decir, se desarrollaban en el propio material y sin la presencia de conceptos predeterminados. En ellas aparecían varios puntos de vista, diversos centros de gravedad que materializaban la casualidad y la destrucción como componentes de la estructura, y que han mantenido su importancia mucho más allá del preciso período histórico que analizamos. Corroborando lo dicho, recordemos la descripción que hace Mathieu de la pintura informal: "Ausencia de formas preexistentes; ausencia de premeditación en el gesto y primacía de la velocidad y de la rapidez de ejecución"32.

Estos rasgos correspondían a un nuevo modo de producción de la pintura, cuyos fundamentos descansaban en una interpretación de la realidad va no constituida como un todo estable y cerrado. Mientras aquélla fue concebida por los artistas como un campo de fuerzas estáticas, invariables e inmutables, difícilmente podía problematizarse Por eso es que los artistas, al tematizar algunos de sus aspectos, no cuestionaron la relación entre la pintura y la realidad. Los problemas que discutían eran estrictamente formales, es decir, cómo representar en el cuadro los aspectos individuales de la recepción de la realidad. Dicha relación había tenido un sólido fundamento en una visión empírica que se arrastraba desde el Renacimiento: la observación sistemática de lo real concebido como exterioridad, como un mundo en sí, con sus propias leves y normas que el artista descubría e interpretaba de acuerdo a su creatividad e imaginación, pero inserto en un contexto histórico del cual emanaban las ideas-fuerzas propias a cada sociedad.

Distinta es la situación que se plantea ahora con esta nueva pintura. Tanto los pintores del expresionismo abstracto como los del informalismo. va no se centraron en problemas de carácter puramente formal. Su indagación apuntó a un problema absolutamente esencial: ¿Qué es la realidad? La respuesta que dieron fue reconocerla como algo en continua transformación; no tenía sentido insistir en soluciones plásticas de índole formal destinadas a establecer estructuras sólidas y estables. Al concebirse la realidad en constante cambio, el artista perdió su principal punto de apoyo, vale decir, el mundo exterior como referente, incluidas todas las modificaciones que las diversas tendencias habían realizado hasta comienzos del siglo XX.





SACCO 4, 1954. Alberto Burri



PINTURA AMARILLA, 1954. Antonio Tàpies



COMPOSICION, 1954. Wols



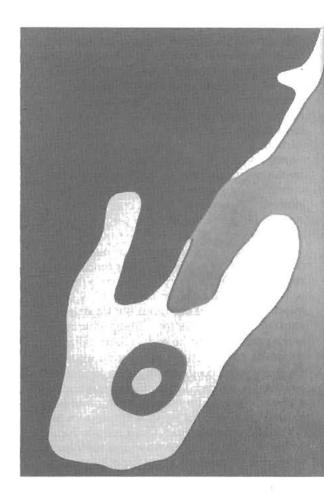
CRUCIFIXION 3. 1985. Antonio Saura



LOS HOMBRES NUNCA LO SABRAN. Max Emst.

La tarea programatica de estos jóvenes pintores fue renunciar a ese punto de apoyo para volcarse, obsesivamente, en su propio mundo interior, en las capas profundas del psiguismo humano, ruta que ya había abierto el Surrealismo al conceder particular atención al inconsciente. Gracias a ese movimiento surgió la idea de que la formulación de los estados anímicos del inconsciente podián expresarse espontáneamente en el proceso de realización de la obra. Este proceso se concibió como una expresión incontrolada de los níveles profundos del vo artístico, resultado de una acción-gesto cuyo antecedente fue la escritura automática de un Arp o un Ernst, integrantes de la primera generación surrealista. Aquella se tradujo en la más radical autoexpresión del pintor e inseparable de su propia autobiografía.

En el caso específico del Expresionismo abstracto norteamericano, es innegable la influencia de Roberto Matta, quien, conjuntamente con

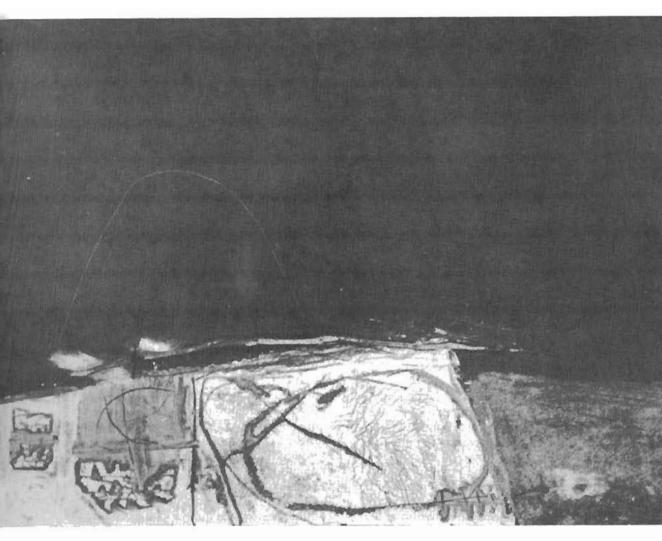


CONFIGURACION, 1928. Hans Arp.

Ernst, Dalí, Masson, Breton, Kandinsky, Mondrian, etc., Ilegaron a Estados Unidos al comenzar la II Guerra Mundial. Este éxodo contribuyó a cimentar un nuevo centro internacional de arte con sede en la ciudad de Nueva York. La importancia de Matta entre los pintores norteamericanos se manifestó a través del rescate que él hizo de la escritura automática, del gesto y de la tematización del inconsciente; toda esta experiencia la traspasó a dichos pintores en largas conversaciones y con el ejemplo de su propia obra.

Todo esto llevó a los artistas de los movimientos que analizamos a una "deconstrucción del saber pintar"33, mediante el desbloqueo del ojo de los códigos visuales establecidos y, a la vez, a liberar la mano de la educación técnico-pictórica heredada de la tradición occidental. Como

 Pleynet Marcelin. La enseñanza de la pintura. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.



PINTURA EN VERDE Y GRIS. Antoni Tàpies.

consecuencia de esta deconstrucción, aparecieron nuevos modos de producción como el dripping (en la pintura de acción), la mancha pastosa o las grandes zonas de color uniforme.

La presencia de lo informal en la pintura de las décadas del cuarenta y del cincuenta permitió la internacionalización de un sistema pictórico que tuvo distintas denominaciones, según el procedimiento empleado para hacer pintura. El término "informalismo" surgió en una exposición organizada por Michel Tapie en Barcelona, en 1952 y fue, justamente, la influencia del informalismo español la que se prolongó en el Cono Sur de nuestro continente.

Los primeros indicios los encontramos en Argentina, en la exposición de 1959, en la Galería Pizarro; los expositores fueron: F. Méndez, E. Newbery, M. Pucciarelli y A. Greco, consolidándose el movimiento ese mismo año en la Galería Van Riel. En Uruguay, el informalismo también se hizo presente pero, según el crítico Angel Kalenberg, se atemperó debido a que el arte uruguayo puso en evidencia una suerte de clasicismo, en el sentido de una cierta mesura y equilibrio: una producción ecléctica en la que se fundieron los aportes matéricos del informalismo, con lo organizado y constructivo del arte concreto, como se pone de manifiesto en las obras de Barcala, Espinosa Gómez o en las del escultor G. Cabrera. A juicio del crítico citado, el "informalismo uruguayo" debe denominarse "constructivismo orgánico", anclado en la exaltación de la materia<sup>34</sup>. En nuestro país, la primera muestra de quienes adhirieron a esta corriente —el *Grupo Signo*— se realizó en la Sala

34. Martín-Crosa Ricardo. Panorama de la nueva Pintura argentina en Panorama Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana (Catálogo), Buenos Aires, 1980. de Exposiciones de la Universidad de Chile, en 1961. Sus integrantes fueron los únicos que trabajaron al amparo de los principios que iluminaron el Informalismo.

Pero el Informalismo no quedó circunscrito sólo a los países del Cono Sur, sino que se extendió por casi toda América Latina. Más aún, es posible apreciar una sugerente coincidencia de ruptura con el pasado artístico, al hacerse presente la abstracción, ya sea en su vertiente geométrica o matérica. Precisemos este fenómeno de ruptura a la luz de los análisis que los críticos latinoamericanos han elaborado en estos últimos años.

El crítico argentino Ricardo Martín-Crosa alude "a los dos momentos de ruptura del arte argentino": por una parte, los movimientos concretos que habían surgido desde la Revista Arturo en 1944 y, por otra, la presencia del Informalismo a partir de 1957. Refiriéndose a este último, el crítico señala que se trató de un movimiento dirigido a la libertad del gesto y la materia y que sus integrantes querian provocar una fisura al "perseguir la discontinuidad creadora".

En Brasil, en la década del 50, las presiones abstraccionistas de cuño geométrico o informal fueron -según el crítico Roberto Pontual - el punto de partida para un nuevo ciclo artístico. caracterizado por una apertura a un máximo de alternativas y experiencias35. El crítico Ronaldo Brito le concede especial relevancia al neoconcretismo brasileño que, a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, se encuentra en el centro de la crisis y representa un conjunto de operaciones para renovar o superar el cuadro de referencia exclusivamente constructivo. El plantea dos hipótesis de trabajo que pueden orientar un discurso en torno a los problemas del neoconcretismo: la primera es la tentativa de renovacion del lenguaje geométrico contra el caracter racio nalista y mecanicista que antes predominaba. Más especificamente, se trataba de revitalizar las propuestas constructivas, dando énfasis a los aspectos experimentales de la práctica artistica. La otra hipótesis es que el neoconcretismo fue una importante maniobra de producción de arte brasileño, en el sentido de conquistar una autonomía más amplia frente a los modelos culturales dominantes. Su proyecto era renovar la vanquardia constructiva36.

- Pontual Roberto. La pintura en Brasil, herencia e individualización en Panorama Benson & Hedges, op. cit.
- 36. Brito Ronaldo. As Ideologias Construtives no Ambiente Cultural Brasileiro en Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-Sao Paulo, 1977.

En Ecuador, el crítico Manuel Mejra afirma que "los años sesenta significaron la ruptura y la búsqueda de una nueva expresión". A su juicio, anticipa dicha ruptura Manuel Rendón quien descubrió, desde su particular cubismo, la abstracción informal. Un momento crucial lo constituye el año 1964 con el aporte, desde España, del informalismo catalán gracias a Enrique Tábara37.

América Central tampoco escapo a esta marea renovadora. Así, por ejemplo, la pintura guatemalteca, a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, inició una nueva etapa, segun el análisis del crítico Roberto Cabrera. Sus representantes más significativos son Roberto Abularach Elmar Rojas y Luis Díaz, cuyas obras ponen en evidencia la "lucha entre un arte de contenido nacional y una expresión que tiende al internacionalismo, es decir, a la pintura que surge después de la Segunda Guerra Mundial: el Informalismo y las tendencias del arte abstracto y concreto "38".

El caso mexicano presenta características más particulares debido a que la ruptura con la tradición pictórica, representada por la escuela muralista, no tuvo corrientes tan específicas. El investigador mexicano Jorge A. Manrique sostiene que, en los años cincuenta, un grupo de jóvenes decidió liberarse de la tiranía de la escuela mexicana: "Partieron de cero, buscaron la apertura, el deseo de salir del cerco nacionalista limitante". Y agrega que "Pedro Coronel, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, entre otros, acuden cada quien a lo que puede según su temperamento y personal experiencia". Una de las tendencias más destacadas ha sido la de los geométricos, representada por Felguérez y Rojo, ya mencionados, agregándose también Helen Escobedo y Arnaldo Coen 39.

El crítico Ticio Escobar afirma que en Paraguay el movimiento de renovación de las artes visuales se inició en la década del cincuenta mediante la búsqueda de lenguajes apropiados, aunque tardíos, de la estética europea. En el decenio siguiente se llegó a la abstracción geométrica, produciéndose un retroceso de la iconicidad. Según él, "la figura se volvió secundaria en un lenguaje que privilegió la materia expresiva —el informalismo abstracto — las nuevas técnicas y

- Mej ía Manuel E. Breve visión de la pintura ecuatoriana en Panorama Benson & Hedges, op. cit.
- Cabrera Roberto. Guatemala: pintura actual en Panorama Benson & Hedges, op. cit.
- Manrique Jorge Alberto. La situación del arte en México. Ibid.

experiencias de la geometría y las preocupaciones constructivas<sup>40</sup>

La década del cincuenta fue para Venezuela, en palabras del crítico Juan Calzadilla, "la edad de oro del arte abstracto". Sostiene que el sólido arraigo de las tendencias constructivistas posibilitaron un clima de investigación, preparando el camino que conduciría del abstraccionismo al cinetismo. Pero hacia 1959, el cuestionamiento de la abstracción rigurosa introdujo un nuevo elemento de discordia —como aquél que años antes había opuesto al realismo, la abstracción — proveniente, ahora, del Informalismo.

Este movimiento —dice Calzadilla— coincidió en Venezuela con un clima de violencia social, en cuyo contexto afloraría una actitud tanto escéptica como irónica frente a los valores consagrados. Concluye el crítico indicando que el Informalismo representó un movimiento de transición entre dos épocas; fue como un grito de libertad, pero también el límite más alla del cual sólo podían ser tolerados los gestos reflexivos<sup>41</sup>.

Por su parte, la pintura peruana presentaba características distintas al común denominador que se observaba en los demás países latinoamericanos, al iniciarse la década del sesenta. En efecto, como lo plantea el crítico Carlos Rodríguez, "el último intento de renovación, como actividad grupal de vanguardia, se produjo alrededor de esa década, cuando las condiciones económicas y socio-políticas del país parecían en marcha —perspectiva que se comprobó ilusoria pocos años más tarde—hacia la transformación del orden social, una amplia apertura política y la consolidación de la economía. Luego indica que la participación de esa incipiente vanguardia no alteró el proceso normal, discursivo y lento de la pintura peruana<sup>42</sup>.

Cabe preguntarse, ¿por qué en América Latina y particularmente en Argentina y Chile el Informalismo tuvo tanta gravitación, en circunstancias que en Europa y Estados Unidos era un movimiento prácticamente desaparecido? De hecho, tanto en el Viejo Mundo como en el país del Norte, en los años sesenta, las compuertas de los nuevos movimientos se habián abierto por completo: Pop, Happening, Minimal, coexistían con las tendencias neoconcretas y trataban de lograr la supremacía en las galerías, la crítica y el público. En Europa sucedía otro tanto con las primeras

 Escobar Ticio. La plástica paraguaya: una aproximación en Panorama Benson & Hedges, op. cit. experiencias de Y. Klein, la apertura del conceptualismo, el nuevo realismo de Pierre Restany y el arte programado.

La gravitación del Informalismo en nuestro país se debió, en gran medida, a que el puente que sirvió de nexo entre esa corriente y los artistas chilenos que adhirieron a ella fue la pintura informalista española. Esta se prolongo más allá de 1956, fecha que se considera como tope en el desarrollo del movimiento debido a que en España se produjo un fenómeno similar al que se estaba produciendo en los países del Cono Sur: mientras las posturas neoconcretas en los países desarrollados tuvieron amplias posibilidades de desarrollo, gracias a su infraestructura tecnológica. ni España ni los países nuestros poseran los medios apropiados para que sus propuestas concretas evolucionaran hacia proposiciones muy elaboradas. De hecho, la carencia de tecnología adecuada hizo que España no pudiera alinearse junto a aquellos países que avanzaban, decididamente, por los caminos del arte cinético o del arte programado. Tampoco adhirió al Pop ya que, al igual que los países latinoamericanos. estaba muy alejada del consumismo de los países industrializados.

Este puente que lanzó el informalismo español<sup>43</sup> y que cruzaron los pintores del grupo *Signo*, no lo hicieron por un afán de seguir sumisamente sus postulados. En ellos había una gran inquietud

43. Otro antecedente importante que se va a sumar a la influencia de la pintura informalista española, fue la exposición Diez años de pintura italiana que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes en los meses de junio y julio de 1957. A propósito de esta exposición, la "Revista de Arte", publicada por el Instituto de Extensión de Artes Plasticas de la Universidad de Chile, consagró un número completo a dicha exhibición. Varios de los pintores representados en esa muestra ya estaban trabajando la abstracción informalista, enfatizando el sentido táctil de la materia, las pastas, la rugosidad, la violencia del gesto y la exacerbación del color desprovistos de cualquier significado denotativo. Pintores como Vedova, Birolli, Afro, Moreni (éste presentado en la Revista por Taples) fueron conocidos por el público chileno y nuestros artistas tuvieron la oportunidad de tomar contacto con la vanguardia italiana de ese momento. Al año siguiente, en 1968, en el Salón Oficial se exhíbió un conjunto de telas ejecutadas por jóvenes pintores nacionales, en las que se advirtieron cambios importantes en relación a las que ejecutaban con anterioridad: el grado de desintegración de las formas era acentuado. Este hecho nos lleva a pensar que la pintura italiana no hizo más que acelerar el proceso de autonomía respecto al referente natural; pintores como José Balmes (obtuvo el Premio de Honor en ese Salón), Ricardo Yrarrázaval, Aída Poblete, Carlos Ortúzar y Gracia Barrios proponían, incluso, una pintura fuertemente matérica, donde el gesto no estaba ausente.

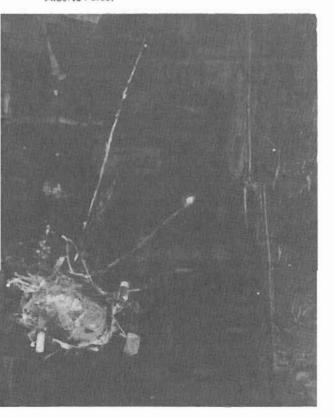
Calzadilla Juan. La pintura en Venezuela: perspectiva. Ibid.

Rodríguez Carlos. Perú, pintura contemporánea en Catálogo Benson & Hedges, op. cit.

cuya meta era encontrar caminos que permitieran evadirse del calleión sin salida en el que se debatía gran parte del arte joven. Había un profundo desasosiego en estos artistas, quienes, a la vez, eran profesores en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Como docentes -habían iniciado esta actividad en el decenio del cincuenta - sus orientaciones pedagógicas chocaban con las de los maestros más antiguos y anhelaban una renovación teórica y práctica de la enseñanza del arte. Este objetivo tenja gran importancia puesto que, hasta ese instante, los fundamentos teóricos de la praxis artística los habían formulado los propios artistas que integraban el grupo Rectángulo y los que ahora integraban el naciente grupo Signo. Comenzaba a apreciarse la necesidad del discurso teórico para fundamentar las prácticas de arte y, a la vez, proponer caminos alternativos.

En Chile faltaban especialistas como el italiano Giulio C. Argan, con una clara fisonomía de crítico, teóricamente productivo, o el francés Pierre Restany, mezcla de teórico y militante. Estos, conjuntamente con otros teóricos, como el norteamericano Clement Greenberg, habían rebasado la frontera del crítico-juez, que se limitaba a alabar o condenar la obra de un determinado autor.

TIEMPO Y MURO. Alberto Pérez.



De aquí la importancia que tuvo para Signo el encuentro con el crítico español José M. Moreno en Barcelona, en 1962, uno de los principales teóricos y estudioso del Informalismo y la abstracción europeos. El escribió la presentación del catálogo de dicho grupo cuando exhibió en España, ese mismo año. A su juicio, la informalidad de Signo tenía como razón de ser una toma de contacto directa con la pintura misma. fuera de toda realidad. El trabajo resultante poseía, aunque parezca una paradoja, más realidad que la mayor parte de la producción pictórica que se estaba ejecutando. Esta afirmación del crítico la ratificó Balmes al señalar que la pintura figurativa que realizaban había perdido vitalidad y relación con la realidad y se estaban quedando sólo con las apariencias.

El nuevo proceso de producción en el que participaban no era para ponerse a la moda o por el prurito de revisar gratuitamente el sistema de la pintura. Fue la consecuencia de una actitud consciente que se manifestó en un malestar, una desazón frente a la pintura que realizaban, fruto de una herencia resguardada por una determinada enseñanza del arte, que a pesar de las innovaciones que se le introducian para actualizarla no podía ocultar su capa formal academicista. Esa actitud revelaba una autocritica que se manifestó, explicitamente, en la "crisis de la pintura": una pintura que , llamándose "contemporánea, empezaba a hacerse un poco muerta"44. Era preciso liberarse de la herencia que los había marcado en su etapa de aprendizaje.

Entre los años 1959 y 1961 se produjo la conquista de la "nueva realidad". En un comienzo el óleo era trabajado como se hacía tradicionalmente. Luego, el color apareció con un carácter más simbólico, mucho más expresivo, en que el óleo podía o no ser óleo. Por último, al afianzarse lo informal, el óleo ya no lo era; ya no existia<sup>45</sup>. Introdujeron el papel, el cartón, la madera, el cemento, las pastas de muro con el fin de expresar mejor esa "realidad". ¿De qué realidad se trataba?

No era, por cierto, la realidad del mundo visible: ni la naturaleza como antaño, ni los seres u objetos que la pueblan. Para ellos, la realidad estaba dada por los materiales mismos. No se trataba de una ficción elaborada mediante la representación ilusionista, apoyada en las técnicas del "trompe l'oeil", sino que era la presentación del material como tal, de las cosas tal como son en sí mismas. Por lo tanto, el cuadro ya no

<sup>44.</sup> Galaz Gaspar. El arte y su compromiso con la realidad. Revista Aisthesis No. 6. Instituto de Estética, Universidad Católica. Santiago, 1971.

<sup>45.</sup> Galaz Gaspar, op. cit.

representaba, sino que presentaba. En palabras de Balmes: "Se estaba buscando una serie de medios que nos pareciá que podrán expresar mejor esa realidad de la cual querramos dar cuenta"46.

Esa búsqueda presentó características distintas en cada integrante de Signo, aunque unidos por un mismo denominador: la desarticulación de las estructuras formales del naturalismo estético y su reemplazo por la presencia de materiales específicos y muy notorios, maderas pegadas, pasta endurit, rajaduras en el soporte, que reorientaron —al romper esquemas visuales—la percepción del espectador hacia aspectos de esta "nueva realidad pintada", que implicaba una atención preferente por la organización topográfica, por el sentido de sobrerrelieve del espacio pictórico y su tactilidad.

46.Ibid.

En síntesis, el grupo Signo alteró substancialmente el uso corriente de los medios pictóricos y, consecuentemente, sus resultados sobre el soporte. El empleo de los nuevos medios suponia una específica modalidad expresiva, orientada por irreprimibles impulsos emocionales que desembocaron en la ejecución instantánea como procedimiento de trabajo. Al repensar la pintura, abrió las compuertas para que un número considerable de artistas jóvenes adoptara una posición crítica frente al fenómeno plástico, poniendo en tela de juicio la institucionalidad del arte. No cabe duda que, desde los años sesenta hasta hoy, la rehabilitación de la pintura como lenguaje activo, dinamizado por la propia pintura, fue cambiando la fisonomía de la actividad artística e intensificando la reflexión en torno a las obras ejecutadas a través de foros, debates y polémicos artículos en la prensa.

Pero los integrantes de *Signo* no se contentaron sólo con las especulaciones respecto a la

Encuentro del grupo SIGNO con el crítico español José M. Moreno, en Barcelona. 1962. Entre otros: Alberto Pérez, José Balmes, Gracia Barrios: al centro: José María Moreno Galván, Eduardo Martínez Bonati.



materialidad de las cosas como elementos estructurales del cuadro, sino que se vincularon con el hombre y su contingencia histórica hasta el punto que la práctica informal como impulsividad y carga matérica quedó atrás. Por eso es que la etapa propiamente informalista fue de corta duración y no abarcó más allá de un año y medio. Hacia fines de 1962 están en una etapa postinformal, resituando el fenómeno artístico en el acontecer histórico y comprometiéndose con él.

En el decenio del sesenta se generó, pues, un comportamiento artistico que ya no estaba orientado por principios inmutables, por posturas idealistas o por postulados estéticos puristas. Se produjo una urgencia expresiva con inusitada rapidez; un deseo de expresarse directa e inmediatamente siguiendo el ritmo dinámico y cambiante de un mundo en constante transformación que modificaba la vida cotidiana, las relaciones interpersonales y la sociedad, en su conjunto. En un mundo tan explosivo y con tantas dificultades, especialmente en nuestra América Latina, el artista va no se interesó en representar una realidad intimista o en ejecutar una pintura esteticista o formal. Le preocupó, en cambio, abordar los complejos problemas de la existencia para revelarlos sin tapujos.

### 4. LOS DISCURSOS DE LA CRITICA DE ARTE

Indicábamos que el debate y la confrontación de ideas se había intensificado por esos años. Al revisar los testimonios escritos hace ya 25 años, sorprende leer los juicios lapidarios a propósito de las discrepancías entre "arte figurativo" y "arte no figurativo". Esta controversia se prolongó por largo tiempo y se escribieron numerosos artículos en la prensa, algunos de los cuales procederemos a analizar. Creemos oportuno hacerlo con el fin de apreciar la atmósfera en que se desenvolvía la actividad plástica y, al mismo tiempo, para conocer los principios que iluminaban los discursos de la crítica.

Lo cierto es que las posiciones estaban totalmente pojarizadas. Por ejemplo, Ramón Vergara, en un artículo titulado "La crisis de la pintura actual" 47, extremó su juício negativo al aludir a los informalistas: "Donde se patentiza la pobreza espiritual del artista actual, tal vez sea en el llamado informalismo". Para fundamentar esta afirmación tan categórica, alude a la incapacidad de esos artistas para pensar y expresar sus ideas. "Cuando el artista no tiene nada que decir, busca dar interés a la superficie de la tela con materiales extraños. Por la falta de pensamientos profundos que comunicar, busca enriquecer su obra haciendo uso de las pátinas o cocina pictórica. Recurre también a las texturas, esperando que estas realicen el milagro de dar fuerza y contenido a la expresión".

Jorge Elliott, historiador y crítico de arte, en sucesivos artículos publicados entre agosto de 1960 y mayo de 1961, se refirió acidamente a la pintura abstracta —la denominó no figurativa y al informalismo. En uno de esos artículos, que denominó "La pintura abstracta y la inteligencia"48 compara a aquélla con la pintura informal. Alaba la acuciosidad, el racionalismo y la seriedad del pintor abstracto y contrapone estas cualidades a las del pintor informal: "Los primeros se oponen al accidente, a la casualidad, y proclaman su adhesión al orden, al control y a la inteligencia. Los pintores abstractos sospechan de toda efervescencia romantica, de toda emotividad imprecisa, de todo vuelo emocional ajeno a los procesos racionales". Elliott considera muy seria la actitud de estos pintores y su capacidad de iluminar la actividad artistica que contrasta con el quehacer de los informalistas: "En un mundo en el cual ha llegado a ser "chic" lo incontrolado, el impulso ciego, la sensualidad obscura sin motivación profunda. la búsqueda de un absoluto, de un ideal estético fundamental no deja de constituir una contrafuerza saludable"

Pero esta adhesión a la abstracción geométrica es más aparente que real, porque Elliott no siente ninguna simpatia por ella. La verdad es que repudia tanto la abstracción geométrica como la abstracción informal. Por eso es que después de condenar el informalismo, vuelca su critica a la pintura geométrica, apoyándose en un crítico norteamericano, enemigo de ese movimiento: Hilton Kramer. Este afirmaba que dicha tendencia, "por su insustancial levedad, poseía un poder de levitación que la mantenía en órbita en el mundo del arte". Lo lamentable, a su juicio, es que esta pintura situada en el "vacío interestelar se hiela y se disocia de lo humano, aunque de vez en cuando le lanza un chispazo de gracía y de decorativa limpieza geométrica". Elliott remachó estos juicios respecto a la abstracción geométrica -no olvidemos que Rectángulo estaba en plena produccióncon esta interrogante: "¿Por qué han de ser esos cuadritos y circulitos, esos ajedrecísticos

Vergara Ramón. La crisis de la pintura actual.
 El Mercurio, Santiago, 15 octubre de 1961.

Elliott Jorge. La pintura abstracta y la inteligencia.
 El Mercurio. Santiago, 16 agosto de 1960.



Antonio Romera. Ejerció la crítica de arte por décadas. Autor de múltiples ensayos y del libro "Historia de la pintura chilena" editado en 1968



Folleto editado por la Sociedad de amigos del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

segunda blenal de

Luis Oyarzún, pensador, esteta y ensayista, quien con sus reflexiones facilitó "la comprensión valorativa del arte contemporáneo" en Chile.

arreglos hechos con tanta paciencia y solemnidad, coloreados con variable buen gusto y, a veces, tan graciosamente decorativos, la expresión de la inteligencia en sí? iPobre inteligencia!"

Nos hemos detenido en esta polémica por la gravitación que debe hacer tenido entre los lectores asiduos a la crítica de arte mercurial. El comentario crítico constituye un factor de la mayor importancia en el proceso artístico que va de la producción a la recepción de la obra. La crítica de arte, como agente distribuidor, como opción mediadora entre la obra y el público, tiene una tremenda responsabilidad en la eventual modificación y transformación que pueda sufrir la obra por la lectura que propone el crítico; influye, además, en la formación estética del público por la autoridad supuesta o real de que está investido.

Es difícil medir el impacto que los artículos de prensa pueden tener en quienes los lean y no es fácil tampoco calcular el número de sus lectores. Sin embargo, sea como sea, al recordar los testimonios críticos a que hemos hecho referencia, nos surgen varias interrogantes: ¿Hasta qué punto esos comentarios y juicios no contribuyeron a desorientar al público, a polarizar las posturas frente al arte, situándolas en posiciones irreconciliables e incompatibles entre sí y a fomentar prejuicios que hacían imposible el diálogo?

Buscando respuestas, pensamos que esos comentarios influyeron en una elite intelectual. aquélla que se relaciona con la actividad artística. y que no deja de leer las críticas de la prensa, aunque por su familiaridad con el arte es posible pensar que conocían opciones críticas más positivas, o su propia experiencia les permitia una lectura personal de esas obras que podía contrarrestar la presión del discurso crítico. Entiendase que nos referimos a un micro-ambiente que en nuestro país es extraordinariamente reducido. Pero hay otro público más amplio, menos familiarizado con el arte, pero inquieto culturalmente, formado por profesionales, empleados de nivel medio y estudiantes universitarios sobre los cuales la crítica ejerce una influencia directa, quienes al leer estos artículos y al no tener otras alternativas, adhieren a la posición del crítico. Esta opción se deriva de la carencia de fundamentos teóricos y de formación artística del público, lo que contribuye a la aceptación acrítica de lo que aquél sostiene. Asumir una posición contraria supone defender -en el caso del arte abstracto- una pintura que bien podria ser ejecutada por un "chimpancé" 49

<sup>49</sup> Elliott Jorge. Action Painting en Estados Unidos. El Mercurio, Santiago, 9 agosto 1960.

o por "improvisadores, por decoradores y por simples simuladores" 50

El empleo de tales calificativos es muy revelador de la actitud con la que los críticos e
intelectuales de ese momento enfrentaron las
proposiciones plásticas. No hay duda que no
colocaron su yo subjetivo en paréntesis, para
evitar las contaminaciones que se producen en la
apreciación y valoración estéticas. Es cierto que
la objetividad absoluta no es posible, pero el
crítico es quien debe tener la mayor lucidez de
conciencia respecto a este problema y debe tratar
de "desnudar el ojo", hasta donde sea posible,
de todo prejuicio, de cualquier factor emocional
o sentimental.

Nuestra tradición crítica no se ha caracterizado, precisamente, por el rigor conceptual y por la amplitud de criterio para ponderar y valorar el fenómeno artístico. Nombres como Richon-Brunet Nathanael Yáñez o Goldschmidt, ilustran muy bien una etapa inicial de la crítica de arte francamente insuficiente. Ha conspirado en la mediocridad de la crítica el hecho de que el espacio por el cual transitan sus cultores no tiene límites: está abierto a cualquiera que se considere con condiciones para formular comentarios e impresiones. No se ha entendido que el arte, por su íntima relación con el devenir histórico, por su permanente revisión de los medios lingüísticos. por su estrecho contacto con los demás valores humanos, requiere ser analizado y valorado con extremo rigor y debe excluirse cualquier juicio arbitrario o afirmación dogmática e, igualmente, el comentario apresurado, fruto de un análisis insuficiente.

En nuestro país la crítica de arte tiene como soporte la prensa escrita —no hay revistas especializadas— y quienes la practican deben poseer la preparación adecuada para desempeñar tan delicada función: una sólida formación filosófica y estética, un conocimiento profundo de la historia del arte, una metodología adecuada para el análisis de las obras y una información al dia de las modificaciones y alteraciones del lenguaje visual. Pensamos que el crítico debe ser un investigador capaz de producir un pensamiento estético y no una persona revestida con las funciones de un juez supremo del arte, alabando a unos y condenando a otros.

Entre los críticos más próximos al período que analizamos, cabe destacar a Antonio Romera, para quien el arte no fue un epifenómeno, una actividad tangencial a los verdaderos intereses de

50. Elliott Jorge. El arte moderno y la situación actual de la pintura en Chile. El Mercurio , Santiago , 18 mayo 1961.

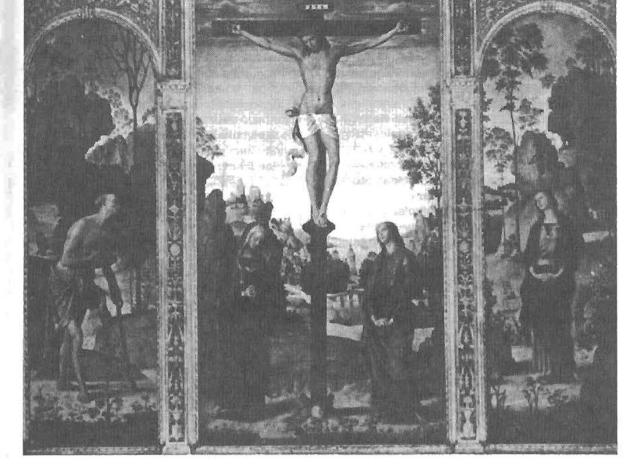
una sociedad. A su juicio, el artista es un ser que se interroga sobre el mundo y que busca respuestas posibles. Este crítico español, residente en Chile, supo situarse respecto a la polémica figuración-no figuración y calibró con mesura y ponderación las nuevas tendencias gracias al estudio que hizo de ellas. Ubicado en el centro de la controversia, fue testigo de los argumentos de aquéllos que renegaron del arte abstracto, particularmente del informalismo. Señaló la falta de sentido de la polémica: "Las artes plásticas de hoy, cualquiera sea la tendencia, la corriente y la finalidad del creador, son abstractas en casi su total predominio. El que este arte sea impopular. el que se enfrente a enérgicas repulsas, el que se aparte más que ningún otro de la realidad, el que abrique a simuladores, no puede anular la verdad de su existencia". Lúcidamente observa que siempre el arte nuevo -nosotros diriamos la vanguardia - va a ser puesto en tela de juicio: "El arte ha sido siempre impopular. La aceptación se produce con el anterior "51. Cita al historiador español Lafuente Ferrari para explicar la razón por la cual crece la enemistad del gran público hacia las formas actuales de la plástica: "La masa se siente humillada al no entender y esto produce ese complejo de inferioridad, esa irritación y ese odio que el crítico tradicional vuelca contra el arte moderno "52.

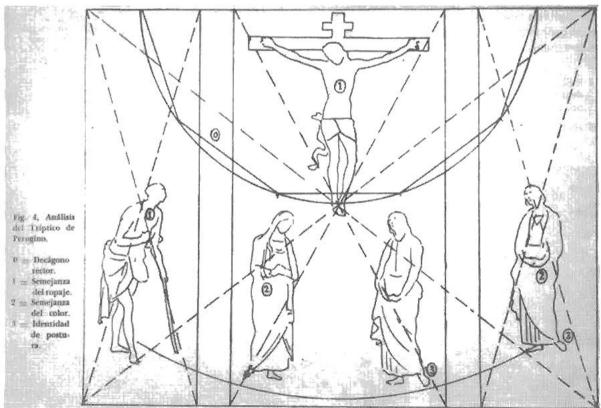
Preocupado por la tremenda ruptura entre arte y público, trató de mediar en esta pugna, explicando que no se puede aplicar la misma clave de decodificación para la lectura de todas las obras en todos los tiempos, verdadero nudo gordiano de dicha relación, ya que siempre existirá un arte nuevo. "La expresión "entender" está creando desde hace tiempo un equívoco; yo no entiendo el arte moderno, solemos oír. Entender equivale a formarse idea clara de una cosa, conocer, penetrar, saberla con perfección. En tiempos de Manet, no comprender o entender (se utilizan ambas formas), suponía echar de menos las superficies lamidas y el modelado suave de los académicos. En nuestros días, cuando se dice "yo no entiendo" frente a un cuadro abstracto, en verdad se quiere decir: busco lo que representa y no lo hallo "53.

Aludimos en páginas anteriores a la actitud de algunos críticos respecto a la abstracción, en particular a la de Jorge Elliott, quien se pronunció abiertamente en su contra, tanto en la vertiente

Romera Antonio. La situación del arte contemporáneo. El Mercurio, Santiago, 19 enero 1961.

Romera Antonio, op. cit
 Ibid.





Imágenes del artículo "Abstracción y figurativismo o el dilema de la expresividad en la pintura" de Jorge Elliot, publicado en la Revista Anales de la Universidad de Chile, 1963.

Análisis del Tríptico del Perugino. Exposición del trazado geométrico regulador; uno de los elementos que genera la obra. geométrica como en la informal. Los fundamentos sobre los que descansa su rechazo los explicitó en un ensayo que él publicó en la Revista *Anales* de la Universidad de Chile con el título *Abstracción y Figurativismo*, publicado en 196354.

La premisa de la que parte es que las artes plásticas están enfermas. Su punto de partida es, pues, un diagnóstico sumamente pesimista del arte moderno, provocado por una crisis profunda. La causa fundamental es "el giro tecnológico que ha tomado el racionalismo en nuestra civilización "55 y que ha afectado a las artes plasticas. Estas -a su juicio - han tenido que ceder el artefacto a la tecnología, que los ha transformado en aparatos destinados a desarrollar una función práctica durante un tiempo limitado. Como no llevan el sello de la expresividad humana, se les desecha cuando han terminado de cumplir su función. El autor compara esta situación con lo que le sucede al artista que, hoy, concibe artefactos propios, los cuales presentan similares caracteristicas con el artefacto tecnológico: son desechables y están destinados a desaparecer.

Al iniciar este estudio empleamos el concepto de obsolescencia para referirnos al fenómeno de lo efímero y fugaz, pero no por ello despreciable y condenable, como parece desprenderse de las palabras de Elliott. Creemos que el ensayista añora un pasado que reclama angustiosamente: observa con profunda preocupación el desmoronamiento de un conjunto de principios y parámetros que sustentaban a las artes plásticas. Gracias a ellos

54. Elliott Jorge. Abstracción y figurativismo o el Dilema de la expresividad en la pintura. Anales de la Universidad de Chile No. 127, Santiago, mayo/agosto 1963.

55. Ibid.

se había logrado la estabilidad de un sistema de representación visual, cuya continuidad histórica no alcanzaba a ser trastrocada y cuya estructura formal se mantenía casi inalterada.

Esta permanencia del sistema de representación contribuyó a afianzar un paradigma axiológico que se objetivó en lo que se ha denominado la

El sol brilla sobre todas las estatuas, pero sollo la estajua de Memnón alta su vot al ciclo.

SCHOPENHAUER

# Abstracción y Figurativismo o el Dilema de la Expresividad en la Pintura

por Jorge Elliot

1

Sería una verdadera maravilla que bastase determinar la mayor o menor validez del arte figurativo o del mal llamado arte abstracto —que debería denominarse arte 'no-figurativo', pues todo arte es abstracto en cierta medida— para que se nos resolviera en forma inmediata y definitiva el problema de la expresividad en la pintura. Desgraciadamente no es así. La controversia a que aludimos no es más que el segmento visible de un témpano gigante, la mayor parte de cuya masa yace escondida bajo obscurísimas aguas. Nada se gantría con sólo examinar detenidamente el agudo fragmento que asoma a la luz. Nos será necesario, también, sumergirnos en el negro mar que oculta la más grande porción de su abultado cuerpo, si deseamos formarnos una idea, aunque vaga, de sus verdaderas dimensiones y su compleja forma.

La presencia, en nuestro tiempo, de un elemento que entorpece la expresividad del artista se hizo notoria apenas éste comenzó a sentir que no le era posible expresarse con potencia reveladora si se ceñía estrictamente a los cánones de la estética imperante. Pero no solo el artista plástico ha debido reconocer que ya no le es ni fácil ni sencillo crear obras significativas y de penetrante estocada emo-

124





A la izq.: BODEGON. Jan Jansz.

a la der.: BODEGON. Abraham Van Beyeren "obra de arte". La tradición presiona al artista para que ejecute una obra dentro de los marcos que, supuestamente, definen la "obra de arte"; definición que, por cierto, proviene de determinados grupos elitistas que quieren un arte a imagen y semejanza del paradigma que han elaborado. En estas circunstancias el artista se ve forzado a ejecutar una obra que se adecue a la institucionalización vigente, y que posea una lectura lineal inequívoca para que no provoque interferencias de comunicación entre el emisor y el receptor.

¿Es posible que un quehacer humano como la actividad artistica permanezca inalterada y enmarcada en principios que se erigen en verdades inmutables? Aquellas lejanas naturalezas muertas de los pintores holandeses del siglo XVII56 son

56. Un interés creciente por los objetos se desarrolló en el transcurso del siglo XIV en Italia y en el siglo XV en los Países Bajos, Alemania y Francia. Si el tema de la gran pintura o de la pintura de caballete se había orientado hacia la representación de escenas religiosas o a la evocación de personajes ejemplares, el objeto fue, a menudo, situado en el primer plano de la composición. El introduce la mirada en el espacio



ejemplos elocuentes del ingreso a un mundo diferente al de las representaciones religiosas, históricas o mitológicas. Fueron las cosas provenientes de la naturaleza (flores y frutos) las que atrajeron a esos artistas, a pesar de su existencia efimera. La desviación de la mirada hacia otros referentes hizo que se detuvieran en un mundo mínimo, frágil y condenado a desaparecer. Esta desviación cualitativa de la mirada implico la busqueda de otros horizontes visuales, y esta aventura está muy lejos de haberse detenido; afecta no sólo la pretendida linealidad histórica del arte. sino que también sus estructuras internas, lo que se traduce en una revisión de los sistemas de representación heredados y en último término. en un cuestionamiento del propio concepto de arte y, consecuentemente, de la "obra de arte".

Detrás de aquel diagnóstico de Elliott, descubrimos la influencia que ejerció Hans Sedlmayr sobre historiadores y teóricos del arte, en la década del 50, con su obra *La revolución del arte moderno*, publicada en alemán en 1955 y traducida a nuestro idioma dos años más tarde. Curiosamente, Jorge Elliott no menciona a este autor, convertido en el portaestandarte de la reacción contra el arte moderno.

En el libro citado, Sedlmayr plantea varias interrogantes, apoyandose en los conceptos de Müller-Armack: ¿Cuáles son los supremos intereses del arte moderno? ¿Cuál es su ideal?

pictórico, sugiriendo el carácter de la escena que se describe o del personaje que se representa. No obstante, la naturaleza muerta jugaba aún un rol alusivo. El siglo XVII es considerado el siglo de oro de la naturaleza muerta. Es en Alemania y en los Países Bajos donde adquiere su máxima importancia, a diferencia de Francia, donde la Academia ubicó la naturaleza muerta muy por debajo en la escala de los "géneros". En España, por su parte, la practicaron grandes maestros como Velázquez, Murillo, Ribera y Zurbarán. El término "naturaleza muerta" se fijó también en el siglo XVII. Originalmente, la expresión utilizada era "still-leven" en flamenco (naturaleza inmóvil) o "still life" en inglés (vida silenciosa). En detrimento de la traducción literal, se impuso desde 1756 el término "nature morte" en Francia, expresión que se adoptó, igualmente, en Italia: "natura morte" en reemplazo del antiguo término de "soggetti e oggetti de ferma (sujeto y objeta en reposo). En España se conservaron los nombres de "floreros" y "bodego-

ESCUELA HUNGARA, SZINYEI La Merienda. 1873. ¿Son esos ideales los genuinos del arte? En su respuesta encuentra cuatro ''ideales'': la geometría, la pureza, la técnica moderna y el inconsciente. Todos ellos son extra-artísticos y deben ser calificados de "falsos ideales", es decir, de "ídolos"<sup>57</sup>, considerados irónicamente por él como ''las supremas esencias terrenas revestidas con toda la dignidad y valor de lo absoluto". ¿Cuales son estos ''falsos ideales''?

- El culto del arte en el esteticismo
- La geometria o el cientismo en el que se basa o emparenta.
- El producto de la ciencia, la técnica como realidad suprema.
- El absurdo y el caos: el Surrealismo58.

Con la explicitación de estos "ídolos" culmina su discurso, cuyo punto de partida había sido la crítica demoledora al arte abstracto. Lo atacó frontalmente por no representar cosas de un mundo real o figurado y, sobre todo, por no tener "significación". He aquí el gran problema de la pintura moderna: no sólo elimina la representación de lo objetivo, sino que también elimina la significación<sup>59</sup>.

Pensamos que SedImayr representó, a nivel internacional, una postura estética reductora, que cerró toda posibilidad de aprehensión de ciertos fenómenos artísticos desde su génesis, es decir, desde las potencias creativas del artista hasta el marco histórico de su gestación. No vislumbró la riqueza, amplitud y extensión del campo del arte. ¿Por qué no aludió en su libro a los expresionistas norteamericanos? ¿Por qué no hay una sola palabra para los pintores pop que nacian en ese decenio? ¿Los habra condenado a priori?

El acotó un espacio sobre el cual el artista debia jugar, siguiendo precisas reglas impuestas y controladas por él mismo. Al·igual que un árbitro, vigilaba su cumplimiento y sancionaba o expulsaba a los que las transgredián.

Pensamos que en un contexto parecido a éste se movió Jorge Elliott, como lo demuestra el ensayo al que hicimos referencia y los artículos publicados en la prensa donde descalificó el arte abstracto. Su visión fue apocalíptica y su discurso una teoría de la crisis y decadencia



Enrique Lihn, autor del artículo "Reflexiones sobre un artículo de Jorge Elliot" publicado en la Revista Anales de la Universidad de Chile, 1963.
El poeta muere en agosto de 1988; vaya nuestro

El poeta muere en agosto de 1966; vaya no homenaje y reconocimiento.

del arte. Basta con leer algunas frases reiteradas una y otra vez: "Las artes recuerdan el caso de las enfermedades neurovegetativas"; "el artista es un enfermo"; "la postración artística" o "la trágica encrucijada"60.

Su ensayo Abstracción y figurativismo es un texto que clausura la posibilidad de análisis del arte que condena. El fue testigo presencial —en los años 60— de un amplio espectro de propuestas artísticas que, emparentadas o no con la abstracción (problema menor en la plástica chilena a partir de ese instante), solicitaban amplitud de criterio del investigador para analizar y comprender lo nuevo, sin rechazar prematuramente tal o cual posición estética, por no ajustarse a los principios a los que adhería el especialista.

Afortunadamente, la reacción al ensayo de Elliott no se hizo esperar. Enrique Lihn, en un artículo publicado en la misma Revista61, realizó un detenidísimo análisis crítico de ese ensavo. Aludió al tono apocalíptico de aquél en su ataque al arte abstracto al advertir que: "Se prepara un asedio, desde varios frentes, al arte abstracto. como si éste fuera, en última instancia, el fruto maligno del árbol de la ciencia"62. Su artículo termina -con sutil ironía- dejando abierta la invitación para proseguir por otros caminos el asedio al arte contemporáneo: "Me parece que están ocurriendo vuelcos en el campo de la conciencia estética y de la creación artística que no podrían operarse a partir de valoraciones tradicionales, ni preveerse desde ellas"63.

Sed Imayr Hans. La revolución del arte moderno.
 Rialp, Madrid, 1957.

<sup>58.</sup> Ibid, pág. 205.

<sup>59.</sup> SedImayr Hans, op. cit., pág. 63.

<sup>60.</sup> Elliott Jorge . Abstracción y figurativismo, op. cit.

Lihn Enrique. Reflexiones sobre un ensayo de Jorge Elliott. Revista "Anales" de la Universidad de Chile No. 128, sept/dic. 1963.

<sup>62.</sup> Ibid. pág. 157.

<sup>63.</sup> Ibid.

En nuestro país, estas pugnas han sido muy agresivas y conviene reflexionar sobre este hecho. No cabe duda que los movimientos que se erigen como avanzadas se sienten capaces de provocar instancias de cambio o de ruptura que chocan, irremediablemente, con los lenguajes establecidos. Esta colisión entre lo "viejo" y lo "nuevo" ha perdido su antigua virulencia en los centros internacionales. En Chile, en cambio, se presenta con acentuados ribetes descalificadores. ¿Cómo se explica este fenómeno?

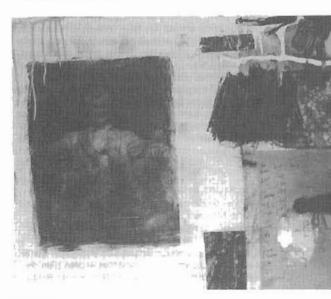
Una de las razones es nuestra marginalidad respecto a los grandes centros artísticos y a sus circuitos de distribución. La crítica y el público de esos núcleos gravitantes, están muchisimo más familiarizados que nosotros con las proposiciones que día a día renuevan el lenguaje del arte. Si Rauschenberg —nos visitó en 1985— no estuviera avalado por esos centros y promovido por sus circuitos, difícilmente habría tenido la acogida que se le brindó. La publicidad que recibió y el hecho de exponer en un recinto consagrado como el Museo Nacional de Bellas Artes cooperó para atenuar o silenciar a los iconoclastas.

La otra razón de la agresividad se origina en nuestra propia mentalidad cultural hipertrofiada. Mientras otros países han comprendido que el arte no es ni culturalmente epidérmico ni socialmente periférico, y que debe incorporarse a la sociedad a través de circuitos adecuados que funcionen con regularidad, en el nuestro no ocurre, por desgracia. lo mismo. Consideremos, por ejemplo, el grado de importancia que tiene el arte en la programación habitual de los canales de televisión. No es necesario ser experto en estadística para apreciar la bajísima frecuencia que tienen en la cartelera televisiva. Lo peor es que todo esto se sabe, pero nada se hace para remediarlo. No cabe otra cosa que pensar que esta subestimación de los valores artísticos no es más que la consecuencia de una estructura cultural subdesarrollada. Otro medio que sin tener la importancia masiva de la televisión, es fundamental al interior del circuito del arte son las revistas especializadas. Ellas acogen las más diversas tendencias que se presentan en el escenario internacional. De esta manera el lector recibe información directa y actual de lo que está aconteciendo en museos y galerías y conoce, asi, las últimas orientaciones estéticas. En Chile no hay revistas de arte. Todas, inexorablemente, se quedan en el lanzamiento del primer número.

El arte no debiera ser una actividad excepcional para ser aprehendida excepcionalmente: requiere la familiaridad y el contacto frecuente. Lo podemos comparar con el hábito de la lectura que, si se abandona, el lector se retrotrae a la condición de semianalfabeto o de analfabeto.



ODALISCA. Robert Rauschenberg



LINCOLN Robert Rauschenberg

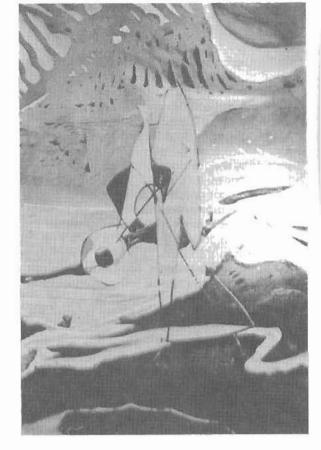
Las artes visuales necesitan que el ojo se cultive y sólo puede hacerlo mediante un proceso educativo permanente que le permita "ver"64.

El espacio del arte en Chile es un micro ambiente que, con gran esfuerzo, ha creado pequeños y modestos circuitos que nunca podrán lograr, por sí solos, ampliar el campo de acción. Entre este micro-ambiente y el macro-ambiente social hay una distancia sideral. El gran público, en su lejanía artística, se siente agredido por las tendencias más recientes e, incluso, con las no tan actuales. Muchos ven un verdadero peligro en ellas.

Es muy ilustrativo un artículo de Antonio Romera publicado al finalizar los años sesenta. Este texto es una invitación destinada al público y a algunos especialistas para que reflexionen frente a la eventual "peligrosidad del arte" 65.

El crítico se refiere al lenguaje que utilizan los opositores de las expresiones avanzadas, calificándolas con epítetos como: libertinaje, peligrosidad, caos y otros conceptos que "encierran un sentido de valoración moral". El articulista narra una anécdota muy sugerente: "Hace tiempo, un pintor veterano y cuyo estilo guarda similitud con el naturalismo de fines del siglo XIX, puso un cartel en su exposición del Banco de Chile, en el cual aseveraba que los jóvenes revolucionarios de la abstracción pintaban así por designio expreso del comunismo "66. Al preguntarse por la

- 64.En el homenaje que Jorge Millas rindiera a la memoria de Luis Oyarzún, en la Universidad Austral, aludió a "la pasión de ver" de este último. Sus palabras vienen al caso para ilustrar el concepto de "ver" a que aludiamos. A juicio de Millas, "el acto de ver es la forma primera y primordial de la existencia humana. Sólo somos en cuanto algo distinto y distante aparece frente a nuestra mirada, como siendo a una con nosotros. Y no se trata sólo de la mirada de nuestros ojos. Ella importa mucho y ya Aristóteles lo reconoció la facultad de la vista nos hace conocedores de muchas diferencias de toda especie, ya que es por este medio. principalmente, como percibimos los sensibles comunes". Más adelante dice: "Acto de ver que otra cosa más, que otras cosas más, existen con nosotros, es decir, que no agotamos el ser y, al contrario, éste nos rebasa por todas partes. Todos los humanos vemos, con mayor o menor medida, y sólo en cuanto vemos. somos nosotros mismos..." (Millas Jorge. Luis Oyarzún y la pasión de ver. El Mercurio, Santiago, 7 enero 1973).
- 65. Romera Antonio. Supuesta peligrosidad del arte. El Mercurio, Santiago, 29 febrero 1969.
- 66.En la Revista Bellas Artes, órgano de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en un artículo firmado por Camille Mauclair, con el título "El comunismo pictórico", se refiere al Cubismo y descalifica a sus seguidores con términos como: contaminadores, abusadores, farsantes, mercachifles y metecos. Para el artículista, el arte nuevo organiza el gran plan de destrucción intelectual y moral" (Revista de Bellas Artes, No. 1, Santiago, octubre 1928).

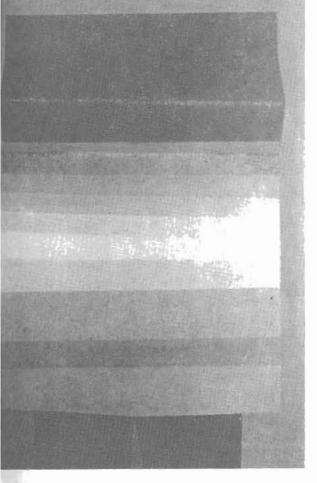


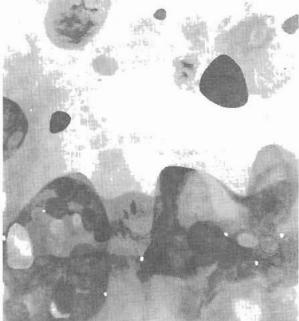
VAGABUNDO. Enrique Zañartu.

peligrosidad del arte nuevo y por los supuestos riesgos que involucraría para la humanidad. Romera se responde: "Tomemos los nombres de algunos pintores jóvenes que por lo menos cultivan el arte de avanzada: Matta, Antúnez, Zañartu, Núñez, Vergara, Balmes, Yrarrázaval, Opazo, Castro-Cid, etc." Y vuelve a preguntarse: "Cultivan esa forma de arte por un cierto descompaginamiento mental, moral o psiquico? Quienes los conocen saben de sobra a qué atenerse".

En este punto nos volvemos a encontrar con las meditaciones de Luis Oyarzún. También interviene en la polémica para dar a conocer sus puntos de vista sobre el problema y, sobre todo, para responder a un antiguo artículo de Elliott<sup>67</sup>, que no había olvidado. En sucesivos trabajos escritos entre agosto y septiembre de 1969, planteó sus puntos de vista: en primer lugar, advierte las profundas transformaciones al interior del mundo del arte, que califica como "un creciente operativo de cambios" cada vez más rápidos y radicales, que se intensificaron desde el impresionismo hasta llegar a la "Impermanencia de los

67. Elliott Jorge . El patetismo falaz y las artes. El Mercurio , Santiago , 7 agosto 1965.





PIEDRAS. Nemesio Antúnez.

PERSONAJE SILENCIOSO. Ricardo Yrarrázaval.

happenings, sucesos y eventos"68. Explica cómo estos operativos de cambio han borrado las fronteras de las tradicionales definiciones, provocando serias dificultades en la identificación de un determinado objeto como pintura o escultura. A su juicio, es fundamental reconocer esta situación para "la comprensión valorativa del arte contemporáneo", ya que este arte ha alterado las "perspectivas axiológicas e históricas y ha originado una visión discontinua de las experiencias estéticas que será siempre un nuevo comienzo"69.

El esteta sostiene que se ha perdido la noción de un solo y privilegiado eje ordenador, con lo cual el papel del crítico se ha tornado difícil; sin olvidar, por cierto, las dificultades para el propio espectador<sup>70</sup>.

Al ahondar en la problemática del arte contemporáneo, Oyarzún se encuentra con el ser y, derechamente, insistirá en la relación del ser con

68. Oyarzún Luis. Arte moderno: presentimiento y preguntas. El Mercurio, Santiago, 21 agosto 1969.

69.Ibid.

 Oyarzún Luis. Arte moderno: críticas y obras maestras. El Mercurio, Santiago, 28 agosto 1969. el arte, vislumbrando su intima comunión: "El ser se nos muestra escondiéndose, insinúa Heidegger, al modo de Heráclito. El arte y la filosofía intentan, siempre en vano, revelarlo. Tanto en la acción como en el conocimiento pareciera que el ser, a punto de ser conquistado, se nos escapa. Su presencia huidiza es continuo desafío, que se muestra sólo en este esconderse y problematizarse, y de esa manera, y con tal carácter, impregna a la creación artística, a toda creación humana". Agrega, luego, una idea esclarecedora:

"Acaso la celeridad de los cambios contemporáneos y el rápido envejecimiento de las formas sean indicios de la urgencia con que sentimos esa necesidad de revelación "71,

Con estas últimas reflexiones, el poeta y ensayista va más allá de los estilos particulares, se aleja de tal o cual movimiento para plantearse la pregunta sobre el por qué de la existencia del arte y su esencial trascendencia. A su juicio, la respuesta no puede ser más que metafísica: "Queda en el fondo un sobrante no iluminado —el ser goza ocultándose—y por eso mismo se pide al arte, cada vez más, que sea proyectivo, alumbrador y

71. Oyarzún Luis, op. cit.

adivinatorio de aquellas tierras incógnitas, sobrantes y oscuras. Se pide con eso que cumpla una función mayéutica" 72.

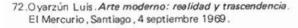
En estas reflexiones hemos intentado presentar la atmósfera intelectual de la época y la posición de los críticos en su afán de desentrañar el sentido del arte. La década del sesenta abrió compuertas herméticamente cerradas, permitiendo que la capacidad de análisis aflorara con impetu en el decenio siguiente, en manos de nuevos críticos y teóricos 73.

### 5. PROPOSICION DE LECTURA

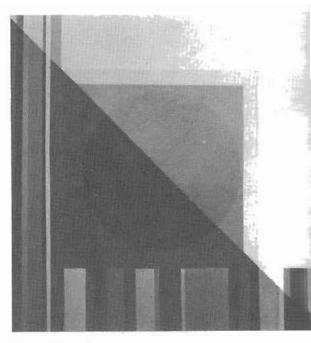
La abstracción, ya sea en su vertiente concreta o en su vertiente informal, incluyendo los matices que se desprenden de cada una de estas lineas de trabajo, presenta grandes dificultades de comprensión y valoración. Por esta razón, nos parece conveniente proponer un modelo de lectura para que el lector tenga un instrumento teórico de acercamiento a las obras abstractas.

Tratando de precisar una fecha que marque el momento culminante del debilitamiento de la iconicidad de la pintura chilena, producto de su referente (el mundo visible), la podemos ubicar entre 1956 y 1958. A partir de esas fechas se perdió el contacto con dicho referente y se ingresó a la abstracción. Simultáneamente, el espectador quedó desprovisto de los mecanismos de reconocimiento.

La abstracción geométrica, tal como se indicó al aludir a sus principios programáticos, asumió la reivindicación de la bidimensionalidad del soporte, es decir, se inclinó por el espacio plástico entendido y utilizado planisticamente. Los integrantes de Rectángulo ejecutaron una pintura que se desprendió, paulatinamente, de los residuos referenciales que aún la acompañaban: ventanas trabajadas con verticales y horizontales. planos que quardaban un resabio con vanos de puertas o con superficies de mesas, esferas que conservaban un débil vinculo con frutas, y ovoides que mantenian un nexo de significación con el huevo. Al iniciarse el decenio del sesenta, estos residuos icónicos desaparecieron completamente, ingresándose, en propiedad, a la abstracción geométrica.



Luis Oyarzún, Jorge Elliott y Antonio Romera fallecieron con escasa diferencia, entre los años 1972 y 1975.



Carmen Piemonte

Al frente: HOMBRE EMPAREDADO. Alberto Pérez.

Al comenzar este estudio indicamos que, a fines de los años cincuenta, los artistas iniciaron el enjuiciamiento de la pintura en dos frentes: uno, producto de una postura teórica todavía muy primaria —pero fundamental para ese tiempo— y el otro, originado en la exploración directa de los limites de la pintura.

Pues bien , *Rectángulo* elaboró algunos postulados que sirvieron de soporte conceptual a sus proposiciones. Surgieron de la pintura misma como consecuencia de la propia evolución del lenguaje plástico, desde formas naturalistas a formas cada vez más abstractas. La búsqueda de estas últimas fue producto de la distancia que tomaron en relación con la "pintura subjetiva-impresionista" y con los contenidos románticos que tanto habían influido en el arte nacional. La abstracción geométrica quiso establecer criterios objetivos que neutralizaran la subjetividad.

Para conseguir esos criterios se propuso la codificación rigurosa de un reducido repertorio de signos constituidos en unidades de base (formas geométricas), que se ordenan según una sintaxis precisa. La forma geométrica se identifica con el significante, mientras que el significado resulta de la cohesión sintáctica de las unidades elementales. Este sistema pictórico permite innumerables alternativas combinatorias, de







Alberto Pérez en su taller. 1961.

Portada del "Ensayo sobre Hieronymus Bosch", editado en 1970.

acuerdo a la mayor o menor complejidad con que se emplean dichas unidades.

La dificultad de lectura radica en que ya no se puede vincular el cuadrado o el triángulo con una persona o un animal; no hay posibilidad de encontrar semejanzas, no hay asociaciones con formas externas ni existen, tampoco, figuras alegóricas. Si las hubiere significaría que el pintor no entendió los fundamentos teóricos del movimiento. Es preciso que el espectador asimile un nuevo código artístico, exigencia que, por lo demás, se reitera cada vez que adviene un nuevo movimiento que ha desarticulado los códigos vigentes, si se quiere aprehender el sentido de la nueva propuesta visual.

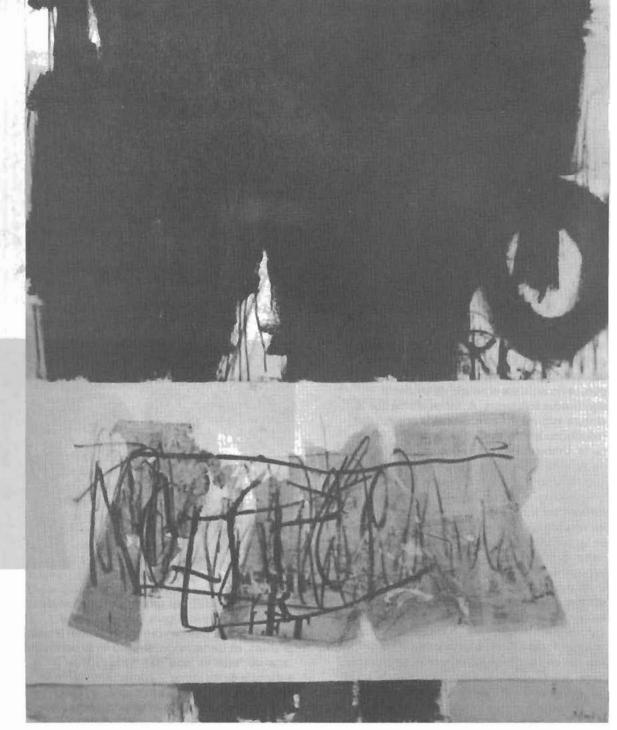
La instauración de modelos de orden hace que este código pictórico genere, a nivel de la información, técnicas de redundancia y de previsibilidad; las primeras se producen por la reiteración de las mismas unidades de base y, las segundas, debido a la alta probabilidad de utilización de algunas de esas unidades (cuadrado, rectángulo, triángulo). El máximo nivel de previsibilidad se encuentra en el arte programado; por ejemplo, en algunas obras cinéticas cuya sintaxis luminosa obedece a un programa rigurosamente preparado. Empleando un término de la termodinámica, extrapolado por los teóricos de la información. diremos que hay una mínima entropia o indeterminación. En general, en todo este sistema, la entropía es bajísima o nula74.

74. Para medir la cantidad de información se recurre, a menudo, al concepto de entropia. De acuerdo a un principio de la Termodinámica, equivale al consumo

En cambio, la entropía aumenta considerablemente en el informalismo. En su momento culminante (en los años 1962 y 1963) con las obras de José Balmes y Alberto Pérez, por ejemplo, el grado de indeterminación fue máximo, provocando una aguda crisis en el espectador. Crisis muy superior a la de la pintura abstractageométrica que terminó por tolerarse debido a la estructura formal de sus signos, a su capacidad de pregnancia y, sobre todo, a la aceptación social de sus formas aun cuando sólo sea por hábito visual. El informalismo, en cambio, al radicalizar su ruptura no sólo con la tradición, sino que también con el arte geométrico, puso una distancia dificil de franquear. Sus modos de producción ampliaron los recursos materiales y manipularon trozos de madera, papeles, trapos, pastas, clavos, cartones etc., a los que dieron una función renovada sobre el soporte. Los informalistas se situaron en los límites de la pintura, aunque sin abandonar uno de los componentes esenciales del sistema cuestionado: el espacio del cuadro.

En la pintura abstracta-geométrica podemos distinguir un código basado en las relaciones formales de las unidades de base, que se someten

de energía que se produce cuando un sistema pasa de una determinada condición térmica a otra. La entropía señala la medida del desorden, de desorganización a que llega un sistema en esas circunstancias. Aplicando este concepto a los mensajes, su grado de información es equivalente a su grado de organización o de desorganización. Así, entonces, la entropía es lo inverso de la información y equivale a la medida de desorganización del sistema.



MONUMENTO Nº 5 José Balmes.

a esquemas precisos de ordenación; en cambio, en el informalismo, el reconocimiento de un código no es claro ni evidente. A pesar de esta dificultad, algunos teóricos consideran posible reconocer la presencia de una regla, de un sistema de referencias, aunque sea muy distinto a los que estamos acostumbrados. El esteta y escritor italiano Umberto Eco indica que la clave la proporcionan los propios pintores informalistas

cuando dicen que interrogan las nervaduras de la materia o la textura de la madera. Esto permite identificar una especie de nivel micro-físico, cuyo código lo extraen de las estructuras de la materia con la que trabajan, dispuestas, generalmente, en soportes duros.

La obra informalista no propone imágenes y no busca significados; más bien busca sentidos de configuración que, aun cuando no sean clara-



Gracia Barrios y José Balmes en París. Septiembre de 1981.

VIETNAM. José Balmes.

mente decodificables, son reconocibles. Desde el punto de vista de la información aumenta la innovación pero disminuye la inteligibilidad, porque no satisface el anhelo de encontrar significados constantes. A. Moles afirma que la pintura informal ha acrecentado la originalidad. reduciendo la información semántica 75. Por su parte, Umberto Eco señala que esta reducción no significa la falta total de comunicación; al contrario, comunica, pero de otra manera. El informalismo hizo posible que el espectador concentrara la mirada en su propio entorno; en los cortes geológicos y en los accidentes naturales; en las cualidades físicas de los más diversos materiales; en la herrumbre y el óxido de los objetos expuestos a la intemperie; en el deterioro de miles y miles de cosas que nos rodean en la vida cotidiana. Surgió una nueva iconografía que recuerda a la surgida del pop-art y que el espectador identifica al ingresar a un supermercado o al observar los carteles publicitarios en la ciudad, que fueron algunos de los referentes empleados por el artista pop. El informalismo contribuyó al reconocimiento del material como fin y no como medio que se ocultaba detrás de la imagen pintada. Parodiando a MacLuhan diríamos que el medio fue la pintura.

## 6. LA CONTINGENCIA HISTORICA COMO REFERENTE

En el análisis de la abstracción geométrica y del informalismo hemos podido comprobar que ambas tendencias se replegaron en el soporte para

75. Moles Abraham. Théorie de l'information et perception esthétique. Denoel, Paris, 1972.



elaborar sus respectivas proposiciones, fruto de una acción sobre los signos que eludían sus referentes para crear un campo referencial propio; se anuló, en cierto modo, el signo en su definición usual de "estar en lugar de". Se lograba así la autarquía de los signos y, consecuentemente, la autonomía del lenguaje artístico.

Esta concentración al interior del lenguaje provocó una intensificación del trabajo en el campo sintáctico que debilitó el campo semántico, vale decir, lo que se conoce habitualmente como contenido, cuya coherencia o unidad es suscitada por el o los referentes.

Los artistas que adhirieron al informalismo tomaron conciencia, prontamente, en los años 1963 y 1964, de las limitaciones a que los podía conducir una excesiva formalización de los signos. Pero esta toma de conciencia estaba unida a una particular actitud adoptada por ellos, como consecuencia de la revisión que hicieron de su comportamiento como artistas, su compromiso

con el arte y su posición frente a la contingencia histórica. Fruto de esta reflexión fue el rol activo que asumieron, renunciando a una actitud neutra o pasiva frente a los acontecimientos históricos y rompiendo los límites que separaban la actividad artística de la vida cotidiana.

Un testimonio de la posición asumida nos la ofrece José Balmes al recordar que en la trayectoria del grupo *Signo* hubo un momento en que tuvieron la sensación de que se estaban evadiendo de la realidad misma y que era preciso situarse en medio de ella: "Percibir el mundo no en sus aspectos externos, descriptivos, lo que es la forma y el color, por ejemplo, sino que el clima propio, el clima humano, el que a uno le está tocando vivir"76

Esta inserción en el contexto no sólo modificó los postulados del grupo, sino que reorientó su labor hacia lo que podríamos llamar un postinformalismo. Pero este cambio de rumbo no fue exclusivo de Signo. Paralelamente, otros pintores que actuaban individualmente, ajenos a toda vinculación con postulados preconizados por un determinado sector, se vieron enfrentados también a la alternativa del compromiso vital con la realidad.

A estos artistas los estudiaremos más adelante, en una línea de trabajo relacionada con la continuidad histórica de la pintura, pero no ajenos a interrogarse sobre el fenómeno de la representación, cualquiera que sea la naturaleza del soporte sobre el cual aquella se fija<sup>77</sup>; representación destinada a poner de manifiesto el protagonismo del hombre como referente privilegiado.

El primer-eslabón de esta larga cadena aún no concluida lo ofreció la obra de Carlos Faz con la tematización del dolor, la soledad y la muerte. Desde el año 1953, fecha de su fallecimiento prematuro, hasta mediados de los años sesenta,

### Galaz Gaspar . El arte y su compromiso con la realidad . op . cit .

77.El soporte también fue considerado como objeto de investigación y análisis por los artistas, como tendremos oportunidad de verlo. La supresión del bastidor -el marco había sido suprimido en los inicios del decenio del 60 y sustituido por un límite casi imperceptible - en los años 70 no significó, necesariamente, una renuncia a la pintura. Tampoco lo fue el que el artista escogiera como soporte, en reemplazo de la tela, trozos de cartón, una cortina de baño, una persiana de celosías o el desplazamiento de la tela de su "correcta" ubicación sobre el bastidor, es decir, coincidiendo los ángulos de una y otro. Con dicho desplazamiento, el bastidor deja de estar al servicio de la tela, la que cuelga libremente, unida sólo en algunos tramos con aquél. Otra alteración de la norma lo ofrece el montaje de las telas, que rompen la perpendicular respecto al piso al ser colgadas en ángulos agudos u obtusos.



Autorretrato de Carlos Faz, fechado en Veracruz, 1953.







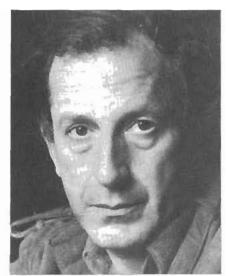
MADRE E HIJO. Carlos Faz (1931 - 1954)







Ricardo Y rarrázaval



Mario Toral

se generó una linea de investigación de disimiles orientaciones, pero todas apuntando al ser humano. Mario Carreño, en 1965, abandonó la abstracción geométrica para retomar la figuración e iniciar la serie de Los petrificados; Nemesio Antúnez con sus Bicicletas y Manteles, luego con las visiones del puerto de San Antonio y, más tarde, en Nueva York, pintando al hombre en el anonimato colectivo: Toral, por su parte, a su regreso de París, en 1962, ingresa al Taller 99 (taller de grabado fundado por Nemesio Antúnez), realizando experiencias innovadoras con la matriz metálica (cortes, texturas y fuertes terrazas) para luego volcarse a la pintura y el dibujo, iniciando su serie de los Totem, Ricardo Yrarrázaval, en 1965, con su obra Rostro (premiada en el Concurso de la Compañía de Acero del Pacífico) inició el tránsito de la abstracción hacia una reminiscencia de lo real para culminar, gradualmente, en la problematización del ser humano. Rodolfo Opazo, con sus grandes telas como Las tentaciones de San Antonio, Sala de espera, Presagio, La luna, Te quiero más que a mi vida, ejecutadas con una paleta restringida destinada a realzar personajes fantasmales; en 1966 obtuvo el primer premio en el Concurso de la mencionada Compañía con su obra Papá, mama, papito pegó. Guillermo Núñez había asumido una línea figurativa definida con un acentuado cromatismo después de su viaje a Nueva York, como lo demostró con su obra Héroes para recortar y armar, con la cual obtuvo el primer premio en el Concurso de la Compañía Refinería de Azúcar (CRAV), en 1969.

Al ingresar el contexto humano al plano textual de la obra postinformal, su estructura sintáctica y semántica sufrió profundas transformaciones que ampliaron el campo de acción de los artistas: algunos continuaron investigando el espacio de la pintura como pintura y, otros, comenzaron a

distanciarse de ella como soporte y como medio para afrontar los desafios provenientes del contexto. Sobre este proceso de des-pintura hablaremos más adelante. Queremos volver al trabajo de los postinformalistas y analizar el significado de su actividad artística.

Podemos fijar el decenio del sesenta como punto de referencia para situar las modificaciones que se produjeron en las estructuras políticas y económicas del país, que provocaron una dinámica social pocas veces vista en la historia nacional, acelerándose los quiebres con la mentalidad conservadora que aún caracterizaba a muchos ámbitos institucionales.

No hay duda que los años sesenta, particularmente el segundo quinquenio, fue pródigo en acontecimientos que incidieron en los cambios de mentalidad y comportamiento frente a la realidad nacional, se produjo, igualmente, una preocupación acentuada por los problemas de América Latina y una especial atención frente a la conflictiva situación internacional.

Recordemos que en esa década fue asesinado el Presidente Kennedy (noviembre de 1963), crimen que provocó una gran desesperanza en el ámbito latinoamericano, al interrumpir las expectativas que había abierto la Alianza para el Progreso como instrumento destinado a mantener una ayuda económica y tecnológica. Con su sucesor en la Casa Blanca, el Presidente Johnson, la política que se aplicó a América Latina retornó a la antiqua indiferencia y desinterés, salvo en aquellos casos en que el país del Norte se sintió directamente amenazado en sus intereses políticos o económicos. Así ocurrió, por ejemplo, con la invasión a la República Dominicana por los "marines" norteamericanos. El gobierno de ese presidente se vio enfrentado, además, a la intensificación de la guerra del Vietnam, que tanta









preocupación produjo en la intelectualidad latinoamericana.

La muerte violenta del Presidente Kennedy fue seguida, durante ese decenio, por el asesinato de su hermano Robert, el del líder negro Martin Luther King y, en Bolivia, el de Ernesto "che" Guevara. Su muerte pondría en el tapete la vieja discusión sobre la viabilidad de la lucha armada y de la revolución del campesinado para lograr la consolidación de las clases populares en el poder en América Latina.

Frente a estos episodios tan negativos y marcados por la violencia, la ciencia y la inventiva humana conquistaban el espacio: el 3 de junio de 1965, el astronauta Edward White se convirtió en el primer norteamericano en caminar en el el espacio; esta proeza antecedió al programa Apolo (1969-1972), que llevó al hombre a la Luna.

En Chile, entretanto, a partir de 1965 se puso en marcha la Reforma Agraria, se organizó la Promoción Popular y se iniciaron las conversaciones con las grandes compañías transnacionales del cobre para aplicar la llamada "chilenización" de esa materia prima, entregandose al Estado el 51 % de las acciones. En el ambito universitario el decenio del sesenta fue crucial: en los años 1967 y 1968 se produjo la crisis total de la estructura universitaria con sus rigidos esquemas académicos que condicionaban toda la mision de la Universidad a la formacion de profesionales. Se descuidó el campo esencial de la investigacioni científica humanistica y artistica y no hubo intentos serios para crear una planta docente dedicada, exclusivamente a las tareas universitarias.

La iniciativa para modernizar sus estructuras partió de las universidades catolicas, influenciadas por los acuerdos de Buga (Colombia), en particu lar aquéllos del Seminario sobre la misión de la Universidad Católica en América Latina cefebrado en febrero de 196778. Los principales actores de la modernización que se buscaba fueron los propios alumnos, particularmente los adherentes a la Juventud Democrata Cristiana.

El proceso de reforma se inició en la Universidad Carolica de Valparaiso y culmino en agosto de 1967 con un acuerdo entre autoridades, profesores y estudiantes, destinado a poner en marcha el proceso de reestructuración. En la Universidad Católica de Chile la pugna entre la autoridad universitaria y los estudiantes se inició en junio de 1967, al pronunciarse estos

78 Varies autores. Chile en el sigio XX. Ed Emisión.







Ala izq.:
Obras pintadas por las "brigadas muralistas"
en el muro de contención del río Mapocho
y en la fachada de una industria.
Estas acciones se llevaron a efecto entre
1964 y 1973.

### Arriba:

Mural pintado al estilo de las brigadas chilenas, realizado después de 1973 en la Universidad Nueva, Bremen, República Federal de Alemania.

últimos, plebiscitariamente, por un cambio de autoridad para iniciar la reforma. Debido a la gravedad de los acontecimientos provocados por la toma estudiantil de la Universidad fue necesaria la participacion directa de los docentes, representados en un Consejo de Profesores elegidos por sus pares en cada Facultad. Este Consejo propuso a la consideración del Gran Canciller de la Universidad una lista de académicos encabezada por el arquitecto y profesor Fernando Castillo para ocupar el cargo de Prorrector. Pero la renuncia del Rector, Mons, Alfredo Silva, obligó a la convocatoria del Claustro Pleno para elegir al nuevo Rector, cargo que recavó en la persona del profesor Castillo , ratificado por el Vaticano en diciembre de 1967. En la Universidad de Chile la crisis se desencadenó en 1968 y sólo en noviembre del año siguiente, al asumir la rectoria el profesor Edgardo Boeninger, comenzó a implementarse la reforma.

Pues bien, la Reforma Universitaria tuvo particular relevancia en el campo que nos preocupa, vale decir, en la enseñanza del arte y en la actitud que adoptaron muchos artistas quienes, como profesores universitarios, tuvieron un activo papel en dicho proceso.

Con bastante anterioridad a la crisis universitaria se podía detectar la insatisfacción entre algunos miembros del cuerpo docente de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en relación a la enseñanza que se impartía en ella. Francisco Brugnoli, profesor de la Escuela en aquella época, recuerda que el problema se agravó en 1962: ese año se planteó, explícitamente, la necesidad de una reforma al interior de la Escuela destinada a darle un genuino rango universitario mediante la admisión exclusiva de postulantes que hubieran rendido el bachillerato; se consideró también la necesidad de establecer una coordinación académica coherente entre las





Julio Escámez inició un trabajo de arte en que los muros pasaron a ser los soportes de una pintura directa e inmediata.

El pintor Roberto Matta con un equipo de las "brigadas muralistas", quienes emplearon textos, en primera instancia, y símbolos más adelante. 1971.

distintas catedras y talleres y proponer, igualmente, niveles de exigencia acordes con una Escuela universitaria. Se consideró la conveniencia de incorporar nuevas disciplinas relacionadas con la teoría y la práctica del arte, con el fin de poner al día a los jóvenes estudiantes en la multiplicidad de cambios que mostraba la actividad artística. Todos estos anhelos de modernización debieron esperar el advenimiento de la reforma universitaria para concretarse.

La Reforma no fue un proceso aséptico desde el punto de vista político, sino que en su seno se manifestaron diversas posturas ideológicas, consecuencia de la aguda politización en todos los aspectos del acontecer nacional, fenómeno aceptado y avalado por un marco institucional democrático. En este clima participativo, donde cada uno se sintió protagonista, el artista no se aisló ni se mantuvo distante. Un grupo importan-

te intervino en la contingencia política, ya sea desde la Universidad o fuera de ella. Así, por ejemplo, Julio Escamez inició, en 1964, un trabajo de arte por el cual los muros pasaron a ser los soportes para una pintura directa, inmediata, destinada a publicitar la campaña presidencial de Salvador Allende, inaugurando el muralismo urbano. Ese mismo año y hasta 1973, las "brigadas muralistas" difundieron consignas partidistas, empleando textos primero y símbolos más adelante. Al recordar la actividad artística de ese tiempo. va sea en los trabajos sobre la superficie del cuadro como en las intervenciones urbanas, o en las primeras exploraciones en torno al objeto, no cabe duda que el artista estaba modificando de manera radical, su actitud frente al arte y la función que éste debía tener en la sociedad. La nueva situación que ofrecía el contexto histórico hizo que el artista se re-situara frente a él y



AMERICA. Gracia Barrios.

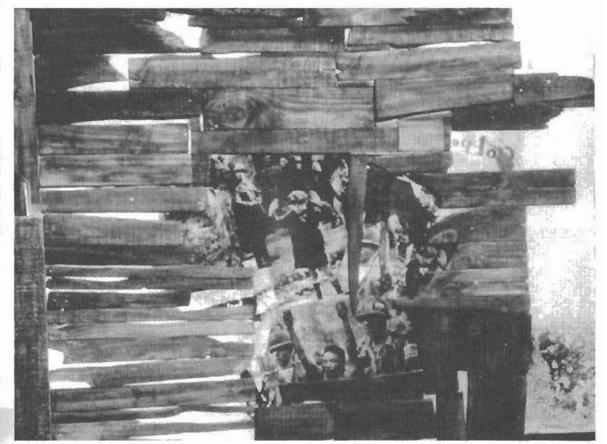
replanteara, en consecuencia, el sentido y la finalidad del arte. El análisis crítico a que lo llevó esta revisión le demostró que no podía seguir utilizando, únicamente, un lenguaje confinado a los límites que la tradición había fijado. Su compromiso con la realidad contingente, su convencimiento de la necesidad imperiosa de cambios en las estructuras políticas, economicas y sociales y el impacto que sobre él provocaba la miseria y la injusticia social lo llevaron a ampliar el repertorio de signos a utilizar - muchos extraídos de ese entorno de extrema pobreza - y , consecuentemente, a emplear procedimientos técnicos inéditos en el arte chileno. No se puede desconocer el caracter fundacional de estos nuevos sistemas de producción cuyas proyecciones aún estamos viendo.

El fundamento sobre el cual descansó la ampliación signica y los consiguientes procesos de elaboración y materialización de las obras lo constituyó el retorno a la "imagen", es decir, la reconsideración del dato visible, lo que implicaba, aparentemente, un reencuentro con la iconicidad. Pero, ¿qué sentido tenía esta iconicidad? ¿Se trataba de volver a la pintura representativa?

La respuesta es negativa si la comparación se establece con aquella pintura donda los elemen-

tos que conforman la imagen están relacionados "naturalmente" para generar una lectura lógica. La iconicidad que aquí analizamos fue el resultado de un conjunto articulado de significantes cuvo origen provenia de los medios de comunicación: la fotografía recortada de diarios y revistas para rescatar un acontecimiento o hecho registrado e impreso mecánicamente. Este registro visual retenido y memorizado por la cámara fotográfica ingresaba a otra memoria: la de la pintura, gracias a la técnica del collage; tambien utilizó textos periodísticos como los encabezados de las noticias o la noticia misma. Con este material de trabajo que aportaba la primera significación, el artista procedió a incorporarlo en el soporte y lo intervino para resemantizar sus primeros significados.

Por esta orientación se movieron algunos artistas, quienes, desde el informalismo o fuera de él, derivaron a un postinformalismo, algunos de cuyos representantes fueron Balmes, Martínez, Pérez, Barrios, Bru, Núñez, entre otros. Su confrontación con el contexto histórico fue el punto de encuentro entre ellos; no así la formulación visual, que presentó numerosas variables que impedián la agrupación en postulados comunes. Lo cierto es que en los años 65



BARRICADA Alberto Pérez. 1968.

ó 66 ya no es posible hablar de grupos cohesionados por un ideario común. La única excepción la ofrecía el grupo *Forma y Espacio* que había reformulado sus principios teóricos al adoptar esta nueva denominación, abandonando la de *Rectángulo*.

La segunda mitad del decenio del sesenta presentó, como vemos, una atmósfera artistica extraordinariamente dinámica, de febril cuestionamiento de la actitud del artista frente a la realidad. Fue un quinquenio de incansable revisión de los lenguajes artísticos que trajo como consecuencia un nuevo panorama para el arte nacional. Dicho quinquenio fue testigo de las primeras instalaciones de Francisco Brugnoli, quien radicalizó el enjuiciamiento de la pintura y de otras alternativas rupturistas, como el arte pobre de Hugo Marín, por ejemplo<sup>79</sup>. Todos

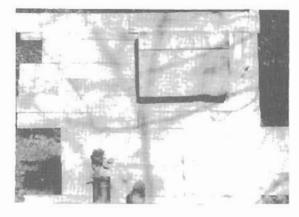
79. Antonio Romera se refirió a este artista en un artículo titulado Cuando la pintura no es pintura, a propósito de su exposición en el Centro Brasileño de Cultura, en abril de 1963. Le llamó la atención que hubiese abandonado su trabajo habitual con el esmalte: "Allí era la materia vitrificada; aquí la materia en bruto. Sólo que si allí, en las placas esmaltadas, se conservaba naturalmente la relación con los dominios del arte; aquí en estas 14 obras, la idea de pintura es cosa remotisima. Por lo menos en lo que debe entenderse

ellos compartieron el escenario de la plástica chilena con aquéllos que se mantenían dentro de los límites de la pintura como pintura, desplegando una labor individual al margen de grupos, característica que dominó hasta muy avanzada la década del 70.

Analicemos suscintamente la confrontación de algunos artistas con el contexto histórico con el fin de distinguir sus respectivas opciones frente a ese referente.

Alberto Pérez, en una actitud proverbial en él, planteó un trabajo de arte situado en el límite crítico entre la pintura, los objetos y las instalaciones. En los últimos años de los sesenta, desplazó y sustituyó el soporte (tela-bastidor) por la reconstitución (como soporte) de un tinglado de madera que hizo las veces de tabique de una mediagua (habitación marginal); esta superficie la intervino con manchas de color (rojas de preferencia), la perforó en diversos lugares y pegó fotografías en los huecos. Este trabajo dio origen a una

de pintura". A su juicio, Hugo Marín practicó una estética residual: distribuyó en la superfície del soporte, trozos de tarros bencineros, fragmentos de calamina y de muebles viejos, maderas carbonizadas, cartones corrugados, suelas, trapos viejos, hilos, pedazos de tubos, puños de camisa, etc.





Alberto Pérez.



Arriba izq.: INSTALACION 1980.

Alberto Pérez.

Alfrente: BANDERA 3

(Lonquén. 1984) Alberto Pérez.

Abajo: HOMENAJE AL CHE.

Alberto Pérez. 1968.



serie titulada *Barricadas*, caracterizada por una intensa carga semántica, debido a que los significantes empleados (madera, manchas rojas, fotografías) conservaron las propiedades reales de sus referentes; en algunas obras de esta serie, el artista agudizó la agresión del tinglado: eliminó las manchas rojas (pincel-óleo) y las reemplazo por agujeros reales producidos por balas e incluyó fotografías<sup>80</sup> del rostro del "che" Guevara muerto o de su cuerpo yacente. El uso de estos significantes no tuvo por finalidad articular una proposición de simple validez sintáctica o de especulación plástica al interior del universo semiótico de la pintura, sino que fue la expresión de un compromiso con la realidad histórica.

Su producción de arte se situó en la precariedad de los medios, evadiéndose del "aura" que posee la pintura. La pobreza del material, la reconstrucción con trozos de madera o latón, eliminaron el "trompe l'oeil" de la imagen pintada que podría representar la barricada, reemplazándola por la barricada misma para connotar la agresión y la violencia brutal. Dicha precariedad estaba asociada a la fragilidad, poniendo en tela de juicio otra "aura" de la pintura, su duración como objeto de contemplación, comercialización y atesoramiento.

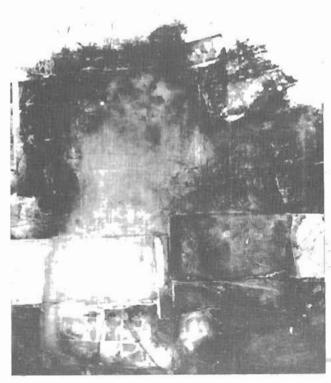
Esto mismo lo ha puesto al margen de cualquier circuito, incluso de aquellos espacios alternativos a que ya hemos aludido. Esta total marginalidad le otorga una libertad de acción absoluta. El precio que paga es la no comparecencia de sus obras a la mirada pública o a la mirada crítica; a pesar de esta situación, la documentación como registro visual de su trabajo nos permite dar cuenta de su obra. La libertad a que aludimos le ha permitido, además, ir de la pintura a las instalaciones, de ésta a la teoría y de la teoría de vuelta a la pintura. relacionada siempre con el aqui y el ahora en afinidad intencional con la obra de Balmes. El carácter no autocensurador de los trabajos que ejecuta, lo sitúan en un espacio clandestino, propiciando, desde su reducto, una estética de la resistencia.

Lo efimero, como nota distintiva, acompañó también el trabajo de otros artistas como Juan Pablo Langlois, Valentina Cruz, Hugo Marin o Francisco Brugnoli, aunque las motivaciones no fueron las mismas. Este último —como lo indicamos—rompió el límite-crítico para ir más alla de la pintura con sus instalaciones. Por su parte, Hugo Marín, realizó una exposición, en 1966, de esculturas de cemento y adobe que denomino Esculturas

80. Al analizar el papel de la fotografía en el soporte de la pintura y sobre todo, la preponderancia que tuvo en el período 1977-1982, es preciso considerar su carácter de credibilidad, que no comparte con ninguna de las modalidades de las artes plásticas.



SANTO DOMINGO, MAYO 65. José Balmés, 1965.



PINTURA 10. 1963. José Balmes.

efímeras "porque no podian tener duración, sobre todo las de adobe, que apenas admitián el traslado<sup>81</sup>. Empleó el adobe porque era un material que correspondía a la situación del país, pobre y subdesarrollado, y al trabajar con materiales pobres adquirián una particular dimensión<sup>82</sup>.

El postinformalismo de José Balmes no siguio la dirección de aquéllos que acentuaron el conflicto con los medios específicos de la pintura. Al contrario, recuperó la pintura como pintura en cuanto a su materialidad clásica de soporte-tela/maderabastidor-óleo/acrílico; pero el modo de escritura 
empleado no correspondió a la estructura de la 
imagen convencional, continuando con el procedimiento del gesto y de la mancha e intensificando la elaboración gráfica. De esta manera desarrolló 
una particular escritura que combinó la pintura 
con la gráfica, el gesto con la imagen y la razón 
con la pasión, para estructurar un texto cuyos 
referentes procedían de la contingencia histórica 
y cuyos significantes los extrajo de los mass-medias.

En su obra apareció la imagen del hombre (cuerpos, rostros, brazos, manos, ojos) elaborada con diversos recursos técnicos: carbón sobre tela para los fragmentos humanos; óleo o acrilico para reforzar la significación de la imagen. Otro recurso fue aportado por la propia superficie blanca de la tela, cuyo fondo intocado se incorporó a la retórica del discurso visual. Así surgieron obras como las series *Vietnam o la muerte del che Guevara*. Todas tienen grandes dimensiones (2,50 x 2,50 mts. o 3,50 x 2,00 mts.), al igual que la de otros artistas contemporáneos a él. Esta ampliación del formato parecía indicar la necesidad de acentuar el carácter testimonial de la pintura, incrementando el nivel de información como mensaje denotatívo. Con

 Rojas Mix Miguel. La imagen del hombre. Anales de la Universidad de Chile, abril/junio 1971, Nº1, pág. 82.

82. Rojas Mix Miguel, op. cit.

estas amplias superficies, el pintor se marginó, además, conscientemente, de los circuitos comerciales que buscan "el cuadro para la casa o la oficina", obviamente, de formato pequeño. La mayor extensión del soporte permitió, también, mayor soltura y desplazamiento corporal, facilitando la participación de todo el cuerpo en la acción de pintar. Este dinamismo corporal83

83.Esta verdadera prolongación de todo el cuerpo en el acto de pintar o dibujar, puede observarse en el video que registró a Mario Toral ejecutando un dibujo en el taller que ocupaba en Nueva York . La grabación captó, intencionadamente, con camara fija, todo el proceso: desde la colocación del papel en la pared hasta la firma del artista en la obra terminada. En este documental-video, se puede apreciar la rapidez del gesto, el desplazamiento del cuerpo de un punto a otro del soporte, la discontinuidad del trazo y de la mancha debido a que abordó la elaboración del dibujo desde distintos puntos de vista. En este sentido, la elaboración de la imagen no es continua, no sigue un trazado determinado. Sólo al final une las distintas partes para lograr la unidad visual. (Véase el ciclo de video documental Demoliendo el muro. Dirección Carlos Godoy, conducción y libretos Gaspar Galaz y Milan Ivelic. Canal 5 U. Católica de Valpararso, 1983).

El espectador recibe habitualmente la obra terminada. Nunca o casi nunca tiene la oportunidad de seguir el proceso de producción de una obra: los gestos iniciales, las etapas intermedias, sus dudas y vacilaciones, los arrepentimientos, acceder a las fuentes de las imágenes, etc. La historia del arte no recoge ni el nacimiento ni las vicisitudes por las que pasa la obra antes de llegar al museo, a la galería, al coleccionista o al público.

Las artes visuales no tienen la ventaja que tiene la literatura o la música al respecto. El manuscrito, en el primer caso, o la partitura musical, en el segundo, permiten seguir el proceso de gestación: borrones, tachaduras, notas marginales, facilitan la comprensión del difícil alumbramiento de una obra. En cambio, son muy escasos los testimonios que permiten vislumbrar este proceso en las artes visuales. Recordemos, por ejemplo, el registro fotográfico de Dora Maar, a propósito de las modificaciones que sufrió Guernica en sus etapas de elaboración.







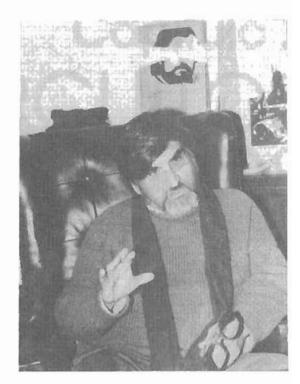


Mario Toral ejecutando un dibujo en su taller de Nueva York. La acción, registrada en un video, muestra todo el proceso. En el documental se puede apreciar la rapidez del gesto, el desplazamiento del cuerpo, la discontinuidad del trazo y de la mancha, pues el pintor aborda el dibujo desde distintos puntos de vista. La elaboración de la imagen no es continua, no sigue un trazado determinado. Sólo al final une las distintas partes para lograr la integración visual. (Video-documental DEMOLIENDO EL MURO. Dirección: Carlos Godoy. Conducción y libretos de Gaspar Galaz y Milan Ivelic. Canal UCV. TV. 1983).

permitió una particular grafía del dibujo, de la mancha, del frotamiento, del gesto amplio como residuo de una pincelada cargada de vitalidad.

En 1966, Roser Bru volvió al grabado con su serie *Made in Spain*. Con una visión artística no exenta de ironía, analizó las costumbres y comportamientos del pueblo español. A pesar que no se comprometió directamente con el grupo *Signo*, arribó a la tematización del entorno humano por un camino propio. La vía de acceso la abrió con procedimientos que avanzaban y retrocedían en un encuentro y desencuentro con la pintura, que era simultáneo a las alteraciones que sufría la imagen, ya sea para permanecer como imagen pintada según los procedimientos de la pintura o para evadirse de esa cualidad y de esos procedimientos.

Dijimos que Guillermo Núñez, a su regreso de Nueva York, en 1966, conjuntamente con Iván Vial, Eduardo Martinez y Carlos Ortúzar, había incursionado, a su manera, en la contingencia histórica al trasladar la realidad cotidiana a la pintura: "Yo no pinto -nos dice- soy una máquina registradora de los hechos que rechazo y así los muestro 84. Un ejemplo elocuente fue su obra Bandera para ocho mineros del Salvador. cuyos referentes fueron la muerte de varios mineros en un confuso incidente acaecido en la mina de cobre de Salvador y el pabellón nacional. El desechó la utilización de la bandera real (bandera objeto) sustituyendola por una bandera pintada que, por su realismo "trompe l'oeil", remite a la bandera real, como si ésta se autopresentara. En este sentido, se mantuvo en los límites de la pintura, donde el emblema patrio es el referente que se transforma en enunciado icónico al pintarse sobre la tela. Siguiendo el análisis de Filiberto Menna<sup>85</sup> sobre Tres banderas (1958) del pintor norteamericano Jasper Johns, podemos decir que la obra de Núñez también oscila entre el objeto-bandera y la pintura-bandera. Pero, a diferencia del emblema de Johns, el del pintor chileno amplia considerablemente la carga semántica, lo que no acontece con la obra del norteamericano cuyo trabajo de desestructuración de la bandera real (tres banderas superpuestas), no sobrepasa los límites de una reorganización sintáctica, sin implicaciones con la realidad. Nuestro pintor, en cambio, intervino la pintura-bandera con la tematización de un nuevo referente: el minero muerto extendido sobre la franja roja del pabellón nacional.



Guillermo Nüñez.

<sup>84.</sup> Romera Antonio. La letra y los artistas modernos. El Mercurio. Santiago. 10 diciembre 1966.

<sup>85.</sup> Menna Filiberto. La opción analítica en el arte moderno. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.



# Capítulo 2 CIRCUITOS ARTISTICOS



### 1. LA UNIVERSIDAD Y EL ARTE

Nos parece oportuno hacer un paréntesis en el análisis de las ideas y de los lenguajes para referirnos al circuito en que se ha movido la actividad artistica.

La producción de arte desencadena un proceso de distribución que promueve, estimula e incentiva la confrontación de ideas, el debate público, la polémica, las publicaciones especializadas, la crítica, la información periodística, el atesoramiento de las obras en los museos o en las colecciones privadas y su exhibición en salas y galerías. En fin, son muchos los agentes que, como eslabones, van construyendo una larga y cada vez más compleja cadena destinada, en último término, al consumo del arte.

Su campo no se limita a lo que el artista crea, sino que también hay que considerar cómo se traspasa a la comunidad. En el estudio del arte es indispensable aplicar hoy nuevos principios de pertinencia, que han surgido como resultado de una toma de conciencia más aguda respecto a la capacidad que tiene el arte de generar una instancia cultural, la que no puede quedar circunscrita a lo que algunos especialistas puedan pensar como, tampoco, dejarla recluida entre las cuatro paredes de un taller.

En la década del sesenta se pudo advertir con nitidez cómo el circuito del arte comenzó a organizarse gracias a iniciativas promovidas por el Estado, la Universidad y la empresa privada. En esta participación tripartita la Universidad tuvo un papel protagónico y en torno a ella giró la colaboración del Estado y de la empresa privada. Aquélla gozó de suficiente prestigio como para aunar a los artistas y tuvo la infraestructura —siempre modesta— capaz de organizar y promover la creación plástica en el país.

La Universidad de Chile con su Facultad de Bellas Artes, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, la Sala de Exposiciones en la Casa Central, el Museo de Arte Contemporáneo en la Quinta Normal y la Revista de Arte ofreció un marco de prestigio y seriedad; prácticamente toda la actividad plástica pasó por sus manos. Fue capaz de autogenerar un circuito de arte que partía de la Escuela de Bellas Artes como centro de formación y creación artísticos, continuaba con los recintos de exhibición y terminaba con sus propias publicaciones, que analizaban y estudiaban lo que se estaba produciendo.

Esta capacidad de creación artística al interior de la Facultad de Bellas Artes y su preocupación por la extensión fueron posibles porque la Universidad de Chile entendió cuál era su verdadera función en el ámbito social; así lo entendió, por ejemplo, la primera rectoria de Juvenal Hernández, El Estatuto Orgánico de la Enseñanza Universitaria, dictado en 1931, estableció en su artículo primero que correspondía a la Universidad de Chile "el cultivo, la enseñanza y la difusión de las ciencias, las letras y las artes", y así romper "la tradición de que las universidades fueran organismos de enseñanza profesional exclusivamente<sup>1</sup>. La política universitaria fue de carácter centrifugo, de integración con el cuerpo social que circunda y sostiene a toda entidad culturalmente representativa. En otras palabras, la Universidad se provectó más allá de sus muros.

Esta política hizo posible que se creara en el año 1945 el Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Su misión fue "estudiar, difundir y estimular las artes plásticas nacionales. Atender el intercambio artístico con el extranjero y ser

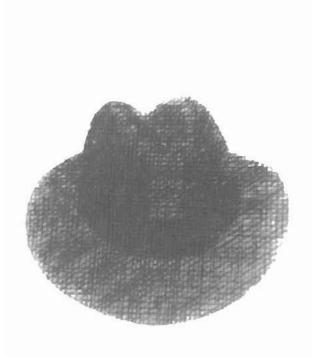
organismo técnico-consultivo al servicio de la Universidad"2. Para cumplir con este mandato estatutario, el Instituto contó con la Sala de Exposiciones mencionada, con la Revista de Arte v. sobre todo, con el Museo de Arte Contemporaneo de la Quinta Normal, fundado en 1947 por el artista Marco A. Bontá, quien fue su primer director3. Funcionó en el Partenón edificio construido en el siglo anterior para servir de Museo de Bellas Artes, quedando prácticamente abandonado al trasladarse en 1973 al edificio del Parque Forestal, inaugurado en 1910. Casi cuarenta años más tarde, gracias a la labor tesonera de M. A. Bonta, fue traspasado a la Universidad. Las publicaciones quedaron a cargo de Enrique Lihn, quien dirigió la revista y el boletín, a las que se sumaron las monografías de artistas nacionales.

Un recuento general de la labor del Instituto de Extensión de Artes Plásticas en el decenio del cincuenta permite apreciar una fructifera labor expresada en numerosas exposiciones nacionales e internacionales. A modo de ejemplo podemos citar las exposiciones brasileñas en 1946 y 1957 con obras de Cavalcanti y Portinari; la de arte italiano contemporáneo que trajo pinturas de Chirico, Carrá y Morandi; la importantisima exposición titulada "De Manet hasta nuestros dias". Hubo también periódicas muestras de pinturas y grabados de Estados Unidos, Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Polonia, Israel, etc. En cuanto a envios chilenos al extranjero, el Instituto fue el encargado de Ilevar la mayor parte de las

Miras Pedro. El Instituto de Extensión de Artes
 Plásticas. Boletín de Arte No. 3, diciembre 1960.
 Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile.

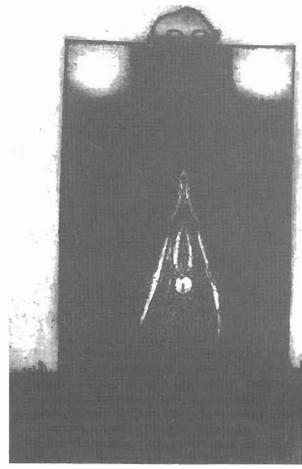
<sup>2.</sup> Ibid.

En 1962, Nemesio Antúnez reemplazó a M.A. Bontá y los demás directores que sucesivamente dirigieron el Museo hasta su cierre definitivo en 1973, fueron: Federico Assler, Alberto Pérez, Humberto Soto, Guillermo Núñez y Lautaro Labbé.



GRABADO. Pedro Millar. 1979.





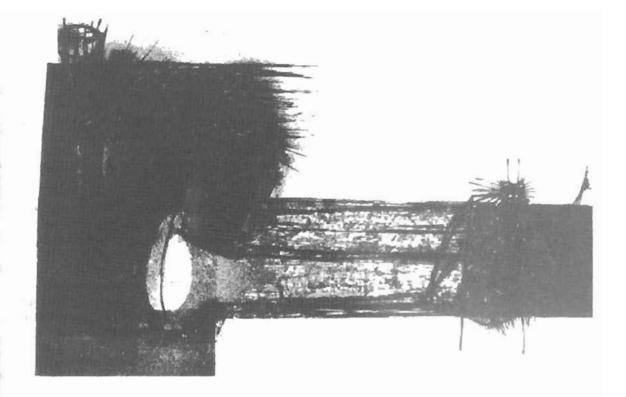
exposiciones a México, Bogotá, Buenos Aires, Lima, Estados Unidos, Francia, o a la Bienal de Sao Paulo.

En el decenio del sesenta esa labor aumentó considerablemente y si bien, como todo lo que se refiere al arte, se realizó con dificultades administrativas y económicas, contrariedades y envidias, polémicas y renuncias, el balance siguió siendo positivo al desarrollar un programa de extensión nacional y asumir la responsabilidad en la selección de los artistas a los certamenes internacionales.

El presupuesto económico, siempre insuficiente para apoyar una política sistemática de difusión y con metas cada vez más ambiciosas, obligó a una acción destinada a conseguir ayuda monetaria para financiar la organización de concursos y exposiciones periódicas en el Museo de Arte Contemporáneo. Esta iniciativa dio sus frutos con la fundación de la Sociedad "Amigos del Arte", integrada por empresas privadas. Esta colaboración permitió iniciar un programa de concursos, inédito en el país, abriendo alternativas frente al antiguo y, en ese instante, cuestionado Salón Oficial de Artes Plásticas que llevó al Instituto de Extensión, en 1964, a suspenderlo por ese año con el fin de someter lo a una severa revisión.

Durante esa década, algunas empresas como "El Mercurio", la "Compañía de Acero del Pacífico (CAP), la "Compañía de Seguros La Chilena Consolidada", la "Compañía de Refineria de Azúcar" (CRAV), la "Empresa Editorial Lord Cochrane", la "Compañía de Petróleo Esso", auspiciaron y financiaron concursos y exposiciones que comenzaron a ser conocidos con las siglas de dichas empresas. Los concursos CRAV, ESSO y CAP acapararon la atención del ambiente artístico, en especial de los artistas más jóvenes a quienes se abrieron nuevas alternativas para darse a conocer<sup>4</sup>.

4 Basta con recordar a algunos de los premiados en esos eventos durante los años sesenta para apreciar como los jóvenes habían pasado a ocupar las líneas de avanzada en el arte nacional: en el primer concurso CAP, en 1962, Eduardo Martínez Bonati obtuvo el Primer Premio con "El grito"; al año siguiente, el galardón recayó en Guillermo Núñez con "América empieza ahora". En el año 1964, el Premio CAP lo obtuvo Carlos Ortúzar. El mismo año, el Premio ESSO fue para Guillermo Núñez en pintura y para Juan Egenau en escultura; entre tanto, en el Concurso CRAV, el Premio lo recibió José Balmes en 1963 y Rodo fo Opazo en 1964. En 1965 el Premio CAP fue para Ricardo Yrarrázaval y el Segundo Premio para



TRANSMATERIA, 1971. Jaime Cruz.

El decenio del sesenta fue muy importante por la difusión que se concedió al grabado y por el plano de igualdad cualitativo en que se le ubicó con respecto a la pintura y a la escultura. Por esos años tuvo numerosos cultores que se formaron en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. En esta última, el taller de grabado fue la prolongación del importante Taller 99, creado

Rodolfo Opazo. Ese mismo año, la Editorial Lord Cochrane, que había llamado a un Concurso para su calendario "Los signos del zodraco", recibió un Premio al mejor libro de arte en la Bienal de Sao Paulo. En 1966 el Premio CRAV fue para Ricardo Yrarrázaval y el Segundo Premio para Federico Assler; por su parte, Rodolfo Opazo obtuvo el de CAP, Al año siguiente vuelven a ser premiados, ahora en el Concurso CRAV Eduardo Martinez Bonati y Guillermo Núñez. En 1968 el Primer Premio fue para Maria Mohor y el Segundo Premio para Juan Bernal Ponce. La creación escultórica también fue estimulada y así, por ejemplo, en 1963, con el auspicio de la Chilena Consolidada, se organizó la Primera Bienal de Escultura en el Museo de Arte Contemporáneo. El Premio lo obtuvo Rosa Vicuña con su obra "Cuerpo celeste"; en la Segunda Bienal el Primer Premio fue para Wilma Hanning y el Segundo Premio para Juan Egenau; éste obtuvo el Primer Premio en la Tercera Bienal, en 1967, y el Segundo Premio fue para Sergio Castillo.

por Nemesio Antúnez a fines de los años cincuenta. Por su parte, la Universidad de Concepción aportó también sus propios grabadores con Pedro Millar, Eduardo Vilches y Jaime Cruz, actuales profesores de la Escuela de Arte de la Universidad Católica y sobre cuyo origen hablaremos más adelante.

Esta activa presencia del grabado fue estimulada por el Museo de Arte Contemporáneo al organizar los bienales americanas de esa expresión artística. En la primera, en 1963, uno de los premios establecidos por la Embajada del Brasil, el Premio Joao Goulart, fue concedido a Eduardo Martinez Bonati. La calidad de esta Bienal movió al critico Antonio Romera a considerarla como uno de los acontecimientos más destacados de ese año. En la Bienal de 1965 hubo envios notables de artistas extranjeros como Roberto Rauschenberg, Rufino Tamayo, José Luis Cuevas y Omar Rayo, El Premio lo obtuvo Roser Bru, En la Tercera Bienal, el Gran Premio "Presidente Frei" fue para Joseph Albers, artista conocido en nuestro país cuando tuvo a su cargo, en 1953, un taller en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica; el Segundo Premio lo recibió Eduardo Vilches. En la Cuarta Bienal de 1970 los envios extranjeros siguieron siendo importantes.



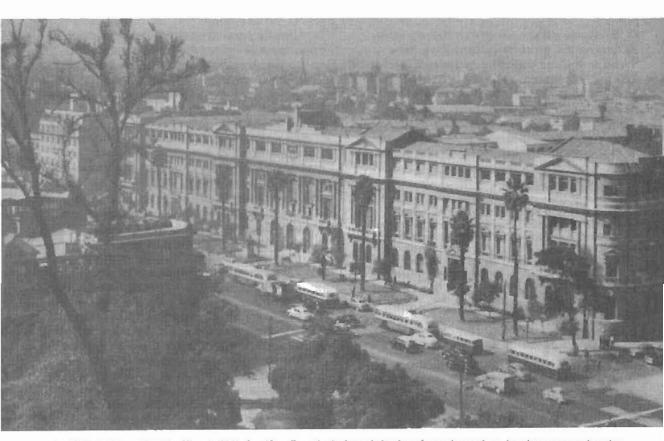
Eduardo Martinez Bonati en su taller en Madrid. 1983.

En este certamen obtuvieron premios Raúl Sotomayor (Sotelo), Pedro Millar y el guatemalteco Roberto Abularach. No hay duda que esta Bienal consolidó el valor artistico del grabado como una manifestación válida por si misma, fruto de la ardua labor de los grabadores chilenos como de artistas de otras especialidades —pintores y escultores — que también practicaban esa expresión plástica. En esta Bienal se reunieron alrededor de 700 obras que llegaron de toda América y, paralelamente a su desarrollo, hubo exposiciones satélites en diversas galerías de Santiago, convirtiéndose en una verdadera capital del grabado.

En cuanto a nuevos centros de enseñanza, la Universidad Católica de Chile fundo su Escuela de Arte en el mes de abril de 1959; abrió así otra alternativa universitaria para aquellos alumnos que deseaban seguir estudios artísticos sistemáticos.

Esta escuela nació con el patrocinio del profesor y artista alemán Joseph Albers, ya mencionado, y del pintor Roberto Matta, quien también había sido invitado a dictar un curso en la Escuela de Arquitectura de la misma Universidad. Colaboraron, igualmente, en su fundación, Nemesio Antúnez y Pablo Burchard (hijo). La Escuela quedó vinculada jurídicamente a la Facultad de Arquitectura, cuyo Decano era Sergio Larraín. Sus primeros profesores fueron Mario Carreño, José Ricardo Morales, Roser Bru, Alberto Piwonka, Jorge Elliott, Domingo Edwards, Claudio Naranjo, Eduardo Vilches y Luis Moreno.

En el documento de presentación de la Escuela



En 1959 la Universidad Católica de Chile fundó su Escuela de Arte abriendo así una alternativa a los alumnos que deseaban seguir estudios artísticos sistemáticos.

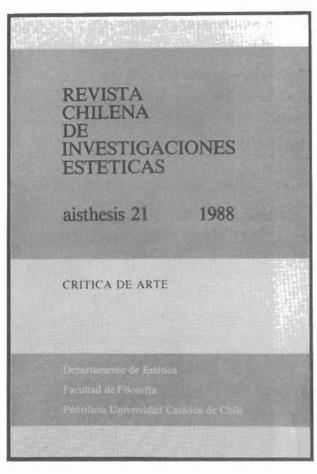
recién fundada se indicaba que su "propósito fundamental era contribuir al desarrollo visual y cultural de sus alumnos, ofreciéndoles medios que facilitaran la investigación, la experimentación y la orientación conceptual". Más adelante el documento señalaba que la "enseñanza artística se encuentra en una encrucijada difícil, ya que el proceso evolutivo efectuado en el campo de la pintura y la escultura, desde fines del siglo XIX hasta nuestra época, ha alterado radicalmente los cánones estéticos y educativos, obligando a los centros docentes a renovar totalmente los medios de enseñanza tradicionales, sobre todo en lo que concierne al lenguaje visual".

En la década del sesenta se creó también un espacio universitario de reflexión estética al interior de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la misma Universidad, gracias a la labor fundacional de Raimundo Kupareo, sacerdote dominico de origen yugoslavo que se había radicado en Chile a fines de los años cuarenta. En 1950 fue invitado por la Universidad Católica de Chile para dictar cursos de Estética y Axiología en la Facultad mencionada, que luego amplió con cursos sobre Estética de la Poesía, Novela y Drama. Paralelamente ofreció el primer curso dictado en Chile sobre Filmología y Estética Coreográfica.

En 1964, por su iniciativa y la del profesor Enrique Gerias, se formó el Centro de Investigaciones Estéticas con la finalidad de guiar memorias y publicar las investigaciones realizadas en libros y revistas. De aquí surgió la revista oficial del Centro, *Revista Aisthesis*, dedicada a la Investigación estética y que ha cumplido veinte años de ininterrumpida labor.

El 19 de marzo de 1971 el Consejo Superior de la Universidad acordó la creación del Instituto de Estética, cuyos objetivos fueron promover y realizar investigaciones en el campo de la Estética; realizar docencia de acuerdo a los fines del Instituto y a los requerimientos curriculares de otras unidades académicas y efectuar labores de extensión.

Actualmente esta Unidad Académica forma parte de la Facultad de Filosofía y, junto a la docencia que imparte a sus alumnos de Licenciatura en Estética y a otros alumnos de diversas escuelas e institutos, ha definido las siguientes líneas de investigación: el estudio de los medios de comunicación social con especial enfasis en la televisión infantil, sus valores estéticos y su importancia en la formacion del niño y del adolescente; otra línea investiga específicamente los medios audiovisuales desde una teoría estética de su producción y los efectos de su recepción, enfatizando el carácter didáctico de estos medios. La tercera línea se ha centrado en el análisis

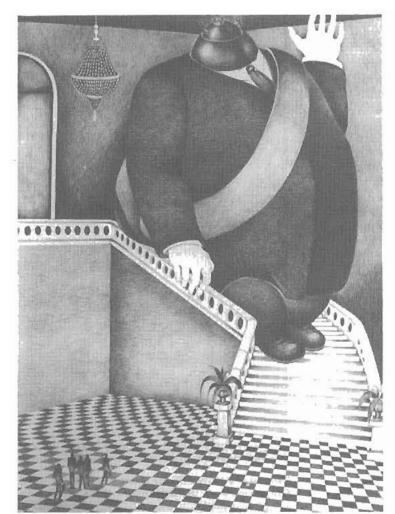


Ejemplar Nº21 de la "Revista Aisthesis" (1988). Esta publicación ha dedicado veintiún años a la investigación estética.

estético de las artes visuales en Chile y América Latina y, finalmente, una cuarta está investigando, con mucha atención, las manifestaciones artísticas de la cultura popular, del arte indigena chileno y de las manifestaciones artísticas precolombinas.

Continuando con la reseña del movimiento artistico hay que hacer particular mención de la participación de artistas chilenos en concursos y bienales en el extranjero, que permitieron disminuir el aislamiento e hicíeron posible aproximarse más y mejor al conocimiento del arte latinoamericano. Muy positiva fue la relacion que se estableció con Argentina gracias a la Bienal Americana de Arte en la ciudad de Córdoba<sup>5</sup>.

5. En la Primera Bienal celebrada en 1962, que tuvo como Presidente del Jurado al destacado historiador y crítico de arte Herbert Read, concurrió un nutrido grupo de artistas chilenos: Antúnez, Balmes, Barreda, Barrios, Bonati, Bru, Burchard, Downey, Mori, Ortúzar, Pérez. En esta Bienal, Ernesto Barreda obtuvo el Segundo Premio y a Roser Bru le fue concedida una Mención. En la Bienal de 1966 el Gran Premio lo consiguió el venezolano Carlos Cruz Diez, mientras que Federico Assler obtuvo el Premio Gobierno de Córdoba y Rodolfo Opazo el Cuarto Premio.





Valentina Cruz.

Valentina Cruz.

En Europa, el arte chileno tuvo un espacio de exhibición en la Bienal de Paris hasta 1969, año en que se suprimió ese certamen. En 1961, los artistas presentes fueron Balmes, Bonati. Barrios, Ortúzar y Pérez. Ese mismo año Rodolfo Opazo exponía en la sede de la Organización de Estados Americanos. Este organismo internacional, por intermedio de la Sección Artes Visuales logró formar, gracias a donaciones y compras, el Museo Latinoamericano de Arte Moderno, inaugurado en 1976, en Washington, y que funciona en un edificio vecino a la sede de dicho organismo 6 Cabe recordar el envio de Valentina Cruz a la Bienal de París en 1965, donde obtuviera un premio consistente en una beca para estudiar y trabajar en la capital francesa con el escultor Etienne Martin, La obra premiada titulada Vigías, ejecutada en arpillera encolada y con una estructura metalica muy liviana, conformó una figura de casi dos metros de altura. El crítico

 Véase: Ivelic Milan. El Museo Latinoamericano de Arte Moderno. Revista de Educación No. 62. Santiago, mayo/junio 1977. brasileño Mario Pedrosa, integrante del Jurado, advirtió "un singular patetismo" en la obra en cuestión. No hay duda que el material empleado y los pliegues resultantes del trabajo con la arpillera originaron una obra de extraña apariencia, semanticamente ambivalente por la presencia directa del material y por la sugerencia figurativa que emergía de él.

# 2. EL PREMIO INTERNACIONAL DE MARTA COLVIN

La Bienal Internacional de Sao Paulo ha sido otro acontecimiento en el cual Chile ha participado desde 1951, año en que se inició este certamen. Nuestro país aceptó, de inmediato, la invitación de los organizadores y fue, después de Francia, el segundo país que adhirió. Para su inauguración se envió un conjunto de 78 obras de diversos artistas nacionales.

La VIII Bienal Internacional de Sao Paulo, celebrada en 1965, fue muy importante para nuestro país, porque Marta Colvin obtuvo el Premio Internacional 7. La representación chilena estuvo integrada, además, por José Balmes, Ramón Vergara y Rodolfo Opazo en pintura: por Eduardo Vilches en grabado y, en un espacio especial, dedicado al "Surrealismo y Arte Fantástico", expusieron Juan Bernal Ponce, Ernesto Barreda, Federico Assler y Mario Toral. También concurrió el escultor Raúl Valdivieso presentado por la Sección de Artes Visuales dependiente de la OEA, y que dirigia el crítico José Gómez Sicre.

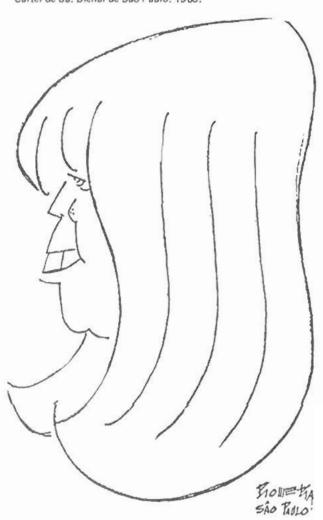
Al revisar los antecedentes de la participación chilena a esa Bienal, la selección de artistas, la consistencia y calidad de las obras enviadas, hacen pensar en un envio muy cuidadoso, profesionalmente preparado. Hubo, además, una cobertura periodistica inhabitual que cubrió el certamen desde su iniciación, desarrollo y posterior repercusión. Basta con leer "El Mercurio" del domingo 29 de agosto de 1965, que dedica su primera página a un artículo escrito por A Romera, titulado "Escultura chilena en Bienal de Sao Paulo", comentario que apareció antes de que Marta Colvin obtuviera el premio. Todo esto demuestra una actitud muy distinta a la que se advierte en estos últimos años, donde ha predominado la improvisación y una discutible selección

7. El crítico brasileño Frederico Morais al examinar el Gran Premio concedido a lo largo de catorce bienales señala "la humillación constante vivida por los latino-americanos frente a Europa y Estados Unidos". La estadistica señala que Europa ha ganado en doce oportunidades, Estados Unidos una vez y lo mismo ha ocurrido con América Latina al concederse el Gran Premio al "Grupo de los Trece" de Argentina, justo en el año en que se introdujeron modificaciones importantes a la Bienal, al organizarse por sectores o capítulos temáticos.

En cuanto al Premio Bienal de Sao Paulo, galardón que obtuvo Marta Colvin, forma parte de los quince premios que América Latina ha obtenido en igual número de exposiciones, de acuerdo al estudio del crítico citado: Argentina lo ha obtenido en seis ocasiones, Colombia en cuatro oportunidades, México en dos y Chile, Venezuela y Paraguay sólo en una ocasión cada uno. La desproporción entre los continentes premiados sigue siendo elevada también en relación con este Premio, puesto que Europa lo ha obtenido en 58 oportunidades. Asia (Japón) en siete ocasiones y Estados Unidos en cinco. Este desequilibrio es consecuencia de nuestra situación periferica que se manifiesta en la dependencia con respecto a las metrópolis artisticas, las que determinan el nacimiento y obsolescencia de las corrientes y tendencias internacionales, decretan la vida o muerte de los soportes y de los medios y sancionan la validez u originalidad de los artistas marginales o tercermundistas. Si se considera la composición de los jurados en las bienales de Sao Paulo, se aprecia, igualmente, el deseguilibrio: en la VII Bienal, el Jurado lo formaban 23 personas, de las cuales sólo seis eran latinoamericanas; en la VIII fueron 19 y sólo cinco eran de América Latina.



Cartel de 8a. Bienal de Sao Paulo, 1965.



Marta Colvin, vista por Antonio Romera en Sao Paulo en el mismo año.

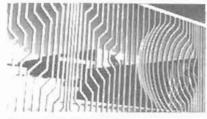
de artistas y obras<sup>8</sup>. En aquel momento hubo una prensa que informó a la opinión publica, que siguió paso a paso el desarrollo de la Bienal y que concedió a la actividad artistica la atención que se merecia como valor cultural.

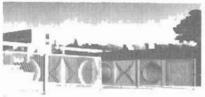
La muestra chilena representó muy bien las diversas corrientes artisticas que se confrontaban en el certamen paulista. A cargo del envio, en calidad de comisario, fue Luis Oyarzún. Antonio Romera, enviado especialmente por su diario a cubrir la exposición, señaló: "Los tres pintores del envio chileno entran respectivamente en los tres estilos que forman la cuenca pictórica de la Bienal: el informalismo con Balmes, el concretismo o abstracción geométrica con Vergara Grez y el Surrealismo en los nuevos óleos de Opazo "9. No pudo ser más sugerente la decisión de otorgar el Gran Premio al italiano Burri (informal) y al francés Vasarely (abstracto cinético). Este premio compartido reveló el dilema en que se encontró el Jurado, cuya indecisión puso de manifiesto la incertidumbre respecto a los caminos que seguia el arte. Dijimos en paginas ante-

8. Dijimos que la Bienal de 1965 fue un éxito para Chile. Sin embargo, con posterioridad la situación no ha sido la misma. Es cierto que se suprimieron los premios pero no siempre los envios han correspondido a la calidad del arte nacional ni tampoco han representado los lenguajes artisticos más vigentes. Si bien es cierto que los organizadores de la Bienal de Sao Paulo la han sometido a revisión para evitar su anquilosamiento. introduciendo cambios importantes sobre todo a partir de 1981, al establecer la distinción de las obras según sus específicos lenguajes, privilegiando las proposiciones más innovadoras, no se ha logrado superar el problema de las obras ejecutadas a última hora o de aquéllas muy antiguas en su elaboración. Muchos envios se hacen sin la debida competencia por parte de los seleccionadores de cada país o bien su caracter "oficial" limita peligrosamente la intervención de quienes tienen autoridad y competencia en la selección de las obras. Basta observar una muestra realizada profesionalmente para apreciar la enorme distancia que se produce con respecto a aquellas obras donde no se ha utilizado un procedimiento similar. Este sigue siendo hasta hoy el problema más grave de la Bienal de Sao Paulo y lo que ha hecho disminuir seriamente su prestigio inicial.

Antonio Romera se quejaba en 1967 por el envio de su propio país natal: "España ha fracasado. La política del seleccionador Luis González Robles según me dicen, de compadrazgo, influencias y camarillas, no es justa ni acertada. El envio español revela una gran desorientación —y se pregunta — ¿quién elige en Francia, en Chile, en Polonia, en Canada, etc. a sus representantes en este Certamen? ¿Quién es el delegado español para tener en sus manos, desde hace muchos años la responsabilidad de representar a la pintura española con sus caprichos y veleidades". (La Bienal de Sao Paulo. El Mercurio, 8 de octubre 1967).

 Romera Antonio. Chile en la Bienel de Sao Paulo. "El Mercurio", Santiago, 11 de septiembre 1965.





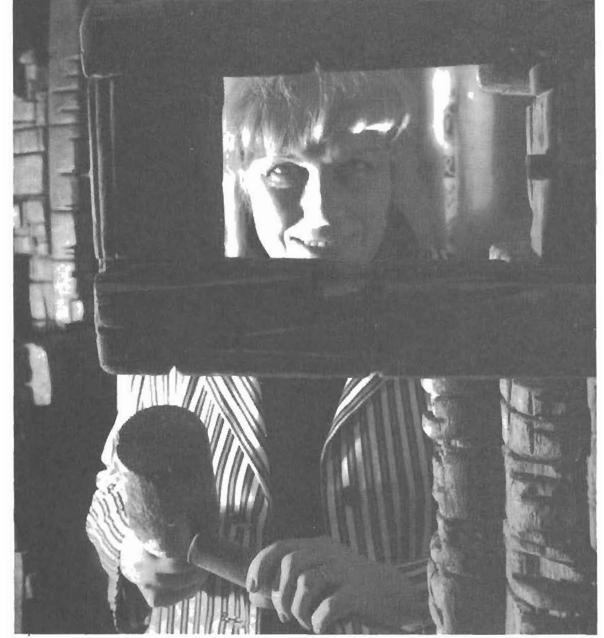




Cuatro muestras del arte cinético de Vasarely incorporadas a la arquitectura y a la vida cotidiana (Grenoble y Montpellier. Francia. 1966 - 68).



Víctor Vasarely en Casa de Gordes.

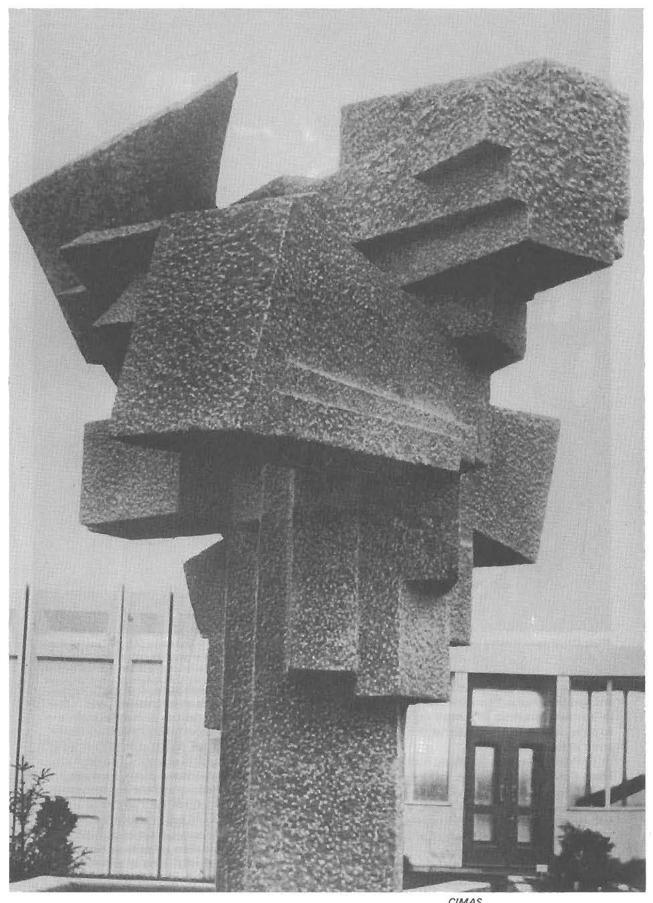


Marta Colvin en su taller de París, 1978,

riores que el informalismo estaba recibiendo los embates de la nueva figuración, del arte pobre, de los nuevos soportes (el cuerpo y la tierra), por su parte, la abstracción optaba por el cinetismo tanto virtual como real.

El Premio Bienal de Sao Paulo concedido a Marta Colvin fue obtenido en franca confrontación con otros escultores de destacada trayectoria internacional, como el italiano A. Viani, la boliviana Marina Núñez del Prado, el inglés V. Pasmore, el colombiano Negret, el sueco Grate y el japonés Toyofuku.

La obra de nuestra escultora es el resultado de un encuentro con un sistema propio de producción de arte. Cuando señala que "para llegar a esto he debido ausentarme de mi continente y apreciar su grandeza en perspectiva", está reconociendo que, después de muchos años de haber asimilado y admirado a los grandes escultores europeos, se dio cuenta que esa realidad le había "Impedido ver lo nuestro". Fue decisivo, pues, su reencuentro con el mundo americano que le permitió elaborar una escritura personal, definida e inconfundible. Pero para llegar a esa meta fue necesario un largo período de crisis: "Mi choque con el nervio artístico en París tuvo acentos dramáticos. Tras un evidente desasosiego de naturaleza indefinida, tuve de pronto la revelación de que ese mundo no era el mío. Me sentía desplazada, ajena a realidades que no eran



CIMAS. (Escultura en piedra, realizada en Francia). Marta Colvin.



ROSA DE LOS VIENTOS. (Escultura en piedra realizada en Francia). Marta Colvin.

las que yo vivía e intuía, sin haberlas proyectado aún en forma tangible. Estuve mucho tiempo sin hacer nada. . ."10,

Su trabajo lo retomó gracias al descubrimiento de las raíces americanas que nutrieron toda su obra a partir de 1960. De esta raíz ancestral surgió su estilo definitivo, que se caracteriza por una relación muy particular con los materiales, sobre todo con la piedra y la madera. Estos materiales, vinculados de manera tan directa con la naturaleza, son transfigurados como consecuencia de un proceso de intervención sobre ellos; las cualidades sensibles propias de la piedra y la madera, reconocibles a la percepción visual, quedan envueltas por significaciones que enriquecen más aún dichas cualidades. Hay un doble proceso de enriquecimiento: uno proviene de la selección que hace la

 Colvin Marta. Anales de la Universidad de Chile No. 134, abril/junio 1965. artista de los materiales que utilizará, observando el color, la textura y la densidad; el otro surge del trabajo que realiza sobre cada trozo de piedra o de madera, que talla, corta o pinta, relacionando los volúmenes entre sí, en una estructura articulada, producto de la unión de cada bloque con el otro, orientados vertical u horizontalmente, y fijados mediante pivotes de acero.

Es posible advertir el espíritu especulativo y analítico de la escultora en el proceso de concepción y ejecución de la obra. Sus propios estudios destinados a su perfeccionamiento y considerados por ella como básicos para su formación teórica, incidieron en aquel espíritu analítico; sin duda, sus maestros Etienne Souriau y Jean Cassou, estetas e historiadores del arte, le dieron una visión más racional del fenómeno artístico que ella concilió con sus impulsos intuitivos.

Su capacidad de análisis le permitió desmontar los referentes naturales (la cordillera, las configu-

raciones rocosas, etc.) y culturales (la Puerta del Sol, Machu Picchu, Isla de Pascua, etc.) que están en la base de su actividad creativa. Este desmontaje supone un estudio mínucioso de cada referente: forma, estructura y significado. Una vez agotada esta etapa, se requiere la síntesis para evitar la dispersión.

La obra de Marta Colvin podrià insertarse en la linea de trabajo de los constructivistas; el denominador común entre ella y los escultores de ese movimiento reside en el modo de organizar y ordenar la obra desde las partes; sin perder su particular estructura formal actúan como unidades de base para articular el volumen como totalidad. Pero la convergencia constructivista termina cuando la escultura ensamblada como un todo es intervenida manualmente en toda su superficie mediante cortes verticales y horizontales e incisiones profundas que acentúan las direcciones que ha tomado el volumen. Estas intervenciones inconfundibles de la artista ocultan la piedra como piedra o la madera como madera, sobre todo cuando, en este último caso, el color policroma el volumen. Estos materiales quedan desapropiados de sus significaciones naturales o culturales, es decir, no denotan ni la cordillera ni la "Puerta del Sol", aunque un residuo formal y semántico de esos referentes permanece ligado al signo escultórico. Por eso que no es casualidad que los títulos de sus obras se vinculen con los símbolos del pasado americano: "Aku-Aku". "Ariku", "Homenaje a Hotta Matua", "Manutara", "Machi", "Toqui", etc. El mito, la magia y el misterio se renuevan y vuelven a aparecer frente a los asombrados ojos del espectador contemporáneo.

### 3. LA AMPLIACION SOCIAL DEL ARTE

Este recuento de la década del sesenta es revelador del crecimiento que alcanzaron las artes visuales tanto de quienes las producián como del circuito que las promovía y difundia. Basta con observar los nombres de los artistas que estaban en la primera línea de la actividad plástica para darse cuenta de su presencia activa, vital y dinamica en los certamenes que concentraban la atención del ambiente, y que eran promovidos por una prensa consciente de la importancia de la cultura. Muchos de esos artistas, muy jóvenes en ese momento, establecieron los fundamentos del comportamiento artístico posterior, que se definir a por un profundo espíritu autocrítico y crítico, por la libertad para escoger el medium adecuado a las inquietudes de cada uno y por el compromiso que asumirían con la contingencia.

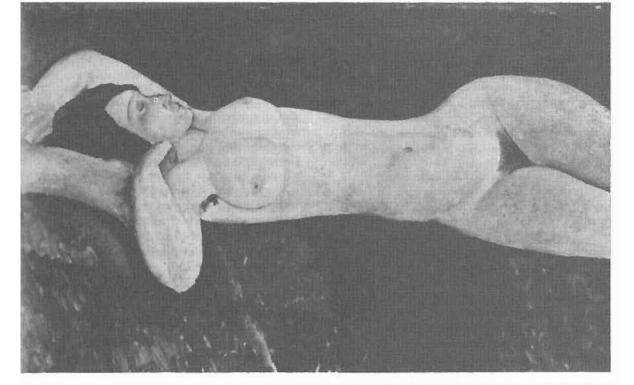
Los circuitos de difusión y promoción artísticos crecieron en ese decenio con el desarrollo de las galerías de arte como espacios de exhibición y promoción, pero también de comercialización. Por su parte, la intensa actividad universitaria y el aporte de la empresa privada confluyeron en este crecimiento mediante concursos, bienales y premios destinados a estimular su práctica y su lectura social.

Se produjo en esa época un cambio cualitativo en ciertos sectores de la sociedad, especialmente en aquéllos que tenían algún poder de decisión (político, económico, administrativo) para impulsar actividades culturales. Como resultado de esta toma de conciencia hubo un efecto multiplicador en la base social que permitió el acceso al arte a sectores no habituados. Por cierto que no se trató de un ingreso masivo, sino que de una participación cualitativamente superior, pero incapaz de superar el microespacio social y cultural de la actividad artística.

Ciertos grupos sociales de mayores recursos y algunos sectores de la clase media (profesionales e intelectuales) se aproximaron al arte, entendiéndolo como un bien de uso y, sobre todo, como un bien de cambio. La posibilidad de tener una obra "original" se vio favorecida por la promoción y difusión de los "marchands" en sus galerías, apoyados por una publicidad que complementaba la actividad expositora y que se expresaba en el comentario periodístico especializado, en las páginas sociales de la prensa o en la entrevista escrita y radial. El acceso a la obra original va a sustituir, gradualmente, la reproducción enmarcada y colgada en las paredes de las viviendas de esos sectores sociales. Otro fenómeno paralelo fue la consolidación del coleccionista que, en nuestro país, se ha inclinado por coleccionar pinturas del siglo X1X y comienzos del XX. La adquisición de obras contemporáneas quedó en manos de la empresa y de la banca, como consecuencia de los auspicios y financiamientos de los concursos que les permitian adquirir las obras premiadas. Varias de estas colecciones han debido subastarse debido a las quiebras de algunas de esas empresas e instituciones bancarias, acaecidas entre 1982 y 1983.

## 4. DE CEZANNE A MIRO

La expansión de los espacios destinados a la difusión de las artes visuales tuvo su momento culminante en la Exposición "De Cézanne a Miró". La podemos considerar como una especie de símbolo de la participación del arte en la vida social, acompañada por la presión psicológica provocada por una masiva y persistente campaña publicitaria verdaderamente excepcional. En cierto modo la asistencia a esta Exposición se





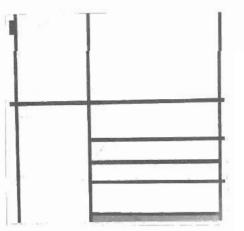


Arriba: DESNUDO ACOSTADO. Amedeo Modigliani.

YO Y EL PUEBLO. Marc Chagall

A la der., arriba: EL BELLO PAJARO REVELANDO LO DESCONOCIDO A UNA PAREJA. Joan Miró

A la der.: COMPOSICION EN NEGRO, BLANCO Y ROJO. Piet Mondrian.



convirtió en un peregrinaje y el Museo de Arte Contemporáneo en un templo del arte consagrado por la historia. El número de "peregrinos" que visitaron el recinto alcanzó a la increíble cifra—en nuestro medio— de 220.000 personas que asistieron entre el 21 de junio y el 17 de julio de 1968. La presión del público obligó a prorrogar por tres d'as la fecha de clausura de la muestra.

Esta Exposición de carácter itinerante, que recorrió las capitales de Argentina, Chile y Venezuela, exhibió 54 obras de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York 11. Entre los artistas representados estaban, entre otros, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Picasso, Matisse, Mondrian, Modigliani, Miró, Dalí, Chagall, Chirico, Ensor, Ernst, Kandinsky, Klee, Magritte, Monet, Rousseau y Tanguy.

Le correspondió al Museo de Arte Contemporáneo recibir la muestra y preparar su recinto para la adecuada exhibición. Fue necesario el reacondicionamiento de las salas, siguiendo las rigurosas indicaciones establecidas por los especialistas del museo neoyorkino. No sólo se refaccionó y readecuó el edificio, sino que también todo el espacio externo adyacente. El diario "El Mercurio", como auspiciador, tuvo a su cargo la cobertura periodística y contribuyó a su financiamiento, organización y desarrollo.

El Museo de Arte Contemporáneo, dirigido por el artista Federico Assler, estableció horarios y turnos especiales para hacer frente a la gran demanda de visitantes. Por las mañanas el ingreso era gratuito y destinado a los colegios, universidades e instituciones culturales. Por las tardes había cuatro turnos, renovandose cada dos horas los visitantes que, en número de 300, ingresaban en cada turno. Se estableció, además, un horario nocturno para los trabajadores.

La exposición generó una serie de actividades complementarias en los institutos binacionales (Francés, Norteamericano, Alemán), en algunos institutos culturales municipales (Providencia y Las Condes) y en el Museo Nacional de Bellas Artes. Todos fueron escenarios de conferencias,

11. En un artículo de prensa titulado *Una exposición*para Chile, Nemesio Antúnez, quien se desempeñaba
en ese momento como Agregado Cultural del Gobierno
de Chile en Estados Unidos, escribe refiriéndose al
impacto que tendrá en nuestro país la Exposición
"De Cézanne a Miró". Señala Antúnez que Thomas
Messer, Director de la Guggenheim, le ha dicho que
la Exposición deberá ser exhibida en el Metropolitan
Museum a su vuelta de la gira por Buenos Aires,
Santiago y Caracas, porque hay muchas pinturas que
no se han expuesto en Nueva York y otras se han
exhibido muy pocas veces. ("El Mercurio", Santiago,
23 mayo 1968).

foros, proyecciones filmicas y diapositivas que giraban en torno a la Exposición.

La persistente campaña publicitaria en la prensa, la radio y la televisión provocó un contagio colectivo, que se tradujo en un interés desusado por las artes visuales y, sobre todo, por saciar la curiosidad que despertaba un acontecimiento tan publicitado. Delegaciones de todas las regiones del país concurrieron a visitarla y, como caso anecdótico, cabe señalar la presencia de una delegación de estudiantes bolivianos procedentes de Potosií. Bolivia no estaba en la ruta de la Exposición al igual que Perú. El único registro filmico que quedó fue un documental filmado por Emelco con la dirección de Alvaro Covacevic.

El diario "El Mercurio" afirmó en su editorial del 19 de julio de 1968 que había "llegado a su término uno de los acontecimientos culturales más importantes de la historia del país". Este juicio valorativo delimitó y enmarcó el suceso bajo un parámetro axiológico que dificilmente admitiría otros análisis destinados a establecer juicios distintos del que le merecen al editorialista.

Si se trata de medir el éxito por la asistencia de público, la Exposición fue todo un éxito; si se mide por la cobertura periodística también lo fue. En igual término hay que referirse a su organización o al comportamiento de los asistentes. Pero todos estos factores no explican por qué esta Exposición debe ser considerada como uno de los acontecimientos más importantes en la historia del país.

Si esta Exposición la identificamos con una matriz cultural que genera un modelo específico de promoción artística -el gran evento- que cada cierto número de años nos visita para sorprender e impactar al país, creemos que dicha matriz es insuficiente. A nuestro juicio, el proceso cultural supone la continuidad en la elaboración y proposición de valores. No se entiende como la suma periódica de sucesos discontinuos de valores. No se entiende como la suma periódica de sucesos discontinuos que, supuestamente, nutrir ian de cultura a una sociedad. Ciertamente que no se trata de oponerse a esos acontecimientos; pero, por desgracia, nos hemos acostumbrado a considerar la cultura como la suma de determinados y puntuales sucesos que se realizan cada cierto número de años. Estos debieran formar parte de un proceso continuo, donde el antes anticipa y prepara el después, lo que supone una proyección permanente hacia el futuro destinada a lograr comportamientos humanos más y más cultivados. Esta proyección fue, precisamente, la que no se produjo con motivo de la Exposición que se analiza: no se aprovechó un público cautivo para proseguir el proceso de asimilación de los valores artísticos que ofrecieron las obras expuestas y

prolongar la experiencia con el arte nacional que, al fin y al cabo, es el arte que vernos todos los días. El extraordinario esfuerzo que se hizo para preparar y organizar la Exposición merecía un esfuerzo similar de los agentes educacionales y culturales (Ministerio de Educación, universidades, museos, institutos culturales, etc.) para mantener vivo el interés por los valores estéticos. Se había logrado romper con la apatía, movilizando conciencias dormidas o alienadas por los múltiples sedantes de la subcultura y no se aprovechó la motivación despertada.

En efecto, consiguió movilizar al gran público gracias al ambiente que se creó a través de los medios de comunicación y a las expectativas que se derivaban de una muestra de arte de los grandes pintores de Occidente. La Exposición encarnaba un modelo cultural que tenía hondas raíces en Chile. No hay que olvidar que la actividad artistica nacional tuvo como modelo ejemplar al arte europeo. Este paradigma .geográficamente distante. llegaba por fin a nuestro territorio. Las obras de Cézanne, Picasso, Dalí o Miró que parecian inalcanzables estaban, ahora, frente al público chileno. No se puede soslayar, en la actitud reverente que asumió, el respeto a valores consagrados universalmente (aunque no entendiera bien por qué). Se recibia una visita ilustre provista de una aura de tanto prestigio y valor, que se le colocó otra más encima. ¿Tendría una exposición del Tercer Mundo, de América Latina, por ejemplo. realizada en Europa o Estados Unidos, la misma repercusión que tuvo "De Cézanne a Miró? Aqui" quedan en evidencia dos fenómenos concomitantes: la transferencia cultural y el monopolio del circuito de arte. Somos tributarios del primero v estamos marginados del segundo.

Por eso que la tarea interna es estimular e incentivar los valores culturales en la cotidianeidad, en el trabajo diario, con la participación constante de la prensa , la radio y la televisión para promover nuestros propios acontecimientos plasticos. Cuando a veces se consigue algo ocurre fatalmente que toda la labor realizada se desmorona y el arte retorna a su microambiente y se aleia de la vida cotidiana del ciudadano. Se trata de superar el peligro que encierra la idea del "barniz cultural", fenómeno epidermico y discon tinuo. Lamentablemente tenemos que reconocer que esta concepción de la cultura es una constante: en los balances culturales se esgrime como saldo favorable la cantidad de sucesos episodicos y esporádicos que se han realizado, tal vez como una manera de justificar los cargos o adquirir "imagen".



Edificio del antiguo Museo de Arte Contemporaneo que fue escenario de múltiples actividades artisticas. En 1968 sirvió de sede a la importante Exposición "De Cézanne a Miró". El pintor y escultor Federico Assler, a la sazón Director del Museo, organizó turnos especiales para acoger a las 220.000 personas que acudieron a la cita con las obras maestras originales.



Federico Assler.



# LA VISITA DE MATTA Y OTROS ACONTECIMIENTOS

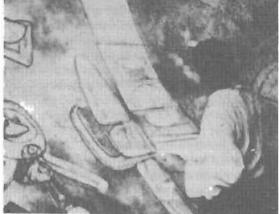
A propósito de visitas ilustres, en enero de 1961 llegó, procedente de París, el pintor chileno Roberto Matta, quien cumplía cincuenta años de edad.

La Universidad de Chile, por intermedio de la Facultad de Bellas Artes encabezada por su Decano Luis Oyarzún, recibió a Matta en el Salón de Honor. La comitiva de recepción la integraron Camilo Mori, Nemesio Antúnez, Ramón Vergara y Jorge Elliott 12. El homenaje que recibia el artista era el reconocimiento a su dilatada labor que iniciara en 1933, en Europa, en el taller de Le Corbusier, cuando aún creía que su vocación era la arquitectura, que había estudiado en la Universidad Católica de Chile.

El acto de recepción no sólo se limitó al homenaje, sino que permitió que los asistentes, entre los cuales había artistas, críticos e historiadores de arte, pudieran dialogar con él y conocer de sus labios ideas y experiencias artísticas. Por los antecedentes que tenemos, ese diálogo no

12. Romera Antonio. Roberto Matta en la Universidad. "El Mercurio", Santiago 17 enero 1961.







Reproducción de la publicación "Ultramar", que incluye un reportaje gráfico relacionado con Matta trabajando en el mural para la Universidad Técnica del Estado. La obra se titula: "Vivir enfrentando las flechas". Fotografías de Rebeca Yáñez. Santiago, 1961.

fue ni fácil ni fluido debido a su concepción del arte y del hombre muy alejada de lugares comunes, de conceptos repetidos y de posturas rutinarias. Sus intervenciones en el debate rompieron esquemas rígidos, empezando por quebrar la idea del artista como un ser encasillado en un modo de expresión específico. Se esperaba escuchar a un pintor que hablara de pintura y se encontraron con un interlocutor que hablaba del hombre, de

poesía, de las flores, del verano. Estas intervenciones hicieron que más de alguien dudara de su capacidad como pintor o mejor, de su inserción en el ámbito de la pintura 13.

Como de la obra de Matta hablaremos luego, nos interesa señalar aquí la importancia y el significado que tuvo aquella sesión en el Salón de Honor y que fue la expresión concreta del reconocimiento a su trayectoria internacional. Por esta misma razón resulta incomprensible que, a pesar del tiempo transcurrido, de las múltiples demostraciones de su calidad artistica, avaladas por críticos e historiadores internacionales, de la presencia de sus obras en la mayoria de los museos de arte moderno, no se le haya otorgado aún el Premio Nacional de Arte, En parentesis, dicho Premio habría que revisarlo completamente, desde su reglamentación hasta los procedimientos para concederlo.

Terminamos este recuento con un suceso muy lamentable que se produjo a fines de la década del sesenta: el incendio del edificio de la Escuela de Bellas Artes ubicado detrás del Museo Nacional de Bellas Artes y con el cual conforma un solo cuerpo arquitectónico. El siniestro se produjo el 10 de julio de 1969 y los daños y pérdidas fueron cuantiosos. Junto a los daños que sufrió el edificio se destruyeron maquinarias y materiales de los talleres de grabado, escultura, tecnología, conjun-

13.Elliott Jorge Roberto Matta, ¿pintor o poeta? "El Mercurio", Santiago 17 enero 1961. tamente con caballetes de pintura y mesones de croquis. La Biblioteca fue consumida por el fuego en más de un ochenta por ciento.

Muchos artistas-profesores se vieron afectados por la pérdida total o parcial de sus obras, ya que tenían sus talleres personales en la Escuela. José Balmes perdió toda su obra anterior a 1950; Gracia Barrios, Matilde Pérez y Sergio Montecino perdieron algunas pinturas; los más afectados fueron Ramón Vergara y Julio Antonio Vásquez, que perdieron el trabajo de toda su vida 14.

Ese mismo año asumió Nemesio Antúnez la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes en reemplazo de Luis Vargas, quien lo había dirigido durante casi 20 años. Al asumir Antúnez la orientación del Museo va a cambiar radicalmente

Vasari Jorge. Actividades en las artes plásticas.
 El Mercurio, Santiago, 17 julio 1969.



Nemesio Antúnez, al asumir la dirección del Museo de Bellas Artes en 1969, expresó: "Este hermoso edificio se transformará en un Centro Cultural vivo. . ." El resultado más importante de su gestión fue la construcción de la Sala Matta.



para transformarse en un centro de arte activo. dinámico, centrado en un objetivo fundamental: atraer al público. El nuevo director tenía muy clara la finalidad que debía cumplir un museo moderno: "Este hermoso edificio se transformará en un centro cultural vivo, con toda clase de actividades: no habrá sólo plástica, sino que literatura, música, baile, cine, arquitectura. Al mismo tiempo se remodelará el edificio, se calefaccionarán las salas, habrá una cafetería y un mesón de ventas de publicaciones de arte. música y obras de pintores y escultores, especialmente seleccionados". No hay duda que su optimismo superó la cruda realidad de los presupuestos económicos. No obstante, no se puede desconocer la inyección de vitalidad que administró a un museo que languidecía.

El resultado más importante que se obtuvo durante su gestión administrativa fue la construcción de la Sala Matta, destinada a dar cabida a todas las exposiciones transitorias, nacionales e internacionales. Este nuevo espacio fue fundamental en la organización y desarrollo de incontables exposiciones y concursos a lo largo de toda la década del setenta y comienzos de los ochenta. Esta Sala, inaugurada en 1972, introdujo en el antiguo edificio un espacio multifuncional, con buena iluminación, muy amplio, que se ha constituido en un recinto adecuado para acoger el arte contemporáneo. Esta Sala, unida a una programación cultural continuada, motivó y estimulo la asistencia de un público numeroso, que no era. visitante habitual del Museo. Los artistas jóvenes también se sintieron atraídos y consideraron, quizás, por primera vez, que el Museo era su espacio propio.

La Sala Matta y otras dependencias tuvieron, durante una década (1972 - 1982), el papel que antes había tenido el Museo de Arte Contemporáneo al acoger la mayor parte de la actividad artistica.

Así como los concursos a los que aludíamos señalaron las direcciones que tomaron las artes visuales, así también la Sala Matta se convirtió en el gran ruedo donde midieron sus fuerzas las distintas tendencias y orientaciones plásticas que se daban en el medio artístico. Esta confrontación de concepciones, posturas y actitudes era la culminación de un proceso mucho más vasto que se iniciaba en las galerías como espacios alternativos, cuyo número había aumentado en los años setenta y donde el artista podía preparar su proposición mediante una exposición individual o colectiva. Así, podra madurar su trabajo, cimentarlo teóricamente y, por último, confrontarlo con otras proposiciones en dicha Sala, gracias a los concursos algunos polémicos, auspiciados por empresas privadas que se reinstalaron en el nuevo espacio museal.



Lify Garafulic, sucesora de Nemesio Antúnez, en la dirección del Museo.

Indicamos más arriba que el caracter protagónico del Museo Nacional de Bellas Artes se prolongo por un decenio, avalado económicamente por la ayuda privada. El papel del Estado, como sostenedor e impulsor de la labor que desarrollan los museos ha sido, históricamente, muy precario, limitándose a entregar un reducido presupuesto que sólo alcanza para evitar su extinción total. Salvo entre los años 1969 y 1972, al remodelarse el Museo, ni antes ni después, el Estado se ha preocupado de mejorar las condiciones de funcionamiento y modernización que requiere este tipo de instituciones.

En la década del sesenta fue la Universidad de Chile la que se preocupó de activar su propio Museo de Arte Contemporáneo, recibió un importante apoyo de la empresa privada. En la década siguiente este Museo desapareció de su lugar originario y se trasladó, como díjimos, al antiguo edificio que había ocupado la Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal. Pero nunca logró recuperar el papel gravitante que había tenido. Es indudable que su actual precariedad e intrascendencia es consecuencia directa de los problemas que agobian a la Universidad de Chile. Este hecho explica, en gran parte, el desplazamiento de un espacio museal a otro, vale decir, del museo universitario al museo nacional. No obstante, el desafro permanente que ha tenido que enfrentar este último es su financiamiento. Como vimos, Nemesio Antúnez no pudo lograr todos los objetivos que se había propuesto porque un presupuesto que sólo permite sobrevivir no alcanza, obviamente, para readecuar, planificar y mantener vigente una actividad que, por su misma naturaleza, requiere de continuas adaptaciones. Ni hablar respecto a la posibilidad de acrecentar el patrimonio artístico con la adquisición de obras que permitan mantener al día la colección permanente del Museo y la conservación y restauración de obras antiguas. Tampoco alcanza el presupuesto para contratar un número adecuado de especialistas encargados de analizar y estudiar el



Nena Ossa, quien sucedió a Lily Garafulic en la dirección del Museo. Ellas hicieron participar a la empresa privada como agente activador de la vida artística del museo.

patrimonio artístico que constituye la memoria visual del país.

La participación de la empresa privada, como agente activador de las funciones del Museo, tuvo particular relevancia a partir de 1975. Gracias a su ayuda económica fue posible que Lily Garafulic y Nena Ossa, sucesoras inmediatas de Antúnez en la dirección del Museo, pudieran proseguir la tarea iniciada. Se readecuaron nuevos espacios. como la Sala José Miguel Blanco y la sala de medios audiovisuales, anexa a la Sala Matta; también se reacondicionaron las salas destinadas a exponer la colección permanente de pintura chilena y durante varios años se realizaron, de manera sistemática, importantes concursos nacionales. Pero esta colaboración empresarial se mantuvo mientras las condiciones económicas fueron favorables, derivadas del "boom económico" Cuando éste desapareció, la ayuda privada se redujo prácticamente a cero, fenómeno que se produjo a partir de 1982. Frente a esta situación surgen varias interrogantes.

¿Es posible prescindir del Estado como agente permanente encargado de estimular, promover y difundir la cultura? ¿Puede aplicarse en este campo el principio de subsidiaridad? ¿Cómo debe entenderse el apoyo empresarial?

Creemos que frente a la cultura y al arte, el papel del Estado es insustituible y no cabe una posición subalterna ni menos su marginación. Es el único que tiene los medios económicos y administrativos para realizar una labor continua y permanente. No se puede pensar en una "cultura de la bonanza", fruto de eventuales excedentes económicos, porque la experiencia demuestra que más temprano que tarde dicha cultura está condenada a desaparecer rápida e inexorablemente, tan pronto las condiciones favorables dejan de serlo. ¿Cómo se ha reemplazado en estos últimos años la intensa actividad artística que hubo anteriormente?

#### 5. LECTURA DE ROBERTO MATTA

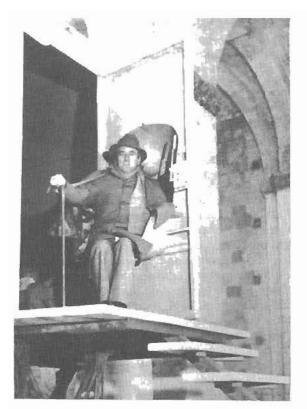
### 5.1 Primeras notas para una reflexión

Estas primeras notas deben considerarse como apuntes, bocetos o intentos preliminares para aproximarnos a la lectura del texto artístico de Roberto Matta. Por esta razón nuestra escritura, en estas páginas, es fragmentaria, porque las ideas se interrumpen, titubean, porque desconocemos la eventual clave que nos pudiera llevar, sin riesgo alguno, al develamiento certero de su obra.

¿Cómo ingresar a su universo artístico-poético? Postularemos como método de aproximación "ir a las obras mismas" y escogeremos, entre su numerosa producción en más de 50 años de labor 15, una obra: El vértigo de Eros (óleo sobre tela, 1.9 x 2.51 m) expuesta permanentemente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, desde su adquisición en 1944, poco tiempo después de haber sido ejecutada. Dudamos que haya otra obra de Matta más vista por el público y más reproducida fotográficamente en libros y revistas.

Por cierto que la selección de esta obra, para iniciar la reflexión, no obedece al número de espectadores que la han visto o a su continuidad expositiva en el Museo aludido, sino que a una convicción o -para satisfacer a los espiritus que buscan el rigor científico - a una hipótesis: postulamos su carácter de obra-clave v sin aceptar a fardo cerrado el juicio de autoridad -trataremos de probar nuestra hipótesis por otros procedimientos - queremos citar la opinión de algunos especialistas en relación a esta pintura: el crítico norteamericano Alfredo Barr la consideró una etapa obligada en el devenir del arte moderno: James Thrall Soby, Director del Departamento de Pintura y Escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York la calificó como una obra maestra de comienzos de los años 40. A juicio del Director de ese Museo William Rubin , esta tela y las otras de su período neovorkino (1940 -1948) representan el último manifiesto de importancia mayor concerniente a las potencialidades de una "pintura-poesía" salida del movimiento surrealista antes de su disolución, a fines del decenio del cuarenta. Al mirar El vértigo de Eros -dice Rubin - no me sorprende que Marcel

15. Matta nació el 11/11/1911, a las 11 del dià, según él. No sabemos si esto es parte de su sentido del humor. Nuestros datos indicaban que había nacido en 1912. Aceptando el año 1911 como fecha de su nacimiento, su actividad en el campo del arte (como pintor, dibujante y grabador), debe situarse en los primeros años del decenio del 30, cuando decide viajar a Europa (1933). Había estudiado arquitectura en la Universidad Católica de Chile.



Matta, inaugurando su "Autoapocalipsis".

Duchamp haya podido referirse a Matta como el pintor más profundo de su generación <sup>16</sup>.

Vayamos, derechamente, a la obra:

Advertimos en ella la recuperación de la escritura gestual inaugurada por Kandinsky, el poder de la mano como gesto y no como mera prolongación instrumental o al servicio de otros intereses. La reconquista del gesto le permitió a nuestro artista explorar las posibilidades del pincel como línea-color, plano-color o transparencias, mecanismos de una escritura automática que articula signos de distinta valencia según cual sea el grado de control o descontrol de la propia mano.

La espacialidad no se apoya en las coordenadas tradicionales de la pintura, cuyo referente es la tridimensionalidad que se proyecta en el soporte bidimensional gracias a los procedimientos de la perspectiva (línea del horizonte, punto de fuga). En ésta y en las demás obras de Matta esa concepción espacial —incluyendo la manera de situar las cosas en él—se desintegra.

Su renuncia a la perspectiva geométrica la justificó así: "Siempre se usó geometrías. Con la geometría euclidiana se ven las cosas desde un

 Rubin William. Matta aux Etats-Unis. Une Note personnelle en Matta, Les Classiques du XX siecle. Centre Georges Pompidou, Paris 1985. punto. Tenemos que usar otra geometría para la realidad: mientras se observe una realidad desde más diversos puntos, ella será más completa. Esto me parece tan evidente, que sorprende que se siga usando este punto de vista único, cuando la imagen más completa de la realidad se obtiene a través de un máximo de puntos de observación. Supongamos, por ejemplo, el pasaje de un cometa desde la tierra; su observación, desde este único punto de vista, va a ser unilateral. Situémonos, en cambio, con Einstein, para verlo desde la tierra. así como desde los diversos puntos de observación del espacio estelar y aun desde dentro del cometa mismo, y entonces veremos lo necesario para saber todo acerca de ese cometa. De este modo habremos comunicado la realidad misma del fenómeno. Así ocurrirá también con los lazos afectivos, de los cuales, al dar una imagen, tendremos que darla conociendo lo que crea esos lazos afectivos"17.

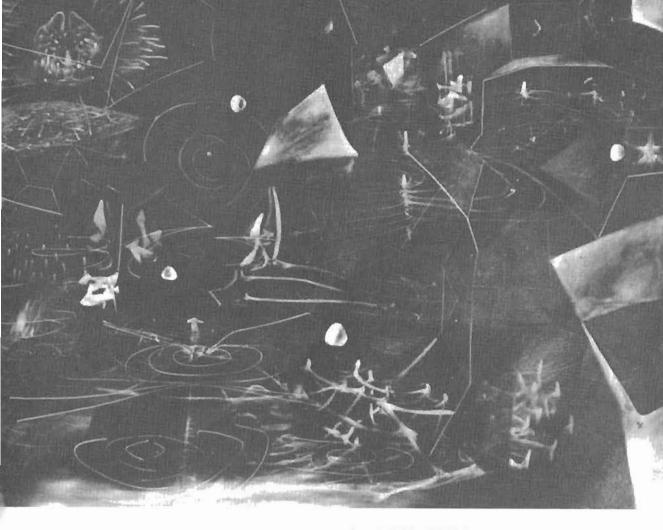
La diferencia con Kandinsky es que éste se detuvo en la especulación morfológica de los elementos que forman parte de una pintura o un dibujo, pero no así en el espacio en el cual están dichos elementos. En sus primeras obras, a partir de 1910, utilizó un fondo plano, denso como pintura e importante como color, de tal manera que ese fondo plano fue utilizado y expuesto como bidimensionalidad.

La tercera dimensión, sugerida en el primer Kandinsky, no radica en la investigación del fondo como problema por resolver (especulación de las distancias), sino que en los elementos constituyentes de la forma. Son éstas (en el grosor o delgadez de las líneas, en la cercanía o lejanía de un plano respecto a otros e, incluso, en las cualidades cromáticas) las que asumen el protagonismo total en la obra de Kandinsky.

Matta toma la relación figura-fondo, pero anulándola en su distinción, de tal modo que se disuelven las relaciones de distancia, tamaño y peso. Su mundo figural queda suspendido en un espacio inconmensurable, donde los parámetros "naturales" ya no tienen sentido.

Observamos en la tela formas consistentes e inconsistentes que gravitan en el espacio plástico. Las primeras instalan un modelado tradicional (luz y sombra, degradación), que contrasta con otras formas planas y recortadas que parecen provenir del sistema de producción de la pintura geométrica. Hay cuerpos geométricos que se desarticulan y se evaden de la geometría euclidiana para provocar una especie de vacró espacial que se llena de formas traslúcidas, en un juego de opacidades

17. Matta. Dar un cuadro de la realidad sin mentir. Pro Arte. Santiago, 3 - 21 junio de 1954.





EL VERTIGO DE EROS (1.9 x 2.51 m) Roberto Matta.

ESTUDIO PARA UNA PINTURA MURAL. 1914. Wassily Kandinsky



"Hay que representar los cuadros como mapas de la naturaleza humana y de sus energías", nos dice Matta.

(como cuerpos sólidos, de volúmenes netos y densos) y transparencias.

La desintegración de las figuras geométricas pasa a ser la proyección de sus caras en el plano; algunas se proponen como planos opacos y otras son transparentes y dejan a la vista las líneas que los limitan y que ponen en evidencia el orden y control del trabajo en sectores determinados del espacio plástico.

La estructura espacial nos conduce a un espacio en expansión, centrifugo, formado por fragmentos cósmicos retenidos de manera fugaz: las formas planas y visualmente pesadas que están recortadas en los márgenes de la tela sugieren la posibilidad de ser continuadas por todos sus bordes, donde parece mostrarse sólo un segmento de un espacio infinito e indeterminado.

De este espacio surgen "sistemas planetarios" autónomos, pero relacionados unos con otros por centros energéticos, dinámicos, móviles, que se entrecruzan y reparten sus energias como si se tratara de un gran sistema de redes interdependientes y comunicantes entre si". "Hay que presentar los cuadros como mapas de la naturaleza humana y de sus energías", nos dice Matta.

Cada uno de estos sistemas es el resultado de un gesto específico que los diferencia, formal y emocionalmente: en algunos, investiga las posibilidades gestuales de la mano al poner, con el pincel, pequeñas manchas individuales, separadas por una distancia mínima; en otros, la mano compromete la muñeca y el brazo en una acción gestual más compleja o bien, es todo el cuerpo el que participa con trazos largos y pinceladas cargadas de pigmento cuya luminosidad y color (rojo y amarillo) parecen adelantarse.

En una observación detenida, el cuadro nos plantea las diversas variables escriturales que nos ofrece la pintura. Sin proyectos previos, el artista estudia las posibilidades de la manufactura lineal y cromática y su eventual coexistencia; aquí, tal vez, es donde se juega su escritura automática, a comienzos del decenio del cuarenta: recuperar la actividad lúdica de la mano en su paso por la superficie del soporte, entendida como un juego de líneas y formas que inventan sus propias reglas, fruto de una actividad libre en íntima relación con una búsqueda permanente que tiene en el ser su última morada. En una entrevista que le hicimos en febrero de 1983 insistió en

que era un artista paisajista, pero no del paisaje geográfico, sino del paisaje ontológico, del paisaje del ser. En la entrevista recalcó que no pintaba un paisaje, sino que un "ser-saje" 18.

La mancha luminosa situada en la zona inferior de la tela parece sugerir lo informe, lo primordial en estado bruto, el principio germinador a la manera de la gran nebulosa (en la teoría cosmogónica de Kant y Laplace), punto de origen del sistema planetario solar: desde esa mancha surge un cuerpo fálico direccional (la flecha así lo indica) que fecunda el espacio, energizándolo. mientras que otra fuerza fecundante, en el extremo superior izquierdo, irradia, a su vez, su propia energía nutricia. Ingresa a la obra un elemento icónico que, sin alcanzar todavía la característica de una figuración narrativa, nos introduce al mundo de las formas orgánicas de la naturaleza (la estructura de una flor o de los órganos sexuales femeninos).

El título del cuadro nos está delimitando un campo de significaciones; en cierto modo, predispone al espectador al invocar dos ideas: "vértigo" y "eros". No obstante, ambos términos no pueden asociarse en una lectura visual lógica y unívoca, y es aquí donde el concepto de "obra abierta" puede aplicarse, aunque con la limitación que proviene de un título que no es caprichoso ni gratuito. Como sucede con gran parte de la obra de Matta, el espectador puede asociar los distintos significantes, de acuerdo a su propia capacidad interpretativa, poniendo en práctica una teoría de la recepción no condicionada por los prejuicios de la estética de las bellas artes (en el sentido institucional y convencional en que ha caído).

El vértigo de Eros apunta a vivencias humanas que tienen su raíz en la génesis del mundo y del hombre, expresados en las cosmogonías míticas y prolongados en los símbolos creados por la cultura. El mundo se crea, se constituye, toma forma, se expande, suscita energías y, a la vez, provoca antagonismos.

#### 5.2 Los límites de la mirada:

En su trabajo artístico, el dibujo no es una práctica menor ni un ejercicio memorístico: es una actitud paralela a la de la pintura. Matta le ha otorgado independencia como lenguaje y le ha dado un status de invención y descubrimiento esenciales. Tanto es así que no es aventurado afirmar que muchas de sus pinturas descansan en una estructu-

 Véase el ciclo de televisión Demoliendo el muro, Cap. V. Dirección de Carlos Godoy; conducción y guión de G. Galaz y M. Ivelic. Canal 4 UC de Valparaíso. ra dibujística de acentuada visibilidad, como si traspasara a la pintura la grafía lineal de sus dibujos

Un ejemplo, entre muchos otros. lo ofrece la obra X-Space and the Ego (óleo - tela 2.02 x 4.57 m 1945. Centro G. Pompidou, París), cuyas dimensiones francamente monumentales para una pintura, destacan otra singularidad mattiana: sus amplios formatos que sorprenden al espectador y lo minimizan frente a sus gigantescos "personajes". Cabe destacar aqui otra pintura: Ilumina el tiempo (4.0 x 8.0 m 1975. Colección particular, Italia), pintada exactamente 30 años después de la obra mencionada más arriba, reiterando su extenso formato, pero ampliado, ahora, a la dimensión del mural.

El concepto de pintura de caballete hizo crisis en él a mediados de la década del cuarenta; más aún, el concepto de cuadro, en su sentido habitual, poco y nada tienen que ver con el trabajo que realiza sobre soportes monumentales. Al poner en crisis el cuadro de caballete rompió también con una práctica de la pintura en la que, corporalmente, sólo la mano y el brazo están comprometidos en el acto de pintar. Al enfrentarse con soportes que son verdaderas pantallas gigantes debió comprometer todo su cuerpo en la praxis artística y poner en juego un potencial de energía, movimiento y vitalidad que arrastró a toda una generación de pintores norteamericanos durante los años de la Segunda Guerra Mundial.

En efecto, los artistas jóvenes, en particular los de la generación de Matta (como Pollock), próximos a los 30 años de edad, quedaron impactados por su personalidad 19; su entusiasmo hizo el efecto de un cataclismo en medio de la depresión que existía entre los artistas norteamericanos, recuerda Motherwell, y añade: "Era el más enérgico, el más poético, el más encantador y el más brillante de los artistas jóvenes que me ha tocado conocer '20. William Rubin, ha resaltado la influencia de Matta sobre Arshile Gorky, Mark Rothko o William Baziotes y lo califica como el apóstol del automatismo, técnica que influyó y transformó la práctica artística de una promoción norteamericana (8). Hoy no cabe duda que Matta fue uno de los maestros del Expresionismo abstracto.

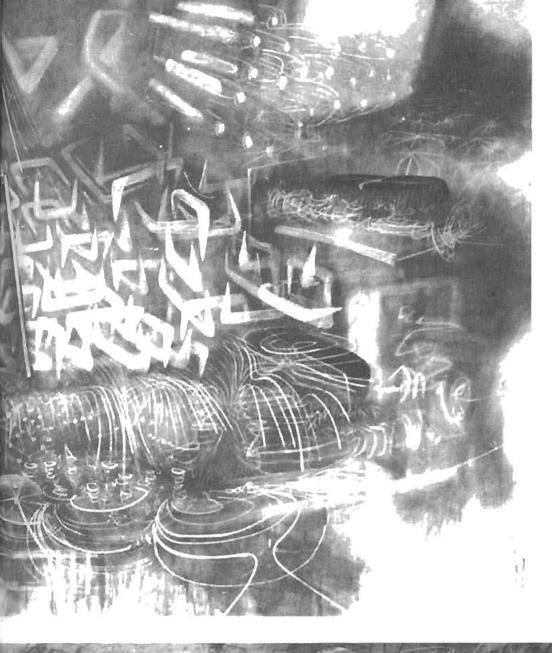
La monumentalidad de su pintura contrasta con la pequeñez de sus dibujos; mientras el formato de éstos permaneció estable (50 x 70 ó 45 x 68 cms.), la pintura necesitó un soporte cada vez mayor para que pudiera ingresar no sólo su iconografía, sino que también su cuerpo como impronta gestual. Al observar su trabajo en la

<sup>19.</sup> Se perdió.

<sup>20.</sup> Rubin William. Matta aux Etats-Unis, op. cit.



ILUMINA EL TIEMPO (4.00 x 8.00 m) 1975. Oleo sobre tela. Roberto Matta.







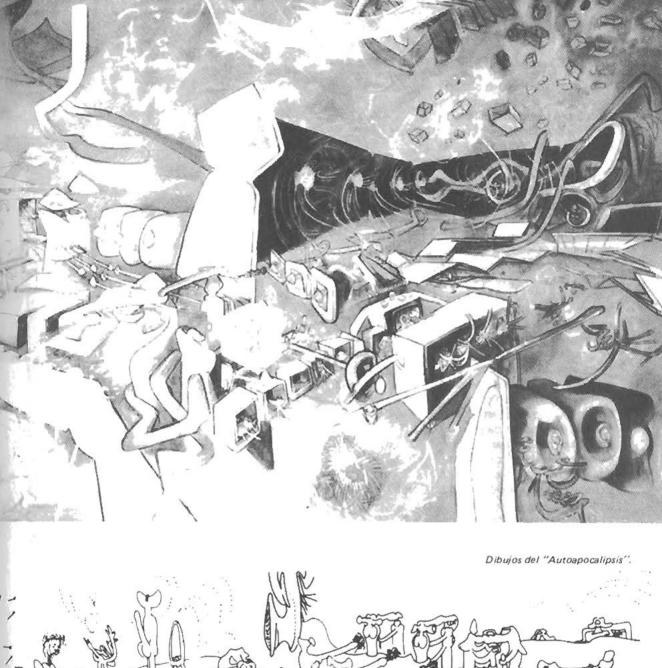


COIGITUM, 1972, (4.0 x 10.2 m)
\* Roberto Matta

Su pintura requirió un soporte cada vez mayor para que pudiera ingresar no solo su iconografía, sino también su cuerpo como impronta gestual.

mesa de dibujo con el papel desplegado vemos que dibuja velozmente, pero el cuerpo se mantiene pasivo, mientras la mano se mueve y se agita sobre la superficie del soporte. Con la pintura, en cambio, no ocurre lo mismo porque el cuerpo participa intensa y completamente en el acto de pintar como si estuviera, física y espiritualmente, al interior de la obra.

En este proceso de investigación de los límites, amplió y amplió las dimensiones de la tela y, simultáneamente, eliminó el concepto de cuadro: es imposible hablar del "cuadro de Matta" cuando estamos frente a *Coigitum*, por ejemplo, con sus 4.0 x 10.2 m. Pero la capacidad visual del ojo no le permitió continuar con esta ampliación, ya que era imposible que el espectador pudiera abarcar con su mirada y aun con su desplazamiento corporal la totalidad de la obra: la mirada, necesariamente, se fragmenta.





#### 5.3 Del cuadro al cubo

Matta se dio cuenta que había llegado al límite de la mirada; por eso es que propuso, en 1966, un cubo en reemplazo del cuadro.

El espectador debía ingresar al interior de este cubo con sus seis caras interiores pintadas, las que rodearían al visitante. Pero tal como observa M. Pleynet, "el cubo, la envoltura total, se manifiesta muy pronto como materialmente irrealizable e impracticable. Aunque admitiéramos que el visitante caminara sobre la superficie que sirve de suelo al cubo (entiéndase que camina sobre la obra), ser ía preciso, además, que una de las superficies del cubo se abriera para permitirle entrar y luego se cerrara; además, sería necesario que una vez en el interior del cubo una luz proveniente de alguna parte lo iluminara; también sería preciso que ese visitante olvidara que es un visitante, a saber, que ha entrado en el cubo y que saldrá de él"21

La utopia del proyecto como materialización nos conduce a una postura eminentemente conceptual, entendida como la no realización de la obra y como propuesta a nivel puramente teórico. A propósito de esta conceptualización, nos parece que su capacidad inventiva, proyectiva e intelectual rebasa los límites de la pintura y del dibujo; este hecho nos permite entender mejor su negativa a ser considerado o calificado como pintor.

De hecho, sus entrevistas, declaraciones y escritos nos revelan a un creador que escapa a los límites del lenguaje de la pintura y que puede poner en práctica otros recursos expresivos con la misma intensidad y sin que se debilite su inventiva.

Este problema de su identidad como pintor lo lleva a reclamar contra tal calificativo porque —según él— no se siente en esa identidad: "Soy más bien como un instrumento que grita y grita en nombre de tantos que no pueden hacerlo". Y agrega: "No sé lo que soy, pero qué es eso de ser pintor. iNol Lo que a mí me interesa es el verbo ver, no pintar, y entonces soy más bien algo como un "vertor". Trato de detectar dónde están los escándalos, las cadenas, las trampas. Y no se trata de pintarlo: la gente debe aprender a abrir los ojos, no a mirar pinturas. Y si yo pinto, no pinto al óleo, pinto al ajo. Así es como se hace la ensalada: con óleo y con ajo" 22.

- Pleynet Marcelin. La enseñanza de la pintura.
   G. Gili, Barcelona 1978.
- Azócar Pablo. Un tal Matta. Revista "Hoy". Santiago, agosto 1985.



"Usar la retina como aeropuertos —dice Matta— tal como entran y salen los aviones, los signos entran y salen por la retina".

El neologismo que inventa (como tantos otros) para designar lo que él es, lo fundamenta en el hecho de que la mayor parte de los seres humanos son ciegos. A su juicio, existe una cantidad de cosas escondidas, invisibles, que no son invisibles por misteriosas, sino porque no las sabemos ver. Lo que hay que hacer es tratar de ver los fenómenos que están escondidos: conjugar, pues, el verbo ver. Matta nos dice que lo que hace como pintor es tratar de ver lo inexplicable, no para perderse en ello, sino para explicárselo, para hacer una antropología. La cuestión del arte es iluminar las "escondideces", porque sin luz no se ve. Al preguntársele cómo se puede pasar a otras "escondideces", responde que allí está el cuento, por hay "cequedeces" intencionales: "Es encequeciendo que tú tiranizas"23

Comprender algunas de estas ideas es comprender, a la vez el desvío radical que tomó su obra artística respecto de los caminos trazados por la práctica habitual y, sobre todo, su renuncia total a proponer imágenes destinadas a complacer la retina del espectador por "bonitas" o fáciles de leer o porque están "bien hechas". Lo que importa—afirma— es proponer una morfología, imágenes del espacio difíciles, muy difíciles; para que la gente se acostumbre a ver difícil y no a ver fácil. "Tú propones cosas fáciles y eso entonta a la

 Revista Araucaria, Segunda conversación con Matta. Madrid 1982.



Fiel a su identidad de "vertor", Matta entendió el Surrealismo no como un movimiento para hacer cosas fantásticas, sino para "ver" de otra manera...
Hay una opción ética en este planteamiento puesto que el verbo "ver" es una voz que descubre realidad y, a su juicio, mientras más se profundiza en ella más se proteje uno contra la mentira... Por eso es que "hacer ver" se constituye en la mejor función del artista.





gente, fabricas clichés en vez de sacudir, de despertar y de producir remezones en el aparato del entendimiento... Hay que proponer cosas muy dificiles, así como es dificil aprender matemáticas o estudiar música. El objeto de arte es una ocasión para iluminar en la gente la capacidad de ver, de entender, de conocer, de aferrar... "24.

La proposición del cubo, aludida más arriba, es preciso situarla en este contexto. En la posición que asumió respecto al fenómeno pictórico, a la praxis de la pintura y al soporte sobre el cual se pinta, cuya expresión estética la constituye el cuadro; todo esto conectado, por cierto, con el hombre en una relación comprometida entre arte y vida.

Planteó un proceso de producción que desarticuló la homogeneidad del sistema del cuadro al alterar la técnica de ejecución y, consecuentemente, las imágenes resultantes, las que, además, se despliegan en formatos inusuales. El propósito que lo llevó a esta problematizacion del cuadro se originó en su obsesión por transgredir la "trampa" que nos acecha en las coordenadas espacio-temporales de la existencia que no nos permiten avizorar una sobre-existencia, cuyas coordenadas las pueda fijar el propio ser humano gracias a su capacidad imaginativa...

La imaginación es, para él, vital, si queremos representar esta sociedad y este mundo: "Una persona que cultiva su imaginación es capaz de representarse, seguir segundo por segundo, el grano de trigo cuando se mete en la tierra, seguirlo con la primera humedad, cuando comienza a brotar; sequirlo y sequirlo con la imaginación hasta que está creciendo, cuando empieza a brotar con la lluvia: llueve tanto que casi se pudre, pero de nuevo se seca el terreno; y lo sigue, y lo sigue con la imaginación, hasta que es pan. Y se trata de tener un mapa de todo esto" 25. Al tomar conciencia -explica Matta- del hecho de que la tierra está en constante germinación y ordenación, y en un estado incesante de encuentros. choques y conflictos, la conciencia impele a la imaginación a penetrar en ese universo inconmensurable, donde todo está unido a la vez que todo se contradice, y donde nada tiene fin ni principio.

Es justamente este poder de la imaginación, capaz de constituir sus propias coordenadas, lo que él busca con intensidad. Al mismo tiempo resuena su voz para provocar en el espectador un cambio de conciencia y una activación de su campo perceptivo e imaginativo que le permita salir de la "trampa", desenclaustrarse, mirar más

allá de las paredes de una existencia banal, y liberar todo el potencial energético que había quedado aprisionado en la tupida malla de las coordenadas socio-culturales impuestas.

De aquí se deriva su proyecto del cubo. El espectador ingresa a él como quien penetra al interior de la pintura, desprovisto de los hitos de tiempo y lugar como referentes existenciales y culturales. Debe imaginar, ahora, una nueva coordenada —como los a priori kantianos de la sensibilidad— para establecer su propia relación con el nuevo entorno al cual ha ingresado.

Quizá si aquí está uno de los aportes fundamentales de Matta al movimiento surrealista, en la década del cuarenta: vitalizar la imaginación. Tiene razón José M. Moreno Galván cuando afirma que, si bien es cierto que la imaginación se sirve de imágenes, el objetivo de nuestro artista será siempre aquella potencia (la imaginación) sin confundirla nunca con esta presencia (la imagen). Y agrega que no hay un menosprecio de la imagen, sino que su supeditación a la imaginación 26. Con esta idea el crítico español alude, implícitamente, a la diferencia que hubo entre la renovación que habían realizado, en la década del veinte, los surrealistas con Breton a la cabeza y la que, en los años cuarenta, propuso Matta. Fiel a su identidad de "vertor", entendió el surrealismo no como un movimiento para hacer cosas fantásticas, sino que para ver de otra manera. El prefijo "sur" lo interpretó como sobre-realizar, o mejor, como adivinar. Adivinar es simplemente ver. Es adivino quien ve el desarrollo de una situación o de un fenómeno natural v lo conoce.

Hay una opción ética en todo este planteamiento, puesto que el verbo ver es un verbo que descubre realidad y, a su juicio, mientras más se profundiza en ella, más se protege uno contra la mentira, contra los aduladores que hacen creer que todo va bien. Por eso es que hacer ver se constituye en la mejor función del artista.

Esta invitación ética es, al mismo tiempo, una invitación ontológica porque es un ver para ser, es decir, para ser uno nuevo, para hacer una nueva manera de ser. Ser creativamente y no servilmente. Despertar para que cada uno sea un creador, el que cada cual tiene en sí. Poseer un yo vivo en lugar de un yo meramente aprendido, un yo imitador o un yo miedoso. Lograr un yo que busque, febrilmente, todas las relaciones con las cosas. Destapar las cosas para saber lo que son y ver hasta dónde es capaz de llegar la imaginación. Fomentar su vitalidad, no en el sentido del consumo, no la imaginación para comprarse una corbata o un

<sup>24.</sup> Revista Araucaria, op. cit.

<sup>25.</sup> Revista Araucaria, op. cit.

Moreno Galván José María. Matta. Galería Aele, Madrid, 1974.





André Breton y Matta en 1939.

CADAVER EXQUISITO. Tanguy, Gordon Onslow, Ford, Matta, André Breton. 1939.

televisor, sino que para descubrir más y más cómo es el ser humano.

## 5.4 La errancia del ojo

Postulamos, como hipótesis, que las enormes dimensiones que alcanzó su pintura, a mediados de los años cuarenta, está relacionada con la ejecución paralela de cientos de dibujos de pequeño formato. La fuerza expresiva que alcanzaron sus dibujos fue tan profunda que Matta, consciente o inconscientemente, tuvo que forzar su pintura para alcanzar el status de pintor y no quedarse sólo como dibujante. Por eso es que, aunque resulte paradojal, la gran ruptura como dibujante no se produjo al interior del dibujo --prueba de ello es que sigue dibujando en los mismos formatos sino que tuvo lugar en el momento mismo en que se propuso ser pintor; para superar su propio dibujo tuvo que superarse como pintor y realizar las alteraciones que hemos comentado al interior de la estética del cuadro.

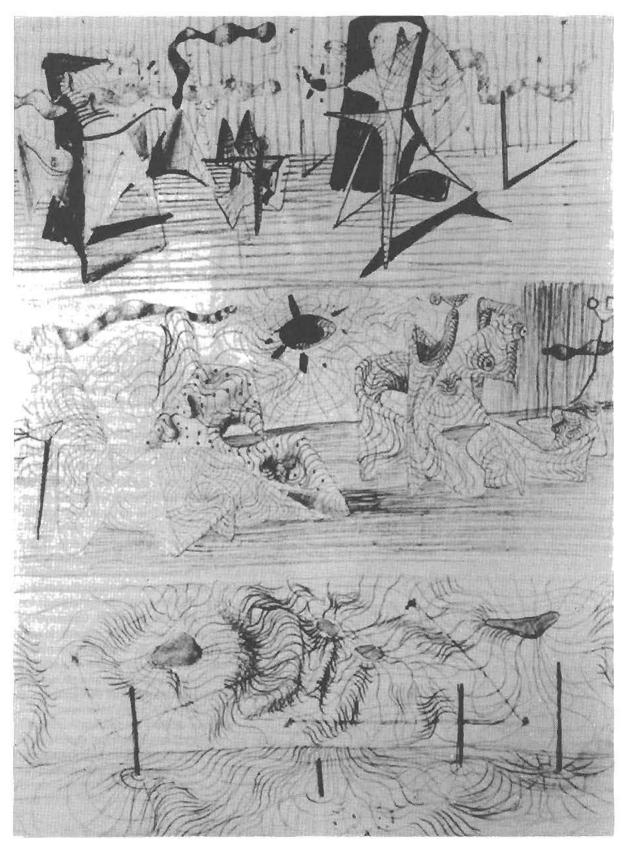
¿Por qué es tan relevante el dibujo mattiano? No deja de llamar la atención que los jóvenes artistas norteamericanos, que se relacionaron con él durante su estada en Estados Unidos, hayan manifestado su admiración por sus dibujos. De hecho, Gorky y Motherwell se impresionaron más por éstos que por sus pinturas. Este último las consideró las obras más bellas hechas en Nueva York en esa época.

El proceso de trabajo que desarrolla Matta con sus dibujos obedece a una retórica de la línea a bastante distancia de la retórica del color, de la materia y de la pintura. Ambas caminan por vías paralelas. La articulación del discurso lineal se efectúa en el aislamiento y la soledad, en la concentración absoluta y en la meditación; es un trabajo de laboratorio que le permite indagar en la profundidad de su mundo interior y, a la vez, en la relación entre el yo y los otros.

¿Para indagar qué? Para indagar lo otro del vo y de los otros; vale decir, para develar y revelar las capas ontológicas del ser inmersas en las honduras o recubiertas por una corteza de realidad fraguada en la mentira, los prejuicios, la hipocresía y el miedo. Como el mismo lo afirma, todo esto "forma el ejército invisible, a menudo mercenario, contra el cual las guerrillas interiores de cada uno de nosotros habrán de emprender la lucha por la libertad creadora. Mientras más conciencia más luz. Mientras más luz más conciencia" 27. Concluye esta última idea -con su particular manera de expresar su pensamiento - diciendo que "es necesario comer luz. Tan pronto como una sociedad deja de comer luz, se muere. Y lo tremendo es que la mayoría está aún alimentandose de desperdicios"28

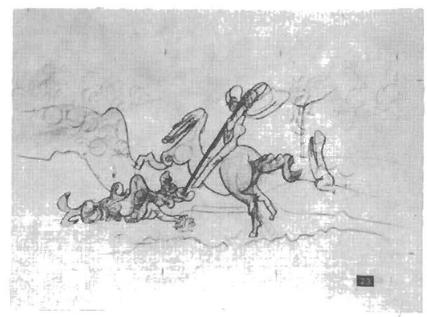
Dibujar y pintar es, para él, develar, iluminar la visión sobre el hombre y el mundo; abrir lo herméticamente cerrado para descubrir lo que se oculta; mostrar la otra cara, la que nunca vemos,

- 27. Rubin William. Matta aux Etats Unis, op. cit.
- Matta Roberto. Discurso Primer Congreso de la Cultura. La Habana, 1968.

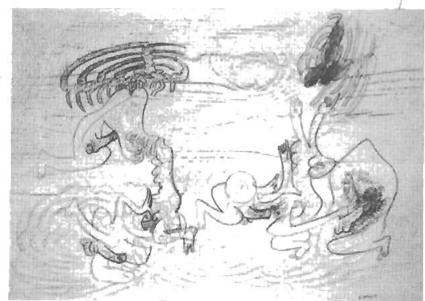


Sin título (0.32 x 0.25 m) 1938. Dibujo sobre papel Roberto Matta.

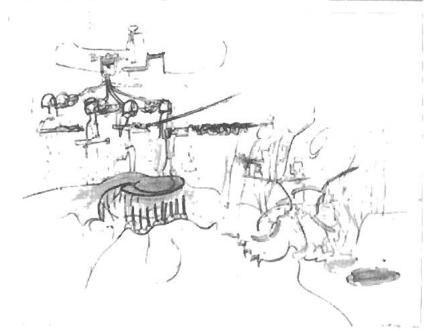
SAN JORGE Y EL DRAGON. 1965. Dibujo sobre papel. Roberto Matta.



D'ANGER, 1979, Dibujo sobre papel. Roberto Matta.



VIETNAM. 1967. Dibujo sobre papel. Roberto Matta.





"Si me preguntáis qué es lo que busco —dice Matta— os responderé que trato de encontrar una morfología del proceso psíquico o, mejor, trato de encontrar un microscopio para encontrar el espíritu del hombre".

para poner en evidencia todas las capacidades humanas.

¿Cómo objetiva en el dibujo esta compleja indagación?

Sus primeros trabajos como *Horóscopo* (lápiz de color y grafito sobre papel 0.31 x 0.49 cms. Noviembre, 1937. Col. particular, Chicago) definen muy bien su búsqueda personal, a los 25 años de edad. Este díbujo nos revela a un joven situado en un espacio cultural de enorme dinamismo y gravitación en el arte de nuestro siglo: el Surrealismo, conviviendo con Bretón, Ernst, Daliío Duchamp. De hecho, este dibujo tiene, a nuestro juicio, como referente, una cita plástica de Max Ernst: *El rapto de Europa* y aparece una especie de fosilización de elementos vegetales.

Su dibujo replantea a lápiz lo que Ernst realiza en pintura, proponiendo formas orgánicas que se alejan de cualquier realismo o naturalismo descriptivo. En otro dibujo del mismo año (sin título, lápiz de color y grafito, 0.50 x 0.65 m 1937. Col. particular, París), plantea una investigación destinada a perforar el espacio con tenues líneas que se curvan y

que parecen hundirse o sobresalir en un contrapunto entre lo interno y lo externo. Es el comienzo del quiebre con las coordenadas espaciales de lo arriba/abajo e, igualmente, la superación de la representación en perspectiva: horizonte, punto de fuga, ordenamiento gradual de las imágenes en planos consecutivos. Una de las consecuencias de la desarticulación de este sistema de proyección espacial es que la lectura de las imágenes deviene ambigua por lo inhabitual del espacio plástico propuesto.

En dos dibujos de ese mismo año (ambos sin título, técnica mixta. Pierre Matisse Gallery, Nueva York), el trabajo lineal es una síntesis de lo que se acaba de describir e incorpora una iconografía tomada en parte de Picasso y de Tanguy. Este último es de nuevo citado en otro dibujo (sin título, técnica mixta, 0.45 x 0.57 m, 1938. Pierre Matisse Gallery, Nueva York). En los años que van desde 1936 hasta su viaje a Nueva York en octubre de 1939, Matta transitó, arduamente, por el vocabulario plástico surrealista: las metamorfosis de Tanguy, la apropiación iconográfica de Ernst y su técnica del frottage o la utilización del espacio daliniano, como reposición de las coordenadas tradicionales.



HOROSCOPO. 1937. Dibujo sobre papel. Roberto Matta.

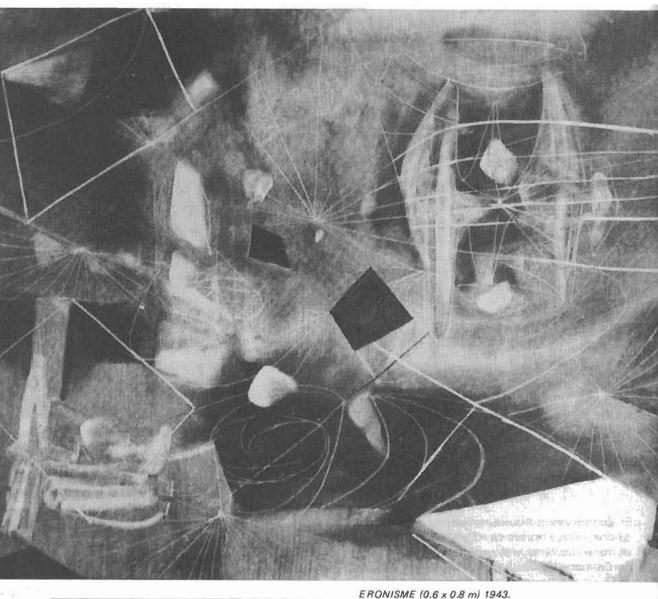
En todos estos dibujos aparece una red finisima de líneas que, a manera de constante, se manifiesta en numerosas obras, incluyendo muchas pinturas. En *Eronisme* (óleo sobre tela, 0.60 x 0.80 cms, 1943. Col. particular, París.), por ejemplo, una fina red lineal como una telaraña cubre toda la superficie <sup>29</sup>; se trata de una trama elaborada a base de raspaduras sobre la capa de pintura, sacando el material y negándolo como tal en un contrapunto entre el hacer y el deshacer, entre el pintar y el despintar; entre la afirmación de la pintura y su negación. La raya como significante connota la tachadura, destapa lo que esta debajo, ocultando o velando la superficie que, ahora se

29. Para algunos estudiosos de su obra, la red de lineas negras en su pintura es el sistema nervioso que nos lleva a Freud. James Thrall Soby establece una relación entre estas obras y un tema privilegiado del Surrealismo: el laberinto del Minotauro. Más precisamente, la red de hilos en la pintura de Matta —como el hilo de Ariadna en el mito—designa los repliegues del psiquismo.



EUROPA DESPUES DE LA LLUVIA. 1942. (Fragmento). Max Ernst.

tacha; pero, a la vez, la raya es propuesta tambien como escritura y no sólo como negación de otra escritura. Su legibilidad le permite a Matta acentuar la presencia de una trama gráfica, que ya no es incisión, sino que, lisa y llanamente, dibujo: líneacolor que se superpone a la propia pintura ( El Onix de Electra, 1.27 x 1.83, 1944. Museo de Arte Moderno, Nueva York).

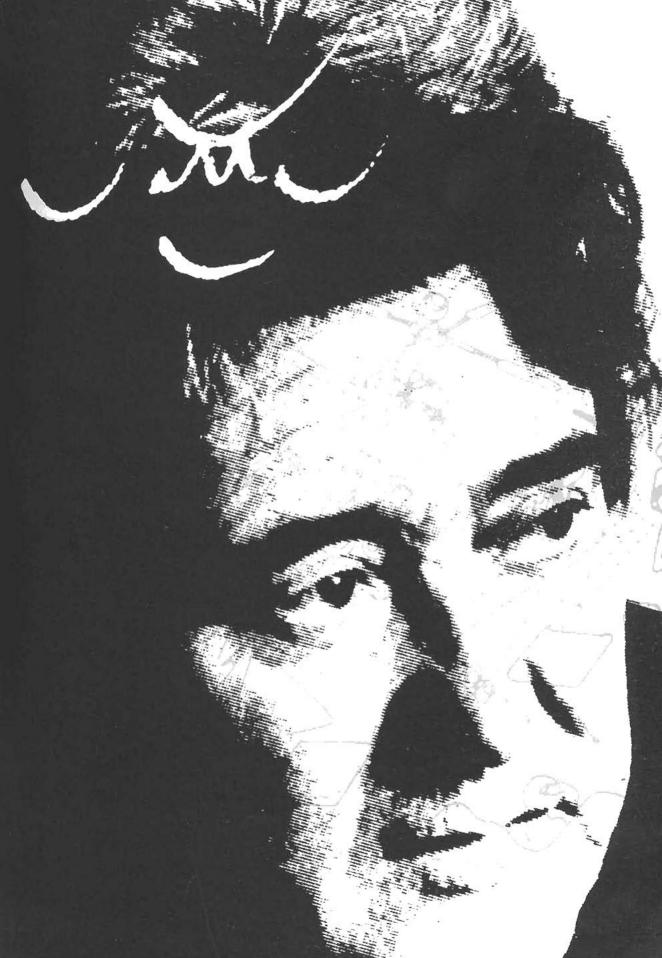




Max Ernst y Matta en 1971.

ERONISME (0.6 x 0.8 m) 1943 Oleo sobre tela. Roberto Matta.

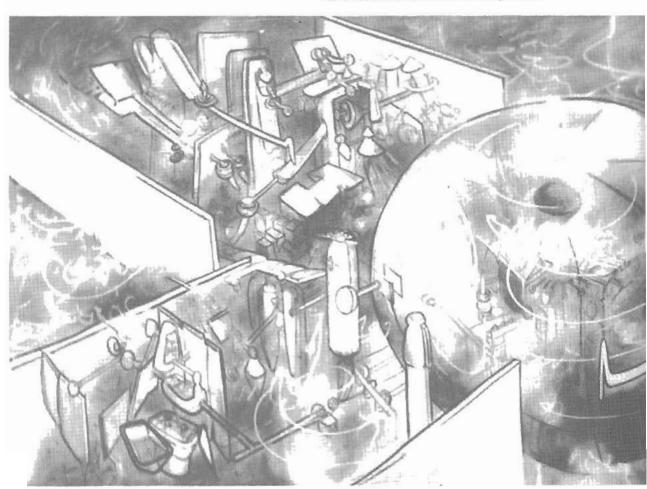
Las citas de los pintores surrealistas que mencionamos más arriba se van haciendo cada vez más residuales hasta su llegada a Nueva York, en octubre de 1939. A fines de ese mismo año, en un dibujo —para nosotros especialmente importante — titulado *Gustavo Adolfo* (lápiz de cera y grafito sobre papel, 32,5 x 50 cms. Col. Particular, Paris) márca su encuentro con una manualidad y una factura, fruto de una modulación expresiva personal. En este dibujo adquiere particular relevancia la manera cómo la línea logra riqueza de matices (del blanco al negro, pasando por los grises), conformando una iconografía potencial que se activa sólo en parte y dejando intervalos espaciales



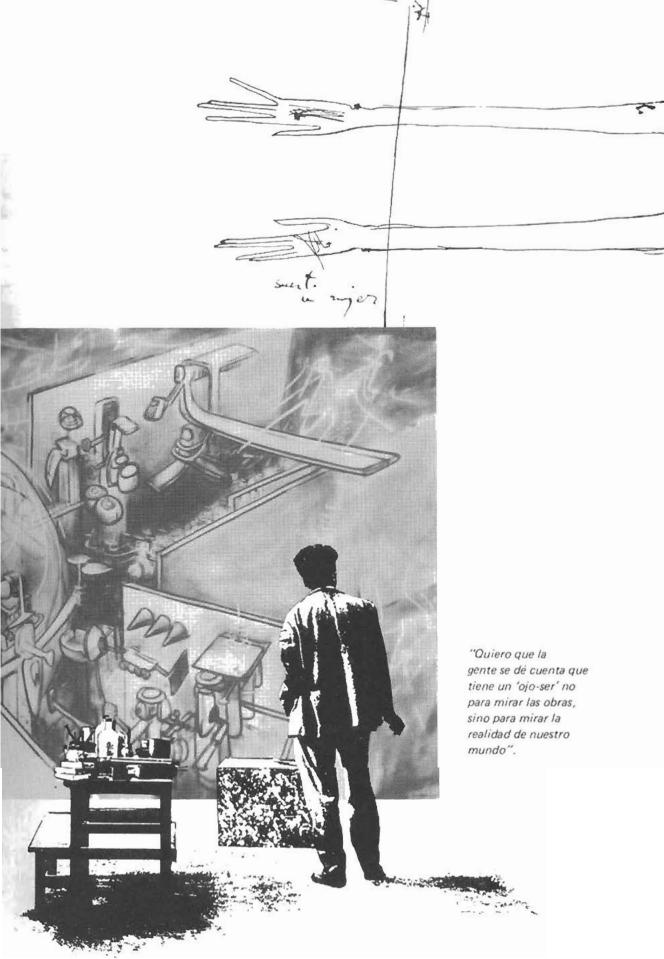


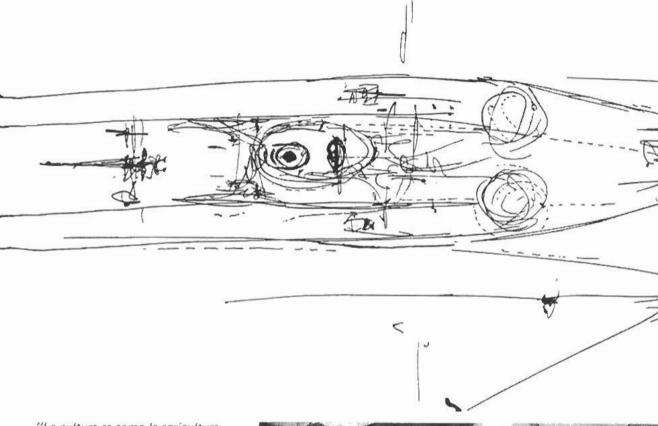
"Cuando se abre la boca, lo que se dice no depende de la oreja, sino de la fertilidad de la conciencia, la palabra es semen que no siempre germina, hasta que entra en el pecho como un fuerte corazón".

FANGO ORIGINAL, OJO CON LOS DESARROLLADORES Roberto Matta Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



"Creo que el papel del pintor es el de buscar no la 'otra' realidad sino 'la auténtica' realidad. Es con el ojo mental, creando un gesto poético, como puede reconstruirse la verdad."

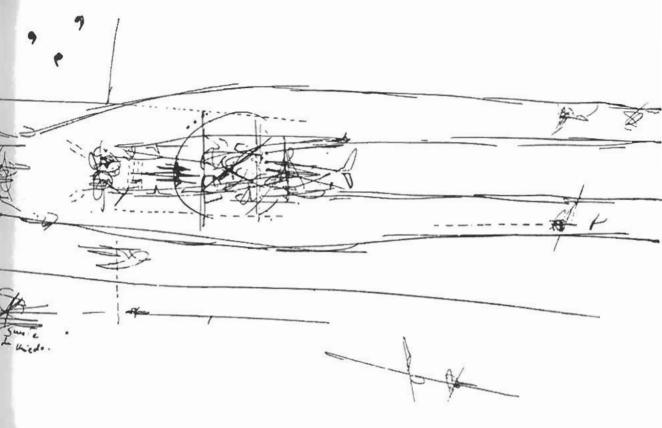


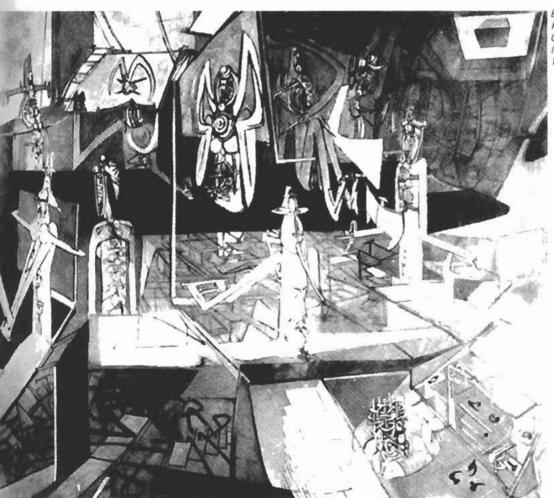


"La cultura es como la agricultura, trabajo constante, vigilancia dura, para que cada uno, en sí mismo y en la vida colectiva, crezca como la planta, como el fruto, de manera que la vida tenga un sentido para todos, es decir, para cada uno.

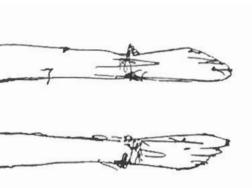
Así, buscando un sentido, el hombre se convierte en el artesano de sí mismo, y luego en el artista —es decir el creador— de sí mismo. Y yo creo que quien pone en el trabajo, como un artista, un yo claro y sincero, provoca una simpatía colectiva que está en el origen de la unidad".







ETRE AVEC Roberto Matta Oleo sobre tela (2.2 x 4.57 m) 1945

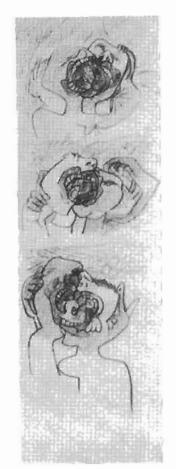


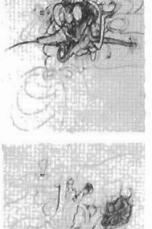
"Siempre he creido que la función del artista en la sociedad es la de denunciar el escándalo. Yo quiero inquietar al espectador de mis cuadros, conseguir que en lugar de poseer el cuadro, sea el cuadro el que lo posea a él. Bombardearlo con hechos de conciencia. . . Leonardo decía que la pintura 'es cosa mental'. Lo que significa que lo que ve el artista, el poeta, el pintor, debe mirarse con el ojo de la inteligencia, de la conciencia. . ."







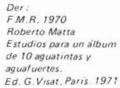


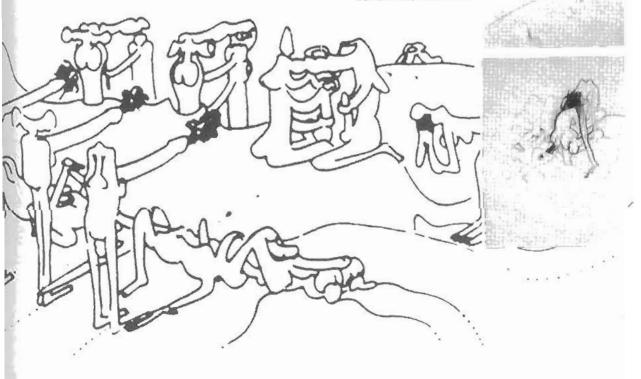




Dibujos a lápiz de cera y grafito sobre papet. (0.50 x 0.16 m)

BISOUS. 1980. Roberto Matta

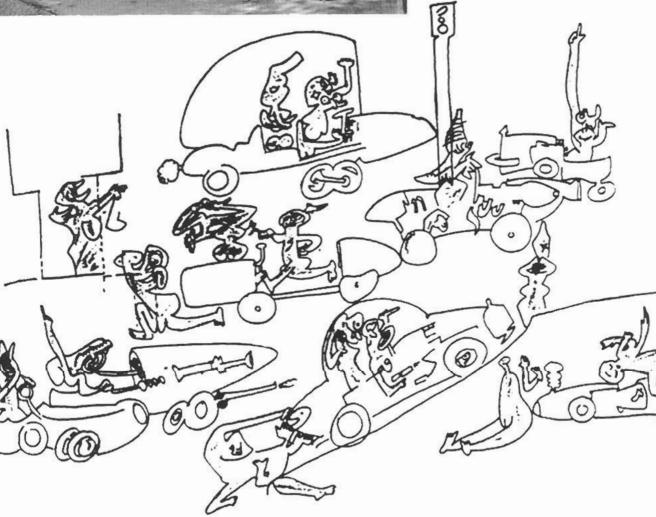


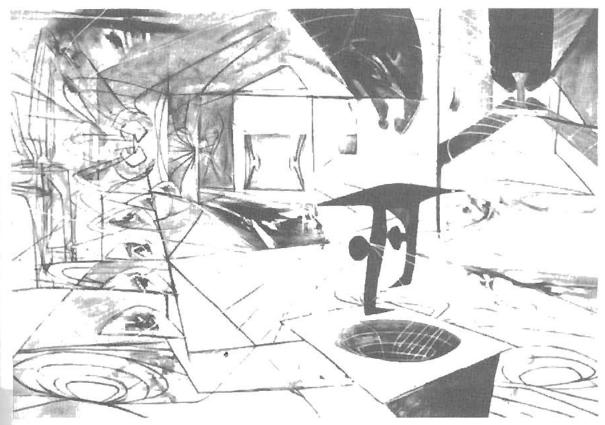




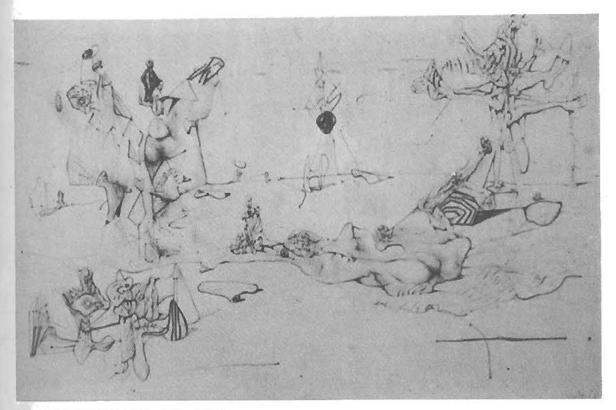
"El 'autoapocalipsis' una 'escultura habitable'. Construida a base de sobrantes de automóviles abandonados".

"Lo importante del autoapocalipsis es el concepto de revelación, no del fin del mundo. Con el Apocalipsis aparece un hombre nuevo y justo. El gran interés del Apocalipsis es la revelación de que se puede cambiar el ser humano, de que el ser humano puede volverse otro... Por de pronto con el 'Autoapocalipsis' podriamos cambiar muchas cosas, y sobre todo liberar las capacidades imaginativas de la gente y de muchos sectores industriales".





EL ONIX DE ELECTRA (1.27 x 1.83 m) 1944. Roberto Matta.



GUSTAVO ADOLFO (0.32 x 0.50 m) 1939. Roberto Matta.

no comprometidos linealmente. El blanco del papel juega, en adelante, un rol protagónico y se lo debe entender no como un vacio, sino que como un espacio ilimitado al que cada espectador le pondrá los límites que estime conveniente de acuerdo con la lectura que haga de la obra. La superficie blanca del papel no es, pues, el soporte neutro de una forma válida por si misma, independiente de aquélla; al contrario, el blanco es parte constitutiva y, tal vez, la más fundamental al presentarse como espacio ilimitado y no como fondo neutro. Este descubrimiento que hizo Matta a través del dibujo se prolongó también en la pintura. ¿De que manera?

Volvamos a Vértigo de Eros. Para lograr aquella sugerencia de espacialidad ilimitada, al contrario del papel blanco —permanentemente intocado como superficie unitaria— en la tela lo consigue con una primera capa de pintura que modulará cromáticamente, según sus necesidades plásticas; vale decir, hay aquí una pintura que

cubre o recubre el vació para generar una superficie llena, de estrictos límites bidimensionales, mensurables, que tiene que convertir en espacio ilimitado, inconmensurable, sobre el cual penderán, ingrávidas, las formas.

Nuestra experiencia espacial no corresponde, por cierto, a la proposición que Matta nos plantea. Nuestra vivencia del espacio está apoyada por coordenadas naturales, siendo, la primera nuestro cuerpo como hito de nuestra ublicación en el mundo, a partir del propio cuerpo nos situamos y nos proyectamos. Pues bien, el artista transgrede esos parámetros al poner en paréntesis nuestra experiencia espacial basada, además, en un ojo situado, calculador, que mide distancias y establece relaciones apoyado en una lógica establecida.

En la experiencia espacial de la pintura tradicional siempre estábamos afuera como observadores de un espectáculo que se daba frente a nosotros y no con nosotros. (Recordemos, una vez más, el cubo pictórico que obligaba a ingresar

CIENCIA, CONCIENCIA Y PACIENCIA DEL VITROL. (2.00 x 4.50 m) 1944. Roberto Matta.



a su interior con el fin de participar en la espacialidad de la pintura, es decir, estar dentro de ella).

En Vértigo de Eros nuestras coordenadas quedan inutilizadas y fracasa todo intento de buscar otras que satisfagan el anhelo de encontrar una unidad espacial; claro que es posible que mediante una visión fragmentada podamos ingresar a zonas del cuadro donde, sutilmente, Matta nos recuerda la "lógica" espacial con planos horizontales, verticales y puntos de fuga. Pero este resabio no alcanza para armar o integrar una totalidad coherente desde la perspectiva de nuestra experiencia habitual: el ojo no puede inmovilizarse ni quedar fijo frente a un punto determinado. Creemos que quien observe una de sus pinturas no podrá detener la mirada y postulamos, en consecuencia, la errancia del ojo.

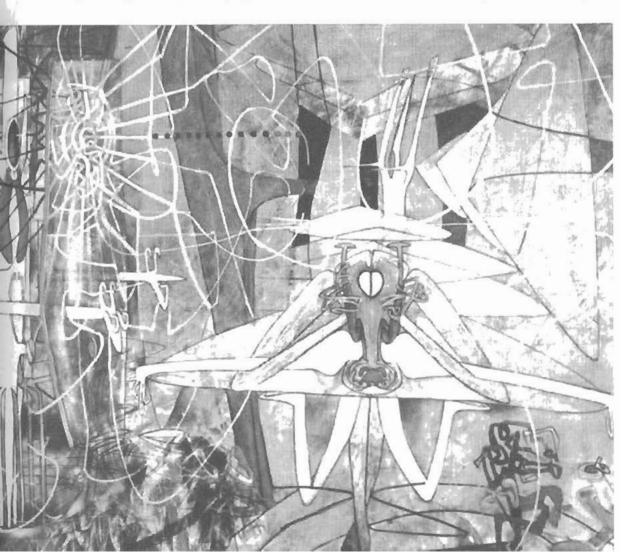
Este ojo errante debe vagar por sistemas espaciales contrarios, fruto de manufacturas distintas: ahuecamientos más y más profundos junto a volúmenes densos que avanzan; éstos coexisten y conviven con planos de color, con líneas que encierran o definen planos transparentes o formas gestuales giratorias, con sus propias

espacialidades, por las que el ojo transita tratando de dilucidar esta vagancia cósmica de la mirada.

# 5.5 La antropomorfía mattiana

Mediante el dibujo Matta exploró las posibilidades que la línea le ofrecía para inventar sus "persona-jes"; éstos comenzaron a aparecer en sus soportes durante los años de residencia en Nueva York. Al princípio no ocuparon un escenario contingente (históricamente hablando), sino que se situaron en la intimidad de las relaciones humanas, en especial en las eróticas: Les debits (1941); Los suicidados (1943/44); La batalla de Eros (1946), cuya aproximación a Giacometti pasa por la forma en que Matta sitúa a sus personajes en el "vacío espacial".

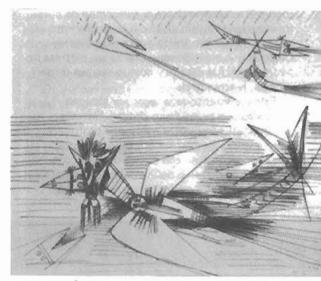
La morfología paradigmática del personaje mattiano se aprecia nifidamente en X-Space and the Ego, donde el dibujo es la estructura visual que sustenta la narrativa del cuadro; aquél da vida a los personajes que adoptan poses específicas, unidas por una misma raíz: el erotismo y la agresividad. La factura del dibujo de cada personaje



es idéntica: línea continua en que la mano y brazo parecieran no haberse levantado del soporte hasta completar la figura de cada personaje. Esta línea aparece superpuesta a la pintura pero sin subordinar una a la otra: línea y color tienen historias distintas y procesos productivos propios, lo que no significa que no puedan convivir en armónica relación.

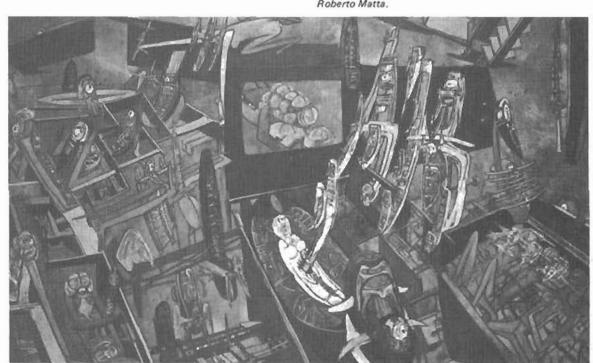
En otra obra, Ciencia, conciencia y paciencia del vitrol (2.00 x 4.50, 1944, Col. particular, Paris), la distinción entre dibujo y pintura no se produce a la manera del cuadro recién citado. En éste la linea es color y su factura depende de los grosores de los pinceles, de la cantidad de pigmento y de la presión del brazo sobre la tela. La trama línea-color inscribe un espacio laberintico cuya red lineal amarra y desamarra planos y personaies; provoca al ojo un conflicto mucho mayor, donde la errancia es radical al no contar ni con un punto de inicio ni de término. Sólo el vitrol -el que mira a través - pareciera tener su punto de observación para contemplar, desde el mismo espacio laberintico, el caos humano expresado en situaciones-límites de cautiverio, tortura y autoagresión. Esta pintura, ejecutada en 1944, sintoniza con el conflicto belico mundial y Matta no permaneció indiferente: "Verdaderamente. yo desperté con los campos de concentración" Ya no pudo dejar de ser el pintor de la contingencia histórica, el pensador de la situación del hombre en el mundo, el denunciante de la agresión del hombre contra la naturaleza (La naturaleza unida, por ejemplo, triptico. Col. particular,

París) y de la agresión del hombre contra el hombre. Un ejemplo relevante de esta situación es su obra *Etre avec* (2.20 x 4.57, 1945. París). Nos sorprende con un trabajo de pintura sometida al cálculo y al control de la mente y de la mano. La pintura como tal está constreñida a las formas y a los planos que la linea delimita.



COR DE PÊCHE Wilfredo Lam. 1946.

HOW EVER (2.18 x 3.65 m) 1947. Oleo sobre tela. Roberto Matta.

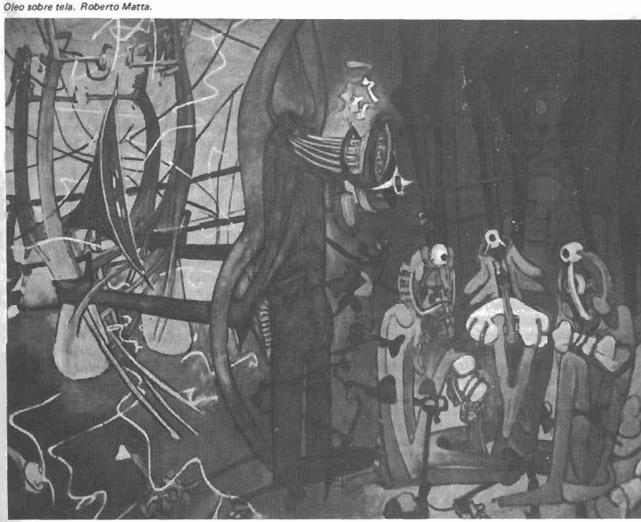


Pareciera que Matta nos propusiera ahora —sin romper con su producción habitual— una obra sintácticamente cohesionada en relación armónica entre personajes, planos y fondos. Todo esto configura una morfología de la agresion, donde cada cuerpo está en actitud extrema y parte de sus miembros son punzantes y penetrantes. Es posible vislumbrar una correspondencia directa entre esta obra y el holocausto de la Guerra.

Matta se comprometió, de manera definitiva, con una pintura figurativa; los personajes que ha creado son el centro de su narrativa visual y remiten, a la vez a la contingencia histórica y a la problemática existencial del hombre. Ellos asumen una definición morfológica y un perfil particular que los relaciona con hechos, acontecimientos y circunstancias del devenir histórico. Dejó atrás la búsqueda de las posibilidades de la escritura automática que le ofreció, sin duda, la libertad que necesitó para consolidar su camino artístico como, igualmente, su adhesión al Surrealismo que había hecho posible la liberación de su imaginación y fantasía.

Pareciera que Matta persiguiera con obsesión dar con un arquetipo capaz de sintetizar los comportamientos humanos. Pero tiene que consentir en la imposibilidad de reunir en una sola morfología tantas y tan disímiles conductas del hombre. De ahí que el personaje mattiano está en permanente y continua transformación, adecuándose a las situaciones a que lo lleva su creador: puede ser agresivo o premonitor; puede presentarse como tótem o como hombre sacrificado; como policía o astronauta. Así, por ejemplo, en How Ever (1947), los personajes retornan a una situación mágica y mítica, donde la huella del mundo precolombino se hace presente en la máscara, la "diablada", la pintura-tatuaje sobre los cuerpos; es posible advertir un cruce cultural y estético con la obra del pintor cubano Wilfredo Lam. En Crucifixhim (1947) reaparece la agresividad canibalesca y el erotismo exacerbado con seres autodevoradores. En Les roses sont belles (1951), el personaje multitudinario tiene, esta vez, una apariencia hierática, robotizada, en que se anuncian escenografías críticas, conformadas por grandes

CRUCIFIXHIM (1.49 x 1.95 m) 1947. Oleo sobre tela, Roberto Matta.





LES ROSES SONT BELLES (2.01 x 2.81 m) 1951. Oleo sobre tela. Roberto Matta.

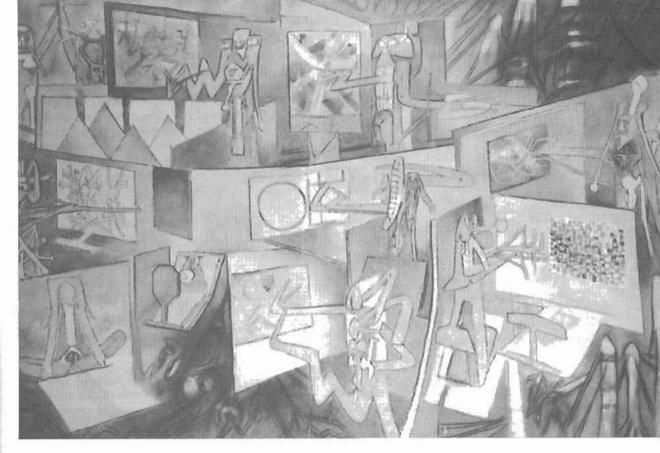
planos horizontales y verticales que dan origen a enormes cajas que -como veremos - serán objeto de todo un trabajo posterior. En La banale de Venise (1956) regresa a morfologías va propuestas pero, ahora, acentúa el humor, rasgo que en él no es ocasional, sino que permanente. Por eso es que siempre lo pone en práctica hasta el punto de que su mecanismo pictórico es, en apariencia, más un mecanismo de humorista que un mecanismo de pintor. En él, el humor es más una naturaleza que una actitud. Es una consecuencia de su manera de buscar la realidad. El crítico José M. Moreno Galván recuerda, al respecto, lo que Matta le dijo en cierta ocasión: "No te cases nunca con una millonaria norteamericana: salen carísimas a la hora del divorcio". Esta afirmación, a juicio del crítico español, no era un chiste, sino que expresaba una realidad que pasaba por su sangre 30. En su políptico Etre Atout (1960) compuesto por cinco óleos, el panel central nos ofrece personajes encapsulados, como si estuvieran dentro de sarcófagos, con una abertura que parece simular

30. Moreno Galván José María, op. cit.

el ojo del vitrol. En sus obras siempre hay un personaje-observador, auscultador, un ser-testigo de lo que le ocurre al hombre y a la naturaleza.

Muchas veces su particular atención a la naturaleza lo lleva a poner en un lugar secundario a sus personajes o a anular su presencia. Surgen, en cambio, esferas, discos, espirales, planos, en íntima relación morfológica con el reino vegetal, pero amplificado. Esta ampliación Matta la justifica para dar cuenta de la extraña belleza de la naturaleza. Según él, se destacará con más fuerza si la traduce por la representación gigante de un detalle, del cáliz de una flor o de la pata de una pulga. Hay que saber mirar estos detalles -nos dice- porque son el espejo del Universo31. Tal es el caso de su enorme pintura Les puissances du desordre (2.98 x 9.93 m, 1964/65); estambres, pétalos, ovarios, androceos y pistilos sustituyen a sus persona les, saturando el espacio plástico como consecuencia de una creación explosiva y expansiva en la que la naturaleza manifiesta su poder de crecimiento.

 Dufour Emile. Ante los cuedros de Matta. Pro Arte, Santiago, 24/6/1954 al 12/7/1954.



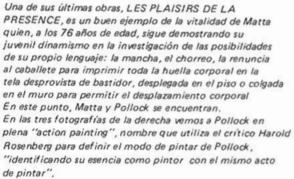
LA BANALE DE VENISE (2.04 x 3.05 m) 1956. Oleo sobre tela. Roberto Matta.

Pero no sólo la naturaleza se encarga de exiliar al hombre; éste también se autoexilia para ceder su lugar protagónico a las máquinas de la muerte: Burn, Baby Burn (298 x 981 cms., 1965/66). Durante toda la década del setenta Matta pareciera soslayar la presencia del hombre —no así en los dibujos— para concentrarse en un trabajo pictórico que recupera su antigua potencia gestual en telas de grandes dimensiones. En el decenio del ochenta retoma sus personajes: La naissance de l'homme (1982) o Le palais du soleil (1982) con un personaje morfológicamente arcaico, con reminiscencias míticas, recortado y delimitado por un grueso trazo negro.

### 5.6 La pintura como práctica de la libertad

La pintura que nos propone en la década del ochenta no hace más que prolongar una experiencia pictórica que viene desde muy atrás. Hemos hablado del dibujo, de su importancia analítica en la aproplación y fijación de la imagen interior; a la vez, hemos hecho mención del contrapunto entre el dibujo y la pintura. Mientras aquél tiene un territorio conquistado, ésta ha tenido que ganar espacios a fuerza de extralimitar la motricidad corporal, violentar los formatos de la tela, utilizar la mano como si fuera una gran brocha que deja una escritura directa, cuya grafía no es el producto de un mandato cerebro-motriz unico e invariable, sino que el resultado de un complejo proceso de producción, nunca concluido, que la superficie del soporte recoge como producto residual para dar cuenta de las más variadas modalidades expresivas : pintura gruesa (texturas) sobre capas de color de base, tachaduras, chorreos (habitualmente provocados a la inversa de la dirección normal de la tela), que ponen en evidencia las múltiples conductas manuales y corporales, emocionales y racionales que están en la base de su práctica artística. El pintor Gordon Onslow Ford, antiguo amigo de Matta, recuerda que en una visita que éste le hiciera en Suiza, le pidió que realizara una pintura. Matta, sin vacilar, hizo un gesto rápido sobre la tela en blanco y, como no quiso utilizar los pinceles limpios, trabajó la pintura con los dedos: un dedo para el amarillo, el otro para el rojo. etc. Esta primera acción con la pintura al óleo repercutir ía hondamente -como lo vimos- entre los jóvenes pintores norteamericanos en los años cuarenta. Lo que los impresionó fue el aspecto











LES PLAISIRS DE LA PRESENCE (3.10 x 7.30 m) 1984/85 (Fragmento) Roberto Matta.



técnico del automatismo, la idea de que se podía pintar libremente, sin aprendizaje particular o proyecto preconcebido.

Su trabajo es tan directo e inmediato que todo el proceso queda expuesto como parte del sentido de la obra, soporte registrador y testimonial de una modulación existencial que pone en ejercicio la libertad plena. Este fundamento libertario es el que le impide constreñir, limitar o "borrar", autocensurándose lo que ha puesto sobre la tela. El no tapa nada, no corrige y, si lo hace, esto queda formando parte de la obra, trátese de una pintura o un dibujo.

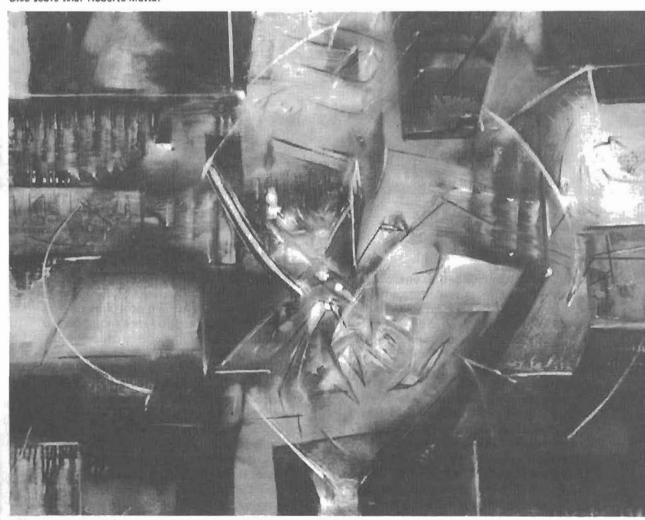
Una de sus últimas obras, *Les plaisirs de la présence* (3.10 x 7.30 m, 1984/85. Col.particular. Italia), es un buen ejemplo de la vitalidad de Matta, quien a los 76 años de edad sigue demostrando su juvenil dinamismo en la investigación sin pausa de las posibilidades de su propio lenguaje: la mancha, el chorreo, la renuncia al caba-

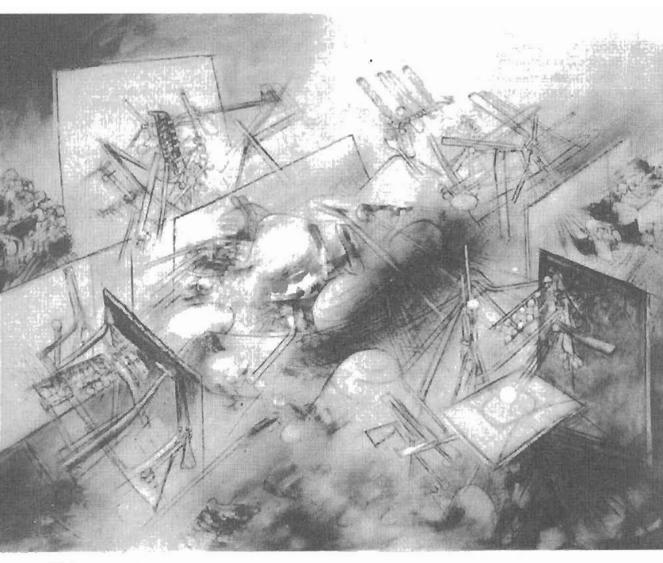
Ilete para imprimir toda la huella corporal en la tela desprovista de bastidor, desplegada en el piso o colgada en el muro para permitir el desplazamiento corporal. La falta de bastidor lo lleva a manipularla a su elección, ya que su flexibilidad le permite levantarla de uno u otro lado para que escurra la pintura en la dirección deseada. En este punto, Matta y Pollock se encuentran.

En la obra *Le cube ouvert* (1949), el ejercicio de la pintura en las modalidades indicadas estaba ya claramente planteado. Pero observamos, además, una nueva constante temática que no sólo explicita en sus pinturas y dibujos, sino que también aparece en sus declaraciones, entrevistas y escritos personales.

En páginas anteriores vimos su proyecto conceptual de 1966 donde intentó proponer, idealmente, un cubo pintado por todas sus caras con el fin de que el espectador ingresara, más que a la pintura, a un espacio inédito. Pero esta

LE CUBE OUVERT, 1949. Oleo sobre tela. Roberto Matta.

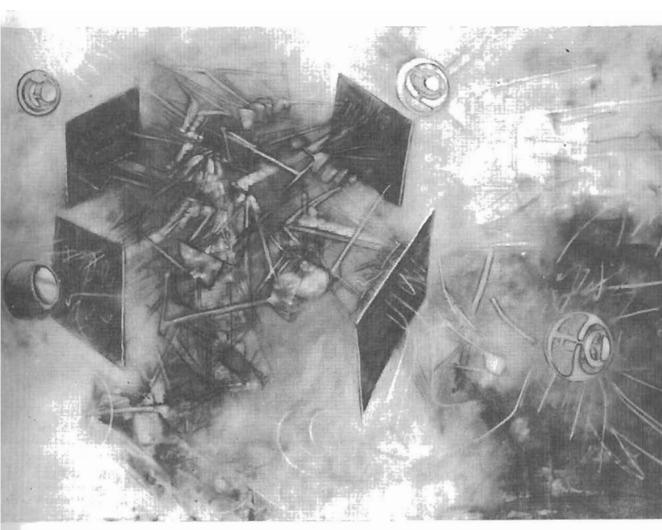




SCIE LE DESIR (1.12 x 1.45 m) 1957. Oleo sobre tela. Roberto Matta.

idea no tuvo su punto de partida en dicho proyecto, sino que su origen se remonta a trabajos realizados en la década del cuarenta. Uno de ellos, Le cube ouvert, nos sitúa en la interrogación mattiana destinada a des-cubrir lo que en el ser humano está reprimido, sofocado, refrenado u oculto. Para él, el cubo es, simbólicamente, la caja que encierra aquella parte del ser que no ha sido registrada en el mapa ontológico, porque no ha sido descubierta o bien nos ha sido encubierta o negada por quienes no quieren que asumamos plenamente nuestra naturaleza y ejercitemos nuestras capacidades humanas a través del ejercicio de la libertad y de la activación de la potencia imaginativa. Abrir el cubo para descubrir y hacer un mapa del ser es el objetivo que él ha emprendido.

A juicio de Matta, la labor del pintor es inventar un sistema de signos que permita proyectar la sensibilidad fuera de uno para ofrecerla a los demás. Así es como podemos entendernos por intermedio de las imágenes, y entender, a la vez, las relaciones profundas que unen las cosas entre sí y los componentes del Universo. Así es como se llega a trazar una especie de mapa, hecho con signos pictóricos que sirven de guía. Matta describe así este proceso: "Los objetos me emocionan y me chocan con formas y colores que yo percibo a mi modo personal y familiar, y que trato de enfocar en una especie de mapa del mundo, donde los signos son los símbolos de mi propia representa ción. Esos signos están destinados a impresionar la retina, y más allá, al cerebro del espectador. Usar la retina como aeropuertos. Tal como entran

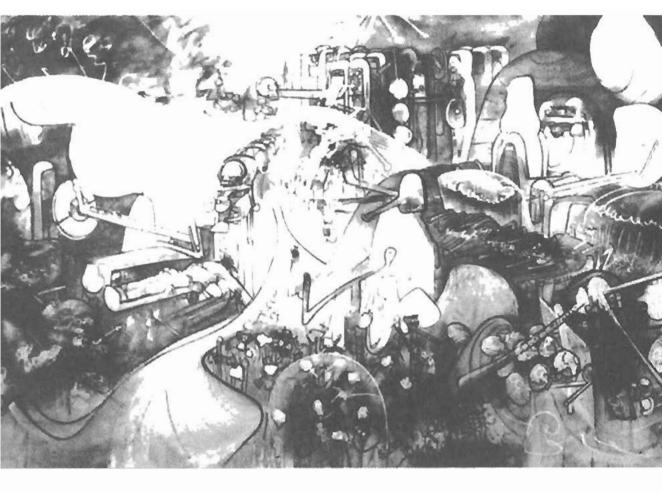




y salen los aviones, los signos entran y salen por la retina. Salen, pero una vez que hayan entrado, siempre vuelven, porque al despegar del plano de la conciencia para tomar su vuelo de salida llevan atados a la cola el hilo de la memoria. Así se van acumulando y tejiendo las imágenes que el pintor se forma del universo" 32.

En otras obras como *Scie le désir* (1957) o Etre cible nous monde (1958), o en dibujos como Defenestrer les mondes (1958) advertimos la pugna entre fuerzas contrarias: mientras una pugna por abrir el cubo, la otra trata de impedirlo.

32. Dufour Emile, op. cit.

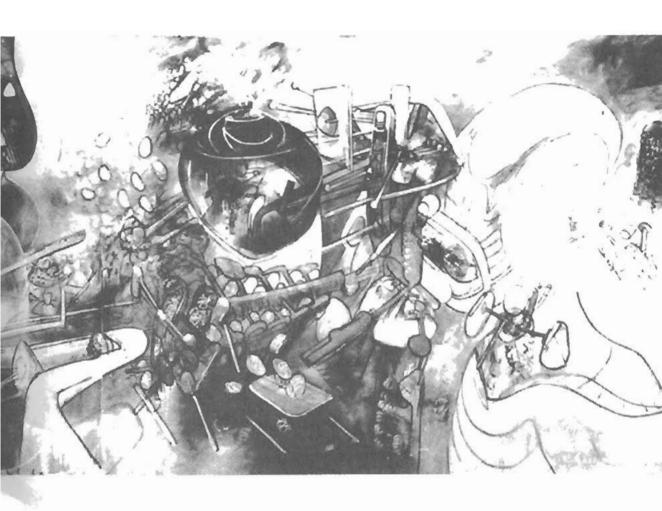


En este ir y venir de fuerzas contrapuestas, se produce la obra: son los planos, las líneas, las manchas, las texturas las que se hacen fuerzas contrarias en sí mismas, donde los recursos gráficos y pictóricos las encarnan.

Esta dialéctica provoca, a la larga, una síntesis que podemos observar en obras ejecutadas en los decenios del sesenta y setenta. Ejemplos de esta síntesis destinada a conciliar los mundos opuestos mediante la "mostración del ser", de un ser en gestación, en germinación o en crecimiento, los encontramos en *Eros semens* (parte de un triptico, 1962/64); *Les puissances du desordre* (1964/65); *Semeur d'incendies* (1967); *Ilumine le temps* (1975); Les plaisirs de la présence (1984/85).

Pero esta síntesis no es, necesariamente, el resultado de una conciliación, sino que más bien el de una explosión que desintegra los límites epistemológicos, lógicos, éticos y estéticos de cercamiento habitual del ser. Matta intenta dessituar al ser de las coordenadas culturales en que ha sido colocado, provocando con ello la desintegración de los sistemas que la civilización se ha dado para amarrar al ser.

Su preocupación por esta sujeción ontológica del hombre lo lleva a asumir una actitud denunciante frente a todo aquello que manipule y sojuzgue los derechos fundamentales del hombre: la vida humana debe pasar por el ejercicio pleno de la libertad.



LES PUISSANCES DU DESORDRE (2.98  $\times$  9.93 m) 1964/1965 Oleo sobre tela. Roberto Matta.







Uno de los problemas esenciales de las artes visuales en Chile, en el momento actual, lo constituye el enjuiciamiento de los lenguajes artísticos en su capacidad de comunicación social, en un marco institucional autoritario y en una sociedad polarizada que no encuentra un camino histórico común, planteando a los artistas un enorme desafío.

La preocupación fundamental de un número importante de artistas chilenos es establecer una relación íntima entre la obra y el contexto en que ella se origina. Para ellos, los problemas relacionados con la fruición estética, la actitud hedonista, las especulaciones formales, no tienen ahora la misma gravitación que tuvieron en el pasado.

El peso de la contingencia histórica parece acentuarse en países como el nuestro, debido a la carencia de proyectos históricos capaces de ofrecer una estabilidad digna a la existencia humana. Ha surgido una especie de indeterminismo histórico, agravado por la desesperanza colectiva frente a proyectos frustrados, fracasados o no consumados. El artista, ante esta situación crítica, registra con particular sensibilidad una visión angustiada del hombre dada la imposibilidad de participar en su propio destino.

Busca, en el mismo contexto en que está inserto, la reformulación de aquellos referentes (políticos, económicos, sociales, culturales) que pongan de manifiesto la situación problemática en la que se encuentra la comunidad nacional.

Ha reorientado los lenguajes visuales que la tradición había mantenido inalterados —como sistemas de representación— hasta comienzos de la década del sesenta. Los análisis que se han realizado al interior de esos lenguajes y las investigaciones semióticas del contexto están directamente relacionados con los profundos cambios que se han producido en el tejido histórico, social y cultural del país.

Los artistas ampliaron sus registros gracias a la agresividad del gesto, al empleo de textos escritos, a la intervención fotográfica, a las instalaciones y acciones de arte, al empleo del cuerpo o al uso del video. Al mismo tiempo rompieron con el idealismo secular que separaba la esfera de la realidad contingente con la esfera de la creación artística.

### 1. EL CONTEXTO COMO OBRA

Vimos la actitud de algunos artistas preocupados de redefinir los límites de la producción artística. Fue un cuestionamiento de las fronteras que definían la especificidad de los quehaceres artísticos, particularmente el de la pintura, interrogada una y otra vez. Para algunos, el lenguaje de la pintura ya no era el camino adecuado para dar cuenta de los problemas del hombre y de su realidad contingente. A pesar de las alteraciones que se producían en su interior, se objetaba aún el carácter ilusionista que seguía proponiendo; la incorporación directa en el soporte de materiales de diversa naturaleza no alcanzaba a ocultar o reemplazar su carácter representacionista.

Una promoción joven tomó la iniciativa en esta tarea revisora, interrogativa y crítica. Quienes recibieron frontalmente la crítica desmitificadora fueron la pintura de caballete y el espacio "sagrado" que la acogía, el concepto de "obra maestra" y la idea de permanencia como, igualmente, la mercantilización de la obra.

Ya hemos visto como algunos artistas habían llevado el lenguaje habitual de la pintura hasta un punto crítico. Intuyeron que la acentuación del aspecto material del cuadro con la incorporación del papel, arpillera, madera, trapos o fotografías era algo más decisivo que un simple golpe asestado a la pintura tradicional. Pero aquel

punto crítico no era el punto cero, lo que dejó planteada la alternativa: se proseguía el camino para llegar a ese punto y luego traspasarlo para quedarse fuera de la pintura, o se retornaba su camino trabajando en la fragilidad de sus límites, pero sin traspasarlos.

En este capítulo analizaremos a aquéllos que atravesaron los límites y generaron un nuevo campo de producción artistica, ampliando el espacio de las artes visuales. Sus proposiciones abrieron también el campo del discurso crítico y provocaron polémicas que, afortunadamente, no han terminado; permitieron que la reflexión inscribiera su propio espacio en interacción con la práctica del arte.

En esta opción hay una serie de variables que tienen, como denominador común, una actividad artística no mediatizada por la pantalla constituida por la pintura o por otro soporte, que distancie la relación inmediata entre la obra y el espectador. En otras palabras, se suprime cualquier intermediario que filtre la realidad que se quiere presentar y es aquí donde el contexto tiene primordial importancia.

En el decenio del sesenta vimos que el fundamento del discurso latinoamericano fue la liberación política y económica. La necesidad de denunciar la dependencia y la explotación emergió explosivamente por esos años, acentuada por el triunfo de la revolución cubana.

La necesidad de cambios al interior del país se hizo cada vez más consciente durante el gobierno de Jorge Alessandri y se acentuó durante la presidencia de Eduardo Frei. Este fenómeno contribuyó a polarizar las opciones ideológicas en la sociedad chilena, de acuerdo a como cada instancia política concebía los cambios que era necesario realizar.

En esa década surgió entre los escritores, artistas e intelectuales, una toma de conciencia muy definida frente a los agudos problemas de América Latina. Una de sus expresiones fue la novela latinoamericana, con el protagonismo de seres que perfilaban a un hombre distinto cuya identidad no pasaba, necesariamente, por los paradigmas anglosajón o europeo occidental.

Se presionó para que América Latina adquiriera una fisonomía propia; se acuñó y se utilizó el concepto de "dependencia" económica, política y cultural, tomándose como argumento de lucha la reivindicación y la autonomía.

Se intentó dar la espalda a esos paradigmas, que se introducían en todos los ámbitos de la vida, con el fin de observar, atenta y detenidamente, los signos reveladores de una eventual identidad propia. No fue por casualidad que los artistas plásticos se volcaran, obsesivamente, a la búsqueda de tales signos primordiales. Tampoco fue fortuito el interés creciente por profundizar en el conocimiento de la obra poética de Pablo Neruda, en la narrativa de García Marquez, en el ideario político de Martí o en el folklore esencial de Violeta Parra. Se acrecentó el interés por estudiar el valor proyectivo de la obra de Roberto Matta, del mexicano Rufino Tamayo o del cubano Wilfredo Lam.

La nueva actitud de los artistas provocó una alteración de la función del arte; la opción crítica asumida frente al contexto chileno y latinoamericano implicó una práctica del arte muy distinta a la establecida. No se situaron al margen de los problemas cruciales que aquejaban a la comunidad, y no fueron observadores neutrales de espectáculos destinados a una exploración puramente visual o a una especulación sólo formal. Se ubicaron en el centro mismo de los problemas para abordarlos desde el arte.

El objetivo fue proponer modos de producción artísticos distintos al de la pintura al recurrir a la combinación sintáctica de elementos procedentes de la marginalidad social, poseedores de una carga semántica reveladora de la desvalidez e indigencia sociales.

Al optar por un camino que iba "mas allá de la pintura", estos artistas se alinearon en una posición estética específica y se comprometieron con un trabajo de arte que les permitió dar cuenta de su "mirada" sobre el mundo. Fue un grupo que se contaminó con la realidad que observaban críticamente. Para ellos, "ir más allá de la pintura" consistió en ir más allá de las apariencias para



En el decenio del sesenta se vio que el discurso latinoamericano fue la liberación política y económica. En esta década surgió entre escritores, artistas e intelectuales, una toma de conciencia muy definida frente a los problemas del continente: buscaban los signos reveladores de una identidad propia. Se produjo un interés creciente por la obra de Neruda, García Márquez, José Martí, o empaparse en el folclor esencial de Violeta Parra. A la vez, se conoció mejor a Roberto Matta, Rufino Tamayo y Wilfredo Lam.

ingresar a la órbita de los problemas humanos más candentes.

Como este contexto es de enorme amplitud, el artista tuvo que seleccionar y fragmentar aspectos de la realidad con la que deseaba vincularse. Por eso es que escogió aquéllos que por su capacidad documental, su fuerza testimonial, su carga semántica y su iconicidad significativa permitieran dar cuenta de la marginalidad social, de la precariedad de vida y, en definitiva, de las carencias fundamentales.

### 2. EL ITINERARIO RECORRIDO

El trabajo con los objetos ha sufrido importantes modificaciones desde sus años iniciales hasta hoy. Los supuestos ideológicos que lo han fundamentado han tenido variaciones radicales.

Al intentar su itinerario podemos establecer sus comienzos en el año 1963 con la exposición , va citada, de Hugo Marín .

Francisco Brugnoli inició, en 1965, una labor sistemática con los objetos: ha utilizado hasta hoy distintas estrategias retóricas que lo ubican como un artista claramente definido y orientado, con una precisa línea de investigación que partió con la aplicación del concepto collage hasta llegar a las instalaciones.

En cuanto a la obra de Juan Pablo Langlois, como a la teoria que la fundamenta, presenta apreciables diferencias en el ordenamiento sintáctico y en los significados. Su trabajo obedece a una investigación centrada en la capacidad de un lenguaje que se hace autorreflexivo, que se repliega en sí mismo sin implicarse con la contingencia histórica.

Al iniciarse el decenio del setenta, el Museo de Arte Contemporáneo y el Instituto de Arte Latinoamericano recién fundado <sup>1</sup> organizaron exposiciones con la presencia del objeto, abrieron las

 El Instituto de Arte Latinoamericano, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, fue creado el 29 de diciembre de 1970, según Decreto universitario No. 15843. Se integraron a esta institución las funciones del Instituto de Extensión de Artes Plasticas y el Centro de Arte Latinoamericano. Véase: Anales de la Universidad de Chile, Instituto de Arte Latinoamericano, abril/junio 1971. puertas a las instalaciones y a las nuevas direcciones que tomaba la escultura<sup>2</sup>.

Una de estas exposiciones, con el trítulo *La imagen del hombre* (1971) mostró, como característica sobresaliente, el rompimiento con la presentación usual de una exhibición. En esta oportunidad no fue el muro el que soportaba a la obra sino que esta se ubicó en diversos lugares de la sala para activar la participación del espectador, quien tenía que recorrer la y armarla visual y conceptualmente, ya que estaba formada por diversas piezas disgregadas en un amplio espacio.

Un ejemplo lo ofreció Victor Hugo Núñez con una obra titulada *Población*, un montaje integrado por objetos y materiales recogidos de espacios sociales marginales. También la obra de Carlos Peters con el título de *Viñas*, pintura recortada sobre cartón que incluia un conjunto de objetos. Lo mismo aconteció con las obras presentadas por Francisco Brugnoli, Hugo Marin y Mónica Bunster

Las profundas modificaciones políticas e institucionales que afectaron el país al caer el gobierno del Presidente Allende, hicieron que el itinerario objetual perdiera continuidad y se replegara en sí mismo debido a que el sustrato ideológico que lo fundamentaba y la finalidad que perseguía eran incompatibles con el discurso político de la autoridad militar

Uno de los efectos inmediatos del cambio de régimen fue la aparición de un fenómeno comple-

2. En el mes de mayo de 1970 se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo una exposición denominada "América no invoco tu nombre en vano", organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, el Centro de Estudios de Arte Latinoamericano y los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En esta exposición, el objeto y las instalaciones tuvieron una presencia importante con trabajos de Francisco Brugnoli y Victor Hugo Núñez, entre otros. El escultor Ricardo Mesa presentó una de las primeras esculturas realizadas en polyester a tamaño natural. Según sus organizadores "la idea básica de la exposición era llevar al artista a un encuentro con la realidad. a una toma de conciencia de si el arte es epigonal o surge del mundo en que se está viviendo". Véase: Saúl Ernesto, Escenografía para el hambre. Revista Ercilla, Santiago, 20 - 26 mayo 1970



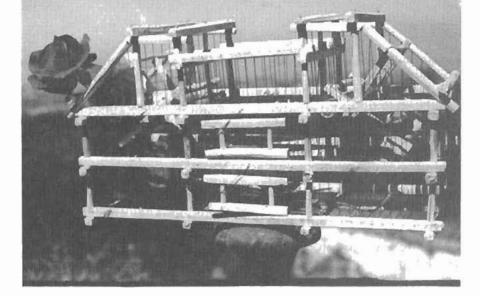


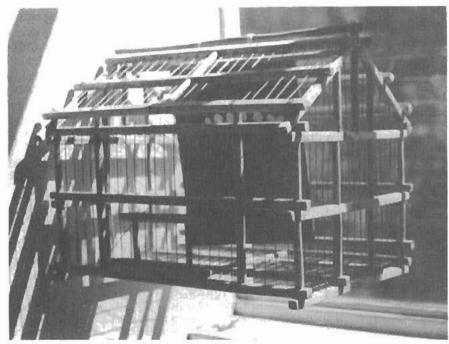












Un fenómeno inédito se hizo presente en el ámbito artístico: la censura. En 1975, Guillermo Núñez presentó una exposición con jaulas de pájaros y en su interior encerró diversos objetos. La exposición fue clausurada, el artista detenido y luego expetriado.

tamente inédito en la actividad del artista: la censura. Uno de los primeros afectados fue Guillermo Núñez quien, en 1975, presentó, en el Instítuto Chíleno-Francés de Cultura, una exposición con jaulas de pájaros en cuyo interior encerró diversos objetos como pan, flores, la reproducción de la Monna Lisa, etc. Al día siguiente de su inauguración fue clausurada por las fuerzas de seguridad y su autor detenido, debiendo abandonar el país al cabo de algunos meses en prisión.

Ese mismo año se convocó a un concurso denominado Senografía, con el seno femenino

como tema. De este concurso destacamos una obra titulada *El perchero*, que le permitió a su autor, Carlos Leppe, tematizar su propio cuerpo mediante la reproducción fotográfica. Las fotos, ampliadas a tamaño natural y conservadas entre dos planchas de acrilico herméticamente cerradas, se transformaron en objetos expuestos al ser colgadas como si se tratara de ropa que se cuelga en un perchero.

En 1977 Catalina Parra expuso en Galería Epoca sus *Imbunches*, cuyo objeto de análisis y material de trabajo fue, entre otras cosas, el diario "El Mercurio". Su atención se concentró en la





Uno de los "imbunches" de Catalina Parra. La obra se refiere a la autopublicidad del diario "El Mercurio" con su slogan: "diariamente necesario". La artista procedió a desmontar el código visual-textual para elaborar un nuevo montaje (1977).

autopublicidad de dicho diario gracias a la imagen de un desayuno preparado y un texto que decía: "Diariamente necesario". La artista procedió a un riguroso desmontaje de ese código visual y escrito para elaborar un nuevo montaje, utilizando el diario como referente y significante a la vez.

Entre 1977 y 1982 los concursos auspiciados y financiados por las empresas y la banca privada fueron aprovechados por algunos artistas para proseguir sus investigaciones en torno al objeto. Algunos escultores como Mario Irarrázabal y Hernán Puelma, interesados en esta línea, modificaron radicalmente su lenguaje y se orientaron por el camino de las instalaciones.

Sin entrar todavía al análisis valorativo de estos concursos, que concitaron el interés de la mayoría de los artistas, hay que señalar que permitieron la confrontación de lenguajes. La Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes fue durante seis años el espacio privilegiado donde se mostraron los rumbos que tomaba la plástica chilena 3.

3. Paralelamente comenzaron a surgir espacios alternativos como Galería Cromo y Galería Cal: a pesar de sus cortas vidas (1977-1979) fueron muy importantes

En estos concursos se presentaron, año tras año, prácticamente todas las modalidades de producción artística (salvo la práctica corporal): el arte objetual, las instalaciones, los procedimientos de la gráfica, incluida la fotografía, el video, la pintura y la escultura que nunca dejaron de estar presentes a pesar de su relativa pérdida jerárquica.

Con el término de los concursos auspiciados por la empresa privada se debilitó el espacio museal como recinto expositor y espacio polémico de confrontación (la censura incluida). Si el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal había sido gravitante en los años sesenta y comienzos de los setenta, el Museo de Bellas Artes lo fue durante los seis años de vida de esos concursos (1976-82). A partir de este último año la actividad expositora se trasladó a las galerías de arte.

Algunas galerías que habían nacido de gestiones estrictamente privadas asumieron, en ese instante, funciones más amplias que la simple exhibición y venta de obras y se convirtieron en lugares de encuentro, de convergencia de grupos de artistas que adherían a determinados postulados y concepciones en relación con el arte. En estos recintos se generaron discusiones (foros y mesas redondas) y circularon folletos y textos que fundamentaban las obras que se exponían Se produjo una escritura crítica que, al quedar marginada de los circuitos editoriales, debió recurrir al precario ámbito artístico para imprimir muy modestamente los trabajos que surgían de la reflexión.

#### 3. LA SEMIOTICA DEL OBJETO

### 3.1 La visita de Rauschenberg4:

La visita de Robert Rauschenberg a Chile en agosto de 1985, nos permitió conocer su propuesta artística iniciada al finalizar los años cincuenta. Había alterado profundamente los mecanismos de representación al proponer modalidades de producción visual que desarticulaban por completo el sistema semiótico de la pintura. Este neodadá—como fue llamado en su tiempo—replanteó el protagonismo del objeto en su corporeidad física, seleccionándolo del entorno cotidiano: afiches, envases, fragmentos de textos, recortes publicitarios, etc. El artista norteamericano los articuló gracias a un montaje simultáneo que integró imágenes y objetos disimiles, a veces contradictorios, en insólita convivencia. Surgió una obra visual

como espacios expositores de las nuevas orientaciones en las artes visuales. En estos centros aparecieron los primeros textos teóricos de las obras expuestas.

Galaz G., Ivelic M. El objeto en el arte, Revista AUCA No. 50/51. Octubre 198 6. Santiago.

que no hizo más que confirmar y reafirmar el collage, cuya aparición se remontaba a las expe riencias cubistas.

Dicho montaje fue posible por un proceso previo de desmontaje de los distintos universos semióticos pertenecientes al amplio espectro de signos que caracterizan la iconografía de nuestra civilización: el mensaje publicitario, el registro fotográfico, el objeto de consumo, el desecho urbano, los códigos de circulación vehicular, los periódicos y las revistas, etc.

El artista aisló estos signos de sus respectivos contextos y cada elemento se constituyó en un significante cuyo significado quedó suspendido, como si su carga semántica quedara latente para reactivarse en el nuevo montaje elaborado.

¿Qué ocurrió, entretanto, con los significados primarios de los objetos e imágenes descontextualizadas? ¿Se perdieron en la nueva organización sintáctica propuesta por el artísta? ¿Aparecieron nuevas significaciones?

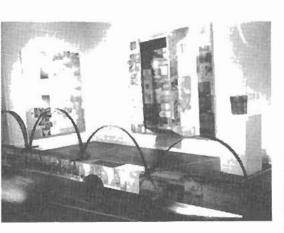
Las respuestas a estas interrogantes no son simples ni fáciles. Aunque el artista emplee el mismo proceso en la producción de sus obras, no utiliza, necesariamente, los mismos ordenamientos: puede exaltar la presencia de un determinado objeto o bien velarlo (con pintura, por ejemplo) para ocultar su identidad. Cada obra problematiza el ingreso del ojo a la lectura de estos textos, planteando una estética de la recepción que debe reconocer dos hechos: por una parte, que los

objetos que integran la obra —por muy aislados que estén— proceden de un contexto que contribuyó a darles un sentido y una función; y por otra, que el ojo que mira no es aséptico, sino que posee un trasfondo cultural que orienta y marca una determinada forma de decodificación de las imágenes y objetos. Vale decir, el espectador está implicado en lo que mira y participa en las resemantización de la obra.

Rauschenberg y sus compañeros de ruta, los artistas pop<sup>5</sup>, trabajaron en la trilogía formada por el cuadro, el cuadro-objeto y el objeto. El se ha movido, indistintamente, por esta trilogía y ha contribuido a ampliar los límites del territorio artístico y, en consecuencia, el horizonte visual del espectador.

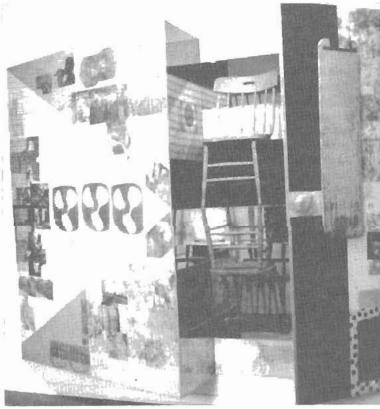
A pesar de las transgresiones a la institucionalidad artística, el mercado absorbió estas propuestas por intermedio de sus excelentes mecanismos de publicidad y venta. Tal vez esta absorción no se hubiera producido si las obras no presentaran un modo de ser que las hizo susceptibles de ingresar al mercado del arte. Los primeros "assem-

5. El término "pop" hace referencia a la expresión inglesa "popular art", propuesta en 1955 por Leslie Fiedler y Reiner Banham. La expresión se refería a un amplio repertorio de imágenes populares integrado por la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela, los comics; es decir, el conjunto de íconos de la cultura urbana de masas.



Arriba: OBJETO INSTALACION. A la derecha: COMBINE-PAINTING.

Obras de Robert Rauschenberg, presentadas en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1985.



blages" y las primeras obras pop fueron consumidas por el público norteamericano al cabo de muy poco tiempo. Ponderaron la importancia de poseer "obras vanguardistas", que reforzaban su status social y cultural.

El refinamiento en los procesos de producción del pop se asentó después de la primera mirada, que había visto en los objetos un amontonamiento sin sentido y cuya finalidad pareció ser la de lanzar una mirada crítica a la vida norteamericana.

Nada de eso ocurrió y la exposición de Rauschenberg, que vimos en el Museo Nacional de Bellas Artes, no hizo más que confirmar el alto grado de refinamiento en los procesos productivos, apoyados por una notable infraestructura tecnológica, un numeroso y eficiente equipo de colaboradores y el consiguiente respaldo económico que supone un trabajo de esta magnitud.

Al observar las obras expuestas se pudo apreciar la reivindicación que hizo de la iconografía relacionada con marcas de fábrica, productos manufacturados e imágenes publicitarias. Sus proposiciones fueron consecuentes con una visión del mundo basada en una cultura de la abundancia. Por esta razón, los trabajos que realizó en los países de América Latina que visitó, incluido Chile, sólo tocaron de manera epidérmica su situación de vida. Intentó mostrar nuestra realidad con la presentación de imágenes y textos comerciales. estampas urbanas y paisajes naturales procesados mediante la serigrafía, que no lograron otro resultado que una especie de folklorismo turístico. A poco más de veinte años de la Bienal de Venecia. en la que obtuvo el Premio de Honor (1964), con cuánta claridad podemos reflexionar hoy, críticamente, acerca de las intenciones y finalidad del pop norteamericano y confrontarlo, a la vez, con nuestra propia realidad latinoamericana. No hay duda que fue un movimiento de extraordinaria importancia en la historia del arte del siglo XX por la alteración de los soportes físicos, la incorporación de nuevos procedimientos de reproducción manuales y mecánicos, el empleo del color proveniente de materiales industriales y la apropiación del mundo de los objetos. Si el trabaio se orientó, en una primera aproximación, a enjuiciar la estructura misma del cuadro como objeto "sagrado", la intencionalidad pop termino en un perfecto conformismo estetico que refreno cualquier asomo de irreverencia o rebeldia.

Los testimonios de los propios artistas son elocuentes: Lichtenstein ha declarado que el "pop-art mira al mundo; parece que acepta su medio ambiente, que no es bueno o malo, sino que diferente, otro estado de ánimo". Rosenquist se refiere entusiasmado al mundo que origina los mass-media, relacionándolos con la sociedad libre. Indiana señala que es el sueño americano, opti-

mista y generoso. Es el mito americano. Por eso es el mejor de todos los mundos posibles. El propio Rauschenberg ofrece nuevas luces: "Mi obra nunca fue una protesta contra lo que estaba sucediendo" 6.

## 3.2 ¿El Pop Chileno?

La exposición de Rauschenberg nos permitió comprobar directamente la distancia infranqueable que separa el pop norteamericano de un supuesto "pop chileno", etiqueta que hizo su aparición en la VII Feria de Artes Plásticas realizada en el Parque Forestal en diciembre de 19657

Al margen de la indignación del público, de la miopía de muchos artistas, reacios a aceptar el ingreso del objeto en el arte, conviene que nos detengamos a analizar las causas de su incorporación en el ámbito de la actividad artística chilena.

La drástica ruptura emprendida por un grupo pequeño de artistas respecto a la pintura o a la escultura, no tuvo como causa fundamental una reflexión puramente formal sobre el lenguaje del arte destinado a renovarlo, sino que la intención de fondo fue una transgresión consciente con aquellas obras.

Lo que proponían era su eliminación como filtradoras de la realidad. La finalidad era trabajar con las cosas mismas, capaces de autosignificarse, y de proponer nuevos significados sin necesidad de utilizar la "obra de arte" como intermediaria.

- Marchán Simón. Del arte objetual al arte de concepto, op. cit. pág. 52.
- 7. López José Pablo. El arte pop hizo su estreno. Revista Ercilla, diciembre 1965. Este artículo es muy elocuente de las reacciones que tuvo el público frente a las obras y por eso transcribiremos algunos de los párrafos más sugerentes" "Las risas y los comentarios abiertamente irónicos del público se los llevó el grupo "Los Diablos", encabezado por Francisco Brugnoli, profesor de la Escuela de Bellas Artes, con sus cuadros "pop", a la última moda de París, Londres y Nueva York. Los comentarios del público eran risueños o indignados. La furia de los expositores la encabezó un pintor, que llegó hasta el local de la secretaria a exponer su reclamo, exigiendo el retiro de ese grupo de la Feria. La noche del sábado llevó una lista de firmas, elevando por escrito la misma petición, diciendo: Los abajo firmantes, participantes de la Feria de Artes Plásticas, reclamamos de la ofensa al pudor, sin ningún ingenio, del stand de "Los Diablos" y exigimos de los organizadores su retiro. Su indignación no tuvo frutos, sino parcialmente. Pedro Labowitz hizo retirar varios montajes fotográficos calificados de "pornográficos" y Hernán Edwards hizo lo mismo con un euadro "pop", donde aparecía un artefacto doméstico sucio, "por tratarse de algo de mal gusto". "Esto no es protesta ni rebeldia, sino una forma distinta de arte" —dijo a Ercilla— un diablo que no quiso identificarse. A cada cuadro retirado, ellos pusieron, sin embargo, su protesta escrita sobre una tira de toallas de papel".

Esta actitud subversiva frente a la institucionalidad artística no podría entenderse si no se inserta en la situación histórica que la originó. En páginas anteriores dijimos que la conciencia sobre la marginalidad social se había acentuado en amplios sectores de la comunidad, incluyendo a muchos artistas plásticos. Estos comenzaron a establecer un vínculo crítico y testimonial con el entorno cotidiano: interrogaron los signos de la pobreza, de la cesantía y de la injusticia social; los hicieron suyos para procesarlos como significantes de sus respectivas prácticas de arte.

Uno de esos significantes fue el desecho, que se convirtió en unidad elemental de articulación del nuevo discurso visual. Por cierto que el pop y el arte pobre<sup>8</sup> lo habían utilizado, pero su empleo había sido muy distinto. En nuestra realidad, el desecho no puede entenderse en su acepción de objeto manufacturado dado de baja, o de pieza o mecanismo de máquinas degradadas por su obsolescencia técnica o por su diseño anticuado. Nuestro contexto socio-económico marca su "comportamiento": nunca es verdaderamente desechable. Siempre está en condiciones de servir y funcionar, de acuerdo a una escala social descendente, en la que cada miembro de la sociedad va dejando a otro un objeto más y más residual. Lo que queda, en definitiva, es un simulacro del objeto original y cuando el artista se apropia del desecho, éste ya ha sido intervenido por la propia sociedad que ha creado, a través del uso, connotaciones insospechadas. En términos semióticos, ha originado un nuevo significante del significado del objeto.

El objeto se ha desnaturalizado de tal manera que deja de significar lo que es y para lo que fue hecho, e ingresa a un campo semántico definido por la miseria y la privación. Este es el material que el artista toma como unidad elemental; ya no es, en estricto rigor, una camiseta vieja o un overoll manchado, un pistón oxidado o un par de zapatos viejos. El desecho ahora reaparece como mudo testigo de una vida de carencias y de necesidades insatisfechas.

La gran diferencia con el pop o con el arte pobre radica en que la apropiación del desecho no está destinada a la elaboración de un producto acabado ni es un objeto neutro basado sólo en su impersonal pragmatismo, sino que se vincula a la vida, a la realidad social y económica como un producto mil veces usado y jamás desechado.

 El arte "povera" (pobre) es un concepto amplio, referido a una nueva modalidad en el empleo de los objetos. El término tuvo su origen en Italia hacia 1968, a través de la obra de G. Celant y se consagró en la Exposición del Museo Cívico de Turín, en 1971. Las obras de Brugnoli de los años 1965-68, por ejemplo, están muy alejadas de aquéllas de los representantes del arte "povera", como Merz, Pistoletto, Serra, Calzorali o Kounellis. En el artista chileno queda excluido cualquier intento formal destinado a maquillar o cosmetizar el significante; tampoco le interesa apoyarse en su estructura física con el fin de hacerlo atractivo por sus cualidades físicas.

## 3.3 Las constantes del objeto

En el marco de nuestra realidad sociológica, la relación del artista chileno con el objeto está marcada por cuatro constantes que interactúan entre sí.

El significante, en su materialidad, está afectado por la *fragilidad* que trae, como consecuencia, una existencia *precaria*, puesto que ningún elemento de apoyo o de sustitución puede reforzarlo o reemplazarlo. Justamente, se trata de no utilizar mecanismos retóricos sustitutivos, porque lo que el artista pretende es desnudar la problemática que le interesa con el significante seleccionado.

A la vez, la fragilidad y la precariedad del objeto interactúan para poner de manifiesto otra constante: la marginalidad respecto a cualquier circuito habitual de exhibición y venta. Por último, en intima relación con esta constante surge el carácter efímero del resultado de esta experiencia artística. Lo efímero, convertido en principio ideológico por el artista, impide que la obra se independice del proceso que ha establecido su autor. Gracias a este carácter efímero se torna fugaz y no alcanza a generar una vida propia, permitiendo su control desde su génesis hasta su desaparición. En otras palabras, se clausura la manipulación mercantil y se elimina el concepto de permanencia como notas distintivas de las obras de arte.

Estas son las constantes que, a nuestro juicio, estaban en la base de los trabajos con"el objeto" entre los artistas testimoniales de la segunda mitad del decenio del sesenta, y que no se han modificado substancialmente en estos últimos años.

Quienes se han marginado de los medios de producción tradicionales y de los circuitos establecidos por el proceso de distribución y consumo y han optado por el objeto, se han comprometido con una práctica basada en una mirada crítica que da cuenta de la desvalidez e impotencia de vastos sectores de la sociedad nacional.

# 4. ANALISIS DE UNA TRAYECTORIA

A menudo se pueden reconocer tendencias artísticas muy puntuales, de corta vida, transitorias y circunstanciales. Sin embargo, cuando se analiza



Grupo del taller de Artes Visuales de Francisco Brugnoli.



"Es más fácil crear la comunicación a través del objeto corriente que se introduce en la tela —dice Brugnoli—que a través de la pincelada".

Juan Carlos Castillo, Pedro Millar y Francisco Brugnoli.

con detención la incorporación del objeto en las prácticas de arte, se llega a la conclusión de que no ha sido ni puntual ni circunstancial. Se advierte, desde 1963, una continuidad tanto en su problematización como en su adecuación a nuevos marcos estético-especulativos, que pasa por la tematización del contexto histórico nacional.

La dinámica de esta indagación no ha quedado encerrada en sus propios límites, sino que ha provocado un impacto considerable en otras modalidades de la plástica; sobre todo en aquéllas que también han optado por buscar su derrotero más allá de la pintura: la gráfica, el video arte o las acciones de arte.

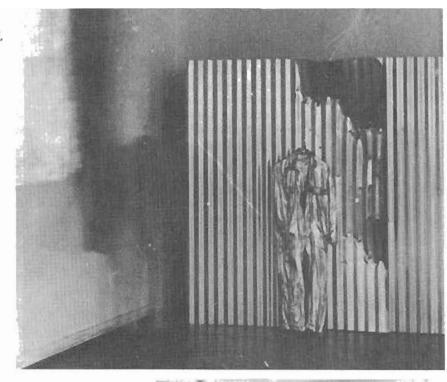
Como vimos, al citar un artículo periodístico que aludía a la presentación de "obras pop" en la VII Feria de Artes Plásticas, los comienzos de este trabajo con el objeto fueron totalmente incomprendidos -situación que hoy no ha cambiado muchoy rechazados con agresividad y violencia.

Entre las obras expuestas que golpearon la retina del espectador, la presentada por Francisco Brugnoli provocó particular rechazo: convivían mamelucos pegados, textos impresos, fotografías de niños pobres, trozos de diarios y otros objetos difíciles de clasificar; pero con la misma característica: eran desperdicios.

El artista los denominó los "pegoteados", señalando que en esta nueva actitud influyó "el arte popular (los carros alegóricos de Berruguete y la imaginería colonial)". Recuerda que fueron violentamente discutidos por el público; hecho positivo, a su juicio, "porque implicaba que la comunicación se había restablecido, no importando si era negativa o positiva". Añade que era muy importante también el compromiso político y su interés por "la relación del objeto y el observador, y la transformación semántica del objeto al ser cambiado su contexto". Consideraba que era "más fácil crear la comunicación a través de un objeto corriente que se introducía en la tela, que a través de la pincelada"9.

Desde ese instante dejó de lado la representación por la imagen para volcarse a la presentación de las cosas mismas, descontextualizadas de sus circuitos corrientes, forzándolas a ingresar a un nuevo contexto. Se trataba de proponer un nuevo soporte conceptual a los objetos que, en su cotidianeidad,

 Rojas Mix Miguel. La imagen del hombre. Anales de la Universidad de Chile, Santiago 1971, págs. 75/76. Brugnoli dejó a un lado la representación a través de la imagen para volcarse, en sus "pegoteados", a la presentación de las cosas mismas, divorciándolas de sus circuitos normales para hacerlas ingresar en un nuevo contexto.



Las obras de Brugnoli golpearon la retina del espectador; en ellas convivían: mamelucos pegados, textos impresos, fotografías de niños pobres, trozos de diarios y otros objetos... todos definidos por una misma característica: eran desperdicios.

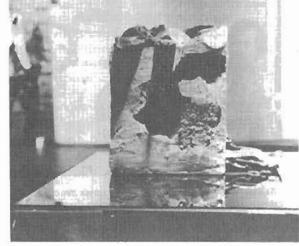
están en función del hogar, del espacio urbano, de la comunicación o de la publicidad.

Este cambio radical de contexto tenía que provocar el dislocamiento de la mirada, acentuado por el hecho de que el objeto no ingresaba a un marco análogo o relativamente cercano, sino que a uno consagrado por la historia del arte y, consecuentemente, muy respetado: la galería o sala de arte.

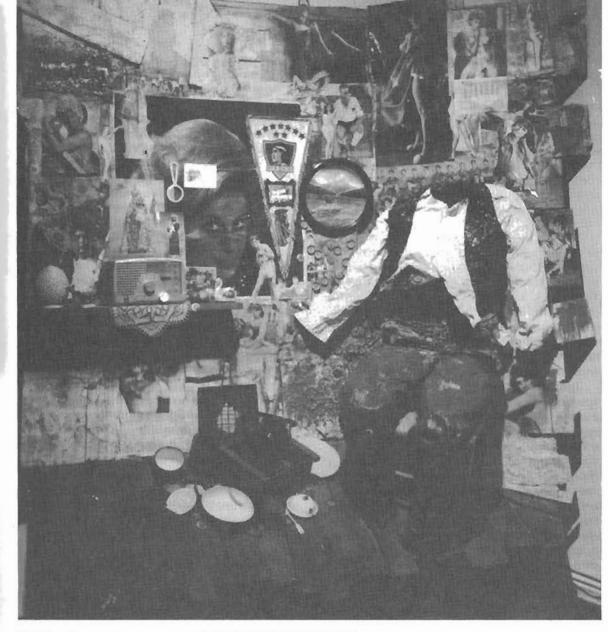
En efecto, en 1967 Brugnoli expuso en la Sala Universitaria de la Universidad de Chile un conjunto de obras que, a pesar de mantener las orientaciones de sus trabajos anteriores, se organizaron sintácticamente de otra manera: un tratamiento distinto de los materiales, una selección más rigurosa y un montaje mucho más analítico; tal vez para aproximarse más a los problemas netamente plásticos e incidir así en la mayor eficacia estética del significado.

En esta exposición el artista ordeno las obras siguiendo una especifica concepción espacial con el fin de reconstituir un entorno marginal, para lo cual empleó tres líneas de acción.

En una, el objeto propiamente tal (mameluco), lo intervino con pintura plateada o dorada (objeto cubierto). Esta intervencion le otorgo un sentido agregado: por una parte, el mameluco, a pesar de su cambio de contexto y de la pérdida de su función original, no perdió su sentido primario: su relación con el obrero y el trabajo, por otra parte, el brillo plateado y dorado sobre la prenda de vestir lo resemantizó, sugiriendo, a nuestro juicio, el trabajo productor del obrero que se derrama hacia los otros, quienes se benefician de su esfuerzo.









Arriba: REPORTAJE Francisco Brugnoli.

A la izq.: LA GALLINA DE LOS HUEVOS DE ORO. Francisco Brugnoti.

Brugnoli organizó sus trabajos utilizando una nueva sintaxis: un tratamiento diferente de los materiales, una selección más rigurosa y un montaje con énfasis en el análisis; tal vez con el propósito de obtener así una mayor eficacia estética del significado. En la otra línea de acción, reconstituyó la fachada de una vivienda marginal y la pequeña caseta del jefe de obras que siempre se levanta a la entrada de una nueva construcción, con su muro pintado y la puerta de tablas clavadas y cerrada con cadena y candado; sobre ella, el letrero "No hay vacantes", aludiendo a la cesantia. Frente a la puerta puso un mameluco cortado a nivel de la cintura que intervino con colores: azul en su exterior y rojo en su interior para acentuar el dramatismo de la marginalidad más absoluta: sin trabajo, sin vivienda y sin alimentos.

La tercera línea fue la reconstitución del interior de una vivienda "callampa" como si se tratara de una vivienda real trasladada a la Sala de exposiciones. Esta reconstitución apelaba al realismo gracias a una cuidadosa observacion y selección de objetos que se identificaban plenamente con la vida marginal: el brasero y la "choca", el gastado banderín del Colo-Colo, el vetusto catre sobre el cual estaba sentado un "personaje" (pantalón y camisa encolados e intervenidos con pintura roja).

Todos los significantes utilizados por Brugnoli apuntaban al reconocimiento de la realidad socio-económica concreta que presentan los grupos humanos marginales. Todas sus obras (de los años 60,70 y 80) rechazan las connotaciones optimistas y conformistas con que se cargan los objetos de consumo en una sociedad que persigue, obsesivamente, su posesión. En esta recuperación socio-antropológica del desecho, del objeto gastado y en franco deterioro, reafirmó su rechazo a cualquiera manipulación transable o mercantil de su trabajo e, igualmente, a la idea de permanencia, en el sentido de obra coleccionable o atesorable.

En estos últimos veinticinco años no ha abandonado el marco conceptual en el que ha transcurrido su trayectoria. En los años ochenta, por ejemplo, realizó varias exposiciones individuales y participó en muestras colectivas. En ellas fue dejando testimonio de la renovación de su repertorio sintáctico, pero sin variar su postura ideológica. Hay si una relación mucho más estrecha con las corrientes conceptuales que ingresaron al país en los años setenta, junto con las especulaciones lingüísticas y semióticas.

A propósito de una de sus últimas exposiciones, titulada *Paisaje*, septiembre de 1983, Nelly Richard afirmó que el artista se mantenía en la misma línea de investigación plástica y no se percibía "ningún aceleramiento del recorrido ni adelantamiento de trayecto". Sostuvo que la "exposición se le aparecía, inclusive, datada: sería hasta plausible que la obra datara de los años 65". Estas obras de Brugnoli las confronta con otras pertenecientes a la *Escena de Avanzada* y afirma que dicho artista "ignora deliberadamente las coordenadas chilenas de actualidad plástica y no recurre a ninguna de las señales de producción susceptibles de relacionar la obra con las estéticas vanguardistas" 10.

El seguimiento que hemos hecho del itinerario de Brugnoli nos permite rectificar la apreciación de que la obra presentada en 1983 podría inscribirse en el año 1965. Lo que sí creemos que está fechada es su decisión de recorrer una senda marcada por la problemática antropológico-social, que lo ha llevado al encuentro de un corpus sígnico completamente distinto del corpus habitual de las artes visuales e, incluso, de las manufacturas que están en la base de la *Escena de Avanzada*.

 Richard, Nelly. Desde el andén. Cuadernos de/para el análisis No. 1. Santiago, diciembre 1983.







Obras de Francisco Brugnoli.

Nos parece débil la confrontación de este artista con los de la *Escena*, sobre todo si se la considera como el único parámetro que permite validar o legitimar su campo de actividad.

Lo que también esta fechada es su inquebrantable actitud de generar una obra al margen de todo consumo. Insiste, con énfasis, en realizar una obra desvinculada de cualquiera forma de permanencia, de toda conservación y atesoramiento. Su obra, de ayer o de hoy, existe durante el tiempo en que la exposición permanece abierta al público. La no existencia de sus obras le impide actualmente al público acceder a ellas; sólo el registro fotográfico o el video permiten rescatarla. Su salida del circuito habitual del arte acrecienta la relación que la obra establece con la marginalidad social.

Hay una datación que no puede ser fijada retroactivamente, a diferencia de lo que piensa Nelly Richard. Basta con observar los registros fotográficos que han quedado de sus obras de los años 1965 ó 1967 y compararlos con los del año 1983 para apreciar los indudables cambios sintácticos al interior de su sistema de producción: la articulación de los significantes, en las obras de este último año, presentan un grado de intelectualización muy acentuado, que conlleva una modificación de los significados últimos. En efecto, instalan y disponen un conjunto de objetos (significantes) de acuerdo a un riguroso ordenamiento espacial, ocupando los muros y el piso de la Galería.

Las obras de los años sesenta y comienzos de los setenta estaban intimamente relacionadas con los grupos sociales postergados; los significantes seleccionados vehiculaban mensajes denotativos que apuntaban, sin rodeos ni retóricas elípticas, a situaciones de vida concretas y reales. En cambio, en las obras de 1983 el problema social queda subsumido en otro más englobante que es vehiculado mediante mensajes connotativos, lo que supone una cierta metaforización de los significantes. En otros términos, estos últimos ya no hacen referencia directa a determinados significados, sino que obligan a una lectura detenida para decc dificarlos debido a su alejamiento de aquéllos. Hay que agregar, además, la intervención del artista que interfiere el significado propio del objeto al cubrirlo con pintura dorada o plateada, indisponiendo lo respecto a su propia semantica. De esta manera lo cubierto queda suspendido en cuanto a su significado original y la significación se retrotrae al material cubriente.

Para comprender mejor el complejo lenguaje que emplea en términos de la teoría de la información habría que hablar de un codigo débil – extrapolemos algunos conceptos del campo de la



"Convocatoria sobre los Derechos Humanos, Vicaría de la Solidaridad". A RCHIVO DE REFLEXION PUBLICA, 1978. Grupo T.A.V. Convento de San Francisco.

pintura, que son de frecuente recurrencia en las artes plásticas.

Podríamos aplicar a sus obras anteriores a la década del ochenta, sean objetos o instalaciones, los conceptos de representación e iconicidad porque las cosas expuestas remiten, de inmediato, a fragmentos de realidad 11. En cambio, muchos de los elementos de base que estructuran sus últimos trabajos, no están referidos a un significado unívoco; de ahí su polisemia y ambigüedad. La decodificación solicita una lectura analítica destinada a redefinir los signos que están en la base de su sistema para intentar una hermeneutica, vale decir, una interpretacion, pero no aislada como si los signos fueran autosuficientes. sino que buscando sus vinculaciones con el contexto social que continúa siendo el objetivo de todo su trabajo de arte.

La ambigüedad de estas propuestas se acrecienta porque no todos los significantes pertenecen al mismo código semiótico (automotriz, médico, constructivo, etc.), produciéndose una alta indeterminación semántica. Los factores de redundancia y pregnancia disminuyen mucho lo que debilita la informacion. La lectura hermeneutica debe conducirnos a la busqueda de esa información en el propio medio socio-económico cultural, con el fin de vincular los significantes con nuestra experiencia, con la eventual huella

11. Los objetos utilizados pueden tener un significado asociativo elevado como, por ejemplo, mamelucos, máscaras, piezas mecánicas, fotografías, palabras impresas o significados menos específicos, indiciales, que pueden afectar a los mismos objetos y a sus modos de transformación. que la sociedad va dejando en los signos como configuradora del universo simbólico de los objetos. En otras palabras, el modelo hermeneutico que se utilice debe establecer estrechas relaciones entre las propuestas de Brugnoli y la sociedad: el texto artistico y el contexto social son inseparables.

En sus obras más antiguas ofrecía una unidad visual sintáctica y semántica. En cambio, en las más recientes, aparece una polaridad estructural manifestada en la dicotomía entre algunos objetos que vehículan mensajes denotativos y otros que portan mensajes connotativos. Aquéllas se articulaban en soportes que agrupaban a los diferentes objetos en una unidad compacta y configuraban obras murales que las aproximaban a la modalidad del cuadro como superficie bidimensional. En cambio, las más recientes pierden el soporte que les daba unidad y los objetos se reparten en el muro y en el piso. Al plantear una nueva organización espacial rompe con el punto de vista unitario.

En estos últimos trabajos vislumbramos una estructura dialéctica que se manifiesta en el intento por develar, globalmente, mundos contrapuestos, disímiles y contradictorios. En esta tensión de fuerzas antagónicas asoma un leitmotiv que emerge y envuelve toda su actividad: el falso rostro de la sociedad que oculta sus contradicciones en el esplendor de las apariencias.

En la exposición simultánea realizada en Galería Sur y Galería Bucci en septiembre de 1985, que reunió a siete artistas (Brugnoli, Dávila, Díaz, Dittborn, Duclos, Errázuriz, Leppe) con el título *Fuera de Serie*, Brugnoli presentó dos trabajos (uno en cada galería) que tituló *Escenarios*. En ambos alteró el sentido implícito en sus trabajos anteriores y prolongó un modo de presentación que patentiza su particular escritura de arte.

En estos escenarios en cuyo montaje intervinieron variados materiales (tableros de madera pintados, fieltros, azulejos blancos, ampolletas, brillos dorados y plateados, pintura refractante) presentó y tematizó sus propios sistemas de producción, siempre móviles y susceptibles de cambios. No pretendió convertirlos en modelos estables y definitivos, o en gestos detenidos a la manera del sistema de producción de la pintura.

En estas obras explicitó una teoría de la producción asociada al carácter experimental del mundo en que vívimos, sometido a cambios y transformaciones que alteran las estructuras de los organismos e instituciones políticas, sociales y culturales.

Esta teoría debe situarse en el contexto de la realidad nacional. El país se ha transformado en un vasto laboratorio de ensayos y experimentos políticos y económicos destinados a consolidar un determinado modelo, sin que sea posible vislumbrar el desenlace de todos estos experimentos. Entretanto, el país vive basado en ensayos que se aplican o dejan de aplicarse, según los resultados que se obtengan. Todo esto conduce a un modo de vida interrogativo que genera una acentuada inestabilidad y desesperanza.

Si en sus obras más antiguas era posible rescatar los significados en la evidencia directa proporcionada por el objeto, permitiendo una lectura casi monosémica del sistema visual propuesto, no ocurre lo mismo con las obras más recientes. En los *Escenarios*, los significados ni siquiera alcanzan a ser provisorios; podríamos decir que hay una especie de puesta en paréntesis, de suspensión. ¿Cómo podrían activarse los significados frente a la experiencia de la realidad como incógnita? Los significantes no alcanzan a vehicular significados precisos y comparecen como piezas móviles y sustituibles de un andamiaje provisorio 12.

## 5. UN CAMINO PARALELO

Virginia Errázuriz ha acompañado a Francisco Brugnoli en las últimas exposiciones en Galería Sur (1984 - 85) y también en Galería Bucci (1985). El paralelo entre ambos itinerarios no es, necesariamente, coincidente; ella procede a reducir a su mínima expresión los elementos que articulan su trabajo de arte.

Su economía productiva la lleva a una selección rigurosa y analítica de los materiales de base caracterizados por su precariedad: objetos desechados, residuos industriales, planchas de cholquán y cartón.

Con estos materiales dio origen a su obra Paisaje, presentada simultáneamente con la obra homónima de Brugnoli en Galeria Sur (1984). En sus trabajos de 1985 acentuó más aún la parquedad y economía de los materiales al reducirlos a largas y delgadas tablillas de madera cepillada disponiéndolas en cuadrados, rectángulos y triángulos; otras tablillas fueron ordenadas verticalmente y cubiertas con mínimas pinceladas de color en una extrema reducción del hacer pictórico.

12. Coincidimos con Nelly Richard cuando se refiere a estas obras de Brugnoli y a la que exhibió Virginia Errazuriz en la misma exposición. Señala que el significado de las obras permanece incompleto, en estado de desarme o de preestructuración.

Véase Catalogo de la Exposición Fuera de Serie, septiembre 1985. Richard Nelly. *Intertexto*. Galería Sur y Galería Buccí.

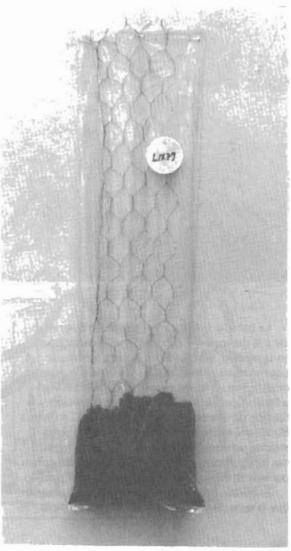


En la Serie de la MEMORIA, Virginia Errázuriz intenta fijar un ordenamiento sintáctico de los materiales con el propósito de registrar, de manera testimonial, la desaparición de un grupo de conciudadanos. (1980)

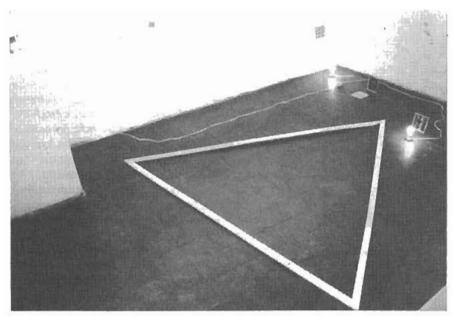
Pensamos que la teoria que fundamenta su proceso es la tematización critica del sistema de producción de la pintura al tratar de desmontarlo, partiendo de la ideologia que lo sostiene hasta la manualidad que fija y detiene, de una vez para siempre, la imagen pintada.

Como contrapartida a la imagen fija y detenida de la pintura propone una obra que, parodiando el tratamiento riguroso e impecable del quehacer pictórico, somete al mismo cuidado los
elementos constitutivos de su trabajo, tanto
en su materialidad como en su ordenamiento:
un neumático gastado se ubica junto a trozos de
géneros deshilachados; frente a ellos y apoyadas
contra el muro se ubican planchas de cholguán
semi-cubiertas con brochazos de pintura blanca.
El mismo cuidado, pero llevado a una extrema
intensidad, se advierte en las obras que expuso
en 1985 con las tabillas de madera ya mencionadas.

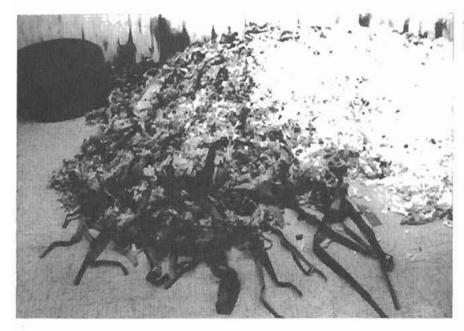




OCTUBRE - NOVIEMBRE 85 . Virginia Errázuriz.



SEPTIEMBRE 1983. Virginia Errázuriz. (En Galería Sur).



La parodia finaliza en el momento que renuncia a la detención y conclusión del proceso que, en la pintura, concluye con la obra terminada. Los montajes permiten que los elementos puedan modificarse en forma permanente; la movifidad y flexibilidad sintáctica impiden la detención y la fijación de una estructura determinada. En Galería Bucci, por ejemplo, la obra que presentó tenía muchas versiones, todas válidas y fueron registradas fotográficamente antes de que la artista optara por una de ellas como proposición para el público.

Al revisar trabajos anteriores podemos observar que la serie de la *Memoria* (1980), por ejemplo, al contrario de sus obras más recientes, intenta fijar un ordenamiento sintáctico de los materiales y, al mismo tiempo, detener una imagen cuya permanencia facilita la aprehensión del significado. La causa de esta fijación y detención es consecuente con el referente del cual partió y orientó su proposición: registrar y conservar, de manera testimonial, la desaparición de un grupo de conciudadanos: tierra guardada y conservada en bolsas de polietileno, malla de alambre, etiquetas y textos escritos a mano le sirvieron para registrar un acontecimiento de enorme impacto en la sociedad chilena.

# 6. OTRA IMPUGNACION AL "POP CHILENO"

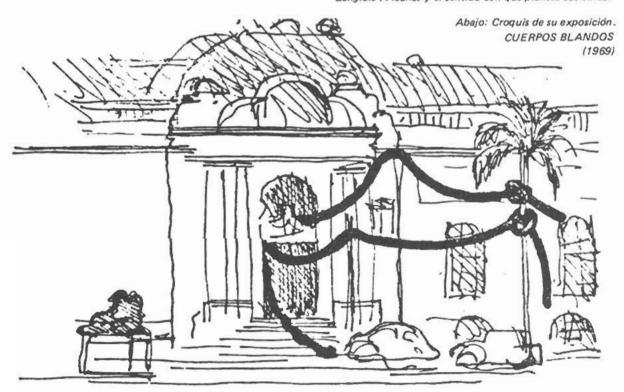
En un artículo de Antonio Romera publicado en junio de 197313, el crítico afirmaba que la "reacción contra la pintura abstracta y el informalismo produjo el predominio neofigurativo, donde una de estas últimas tendencias ha sido el estilo Pop". Más adelante decía que son dos los artistas que en Chile "cultivan la tendencia Pop: ellos son Francisco Brugnolí y Juan Pablo Langlois".

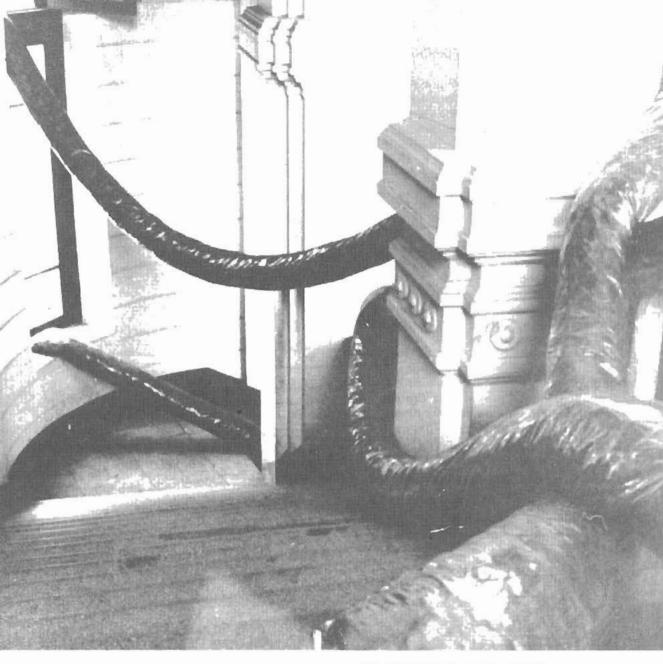
En páginas precedentes hemos aclarado por qué no se puede situar a Brugnoli en el movimiento Pop. Nos haremos cargo, ahora, de la obra de Juan Pablo Langlois (Vicuña) para demostrar que tampoco lo alcanza esa identidad artística y, además, porque su obra es un hito valioso dentro de lo que hemos denominado la semiótica del objeto. A esto se agrega su posición frente al arte, sus circuitos (museos, galerías, coleccionistas, marchands) y, sobre todo, su concepción frente a su práctica: "Un acto de liberación de todo prejuicio sobre el arte, sin pretensión plástica alguna y sin intención pública" 14. Esta frase la escribió en 1969 para fundamentar su exposición *Cuerpos blandos* en el Museo Nacional de Bellas Artes.

- Romera Antonio. Obras de Juan Pablo Langlois. El Mercurio, Santiago, 24 junio 1973.
- 14. Vicuña. Textos 1968 1983, Recopilación. Fotocopia, Santiago, 1984.



"Un acto de liberación de todo prejuicio sobre el arte, sin pretensión plástica alguna y sin intención pública". Esta frase expresa la posición frente al arte de Juan Pablo Langlois (Vicuña) y el sentido con que plantea sus obras.





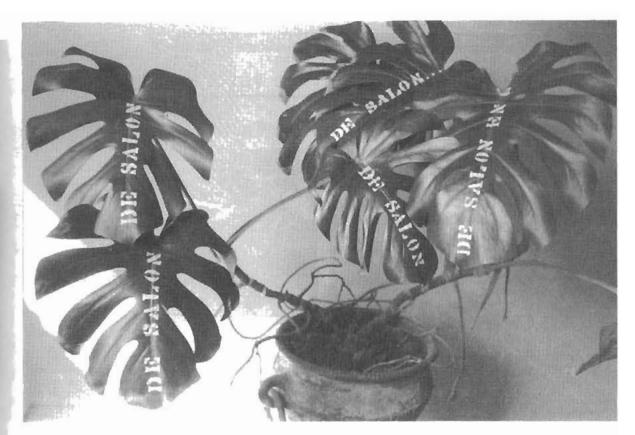
CUERPOS BLANDOS. 1969. Vicuña (Juan Pablo Langlois). En el Museo Nacional de Bellas Artes.

Dicha exposición consistió en la instalación de bolsas de polietileno rellenas de papel de diario, unidas entre si hasta formar una manga de aproximadamente 200 metros de largo, que recorria las salas del Museo y se prolongaba por una ventana hacia la calle, hasta quedar amarrada a una palmera situada en el frontis del edificio.

¿Qué pretendía el autor con tan insólita exposición?

El mismo se encargó de aclarar sus propósitos en el catálogo. El resultado de su actividad no





FILODENDRO, 1981. Vicuña (Juan Pablo Langlois).

estaba destinado a crear una obra de arte, sino que su valor residia en la acción creadora como expresión de un concepto. El material usado no tenia valor como medio para comunicar una idea; el oficio no tenía mayor importancia porque la idea podía ser ejecutada por otro. En este sentido, la obra-material era efimera: podía desaparecer o bien ser modificada. Lo que se pretendía era revelar lo "inhabitual", gracias a un acto de desubicación o de rompimiento con el contexto normal o con la lógica de los objetos. En palabras del artista: "Una bolsa Ilena de papeles en una vereda es un hábito urbano. Una bolsa Ilena de papeles en un Museo es un concepto" 15.

Esta manga de 200 metros de largo fue realizada con la colaboración de personas anónimas, quienes rellenaron gran parte de las bolsas, siguiendo la ídea "del trabajo colectivo, industrial, impersonal, en contra de la factura personalista del arte tradicional. Esta actitud ilumino la recolección de diarios, el relleno de las bolsas y el envoltorio de polietileno" 16.

Ivelic Milan. La Escultura Chilena. Santiago 1981.
 Vicuña. Op. cit.

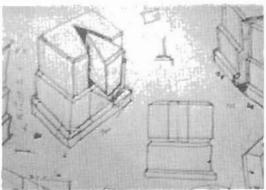
Si este trabajo se hubiera presentado en distintos lugares de la ciudad, como plazas, calles o sitios eriazos, se habría confundido con los desperdicios urbanos y el público jamás lo habría asociado con el arte. Su ingreso al Museo, espacio artistico calificado, le otorgaba un marco consagratorio.

La exhibición de las bolsas de polietileno Ilenas de papeles al interior del Museo genera una cadena de interrogantes que ponen en tensión el espacio museal, los objetos que se exhiben, la actitud y comportamiento del público y, en definitiva, el propio concepto de arte. En esta situación crítica, aquella afirmación del artista de que una bolsa Ilena de papeles en un Museo es un concepto, adquiere toda su significación. Esta tensión que genera una situación estética límite esta marcada por una provocación cuyo fundamento descansa en un modo inhabitual de hacer arte, privilegiando la idea por sobre su materialización: "La idea es más importante que la materia" 17.

Esta práctica conceptual del arte inunda toda la obra de Vicuña y da lugar a continuas interrogantes que involucran a todo el circuito artistico desde la producción hasta la recepción.

17. Vicuña. Op. cit.





Bocetos para la escultura "El Queso". Serie los Monumentos, 1971.

Una de las interrogantes es: ¿Cómo entender la relación del público con estas obras? Para el artista, el público deja de ser un mero espectador pasivo y pasa a convertirse en activador de la obra, pudiendo desplazarla de lugar, modificar su forma o apoderarse de ella en un acto de apropiación. Esta activación es, al mismo tiempo, un acto de comunicación.

Otra interrogante se refiere al status del objeto artístico: ¿Es o no trascendente? ¿Es o no perdurable? ¿Se integra o no a los circuitos de distribución y consumo? Vicuña está muy consciente de la extrema fragilidad de sus obras, de su perecibilidad y fugacidad; estas características son buscadas por el v estan presentes en sus planteamientos artísticos: "La obra material no es trascendente. Mis obras tienen un destino perecible a corto plazo, ya que están ejecutadas en materiales perecibles. Las características de cualidad y permanencia involucran la idea, en nuestra cultura, de que el tiempo es una determinante importante en el valor del arte-objeto. A los objetos de cincuenta o cien años se les otorga un valor cultural y, por lo tanto, económico mayor, ya sea por su sola antigüedad o porque su permanencia en ese lapso creó la aceptación generalizada de sus estilos o de sus imágenes. Ninguna de esas características de



"La obra material no es trascendente. Mis obras tienen un destino perecible a corto plazo, ya que están ejecutadas en materiales perecibles. Las características de cualidad y permanencia involucran la idea, en nuestra cultura, de que el tiempo es una determinante importante en el valor del arte objeto (...)

Ninguna de esas características de la materialización del arte me parecen importantes: ni la estabilidad, ni la permanencia del objeto"—señala Vicuña.

RETRATO, 1973. Vicuña.







"Duchamp no hizo otra cosa que sacar de su contexto un determinado objeto y eliminar provisoriamente su función".

"Objeto descontextualizado y desfuncionalizado = Ready-Made".

"El espíritu "dada" está presente en la obra de Vicuña".

Obras de Vicuña en el Catálogo: "Ultimos objetos", de octubre de 1983

la materialización del arte me parecen importantes: ni la estabilidad ni la permanencia del objeto. Creo —señala Vicuña— que el tiempo posterior ya no interesa a nadie" 18. En esta concepción de lo perecible, los objetos que expone están al margen de la conservación (como obras de arte) y han renunciado a integrarse a los circuitos comerciales: "Están fuera del negoció", nos dice.

Este carácter perecible tiene distintas connotaciones entre los artistas del objeto. La obra de Brugnoli no es absolutamente perecible según los términos propuestos por Vicuña. Si bien es cierto que una parte de su producción posee intrínsecamente ese rasgo, otra parte no ha quedado totalmente afectada por esa característica: la ha conservado en su poder (no como pieza de museo o de colección) o la ha reciclado para formar parte de nuevos montajes como en las obras de 1985.

Para Carlos Leppe, el carácter perecible y efimero no se desprende del propio objeto, sino que de una actitud cultural de la sociedad. ¿Qué se conserva y qué permanece en museos, galerías y colecciones privadas? Ciertamente que no se conservan ni coleccionan objetos e instalaciones realizadas por quienes se han colocado en franca ruptura respecto a los códigos lingüísticos de las artes plásticas. Lo efímero y perecible se origina, a su juicio, por la falta de un destinatario que las asuma, llámese institución universitaria, museal o privada.

Este problema sitúa a la reflexión artística en un punto neurálgico porque apunta a una seria realidad de nuestra sociedad: la carencia de proyección cultural que impide ver en estas obras una proposición válida y legítima de nuestro tiempo. Por el solo hecho de no adecuarse a una normativa estética, a una institucionalidad artística, a una estética y gusto dominantes, quedan excluidas de la memoria cultural de un pueblo Leppe señala, con razón, que en otros países se ha producido esa asimilación cultural y obras como las de Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Walter de María o Joseph Beuys forman parte de las más importantes colecciones europeas y norteamericanas.

¿Cuántas obras objetuales, instalaciones o múltiples han desaparecido en nuestro país? No precisamente por su fragilidad, sino porque nadie se interesó por ellas y los artistas no podían conservarlas indefinidamente. El único testimonio

18 Vicuña. Op. cit.

que queda es el registro fotográfico que las fechó en el instante de su exhibición.

### 7. ARTE Y CONCEPTO

La obra de Vicuña es un buen ejemplo para iniciar una reflexión en torno al arte conceptual. Pensamos que su obra tiene indudables nexos con ese movimiento que abrió, en los años sesenta, una senda caracterizada por una intensa reflexión sobre el arte en el mismo momento en que se hacia arte.

Esta orientación conceptual significó el desplazamiento del objeto por la idea, por la concepción, por el marco teórico que fundamentaba el desmontaje de los sistemas de producción artisticos. Se produjo una devaluación de la obra como resultado final del proceso e, igualmente, su desestimación como entidad física manufacturada. Al concentrarse el interés en los procesos formativos, el análisis textual adquirió particular interés, es decir, el estudio del complejo universo semiótico que actúa al interior de la obra: ordenamiento sintáctico, unidades de base, relaciones semánticas, articulaciones o desarticulaciones a que da lugar.

Esta devaluación de la obra como resultado final del proceso o, mejor, la eliminación del objeto artístico en sus modalidades reconocidas de pintura y escultura quedaron expresadas en la siguiente reflexión de Vicuña: "El oficio no me interesa. La idea puede ser ejecutada por otros".

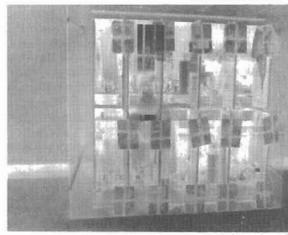
Esta afirmación nos recuerda las iniciativas de Moholy Nagy quien, en los años 30, ordenaba por teléfono la realización de una serie de obras. A mayor abundamiento, muchas iniciativas de Vicuña han quedado como proyectos, entendidos como enunciados conceptuales. Entre ellos cabe mencionar el de dos esferas de plumavit, de grandes dimensiones, unidas por un hilo invisible y que correrían libremente por el desierto de Atacama movidas por el viento; o bien la instalación de tres grandes bandas de plástico celeste que, como cascadas, caerían desde la cordillera hacia el desierto; o la arborización del desierto con árboles ficticios de polietileno, ocupando una hectárea de terreno.

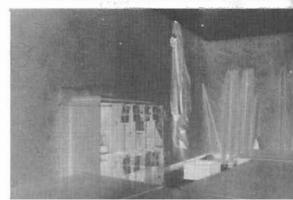
Se trata, pues, de una proposición como descripción de un hecho más que de su ejecución; desplaza el énfasis hacia el proyecto y su concepción, y realza la conducta imaginativa, reflexiva y creativa del receptor: "No puedo perder las energías de la creación artística entendida como ejecución de obras, las que puedo dedicar a las ideas"; a su juicio, el trabajo artesanal le resultaría tedioso y costoso en un material estable y tradicional (bronce, madera, etc.).

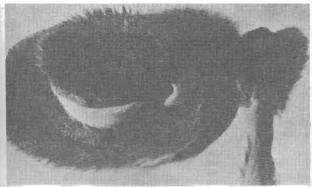


Joseph Beuys, artista alemán y líder reconocido de la vanguardia europea.

Obras de J. Beuvs.





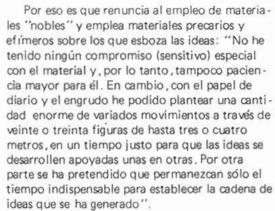


Taza forrada en piel, de Duchamp.

Al frente: tonsura, acción corporal realizada en 1919 por el mismo artista.

Abajo: camisa de dormir y zapatos, obra de René Magritte.



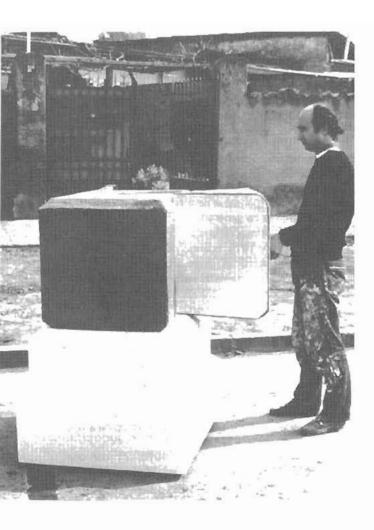


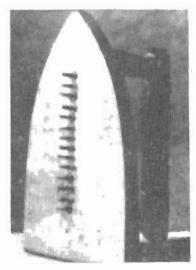
Estas últimas reflexiones corresponden a los años 1974 y 1975, cuando realizaba esculturas de figuras humanas, casas, árboles, caballos y automóviles en tamaño natural, ejecutadas con papel de envolver y diarios que conformaron verdaderos paisaies urbanos.

El arte conceptual hace suya la postura de Marcel Duchamp de que el arte es una operación mental que privilegia la función y no su morfología, desinteresándose de las apariencias. Esta operación mental está en la base de los trabajos de Vicuña, quien procede a ejecutar desmontajes analíticos de ciertas estructuras establecidas—la escultura, por ejemplo—para reducirla a uno de sus elementos de base.

Este proceso lo realizó en 1970 - 71 con una serie de objetos que denominó Monumentos; al respecto escribió lo siguiente: "Existe el hábito de ver los pedestales soportando esculturas, pero si en un acto creativo separo la escultura de su base y muestro, por un lado, la escultura directamente sustentada en el suelo y, por otro, el pedestal solo como otra escultura, se le crea al observador una situación conflictiva al trastrocar su manera habitual de mirar. Cada acto creativo se ubica en un límite que involucra la ruptura con una situación corriente. Frente a dicha creación, el hombre se siente desprovisto, confundido. El acto de separar la escultura de su pedestal y hacer con ello dos esculturas es un acto creativo. ¿Qué dificultad puede haber -se pregunta- en aceptar pedestales (con la misma forma que los pedestales habituales) construidos de plumavit o de género y hacerlos livianos, desplazándose sobre ruedas, y que su base pueda abrirse como la tapa de un sarcófago y el interior sea hueco y oscuro? Estos son -concluye- actos de libertad frente a un obieto" 19.







Arriba: un "ready made" de Man Ray (1917), uno de los representantes del "dedá".

A la izq.: Vicuña y su obra: "El queso". Septiembre 1971.

# 8. LA INSTALACION COMO ESPACIO CRITICO

La incorporación del objeto, a mediados de los años sesenta, permitió extender el territorio acotado por la pintura, principalmente. La opción por el objeto implicó renunciar al ilusionismo, a la elaboración de imágenes en un soporte bidimensional colgado del muro, a mediatizar el mundo fenomenico por la vía de su representación.

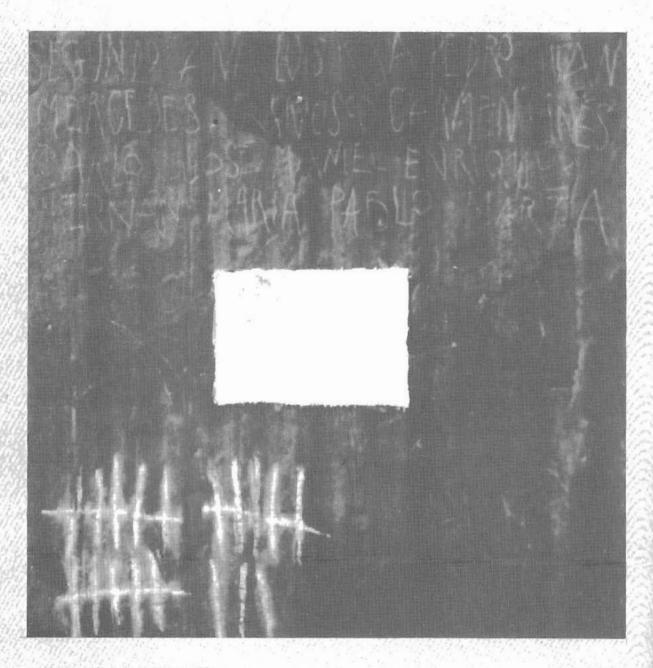
Los propios artistas informales habían declarado su profundo interés por situarse en medio de
las cosas, en contacto directo con la realidad. El
uso que hicleron de diversos materiales así lo
demostró. Pero no bastó el maridaje entre materiales de representación y materiales de presentación. Se fue derechamente a las cosas en una especie de fenomenología del objeto, que ponía en
paréntesis su elaboración pictórica al neutralizarlo
como discurso pictórico.

A fines del decenio del sesenta la familiaridad con ellos permitió sobrepasar los límites impuestos por sus propios mecanismos semióticos para introducirlos a un universo mucho más amplio, creado por la inventiva del artista. Esta apropiación creativa del objeto ha tenido en la "instalación" su ámbito más definido<sup>20</sup>.

20. Sus antecedentes históricos son muy variados. Nos limitaremos a reseñar los más importantes. En los ready-made, Duchamp no sólo declaraba un objeto como obra de arte, sino que implicaba que perdia su carácter cerrado para convertirse en una parte de un contexto espacial circundante. Poco tiempo antes, el Futurismo (1909) había formulado la idea de introducir al espectador en el cuadro, y si esto era imposible de realizar literalmente, quedaba abierta la invitación de crear una plástica ambiental. Poco después, Schwitters con la construcción "merz" desembocó en ambientes construidos con objetos encontrados cuyo objetivo fue la obra de arte total, haciendo desaparecer la alternativa arte no arte mediante la integración de todos los materiales imaginables con sus relaciones posibles dentro de un espacio. La gran exposición surrealista de 1938 ofreció importantes ejemplos de la extensión de la práctica del objeto en el espacio (los maniquies de Dalí, por ejemplo). La instalación actual afloró en el contexto del neo-dadá y del arte pop y tuvo en Kaprow a uno de sus primeros realizadores (1958). Este definió la instalación confrontándola con



El inicio de trabajos con objetos en Chile podemos ubicarlo en 1963, con la exposición de Hugo Marín. En 1965 Francisco Brugnolj empezó a desarrollar una labor sistemática con los objetos. El artista ha utilizado distintas estrategias retóricas que lo perfilan como un creador plenamente definido, tanto en el trabajo del "collage" como en sus "instalaciones".



EL TRABAJO O SU CARENCIA. 1984. Carlos Leppe. Primer Premio Concurso PREALC

El término "instalación" (environmentambiente) no es un concepto que pueda definirse restrictivamente; alude más bien a una acción por ejecutarse en un espacio o ambiente específico y que asume un papel protagónico debido a que sus dimensiones físicas adquieren una carga significativa que supera su funcionalidad espacial cotidiana. La instalación es, pues, un espacio que nos envuelve y donde podemos transitar entre los objetos. El artista manipula un espacio determinado e "instala" un sistema de relaciones multiformes con los objetos.

Como la instalación no es un objeto de dos dimensiones colgado de la pared y circunscrito por un marco, ni tampoco un objeto tridimensional que descansa y se separa de los demás por un pedestal, no queda limitada ni aislada. Puede estar sobre el piso o colgada, pero siempre es un continuum objeto-espacio que envuelve al espectador y que puede estar formada por todos los materiales posibles; y por una decisión consciente y calculada de abandono del oficio.

Esta decisión se vincula, igualmente, con una posición crítica frente al carácter mercantil en que ha caído la obra de arte. Cabe recordar las palabras de Kaprow, a propósito de su valor de cambio como objeto duradero y atesorable (coleccionable): "No hay ninguna razón fundamental del porqué deba ser un objeto durable para ser colocado en una caja cerrada. El espíritu no requiere las pruebas del embalsamador. No es necesario traspasar una obra a los hijos bajo la forma de un bien económico; basta con transmitir las actitudes y valores que encarna" 21.

el "assemblage", afirmando que "son, en el fondo, una misma cosa y la única diferencia es de tamaño. Mientras que uno puede manipular un assemblage o caminar alrededor de él, se tiene, necesariamente, que penetrar en un environment" (Kaprow Allan, Environments, happenings, assamblages en Vostell: el huevo. Documentación, Documenta 6. Galería Epoca. Santiago 1977). Hay que mencionar, además, la influencia del grupo Fluxus a comienzos de los 60 (su repercusión en nuestro país se hizo sentir con la exposición de Vostell en Galería Epoca, 1977) y el empleo de la instalación para articular una visión del arte y del mundo. De acuerdo a la estética de Vostell de que "toda cosa está en relación con todo", no hay una acción, un pensamiento o un objeto que no pueda vincularse a cualquier elemento imaginable, provocando efectos desconocidos en nosotros. En su obra La pieza oscura (1958-59) anunció la estructura fundamental de sus instalaciones: objetos tomados del dominio de lo cotidiano son relacionados unos con otros en una actitud neodadaísta, vale decir, preferencia por lo "dado" y aceptación literal de fragmentos de la realidad. Otros artistas que han tenido una participación decisiva en la creación de instalaciones son Segal y Kienholz también en la década del sesenta.

21. Kaprow Allan. Op. cit.

La actitud pasiva frente a la pintura y a la escultura con sus enmarques aisladores (marco y pedestal), se confrontó a la actitud participativa del público con estas nuevas manifestaciones artisticas. No sólo es invitado a participar; también a reordenar (real o imaginariamente) los elementos que integran la instalación. Se produce la que Kaprow llamó la "metamorfosis constante", vale decir, la permanente modificación como consecuencia de la relación obra/público.

Este marco teórico nos permite situarnos en esta expresión de arte en Chile. No obstante, hav que ser muy cuidadoso cuando se trata de establecer la relación entre esta práctica (o cualquiera otra ) generada en latitudes distantes y su ingreso a nuestro medio. Con demasiada frecuencia se suele descalificar, sin fundamento alguno, ciertas prácticas y postulados teóricos por el solo hecho de su origen foraneo. Juicios tan precipitados hacen tabla rasa de los modernisimos mecanismos de comunicación por los cuales circula la información cultural y artística. Se insiste en el nacionalismo de los valores culturales como si fuera posible etiquetarlos, a la manera de los productos manufacturados tipo "Made in Chile" o "Made in Taiwan".

En algunos artistas chilenos, en los últimos decenios, advertimos una apropiación crítica de los sistemas de arte y no un sometimiento o una sumisión incondicional. Dicha apropiación supone la recontextualización del paradigma al ingresar a una historia específica: nuestra propia historia.

Quienes han optado por los mecanismos de contextualización-recontextualización mediante el objeto o la instalación, las acciones de arte y el empleo de multimedias —sin omitir la labor de algunos pintores y escultores— han dado origen a una instancia crítica entendida en una doble acepción: como análisis y reflexión de la problemática histórico-cultural chilena y como estudio e investigación de nuevas modalidades de producción y presentación artisticas.

## 9. ALGUNAS INSTALACIONES

La obra de Brugnoli —como vimos—se inserta en esta opción crítica. Su trayectoria no hace más que confirmar una línea inclaudicable de investigación de la realidad nacional con una mirada inquisitiva, denunciante e inconformista. Nos cabe aquí reafirmar su trabajo en el ámbito de las instalaciones, enunciadas por el como "actos fallidos", debido a la imposibilidad de consolidar una proposición de vida en imágenes permanentes y definitivas.

En su última instalación en Galería Bucci, noviembre de 1985, titulada *Trama-Destrama*,



INSTALACION EN TIL-TIL, 1984 Francisco Brugnoli.

A la der : INSTALACION Francisco Brugnoli, Galería Sur, 1983.

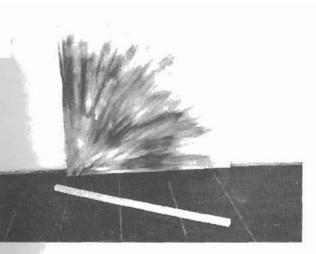
Abajo: INSTALACION. Francisco Brugnoli, Galería Sur, 1984.

presentó la "demolición" de trabajos que había expuesto en exposiciones anteriores: trozos de madera envueltos en polietileno, amarrados con cordeles y separados del piso por una superficie de azulejos blancos; varas de madera, ampolletas, tableros pintados de rojo distribuidos por el piso o apoyados en los muros completaban un paisaje de signos residuales, estructuras deshechas, parodiando una historia desmoronada.

En la misma exposición mostró un conjunto de fotografías de una instalación al aire libre ejecutada en el verano de 1984 en un paraje desolado, entre los cerros cercanos a Til-Til: el único y mudo testigo eran las vias del ferrocarril. En un terreno previamente desmalezado por él mismo, delimitó un cuadrado de 5 x 5 metros orientado en el eje Norte-Sur; dispuso sobre el ladrillos, piedras y desperdicios ordenados cuidadosamente, simbolizando un eje histórico (referente) en cuyo trayecto se ha instalado la historia política como historia del poder, expresada en la trama urbana del barrio cívico cuyo centro lo constituye la sede de gobierno.







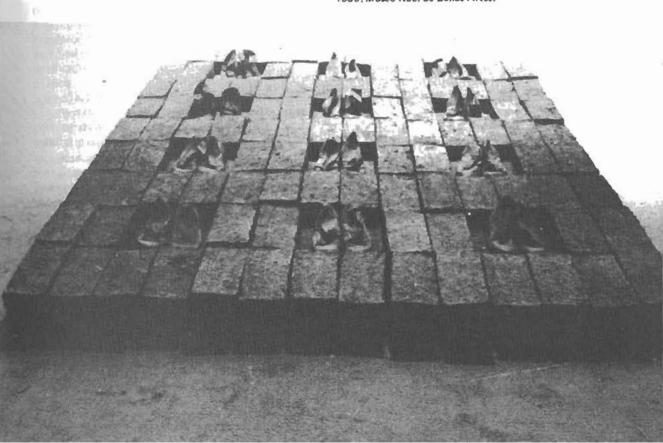
TRAMA - DESTRAMA Francisco Brugnoli. Galería Bucci. 1985.

Con esta instalación provoca un corte respecto al empleo de los espacios habituales de exposición. Ya vimos que su obra siempre habia quedado al margen del circuito comercial y de su eventual atesoramiento, pero no se habia desligado de los recintos expositores. Ahora, en cambio, se propone en la soledad del campo, sin publico, ni críticos, ni periodistas. La instalación pudo pasar completamente inadvertida si no hubiera sido por el registro fotográfico.

En el 6º Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, realizado en 1980 en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, Hernan Puelma presentó algunas instalaciones. Con estas obras el escultor interrumpió su labor con el volumen para realizar sus primeras experiencias en el marco conceptual-práctico de esas manifestaciones.

Sobre un cuadrado de bloques de adobe de 3 x 3 metros colocó una cantidad de zapatos inservibles, irremediablemente destrozados y sin posibilidad de ser reparados. Las mutaciones generalmente lentas que impone la naturaleza a las cosas aparecieron de improviso en el museo, como consecuencia del procedimiento de descontextualización. La utilización del adobe y del desecho tuvo connotaciones estéticas y sociológicas: entre las primeras, proponer una modalidad de hacer arte que significaba afrontar el riesgo por apartarse de los procesos habituales, los únicos que otorgan -en nuestro país- status y prestigio a quienes los practican. Entre las segundas, la relación simbólica de la instalación (el adobe como material de construcción de bajo costo y los zapatos gastados por el uso reiterado) con la desgarradora realidad socio-económica.

Hernán Puelma interrumpió su labor con el volumen para realizar sus primeras experiencias en el marco conceptualpráctico de nuevas instalaciones. Sobre un cuadrado de adobes colocó una cantidad de zapatos usados. 1980, Museo Nac. de Belías Artes.



Otra de sus instalaciones estaba integrada por tres catres infantiles de hospital pintados de rojo y en cada uno soldó sendos tubos de oxígeno. Los catres estaban sobre carbones los que, a su vez, cubrian una plataforma forrada con polietileno negro.

Esta obra planteó —como todas las demás una lectura abierta, difícil de canalizar en forma unívoca; no hay una clave única que permita decodificar la proposición visual debido, entre otras razones, al hecho de que la contigüidad de los objetos no se basa en una relación semántica común: entre el carbón y el catre no hay una cadena asociativa que los eslabone lógicamente.

El carácter denotativo de cada uno de los objetos seleccionados —podriamos decir que son figurativos— invitan, en una primera aproximación, al encuentro de sus respectivos significados (carbón = combustión y catre clínico = enfermo). Pero, como vimos, la instalación es un ordenamiento intersemiótico, donde los signos de cada universo interactúan con los de otro para provocar un fenómeno de resemantización del conjunto. Este fenómeno intersemiótico (o intertextual) obliga a confrontar los distintos signos entre sí con el fin de descubrir las eventuales relaciones que permitan el acceso a una lectura global y unitaria.

En esta obra hay un contrapunto con distinto signo entre los catres infantiles pintados de rojo (anula o cubre el color blanco original) y el carbón sobre el cual estén situados. Los catres con su carga denotativa remiten a un recinto hospitalario, al cuidado y reposo del niño, o bien, al nacimiento de un nuevo ser. El carbón, por su parte, es material fosilizado e inerte. Estos significados, al ingresar al nuevo circuito semiótico propuesto por Puelma, amplián su potencial semántico connotando la relación vida-muerte expresada simbólicamente en el ciclo vital que va del nacimiento hasta la extinción de la vida.

Otro escultor, Mario Irarrázabal, presentó en el mismo Concurso una instalación realizada con objetos provenientes del mundo infantil, facilitados por una fábrica de muebles y juguetes. Reunió 33 caballos de balancin pintados de blanco y 44 sillas para párvulos, la mitad pintadas de azul y la otra mitad pintadas de rojo; al centro del grupo de sillas azules ubicó una sola silla blanca para simular, con el ordenamiento, la bandera nacional.

El emblema patrio, presentado en una versión tan poco usual, está en la línea de otras versiones que ya hemos visto (J. Johns, G. Núñez), que la han analizado como signo en su estructura formal, en la ritualidad que conlleva o en sus implicaciones míticas o históricas. La investigación culmina con la desarticulación del código emblemático como si el signo quedara, virtualmente, despojado de

sus contenidos simbólicos y poniendo en crisis su mensaje institucionalizado. Sobre los resabios de su estructura formal (composición y color) el artista establece nuevas lecturas.

Irarrázabal propone un signo formado por objetos y colores, ambos inscritos en distintos universos semióticos, que se entrecruzan e interactúan gracias a la mediación ordenadora (o manipuladora) del artista: ni la bandera es bandera, ni los objetos cumplen la función para la cual fueron diseñados. Esta puesta en paréntesis del contexto y de la función propios de esos objetos permitió otra puesta en escena donde éstos aparecían como vistos por primera vez, a la espera de un nombre para ellos.

En este caso, la disposición de lectura exige el esfuerzo del destinatario haciéndolo, incluso, coemisor al tener que tomar decisiones hermenéuticas que, quizás, ni siguiera estaban presentes en el emisor, es decir, en el artista cuando elaboró la obra; hecho que por lo demás, es de ordinaria ocurrencia en la lectura del arte. Aqui viene la capacidad del interpretante para lograr que su discurso sea aceptado por una comunidad e integrado a sus códigos que se reestructuran y enriquecen. O bien puede ocurrir el caso contrario, es decir, que se rechace el acto interpretativo y se evite la alteración de los códigos establecidos. La crítica de arte es gestora fundamental de este fenómeno. No cabe duda que, en nuestro país, la interpretación de estos actos por la crítica "establecida" ha pecado por omisión.

En ambos trabajos, el de Puelma y el de Irarrázabal, los signos conservan un caracter figurativo, son estrictamente icónicos a pesar de las estrategias de descontextualización y desartículación, lo que les permite que no quede abolida del todo su substancia cognoscitiva, esto es, los contenidos de conocimiento ya depositados en la conciencia debido a las relaciones epistemológicas previas al desplazamiento semiótico que trae consigo la instalación.

En otras palabras, la configuración de las sillas y caballos simulando la bandera sólo es posible gracias a aquel residuo cognoscitivo que proviene del conocimiento previo de la estructura formal del pabellón nacional. Pero ahora está físicamente ausente y se rehace en la presencia de sillas y caballos como simulacro y soporte paródico de un país en que se detuvo la evolución biológica de sus habitantes: país encantado que vive inocentemente el presente como puro presente. Es preciso contextualizar esta obra en el aquí y ahora de su instalación: se vivía con gran alborozo el "boom" económico en su máximo punto ascendente.

La doble intervención en el contexto histórico nacional y en el territorio lingüistico del arte



Mario Irarrázabal presentó una instalación realizada con 33 caballos de balancin pintados de blanco y 44 sillas de párvulos, la mitad pintada de azul y la otra mitad pintada de rojo; al centro se ubicó una sola silla blanca para simular, en el ordenamiento, la bandera nacional. Sala Matta, 1980.

provocan también una doble tensión: la realidad como contingencia es sometida a un escudriña-miento riguroso e infatigable para desentrañar su sentido más oculto, velado por la manipulación de la información que hace el poder en los medios de comunicación, y por la propia enajenación de la conciencia colectiva.

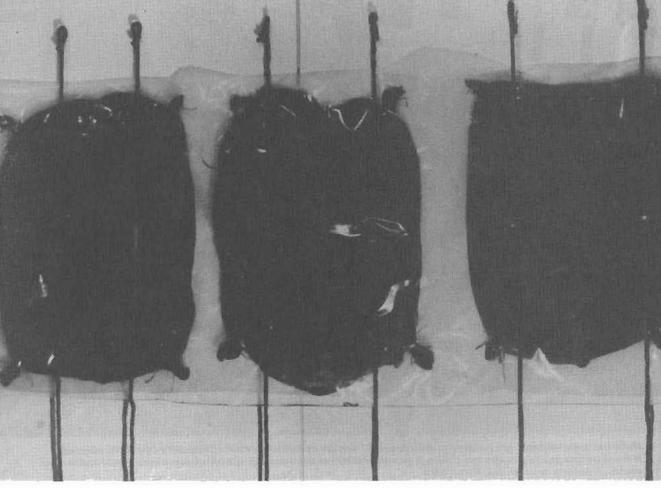
Se trata de un proceso crítico ininterrumpido para desmontar, de la escenografía nacional, aquellas señales, signos y símbolos que, por su capacidad comunicativa y sus significados, son seleccionados para ser instalados en nuevos montajes. La carga ideológica que transportan se pone al descubierto gracias a un mecanismo de rearticulación de esas señales, signos o símbolos que conforman el escenario estructural del país. La otra tensión deriva del modelo o código de montaje que se utiliza para encarar el referente que entra en pugna con los códigos consagrados.

Esta doble tensión alcanzó un peso considerable con la instalación y el trabajo gráfico de Catalina Parra presentado en Galería Epoca, en octubre de 1977, titulado *Imbunches*.

Esta exposición se nos presenta hoy como instancia de trabajo amplificada de los medias. En este aspecto rebasó los límites de la

instalación como unidad expositiva al incluir trabajos procedentes de diferentes sistemas de producción. A pesar de la variedad de medias y sus particulares significados, la exposición convergió hacia un sentido global y unificado. Esta ampliación fue sintomática del interés por superar aquellas prácticas limitadas formalmente por soportes y medias restringidos.

Una de las claves para acceder a la lectura de la exposición la ofreció su propio título: "imbunches". Este término tiene su origen en la voz mapuche "ivunche", que designa un antiguo mito chilote. Narra la transformación del hijo de una madre noble (cristiana) raptado por los brujos y convertido en imbunche por el siguiente proceso: borrar el bautismo mediante baños sucesivos en un traiguén (caída de agua que tiene la propiedad de borrar ese sacramento); dieta especial que consiste en comer carne de niño de menos de un año de edad; transformación física al coser todos los orificios (boca, ojos, oídos y ano); quebrarle una pierna y coserla a la espalda con lo cual queda con tres extremidades: cortar su lengua en sentido longitudinal, de tal modo que solo pueda gritar o gruñir, pero no hablar. Las funciones del imbunche son cuidar la cueva del Quicavi y presidir las reuniones de los brujos.

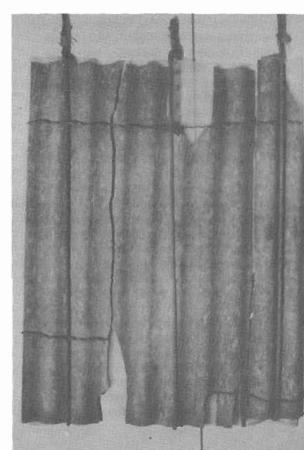


EN IMBUNCHES, 1977, Catalina Parra organiza una instalación en que, a pesar de utilizar una variedad de "medias", la exposición logra converger hacia un sentido global y unificado. Galería Epoca.

convirtiéndose en un instrumento del mal 22. ¿Qué relación tiene el imbunche con la obra propuesta?

Catalina Parra revivió y reactivó el mito para proyectarlo a una realidad desgarrada y remendada precariamente. Eugenio Dittborn emplea términos muy reveladores en el catálogo respectivo al señalar que "los imbunches de la artista son la memoria sismográfica de una perturbación sin término" 23. La precariedad de los remiendos sobre el cuerpo social ponían al descubierto la fragilidad de las suturas que trataban de unir los trozos del ser colectivo. El mapa del país colgado en uno de los muros de la Galería, cuidadosamente enmarcado, contrastaba con las rasgaduras que tenía, cosidas con hilo y aguja

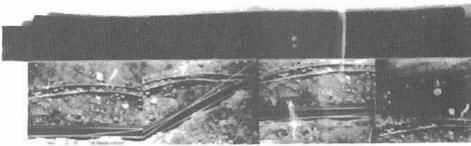
- Blume Jaime. Cultura mítica de Chiloé. Colección Aisthesis. Dpto. de Estética, Universidad Católica, Santiago, 1985.
- Dittborn Eugenio. Imbunches Catalina Parra. Catálogo Galería Epoca. Santiago 1977.



# COFFIN CAPACITY: ONE PERSON

IMBUNCHES, Catalina Parra. Galería Epoca. 1977.



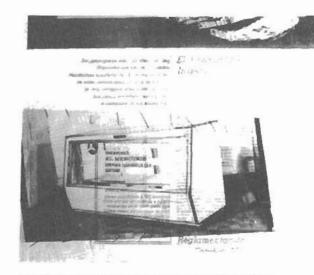


para tratar de sujetar, con dificultad, los pedazos de un país imbunchado.

Una cuidadosa selección de objetos cotidianos le permitieron crear una atmósfera dolorosa al interior del espacio expositor. Cada objeto y cada trabajo de gráfica (intervención de soportes impresos) representó, a escala reducida, la transformación del cuerpo social. Se valió de imágenes fotografiadas e impresas en periódicos y revistas; se apropió de estas "imágenes encontradas" que, día a día, sirven de alimento visual al lector quien, una vez vistas, las desecha al igual que el soporte sobre las que están impresas. En estas imágenes que la artista interviene, nos propone una re-visión y una re-lectura debido al desplazamiento de la imagen de su coordenada semántica normal al practicar sobre ella el ritual transformador que conduce al imbunche.

Algo similar se produjo con un aviso comercial del diario "El Mercurio" que se autopublicitaba con la siguiente frase: "Diariamente necesario" y con la imagen de un vaso de leche y un trozo de pan de molde. La artista unió y cosió con cordel una numerosa cantidad de ejemplares del diario hasta lograr un voluminoso fardo que prensó entre dos planchas de acrílico transparentes, atravesadas en sus esquinas por cuatro pernos de acero con sus correspondientes tuercas-mariposas. El ritual del imbunche se repitió al clausurar sus páginas y la información, al suspender su función, al transformar la estructura del diario, negando su identidad como medio de comunicación.

Carlos Altamirano, por su parte, tematizó el orden establecido, vale decir, todo lo que regula el comportamiento humano. En 1977, en Galería Cromo, instaló grandes paneles de madera cubier-

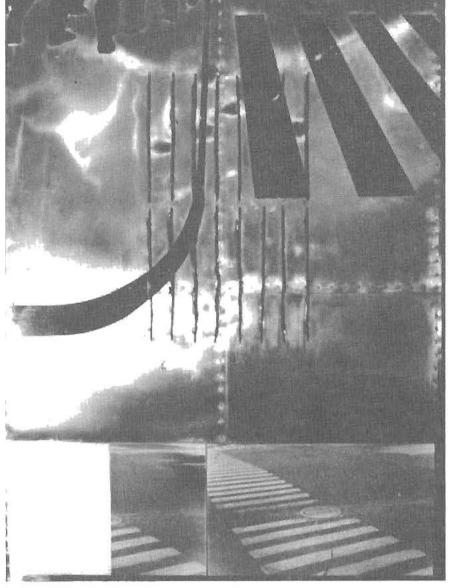


La artista unió y cosió con cordel una cantidad importante de ejemplares del diario "El Mercurio" hasta lograr un fardo que prensó entre dos planchas de acrílico transparentes y atravesadas por cuatro pernos. El ritual del imbunche se repitió al clausurar sus páginas, negando su identidad como medio de comunicación.

tos con latón brillante y remaches a la vista. El soporte duro desplazó a la tela sobre bastidor y puso en crisis, igualmente, el concepto de cuadro de caballete 24.

La fotografía es un medio fundamental en la

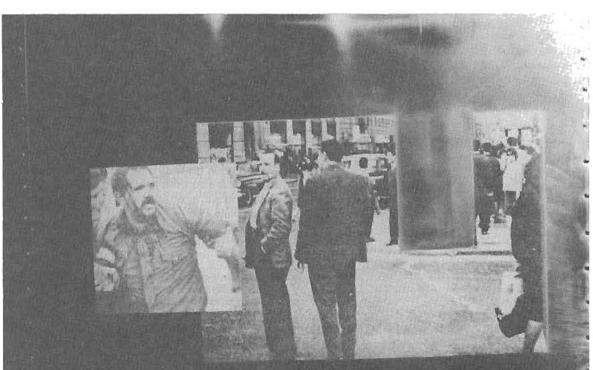
24. La asepsia conceptual y visual de su instalación presenta afinidades con las performances de Carlos Leppe como veremos más adelante. La regularidad expresada en la cuadrícula de los latones se anticipa al doblez que delimita los módulos en el pliego de papel que soporta la pintura postal de Eugenio Dittborn, que analizaremos oportunamente.



Carlos Altamirano tematizó el orden establecido instalando grandes paneles de madera cubiertos con latón brillante. El soporte duro desplazó a la tela sobre bastidor y puso en crisis el concepto de cuadro de caballete.

(1977, Cromo).

La fotografía es un medio fundamental en la génesis de la iconografía de Altamirano: el paisaje urbano que presentó fue registrado por la cámara fotográfica en su recorrido por la ciudad de Santiago (Galería Cromo, 1977).





a) INSTALACIONES Carlos Altamirano, (Cromo, 1977).

b) ACCION EN EL ESPACIO URBANO Carlos Altamirano, (1979 - 1980).

c y d) TRANSITO SUSPENDIDO Carlos Altamirano, Galería Sur Av. Providencia, 1981.

génesis de la iconografía de Altamirano: el paísaje urbano que presentó fue registrado, en primer lugar, por la cámara fotografica en su recorrido por la ciudad de Santiago; las fotos seleccionadas las pegó al latón a manera de citas visuales y ,a la vez, fragmentó algunas mediante el recorte y las traspasó al mismo soporte usando pintura sintética negra. El resultado fue una imagen plana -una verdadera sombra – cuyos bordes limitaban con el brillo del latón. Junto a esta iconografía de sombras ejecutadas con matrices pintó el camino de cebra peatonal sobre el latón y lo prolongó hasta el piso de madera de la propia galería. Sobre esta prolongación puso una barrera de peligro. igual a las que se emplean en la ciudad, pintada con los mismos colores (blanco y negro).

Esta instalación parodiaba la reglamentación de la conducta humana simbolizada por el código urbano que regula la circulacion peatonal. El orden establecido, expresado en los signos urbanos, fue el escenario de las transgresiones provocadas por las protestas callejeras registradas en el testimonio fotográfico<sup>25</sup>.

25. Sobre esos signos callejeros, pero no representados como lo hace Altamirano (pintura sobre latón), sino que directamente en el signo pintado en la calle actuará Lotty Rosenfeld, cuatro años después.









Fotografía de Jorge laniszewski publicada en la primera página del diario "Las Ultimas Noticias", de los artistas por la democracia.

Víctor Hugo Codocedo en una instalación titulada RETORNO (1983), exhibió una tela continua e imprimió sobre ella el kodalith de esta foto.

Abajo

INSTAL ACION de Victor Hugo Codocedo en Gráfica U.C. "En el nombre del padre", único trabajo autobiográfico con la imagen paterna. En el televisor se reproduce un video de las calles de Santiago, cuando busca a su padre, 1982.

Víctor Hugo Codocedo ingresó al lenguaje de las instalaciones casi sin pasar por una practica de la pintura o del dibujo. Pertenece generacionalmente a un grupo de estudiantes egresados de la Escuela de Bellas Artes, a fines de los años 70 (Héctor Achurra, Fernando Allende, Leonardo Infante, Milton Gonzalez). Quedaron situados entre la fuerte presión que ejercía la Escena de Avanzada y la continuidad de la pintura, cuyos nuevos representantes eran Samy Benmayor, Carlos Maturana (Bororo), Omar Gatica, Ismael Frigerio, Jorge Tacla y otros.

Por eso es que al buscar en el complejo lenguaje de las instalaciones y del video su modalidad discursiva, lo hizo fuera de los marcos teóricos de aquella Escena y sus proposiciones han sido, más bien, el resultado de una labor y reflexión solitarias.

Sus primeros abordamientos temáticos estuvieron relacionados con determinados problemas de la realidad nacional y latinoamericana. Presentó, por ejemplo, un saco de cemento solidificado y atravesado por fierros de construcción; en otro trabajo titulado *Retomo* exhibió una tela continua que recorría muros y pilares de la Galería Sur (1983) e imprimió sobre ella el kodalit de una foto aparecida en la portada del diario "Las Ulti-

 Victor Hugo Codocedo falleció prematuramente a la edad de 34 años en momentos que este libro entraba en prensa, el 27 de agosto de 1988.



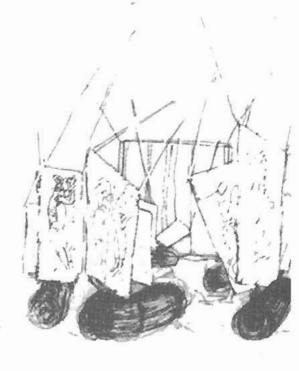


mas Noticias" donde un grupo de artistas se reunió en la escalinata de la Biblioteca Nacional exhibiendo un cartel que exigía el retorno a la democracia.

Con posterioridad a ésta y a otras instalaciones y acciones de arte (*En el nombre del padre*, instalación-video autobiográfico; *El entierro de la bandera*, video grabado en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, plegándola hasta hacerla desaparecer), Codocedo ha reorientado su labor



Portada del Catálogo de la VIII Bienal Internacional de Arte en Valparaíso, 1987



Nancy Gewölb. 1987.
... Y LOS ONAS NO NAVEGARON NUNCA... (Instalación).

y ha dejado atrás las prácticas realizadas entre 1977 y 1981.

Ha modificado su estrategia analítica y su temática sobre la contingencia por una orientación que apela más a lo sensible y emotivo, a través de instalaciones escenográficas como *Eclipse*, en Galería Bucci, 1985. Utilizó tres fuentes como recursos básicos de instalación: el cine de horror, la luminotecnia y la propia galería, pero como espacio desmontado. En otra obra titulada *Wurlitzer* (trabajo colectivo con Humberto Nilo, Héctor Achurra, Milton González, Fernando Allende y Bororo) se distanció también de la estructura de la instalación, de la estética del objeto o del video, conectándose con recursos escenográficos que hacen ambigua, por el momento, su inscripción en un ámbito específico de las artes visuales.

Las instalaciones que hemos reseñado fueron el resultado del trabajo aislado y personal de algunos artistas como instancia transgresora de un quehacer habitual, cuya periodicidad ha tenido marcados altibaios en estos últimos veinte años. A un período inicial -en los años sesentamuy polémico y minoritario como práctica de arte, siguió otro de casi total ausencia de la instalación entre los años 1972 y 1979, donde sólo la exploración conceptual de Brugnoli tornó más crítica esta modalidad al marginarla totalmente de su exhibición pública. Su resurgimiento se produjo a fines de los años setenta y su principal espacio de exhibición fue el Museo Nacional de Bellas Artes, con el auspicio de la Colocadora Nacional de Valores.

Estas prácticas fueron el resultado de iniciativas personales de los artistas, insertas en sus particulares investigaciones y no en una explicita invitación a elaborar "instalaciones". De ahí la extrañeza que nos ha provocado la convocatoria de la última Bienal Internacional de Valparaíso (1987), al invitar a los artistas chilenos a presentar esculturas e instalaciones, abriendo un campo de tiro al blanco para cualquier francotirador, est uviese o no comprometido con el marco conceptual, la estructura y la estrategia de las instalaciones.

No deja de ser sugerente que las obras más logradas en la articulación de sus significantes e intensidad en sus contenidos hayan sido aquéllas que no hicieron más que prolongar un trabajo de varios años como, por ejemplo, los trabajos de Juan Pablo Langlois, Mario Irarrázabal o Nancy Gewölb.

El primero con una obra que se instaló en un espacio delimitado y cerrado para evitar su confrontación con el espacio físico y para aislarse de las demás obras exhibidas; organizó su propio lugar al interior del espacio total de la muestra, lo que permitió la concentración del espectador en los objetos elaborados por el artista, eliminando cualquier factor distractor.

Su instalación prolongaba un trabajo anterior presentado en Galería Plástica 3 durante el año 1986. Partiendo de la elaboración en plasticina de ciertos modelos (pollo faenado, lechuga, máscara, pata de pollo y de chancho, cabeza griega, etc.), llegó a una estricta representación tridimensional, parodiando el más radical realismo, pero utilizando modelos de extrema banalidad que desmitificaban la idea del modelo "adecuado" para ser representado artisticamente.

Toda esta elaboración, aparentemente serializada, ponía en escena una parodia de la obra de arte entendida como original y única, cuestionada ahora con réplicas sucesivas hechas a mano;

cada obra se repitió cinco veces y se las ubicó sobre pliegos de papel cuadriculado. Forzó su mano a repetirse varias veces para hacer de cada ejemplar, no una réplica en sentido literal, sino que una continuación del modelo primero. Se obligó a repetir, a copiarse a sí mismo, para mostrar gracias al "trompe l'oeil", lo que supuestamente eran cinco patas de pollo o de chancho, lechugas, máscaras, etc.

Fue la reiteración del ilusionismo secular de la pintura de Occidente, sobre el cual se ha sustentado la mayor parte del imaginario de la estética del realismo. El constante simulacro de la realidad, la engañadora apariencia de los seres y de las cosas en la ficción de la pintura se trasladó, en una nueva estrategia discursiva, al espacio de la instalación, donde las piezas se dispusieron rigurosamente en el suelo, eliminando el muro y el pedestal como soportes habituales de exhibición. Este modo de presentación obligaba a observarlas desde arriba hacia abajo, y no a mirar frontalmente como se acostumbra en las exposiciones.

Esta modalidad de distribución y exhibición tuvo también otro representante en el fotógrafo Claudio Bertoni. Distribuyó en el suelo y en un espacio descubierto cientos de zapatos rescatados y recogidos, uno a uno, en las playas del sector Concón-Reñaca. Quiso recuperar la historia implícita en cada uno de estos objetos y, a la vez, su experto ojo fotográfico descubrió las particularidades físicas de cada zapato cuyo uso, desgaste y

deterioro les otorgaban una marcada individualidad sensorial. Al mismo tiempo, cada uno daba cuenta de su inserción histórica en la moda del calzado masculino y femenino, en su funcionalidad de zapato de fiesta, de calle o de gimnasia, en la identificación de las medidas de un pie de niño o de adulto, en la calidad de su confección con cuero, plástico o madera, en el status socio-económico de sus antiguos y anónimos dueños.

El fenómeno de la repetición, en ambos casos, fue otro hecho convergente al plantearse una estética de la reiteración que ponía a prueba el modelo único como obra cerrada y clausuradora.

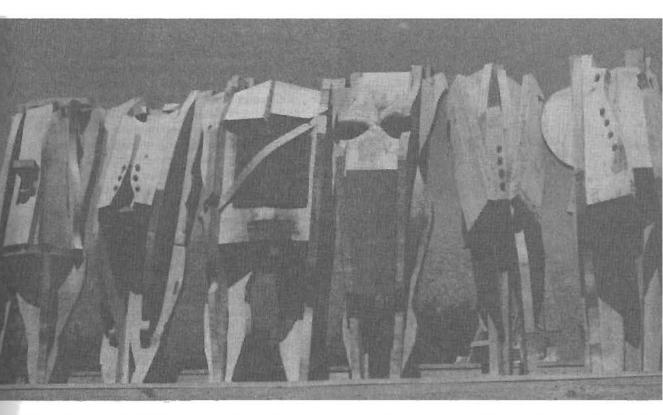
Sin embargo, la afinidad entre Langlois (Vicuña) y Bertoni fue sólo circunstancial y no se prolongó ni al marco conceptual ni al proceso de producción: el primero propuso una instalación con objetos elaborados por él mismo; el segundo, en cambio, recogió determinados objetos con ojo explorador y selector de indudable agudeza, ya que debían sostenerse a si mismos en sus respectivas singularidades y, sobre todo, en su relación con los demás.

La obra presentada por Mario Irarrázabal prolongó, igualmente, un antiguo trabajo ya comentado con caballos-balancines y sillas infantiles, y propuso una obra titulada Suba no más y experimente el vértigo del poder. El escultor continuó su línea de investigación de materiales, ahora con la madera, utilizando tablas recortadas, superpuestas o pegadas unas con otras, desbastadas o talladas; incluyó, además, maderas torneadas y piezas de metal en un proceso de elaboración cercano al

VIII Bienal Internacional de Arte, Valparaiso.



Claudio Bertoni distribuyó en el suelo cientos de zapatos y su ojo experto de fotógrafo descubrió las particularidades físicas que otorgaba a cada uno una marcada individualidad sensorial (1987).



SUBA NO MAS, Y EXPERIMENTE EL VERTIGO DEL, PODER. Mario Irarrazabal. 1987. Premio VIII Bienal Internacional de Arte, Valpararso, 1987.

oficio de la carpintería y al trabajo en serie con el uso de plantillas.

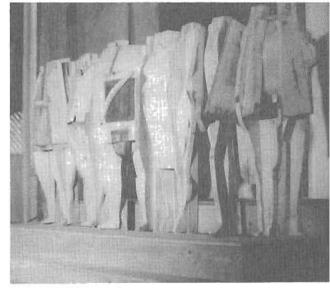
Su obra apuntó a un juego de simulacros y simulaciones del poder que le dieron a su instalación un tono irónico y sarcástico.

Patricio Rojas, por su parte, capturó el paisaje cordillerano a través de módulos de madera ubicados uno al lado del otro para configurar la continuidad del relieve andino. Este se prolongaba por la otra cara del módulo, rompiendo la exigencia tradicional de la frontalidad e invitando a su recorrido total.

Su trabajo con módulos se reencuentra con otros anteriores que han establecido una constante en su obra, basada en la serialización con moldes de yeso de su brazo y mano y haciendo de su propio cuerpo el modelo aprisionado por el molde; esto le ha permitido innumerables copias de su pose detenida como si se tratara de un gesto fosilizado.

#### 10. SEMANTICA DE LA ACCION

En otro libro dijimos —refiriéndonos a las acciones de arte en nuestro país— que la práctica artística,

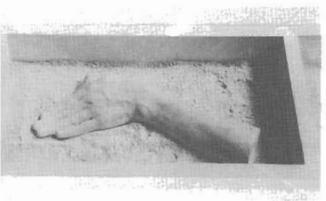


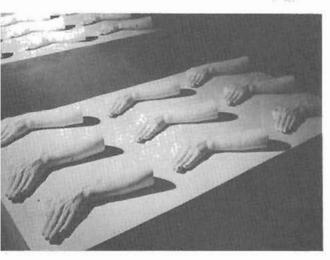
Su obra significó un juego de simulacros del poder que confirieron a su instalación un tono sarcástico.

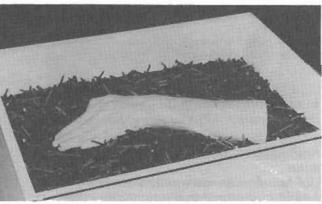
en sus condiciones de producción o en su modo de representación, había tomado otra dirección al abolirse la realidad material de la obra para ser reemplazada por la presencia directa del propio artista.

Este se pone en escena, se auto-presenta como medium provisorio de un proceso teórico y prác-









tico que permanece bajo la forma de documento visual y escrito (cine, video, fotografia texto impreso), único testimonio de la accion 26.

El cuerpo es —como en las sociedades primitivas— la fuente de los recursos expresivos. Hay una especie de ritual que recuerda ceremonias antiguas donde el instrumento natural de comunicación humana era, justamente, el cuerpo. Podríamos comparar las ceremonias primitivas con la "performance" y ampliando más este término lo podríamos aplicar a las actividades sociales, políticas, religiosas y militares. En síntesis, todo acontecer en la vida puede ser un rito o una "performance" 27.

26. Ivelic M., Galaz G. Op. cit.

27. La palabra "performance", en inglés, se refiere a cualquier clase de presentación pública. En las artes visuales este término se emplea para denotar diversos tipos de "arte en vivo" y "arte de acción". Desde los años 70 esta palabra se usa, de manera más sistemática y regular, en conexión con el "nuevo performance", movimiento cuyos conceptos y métodos surgieron de las obras de los post-minimalistas y de las tendencias conceptuales que salieron a la luz en el Body-Art (arte corporal), Land-Art (arte de la tierra) y en el Process-Art (arte del proceso). La influencia de este movimiento, ya sea en su versión europea (performance) o en su versión norteamericana (new performance), se extendió a todas las regiones occidentales u occidentalizantes del mundo, desde Europa hasta Australia, Israel y Japón, incluso América Latina. Más aún, la palabra misma "performance" ha quedado incorporada tal cual al vocabulario de las lenguas respectivas. El significado más próximo en Castellano, de dicho término es "actuación". En lengua inglesa -como se señaló - performance alude a toda actuación en público; todo ejecutante o actuante es un "performer". Los antecedentes más próximos del "performance" se encuentran a fines del siglo pasado en Alfred Jarry, considerado como el creador del performance moderno. Los primeros "performer" propiamente tales en la vertiente corporal (Body-Art) fueron Ben Vautier (1959-66) y Bruce Nauman. El primero realizó actividades sencillas que denominó Pantalla, Vómito, Sueño, Sonrisa ante un auditorio selecto cuya foto-documentación fue incorporada posteriormente. En cuanto a Nauman, realizó sin más compañía que la cárnara, movimientos básicos con su cuerpo, titulados De pie, Sentado, Inclinado, Agachado, En cuclillas, Acostado, fechados en 1965. Muchos lo consideran el iniciador del arte corporal y del nuevo performance. En cambio, otros teóricos consideran que Y ves K lein habría iniciado el arte

Patricio Rojas prosigue su trabajo de serialización con moldes de yeso de su brazo y mano. Hace de su propio cuerpo el modelo aprisionado por el molde. Galería Drugstore. 1980.

En una sociedad tan compleja como la nuestra, el cuerpo ha diseñado múltiples formas de mostrarse y darse a conocer; la gran mayoría están convencionalizadas y codificadas. En cambio, las 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; en otras palabras, 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 28.

corporal en 1962, en Niza. Su obra Salto al vacio, lanzándose a la calle desde lo alto de un edificio habría marcado su inicio.

La consagración del performance se produjo en la Documenta 5 de Kassel, en 1972, en la que se destinó una sección especial a sus ejecutantes: Acconci, Fox, Oppenheim, De Dominici, Penone, Yoko Ono, Gilbert & George, Rainer, Scharzk ogler, Pane). Véase Kontova Helena. Los artistas del nuevo performance. Revista Artes Visuales No. 24, México. Mayo 1980. Góngora Leonel. Arte/Performance. Ibid. Glusberg Jorge. Introduction aux langage du corps: l'art corporel et les performances. En Journées interdisciplinaire sur l'art corporel et performances. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

28. Ivelic M., Galaz G. Op. cit.

Paris 1979.

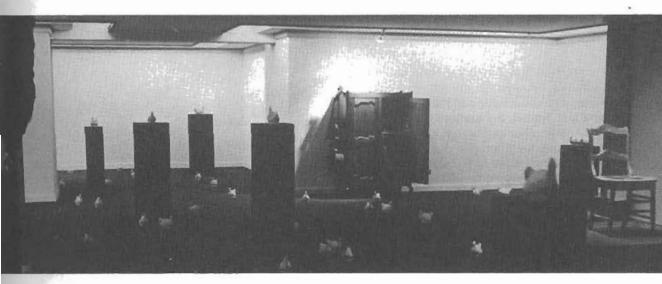
Para comprender mejor esta praxis, que se inició en Chile en 1974, con la obra *Happening de las gallinas* de Carlos Leppe, "performance" realizada en la Galería Central, precisaremos algunas ideas.

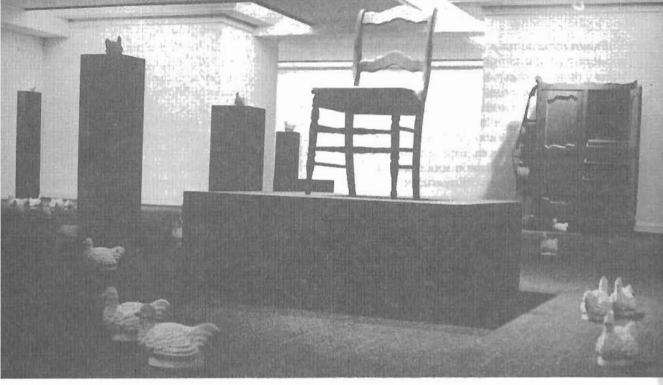
El arte ha sido un puente entre el yo y el no yo, una especie de intermediario entre el hombre y el mundo. Es decir, el artista ha mediatizado su relación con el mundo gracias a la expresión artística, generando una imagen sobre un soporte físico cuya existencia material no depende de él. Al incorporarse el objeto al campo artístico se produjo la liberación respecto a los soportes, pero no se modificó el carácter mediador que segura acompañando al arte objetual, aunque se haya acortado la distancia con la vida.

Pues bien, la nueva modalidad que ahora analizamos marcó un hito tanto o más transgresor que el que había marcado, en su oportunidad, el objeto. El empleo del cuerpo como soporte y significante a la vez alteró profundamente el quehacer artístico, sus materiales y procesos de elaboración, su sentido y finalidad. El artista abandono cualquier soporte mediador para reafirmar la inmediatez de un soporte vivo: su propio cuerpo.

Así como la tela en blanco —soporte de la pintura— puede ser activada por el trabajo que el artista desarrolla sobre ella al pintarla, anulando su condición primera para imprimirle la condición de la pintura, también el cuerpo (del artista) en "blanco" —como cuerpo históricamente condicionado— puede activarse para devenir soporte artístico de autopresentación.

Las acciones corporales en nuestro país se iniciaron con la obra HAPPENING DE LAS GALLINAS, de Carlos Leppe, en 1974. Estos actos requieren necesariamente de un análisis semántico para discernir los conceptos puestos en juego. En este tipo de "performances" la semántica marca la actividad del sujeto que las realiza. Galería Central, Carmen Waugh.



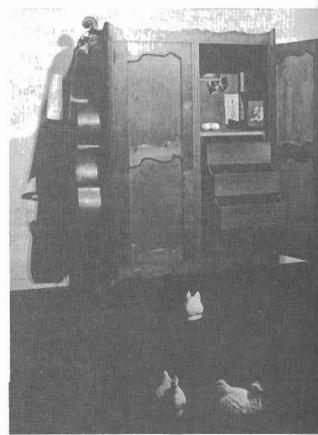


La coincidencia de la tela y del cuerpo como soportes tiene, no obstante, una radical distinción en el plano de la temporalidad: la tela, una vez pintada queda como pintura, obra hecha, dotada de indefinida permanencia temporal y arrastra consigo una existencia separada a la del artista y vive su propia historicidad. En cambio, cuando el cuerpo del artista pasa a ser el soporte, la "obra" es efímera: el cuerpo retorna a la condición de cuerpo (en blanco), una vez finalizada la autopresentación.

Este queda potencialmente en condiciones de volver a ser activado como una pintura que, al borrarse, vuelve a ser tela (en blanco) y se puede pintar de nuevo sobre ella. El único medio de rescatar el arte corporal es con el registro visual (cine, video, fotografía), que adquiere las mismas características de mediación que la pintura o la escultura.

Pero la fotografía, el cine y el video son registros parciales, insuficientes, que no retienen la totalidad de la acción corporal. Nunca podrá ser fotografíada, filmada o grabada en su totalidad por muy perfeccionados que sean los instrumentos mecánicos o electrónicos.

En una pintura el ojo es libre para mirarla cuantas veces quiera porque la obra siempre está a su disposición (puede ir al museo cuando guste). No ocurre lo mismo con el arte corporal porque una vez realizada la acción no hay relecturas: es irrecuperable. Aún más, si somos testigos directos su propia complejidad lingüística hace difícil su lectura y es imposible volver atrás para releer el



"El artista ingresa a una zona de peligro" —dijo con mucha exactitud Cristián Huneeus al referirse al trabajo corporal de Carlos Leppe, Año 1975.





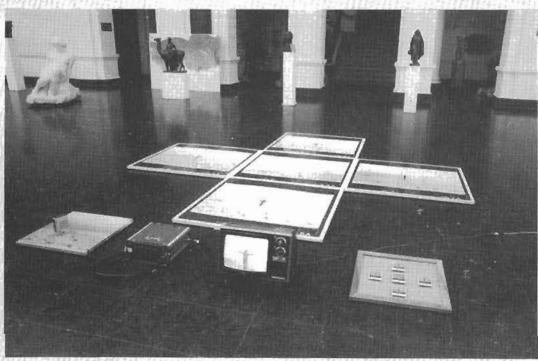


## LOTTY ROSENFELD

"Esta artista, una de las inauguradoras de las acciones de arte en Chile, junto al grupo C.A.D.A., es a la vez gestora de una nueva visualidad que se gana a través de los resquicios que el sistema no es capaz de consumir, reprimir, algo así como la mente, el pensamiento que yo tengo, cuando de la boca para fuera digo sí; pero mi cabeza, toda mi energía dice no, no".

A la izq.: Acción de Arte: "Una milla de cruces sobre el pavimento". Santíago, 1979, (Desacato, Francisco Zegers Editor).





NEO(N) INSTALACION A SANTA TERESA DE LOS ANDES Y EL CRISTO Gonzalo Mezza. Galería Arte Actual, 1987.

VIDEO-INSTALACION "LA CRUZ DEL SUR" Gonzalo Mezza. Museo Nac. de Bellas Artes, 1980. texto. ¿Quién leyo completamente la propuesta corporal de Leppe en *Sala de espera* (1980) o en *El día que me quieras* (1981)?

El cuerpo humano ha sido protagonista de acciones rituales de contenido mágico-mítico: lacerado, tatuado, mutilado o pintado para apaciguar a los dioses o para ofrendarse, o para vincularse con los poderes de la naturaleza. El cuerpo intervenido —sellado para siempre — fijó una identidad, un rol, un status o una función al interior de la sociedad. Ciertas intervenciones corporales como la circuncisión, por ejemplo, determinan la inserción de una persona en una especifica comunidad racial y religiosa.

Esta valoración simbólica del cuerpo se ha debilitado en el mundo occidental al cubrirse primero e instrumentalizarse después. Su función comunicadora ha quedado desplazada y muy disminuida debido a que el hombre ha encontrado nuevos medios para comunicarse. Ha sido el artista (no sólo en las artes visuales) quien ha recuperado el cuerpo y reactivado su función comunicadora, desentendiéndose de los modelos dirigidos y de los estereotipos que lo han hecho un instrumento comunicador alienado.

El arte corporal ha permitido el reencuentro del artista con su propio cuerpo como "corps trouvé". Lo reivindica como posibilidad, vehí-culo y soporte, alterando su semántica habitual. Este "cuerpo encontrado" presenta analogías con el "ready-made" de M. Duchamp; recordemos que este último planteó un problema estético concreto: el objeto (ya hecho) se autopresentó, sin delegar en otros la tarea de su propia denominación (ní a la pintura, escultura o fotograía, ni mucho menos a la escritura). La analogía a la que aludimos se produce porque el

artista se encuentra con su propio cuerpo (ya hecho) constituido en estructura primaria —en cuerpo minimalista— pudiendo activar esta condición minimalista (como Ben Vautier o Bruce Nauman) o llevarlo a un grado de creciente complejidad, en la medida que el cuerpo interactúa con otros contextos (culturales, sociales, políticos, sexuales, etc.) como ocurre con las propuestas corporales de Leppe.

El artista es, al mismo tiempo, sujeto y objeto de la acción. No necesita prolongarse en otra cosa para establecer una relación con el mundo. No existe aquí el reconocimiento residual por impregnación de materiales que dejan la huella del artista —como en la pintura— sobre el soporte.

Algunos autores consideran que el arte corporal continúa el proceso antillusionista que ha caracterizado a las vanguardias de nuestro siglo. Los valores táctiles, acústicos, motrices ya no se sugieren mediante los instrumentos ilusionistas; se muestran como son y en lo que son. Se pretende dar cuenta del flujo total de los datos perceptivos que provienen de la presencia plena del artista.

Hay un anhelo de reivindicar el cuerpo propio como soporte de expresiones humanas. Tal como lo señala M. Merleau-Ponty, el cuerpo es un repertorio de significaciones vivas y no, necesariamente, de significados invariables y fijos. Nuestro cuerpo, como sistema de potencias motoras o de potencias perceptivas, es un conjunto de significaciones vividas que enriquecen nuestros esquemas corporales y mentales.

El filósofo nos dice que la mirada es capaz de obtener más o menos cosas según la manera cómo las interroga; aprender a ver los colores es adquirir un cierto estilo de visión, un nuevo uso del cuerpo

El cuerpo humano ha sido protagonista de acciones rituales de contenido mégico-mitico: lacerado, tatuado, mutilado o pintado con el fin de apaciguar a los dioses o para vincularse con las fuerzas naturales, como es el caso de nuestros aborigenes fueguinos. En el mundo Occidental esta valoración simbólica del cuerpo se ha debilitado e inhibido. El arte corporal ha permitido el reencuentro del artista con su propio cuerpo: "corps trouve".

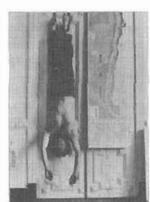


Marcela Serrano, 1979.





Eli'as Adasme, 1980.





El arte corporal en la cultura de los indios onas. "El cuerpo—dice Merleau-Ponty— es comparable con la obra de arte".
Este redescubrimiento de lo corporal se hacía necesario para superar la represión a que la cultura occidental lo había llevado, agrega Barilli.

propio. De esta manera los datos de la vista se integran a una nueva entidad sensorial, se orientan a una significación más rica que no estaba hasta ese momento indicada en nuestro campo perceptivo. En este sentido Merleau-Ponty compara el cuerpo con la obra de arte. En la pintura o en la música —nos dice— la idea no puede comunicarse, sino que por los colores o los sonidos, y lo mismo ocurre con la poesía vehiculada por la palabra. El lenguaje —agrega — significa no sólo por las palabras, sino que por el acento, el tono, los gestos y la fisonomía, revelando no sólo la fuente del pensamiento de quien habla, sino que también su manera fundamental de ser.

Una novela, un poema, una pintura son seres en que no se puede distinguir la expresión de lo expresado; el sentido no es accesible; podrá ser lo por un contacto directo que irradia significación, sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es así como el cuerpo es comparable con la obra de arte 29.

A propósito de esta reivindicación del cuerpo propio, R. Barilli afirma que este redescubrimiento corporal se hacía necesario frente al ocultamiento y represión al que la cultura occidental lo había llevado.

A su juicio, nuestra cultura siempre ha estado más atenta al principio de la conservación, al atesoramiento de las experiencias. Lo que no se puede conservar pertenece a los estratos inferiores y degradantes del hombre. De aquí se derivaría, por ejemplo, el carácter "bajo" e irrecuperable

 Merleau-Ponty Maurice. Phénoménologie de la perception. Gallimard, Paris 1945. de lo olfativo y gustativo. Pero lo reprobable va en aumento cuando se trata de las funciones fisiológicas. El punto culminante de la reprobación se produce en torno a la sexualidad y los órganos genítales. Se trata de un ocultamiento social destinado a velar determinadas funciones corporales.

Según Barilli, el universo del ilusionismo representativo, en el que participa el sistema tradicional de las bellas artes, se ha apoyado en la represión de los impulsos instintivos. Frente a ello la vanguardia ha tratado de invertir esta ruta mediante la eliminación del principio de conservación y atesoramiento de la ética occidental. Esta superación de lo conservado y atesorado supone un retorno a los orígenes, a la inspiración en los ritos y mitos de las sociedades arcaicas 30.

Sin embargo, este retorno a lo ancestral no es ni romántico ni mucho menos sagrado. El arte corporal sólo rescata el cuerpo como soporte, sin la compañía de las connotaciones mágicas o religiosas del cuerpo ancestral. Con razón J. Glusberg habla de "ceremonias sin Dios y rituales sin creencias"; emplea estos términos no en el sentido de censura moral o denuncia por falta de fe, sino que en el empleo del cuerpo como soporte válido de intervención artística.

Esta apropiación del cuerpo sobrepasa la tentativa habitual del artista de utilizarlo sólo en parte a través de un hacer que conduce al objeto-obra, independiente de él. Ahora es todo el cuerpo el que participa en el rescate programado de todas sus capacidades, de sus intervenciones en el mundo. Dicha apropiación supone, en primera instancia, tomar conciencia del cuerpo propio como "cuerpo encontrado" y, luego, prepararlo para que asuma la función de "cuerpo-obra".

Así como el pintor se prepara para ejecutar la pintura, así también quien se dedica a trabajar con el cuerpo debe conocerlo a fondo para dar curso a su puesta en escena, sin olvidar que el cuerpo, como texto del discurso visual, requiere del contexto que lo sitúa históricamente.

El cuerpo-obra debe entenderse como despojado de sus comportamientos codificados, rituales estandarizados y gestos urbanizados, frutos de la normativa social y cultural de su medio y de su tiempo.

La existencia del cuerpo-obra —como lo dijimos— es efimera: concluida la acción corporal el cuerpo retoma su existencia institucionalizada Es lo mismo que acontece con el actor teatral, aunque con una diferencia: el actor asume el rol de otro, encarnándose en un personaje que no es

Barilli Renato. Informale Oggetto Comportamento. Giangiacomo Fetrinelli, Milán 1978.

el, ni biográfica ni históricamente. El actor se esfuerza por apropiarse del ser del otro y trata por todos los medios que su yo empirico no lo avasa-lle. Su destino es apoderarse de un personaje distinto en cada obra de teatro y olvidar, por cierto, a aquéllos que ya ha encarnado. En este sentido no se borra a sí mismo, borra al personaje de su actuación 31. Por otra parte, el cuerpo obra carece de la sucesión temporal que presenta la representación teatral que puede repetirse cuantas veces sea necesario. El arte corporal se inscribe en un tiempo distinto, inmediato, instantáneo, de una sola función, que le otorga la cualidad de "pieza única".

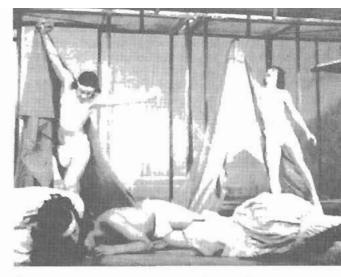
Indicábamos que el cuerpo-obra tiene una existencia limitada y su permanencia no se produce como obra; su recuperación es el resultado de medios mecánicos de registro (cine, fotografía, video), que alteran o modifican el sistema semiótico del arte corporal, abriendo, a la vez, un corpus semiótico propio que origina un nuevo texto ilusionista: se ha recuperado la imagen del cuerpo, pero el cuerpo se ha perdido.

El ojo mecánico, al reproducir las imágenes, no sustituye el ojo humano, sino que potencia la visión: close-up, zoom, primeros planos, amplificación, fragmentación, etc. Cualquiera que sea el procedimiento de manipulación de la imagen, pone de relieve algunos aspectos que pasarían desapercibidos para el ojo desnudo, así como elimina otros. No olvidemos que el registro mecánico lo realiza una persona que está detrás de la cámara y aunque lo dirija el propio artista, no puede despojarse del todo de su propia capacidad selectiva visual que obedece a determinados esquemas culturales: es su versión. Por eso es que el registro no sólo documenta, sino que también recrea.

El arte corporal y las performances radicalizaron más aún la alternativa que se les había presentado a los artistas a mediados de los años setenta.

Ya no se trataba de optar entre la figuración o la abstracción, que era una opción planteada al

31. Algunos actores y actrices del teatro chileno se han referido a la relación que han tenido con los personajes que han encarnado a través de sus respectivas carreras artísticas: Anita K lesky, al aludir a sus personajes ha dicho: "Uno los busca y los sufre en el período de ensayo y los encuentra y los ama durante las funciones. Cada uno de ellos ha sido parte nuestra en determinado momento. Pero una vez que la obra termina, esos personajes nos abandonan. Por mucho que nos hayan importado quedan a un lado, como libros de una biblioteca. Y es bueno que así sea, ya que sería horrible cargar con ellos de por vida". Jaime Azócar, por su parte ha afirmado que la "influencia de los personajes son cosas que pasan mientras haces la obra, pero que no dejan secuelas".



El arte corporal, al contrario del teatral (que puede repetirsa) se inscribe en un tiempo inmediato, instantáneo, condición que le otorga la cualidad de "pieza única".

interior de un mismo sistema. Lo que estaba en juego en el decenio del setenta era si se continuaba pintando o si se adoptaban lenguajes al margen del sistema de la pintura e, incluso, de la escultura.

La presencia del objeto en la década anterior había abierto la brecha por la cual se infiltraron aquellos discursos cuyas retóricas disolvían tajante y enfáticamente los sistemas productivos ilusionistas. Ya sea con el objeto y su ordenamiento espacial, con el empleo directo del cuerpo o diferido por la reproducción mecánica, o con las acciones de arte llevadas al espacio urbano, el escenario del arte nacional se convulsionó ante la combativa irrupción de estas manifestaciones, apoyadas por una fundamentación teórica de carácter analítico que superaba por su rigor las bases teóricas en que se apoyaban la pintura y la escultura.

#### 11. EL CUERPO DEL ARTISTA

El trabajo corporal de Carlos Leppe es el fruto de una tensión entre su yo íntimo y los parametros culturales que regulan el comportamiento social. Hay una dialéctica ininterrumpida entre su modo de producción de arte (cuerpo-obra) y el modo de reacción de la comunidad social (cuerpo social).

Podríamos hablar de una tension estética entre dos modalidades de compresión del fenómeno artístico: la que propone el artista y la que el público entiende como arte. Aquel propone la subversión radical de los parámetros estéticos resguardados por la institucionalidad cultural, aceptados y respetados por la mayoría del público. De ahí que —entre otros efectos— la presentación de su trabajo se convierte en un rito privado en la intimidad de una galería. Como bien dijo Cristián Huneeus, el artista ingresa a una "zona de peligro" 32 al exponer su cuerpo a la mirada pública.

Pero dicha tensión tiene un trasfondo antropológico que afecta al artista más allá de su yo estético. Es, justamente, ese trasfondo el que develará su yo estético al hacerse signo corporal, cuyo referente fundamental es la propia biografía del artista. Su cuerpo-signo ingresa a esa zona peligrosa porque se introduce en áreas muy perturbadoras para la sociedad: si ésta ha sido impactada por su modalidad de producción, el impacto se acentuará al advertir que lo que se expone, corresponde a aspectos del ser que se ocultan: el problema de la identidad sexual, la relación traumática entre madre e hijo, la transgresión del cuerpo por continuas intervenciones.

Como el referente de su acción corporal es su propia biografía, el cuerpo se hace autorretrato y desoculta la intimidad que se protege tan celosamente. La preocupación por mostrarse, por revelar el yo profundo, tiene una larga data en la historia del arte.

En muchas oportunidades los pintores han recurrido al autorretrato para indagar en si mismos; observaron su propio cuerpo y , sobre todo , el rostro . Ni uno ni otro son objetos de la reincidencia de nuestras miradas en la vida cotidiana . La verdad es que no los percibimos: estamos siempre detrás del rostro o dentro del cuerpo . Pensamos que tanto en el autorretrato pintado como en el arte corporal hay un intento por auscultar la intimidad del ser mediante la propia mirada personal .

Leppe realiza una observación profunda de si mismo a través del estudio y conocimiento de su propio cuerpo con el que realiza una larga serie de intervenciones; son capítulos de una autobiografía que muestran episodios de una obsesión por infringir las normas individuales y colectivas que hacen tabúes determinados comportamientos humanos.

En el primer trabajo de esta naturaleza, *El happening de las gallinas*, 1974, su autopresentación se limitó a mostrarse sobre una tarima, sentado en una silla y vestido con ropa corriente. Su puesta en escena consistió en permanecer inmóvil con una corona funeraria alrededor de su cuello, mientras el público lo contemplaba en silencio y circulaba entre gallinas de yeso, obser-

 Hunneus C. Cuatro años por el cuerpo de Leppe en Reconstitución de escena. Catálogo Galería Cromo. Santiago, noviembre 1975.



Cristián Huneeus, "cuya patria fundamental es, además de Chile, la del lenguaje". (Bernardo Subercaseaux).

vando, además, un viejo ropero con objetos personales y muchos huevos que, conjuntamente, con un violoncello completaban un espacio irreal, cuidadosamente ideado.

En este primer trabajo, su intimidad permaneció oculta; no emergió con el ímpetu y la violencia con que lo haría más tarde. En esta oportunidad, el cuerpo como signo corporal se presentó en un ámbito muy conceptualizado, donde la idea que vertebró la acción fue más que la exposición directa del cuerpo.

La fecundidad frustrada mediante el simulacro de morir poniendo un huevo abrió la primera interrogante pública respecto a la crisis de la identidad sexual. Su tácita confesión planteó aquella tensión a la que nos referimos entre el cuerpo privado del artista y el cuerpo institucionalizado de la sociedad. El conflicto se objetivó en el gesto del público de apoderarse de las gallinas de yeso y comerse los huevos 33, arrasando con la instalación de objetos que acompañó su acto.

A partir de esta obra, el autor ha desarrollado un programa cuyo eje medular ha sido la tematización de su identidad sexual mediante su cuerpo como ser sexuado. Nos introduce en una problemática perceptual y situacional del cuerpo humano, considerado no como estructura biológica, sino que como signo cultural, históricamente situado.

Tal como la fenomenología lo indica, el cuerpo aparece como soporte originario de la existencia y no como simple envoltorio del espiritu o como un cuerpo pensado por las ciencias. Siguiendo a Merleau-Ponty, nos encontramos con las adquisiciones más durables del psicoanálisis. Según este filósofo, cualquiera que hayan sido las declaraciones de principio de Freud, las investigaciones psicoanalíticas concluyen, no a explicar al hombre por la infraestructura sexual, sino que

33. Richard Nelly. Cuerpo correccional. Santiago 1980.

a encontrar en la sexualidad las relaciones y las actitudes de conciencia. La significación del psicoanálisis no es hacer una psicología biológica, sino que descubrir un movimiento dialéctico en funciones que se creían "puramente corporales" y de reintegrar la sexualidad al ser humano 34.

En el mismo Freud lo sexual no es lo genital; la vida sexual no es un simple efecto de procesos cuya sede son los órganos genitales; la libido no es un instinto, es decir, una actividad naturalmente orientada hacia fines determinados; ella es el poder general que tiene el sujeto psicofísico de adherir a diferentes medios, de fijarse diferentes experiencias, de adquirir estructuras de conducta. Ella es la que hace que un hombre tenga una historia. Si la historia sexual de un hombre da la clave de su vida es porque en la sexualidad se proyecta su manera de ser a la mirada del mundo, es decir, a la mirada del tiempo y de los demás hombres 35.

Creemos que la historia sexual de Leppe nos da la clave de su arte; historia que se integra con la totalidad de su existencia y se interrelaciona con las demás existencias.

Cualquier fenómeno cultural —el arte de Leppe lo es— puede tener un significado económico, político, moral, religioso, etc. Pero cada uno se entresignifica en la unidad del acontecimiento social. Es imposible reducir la vida interhumana sólo a las relaciones económicas, jurídicas, morales o artísticas como es imposible reducir la vida individual sólo a las funciones corporales o al conocimiento que tenemos de la vida.

No obstante, en cada caso, uno de esos ordenes de significación puede ser considerado como dominante. En el arte corporal de Leppe la inserción de su cuerpo, en el marco sociológico y cultural de nuestro tiempo, no debilita ni menos anula lo que debemos considerar como su gesto dominante: lo sexual. Ciertamente debemos tener presente que en su acción se producen interrelaciones entre su cuerpo intervenido y el cuerpo social; entre su cuerpo biográfico y el cuerpo social histórico; entre su cuerpo como ser sexuado y los otros cuerpos sexuados.

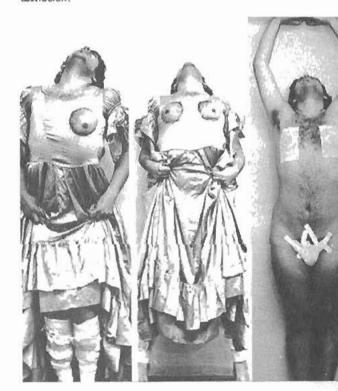
Con El perchero (1975) intensificó la tematización de la sexualidad. Sometió su cuerpo a las primeras intervenciones que se harian más y más complejas a medida que esas experiencias le propor cionaron nuevas posibilidades de autopresentación. Por otra parte, la complejidad del problema abordado lo llevó a recurrir a variados procedimientos semióticos para vehicular la semántica de sus acciones.

En *El perchero*, su cuerpo como matriz, como soporte desnudo, fue interferido y bloqueado con vestidos, vendas y gasas, que cubrieron y disimularon su identidad sexual y simularon al mismo tiempo, un acto de castración.

La lectura de este cuerpo-obra no es la resultante de la decodificación que se haga del cuerpo en su presentación directa, sino que de las fotografías tomadas 36. Aquel es sustituido por tres

36. A mediados de la década del setenta, la fotografía se convirtió en un mecanismo usual de registro en las artes visuales. Su masiva irrupción provocó un desajuste en el itinerario histórico de la pintura: algunos han visto en esta irrupción, la "configuración de un fenómeno por su valor de convergencia" (Véase, Richard, Nelly, Puntualización de algunos elementos críticos para la discusión acerca de la incorporación de la fotografía en la práctica de los artistas. Fotocopia. Santiago 1981. Dicha afirmación se fundamenta en la "convergencia expositiva" de un grupo de artistas (Parra, Dittborn, Bru, Smythe, Altamirano, Leppe) que exhibieron en Galería Epoca y en Galería Cromo en 1977. Esta convergencia tuvo como causas el propio desarrollo de las artes visuales en Chile, en una situación política muy precisa, unida a una particular asimilación de ciertas corrientes internacionales que se sintetizaron en el movimiento conceptual.

EL PERCHERO, 1975. Carlos Leppe. El cuerpo del artista, como matriz y soporte desnudo, fue interferido con vestidos y vendas que escondieron su identidad sexual y simularon al mismo tiempo, un acto de castración.



<sup>34.</sup> Merleau-Ponty Maurice. Op. cit.

<sup>35.</sup> Ibid. pág. 185

fotografías en tamaño natural, encerradas cada una entre dos planchas de plástico transparentes, dobladas a nivel de la cintura y colgadas en un percheró. Cada fotografía corresponde a una pose, a una simulación, a un travestismo, que deja un "seno" o los dos al descubierto; en la tercera fotografía posa desnudo, pero con los "pechos" y los órganos sexuales cubiertos.

En galería Cromo realizó una exposición titulada *Reconstitución de escena* (1977) en la que su cuerpo, nuevamente fotografiado, fue el centro de su especulación visual y conceptual.

Consideremos el desarrollo del arte nacional. Dijimos que en el decenio del sesenta, la fotografía había comenzado a ser utilizada como imagen, pero adherida al texto pictórico: vale decir, no alcanzó autonomía ní como lenguaje ni como imagen independiente. Sin embargo, su presencia en el soporte de la pintura fue muy significativa, puesto que tuvo como finalidad afianzar la representación, la carga icónica e, incluso, los textos escritos que se incorporaron para reforzar la carga semántica de la imagen. No olvidemos que esta incorporación se produjo con la pintura informal y su distanciamiento respecto a la representación ilusionista.

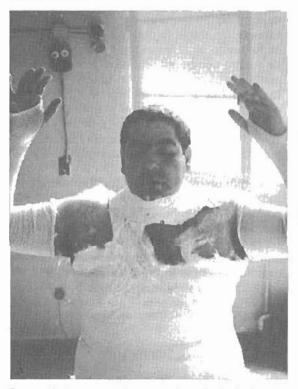
El reencuentro con la fotografía en 1977 correspondió, a nuestro juicio, a una reutilización ya no amparada por el marco físico o conceptual de la pintura, sino que adquiriendo plena autonomía como soporte, gracias al tratamiento específico que hizo el artista sobre la imagen fotográfica. De esta manera se instaló en el arte chileno y abrió un nuevo campo de investigación icónica, analítica y estructural. La fotografía fue motivo de importantes reflexiones en el marco teórico de las artes visuales propiciadas por Nelly Richard y Ronald Kay. En cuanto a la situación histórica del país, no hay duda que el artista activó su mirada crítica sobre la realidad chilena y lo hizo con especial énfasis. El trabajo de arte se concentró en este referente que estimuló una especulación lingüística de bastante rigor debido a las necesidades inherentes de una comunicación crítica y protestataria y al velamiento forzoso de las imágenes. Esta especulación encontró también un camino propicio al interior de la gráfica como modalidad artística, alcanzando importantes resultados entre los años 1977 y 1982. Por último, lo que ocurría en el arte a nivel internacional, ingresó al país por distintos circuitos: las revistas de arte, los viajes de algunos artistas a los centros de mayor efervescencia vanguardista, algunas exposiciones extranjeras realizadas en la Sala Matta del Museo de Bellas Artes (El Surrealismo, 1972 y la Escuela de Chicago, 1975), la confrontación de ideas en seminarios, foros y mesas redondas. Lo más destacado fue el enorme impulso que alcanzó la reflexión, la preocupación por el discurso teórico para fundamentar algunas exposiciones de determinadas galerías de arte (Epoca, Cromo, Cal y Sur) a partir de 1977. Los catálogos rompieron con el formato tradicional para presentar a los artistas y se transformaron en verdaderos discursos críticos que, a la manera de ensayos, intentaron lecturas rigurosas sobre las propuestas visuales.



Carlos Leppe, 1987.

Al frente: video "Las Cantatrices" que forma parte de la obra "Sala de espera". Galería Sur. 1980.

SALA DE ESPERA, 1980. Carlos Leppe. En esta obra el autor renunció a la presentación directa de su cuerpo frente al público; prefirió utilizar el registro del fotógrafo Jaime Villaseca.



Fotografía del proceso de enyesamiento de Carlos Leppe en el Hospital Traumatológico, 1980.





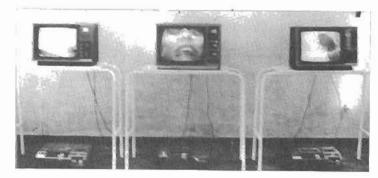












SALA DE ESPERA. 1980. Carlos Leppe. "Las cantatrices".

Si *El perchero* había sido una obra materialmente unitaria (tres fotos sobre una estructura de madera) para constituir un objeto-fotografía, en *Reconstitución de escena* el caracter objetual se desvaneció del todo. Su recuperación ha sido posible gracias al catálogo con su texto y reproducciones fotograficas.

Una de sus obras más complejas ha sido Sala de espera (1980). Tanto en ésta como en la anterior renunció a la presentación directa de su cuerpo frente al público. Prefirió utilizar la cámara fotográfica para que un habil fotógrafo (Jaime Villaseca) registrara sus acciones corporales: fue un enfrentamiento solitario con la cámara; un trabajo de taller donde el fotógrafo tuvo gran responsabilidad porque debió aplicar su conocimiento técnico para recrear fotográficamente el cuerpo vivo del artista. Este se presentó como modelo directo de representación fotográfica e hizo frente a todas las exigencias de cada una de las poses.

El resultado fue una secuencia fotográfica seleccionada por el artista para mostrarla y diagramar el catálogo. En ambos casos, cada fotografía entró a formar parte del montaje en un proceso que podría homologarse al de las técnicas gráficas: sobre un soporte (papel, cartulina) ordenó las fotografías y los objetos que participaban en la reconstitución de escena (sala de baño, transformador eléctrico, gasa, etc.) como, igualmente, los textos escritos.

Una vez ordenadas las imágenes fueron reproducidas para estructurar la exposición e incorporarse al catálogo 37. Su autoría, junto a Leppe, la compartieron N. Richard, C. Hunneus y A. Valdés, quienes propusieron sus propias lecturas del corpus artístico. Aquél, por su parte, recogió

 Leppe. Reconstitución de escena. Galería Cromo. Santiago, nov. - dic. 1977. algunas frases claves de esas lecturas y las insertó en las matrices gráficas reproducidas como páginas del catálogo.

Aquí nos encontramos con una situación renovadora de la relación artista-teórico. En general, dicha vinculación se había dado y se sigue dando a mucha distancia; el encuentro entre ambos se produce con la obra terminada y expuesta en la galería o en el museo. En cambio, en la situación que comentamos, aquella distancia no existe. El teórico no sólo conoce, también se involucra en el proceso de producción, discute los planteamientos con el artista, analiza cuidadosamente el repertorio de signos por utilizar y fundamenta la elección de los soportes.

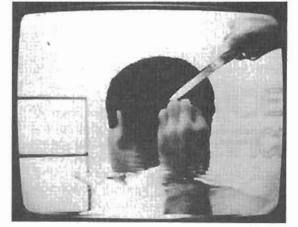
En síntesis, la presentación habitual de un artista en un catálogo, que en muchos casos es el fruto de una visión impresionista, queda reemplazada por un discurso teórico que no sólo analiza las obras en cuestión, sino que problematiza, se interroga, pone en juego conceptos críticos destinados a la revisión de la estructura lingüística y las implicancias contextuales.

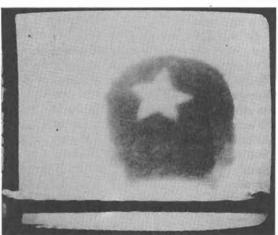
Indicamos que en El perchero, Reconstitución de escena y Sala de espera, Leppe había renunciado a la presentación de su cuerpo frente al público. El cuerpo como signo pasó a ser el significante de un nuevo signo soportado por la fotografía y por la grabación-video. Pero esta renuncia al signo corporal en su inmediatez presentativa no anuló la cuestión de fondo basada en su propia biografía.

En dos obras no sucesivas, Acción de arte-estrella (Galería Cal, 1979) y El día que me quieras (Galería Sur, 1981), el cuerpo retornó como protagonista directo de la performance frente al público.

En la primera —reeditó la tonsura de Duchamp la fotografía y el video se limitaron a realizar algunas tomas. En la segunda se produjo una interacción semiótica entre el cuerpo-signo del artista y la imagen-signo del televisor; la pantalla devolvió la imagen del cuerpo en una acción diferente a la que realizaba directamente frente a los espectadores.

Tanto en esta última obra como en Sala de espera se produjo una atmósfera expresionista provocada por la exacerbación del yo biográfico, simbolizado en la prisión de su cuerpo por el yeso ortopédico que lo envolvía casi totalmente, dejando parte del pecho y vientre descubiertos como símbolo de lo potencialmente femenino, imagen que apareció en los tres televisores instalados en la sala de exposición. La tensión aumentó cuando el cuerpo inmovilizado intentó mover los brazos en un gesto que se tornó aún más patético por el dramático intento de gesticular. La boca, entre tanto, permanecía abierta debido a un instrumento metálico que impedía cerrarla. Toda esta escena







ACCION DE ARTE - ESTRELLA, 1979. Carlos Leppe. Galería Cal.

estuvo acompañada con la imagen de la madre, quien desde otro televisor hablaba de su hijo y describía su vida familiar.

Nos ha parecido oportuno describir esta performance porque al romperse los sistemas tradicionales de producción se quebrantó también el modo de mostrar las obras en un espacio de arte. Cuando los cuadros cuelgan de las paredes no parece necesario describir el recinto y lo que ahí acontece. Pero la situación es muy distinta cuando se transgreden aquellos sistemas y se expone de una manera totalmente distinta. Hay aquí una indudable convergencia con los artistas que trabajan la instalación.

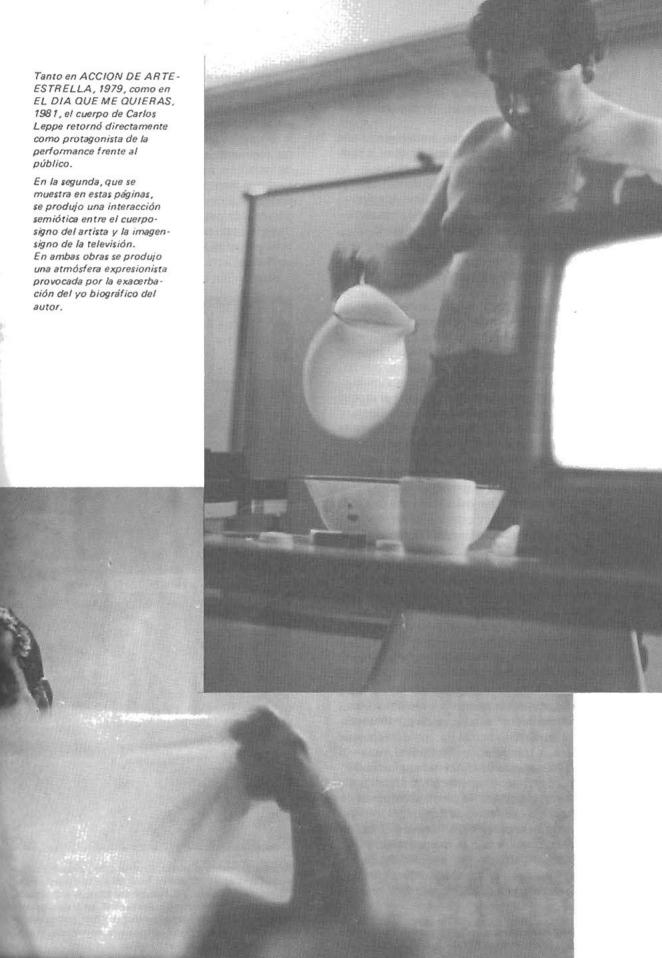
En la obra a la que aludimos, el espacio fue intervenido en su totalidad mediante la colocación de tubos de neón de 40 watts en el piso, paredes y techo, dejando a la vista todas las conexiones eléctricas. El visitante de la galería se encontró con esta atmósfera artificial de iluminación: frente a la entrada lo recibia un televisor sintonizado a un determinado canal comercial y al programa que transmitía en ese momento. A su derecha, tres televisores con sus correspondientes reproductores mostraban al artista envesado, su rostro femeninamente maquillado, con una apariencia se xual equívoca y parodiando a una cantante de ópera (las cantatrices) 38. La banda sonora que se escuchaba -selección de óperas de Wagner - había sido alterada provocando un asincronismo entre imagen y sonido; este último surgía como un grito visceral que inundaba la sala, asépticamente iluminada, y se entrecruzaba con la voz de la madre 39. En el piso, un objeto de adobe simulaba un aparato de televisión sin pantalla. En su interior un pequeño escenario a la manera de la construcción de una "animita" con una imagen de la Virgen del

- 38. El video Las cantatrices fue un trabajo colectivo con la participación de especialistas en televisión, en música y en traumatología. La dirección-video fue de Juan Enrique Forch y Nelly Richard; la asistencia traumatológica del Dr. Víctor Henriquez y la selección de óperas a cargo de César Secchi y Carlos Leppe.
- 39. Ella, en la pantalla, repetra incesantemente: "El nació un 9 de octubre de 1952, diez para las siete de la mañana. El pudo no haber nacido. Ni sé como nació. El mádico querra que ya tuviera un parto normal por que pensó otra cosa, él creyó que yo tenrá más vida de matrimonio. Total no tuve ninguna dilatación y sufri lo indecible. Ya estaba perdiendo sangre y él no nacía. Si yo hubiera sabido todo lo que iba a sufrir no me hubiera casado por ningún motivo. Pero yo quiero lo único. Me comia todo el calcio. Se me iban cayendo los dientes de a uno. Total lo mio, aparte del cariño que le tengo, lo llevo a mirar como un accidente biológico no más. Toda la sangre que tenía en el cuerpo la perdí y la perdí dos veces. Nació con forceps, horrible un cuerpecito inmensamente grande. . ."









Carmen, fotos de la niñez del artista junto a su madre y algunos objetos de su infancia. Muy cerca, una máquina proyectora mostraba diapositivas de su ámbito familiar.

Fue muy difícil permanecer indiferente en este espacio resemantizado por Leppe. El desafío para el espectador fue encontrar una lectura que le permitiera relacionar los múltiples signos que articulaban la puesta en escena. Como este tipo de proposición visual posee una naturaleza extremadamente frágil, sólo pudieron intentar la lectura quienes visitaron la galería en el instante mismo de la presentación del artista. Hoy solamente se conservan los videos de Las cantatrices y de la madre.

Sala de espera no hace más que reeditar la dramática tensión entre su cuerpo y el cuerpo social. Coincidimos con Ana María Foxley cuando afirma que "la relación entre individuo y sociedad no conduce a ninguna salida: tal como su cuerpo enyesado, el cuerpo social está tieso, reprimido, paralizado. El artista se limita a mostrar el problema en una, quizás, dolorosa autoinmolación, ridiculización y humillación públicas" 40. Se trata, en el fondo, de una verdadera encrucijada, de un calleión sin salida.

Para describir la última autopresentación de Leppe nos remitiremos a la descripción que hizo Enrique Lihn para "Diario 16" (1º febrero 1987) con ocasión de la muestra cultural *Chile vive*, realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

En dicha muestra el artista presentó una compleia instalación cuyo eje central era una auténtica mediagua acompañada de innumerables objetos residuales, signos y símbolos de nuestro espacio social y cultural acompañado con citas artísticas internacionales usurpadas por resemantizadas, devolviendo la mano a los procesos invasores del colonialismo cultural. Pues bien, esta instalación fue completada con una acción el día 28 de febrero que Lihn describió así: "Leppe trabaja a favor de sus carencias y excesos físicos. fisiológicamente, con una vigilancia puntillosa de unas y otros. Trabaja con el tic, la voz, el soplo, los nervios, la transpiración. Brota de el , en la acción, una vaharada de la última marginalidad de Chile, podría decirse prehistórica prendida al matriarcado, construida - a gemidos y tropezones- a partir del complejo de Edipo".

¿Qué hizo Leppe ese día? "Sentarse y subirse a una silla que crujía bajo él, dramatizando y exhibiendo, respectivamente, unos rectángulos de materiales desechables con el signo de la cruz. El preludio de cada una de sus representaciones —las-

 Foxley Ana María. Sicoanálisis artístico Revista Hoy. Santiago 26 noviembre 1980. Ilamaba Acuarelas, dedicadas a nombres y oficios injustamente olvidados— era la preparación en uno de sus zapatos de una infusión de pigmentos de acuarela, cada vez de un color distinto. La bebía y la escupía en un lavatorio, después de hacer gargaras, sugiriendo el vómito. Limpiaba el recipiente de los colores con gasas con las que iba vendando su pierna desnuda. La regularidad, el orden maniático de la diagramación, enmarcaba episodios guturales protagonizados por subseres más próximos al cuerpo que al mundo, extremadamente locales o localizados, de esos que se retuercen en el umbral del lenguaje y de la historia".



Portada del Catálogo de la Exposición CHILE VIVE, realizada en España en 1987.



El escritor, recién fallecido, Enrique Lihn, describió así una acción de Leppe: "Trabaja a favor de sus carencias y excesos físicos, fisiológicos (. . .) Trabaja con todo, la voz, el soplo, los nervios, la transpiración. Brota de él, en la acción, una vaharada de la última marginalidad de Chile, podría decirse prehistórica, prendida del matriarcado, construida —a gemidos y tropezones— a partir del complejo de Edipo".

# 12. LA AMPLIACION DEL ESPACIO CRITICO

En el mes de octubre de 1979, un grupo de artistas distribuyó cien litros de leche a cien familias de una población (La Granja); los envases vacios fueron devueltos para ser utilizados como material artístico. A la misma hora en que se repartía la leche, en los jardines del edificio de Naciones Unidas en Santiago se escuchaba la grabación, en cinco idiomas, de un discurso sobre el hambre en el mundo. Ese mismo día, en la Revista Hoy (No. 115) aparecía una página que invitaba a imaginar la blancura de la leche.

Un texto situado al centro de la página decía: "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 Ilenar".

Todo lo descrito culminó en la Galería Centro Imagen donde se depositaron sesenta bolsas de leche en una caja de acrílico sellada y se midió temporalmente su proceso de descomposición, homologándolo al tiempo social durante el cual los seres humanos permanecen privados de alimentación cotidiana. En este recinto se proyectaron los videos de los actos anteriores, incluyendo una grabación de una flota de camiones lecheros detenidos frente al Museo Nacional de Bellas Artes cuyo frontis fue clausurado con un gran lienzo blanco que impedía el acceso.

Todas estas acciones recibieron un título común: Para no morir de hambre en el arte y se postuló como "acción de arte", gracias a un trabajo colectivo e interdisciplinario que omitía los nombres propios.

En el mes de diciembre del mismo año, Lotty Rosenfeld, integrante del grupo denominado Colectivo de Acciones de Arte (CADA) 41 realizó un trabajo de intervención en un sector de Santiago (Av. Manquehue) registrado fotográficamente por Rony Goldschmidt y filmado por Ignacio Aguero.

Este trabajo consistió en alterar un signo del tránsito —la línea blanca pintada en el pavimiento para separar las pistas de circulación— al cortarlo con tiras de género blanco que pegaba perpendicularmente. De este modo, al ser alterado el signo, originó uno nuevo que tomó la forma de una cruz o el signo "más" de la suma aritmética. Meses después, en junio de 1980, esta intervención se mostró en el mismo lugar en dos monitores gigantes de televisión y en una enorme pantalla de cine a los asombrados automovilistas que

41. Los integrantes eran Fernando Balcells, sociólogo; Juan Castillo, artista plástico; Diamela Eltit, escritora; Lotty Rosenfeld, artista plástica y Raúl Zurita, poeta. circulaban por la autopista. Esta acción de arte se denominó *Una milla de cruces sobre el pavimento* 42.

¿Cómo y por qué surgieron estas acciones de arte?

Para comprender estos trabajos y su ruptura con el concepto habitual de arte, con sus modos de producción y sus mecanismos de difusión, es necesario referirse a algunos aspectos del contexto histórico.

Cuando aparecieron en escena estos trabajos del Colectivo de Arte, entre los años 1978 y 1981, el país vivía una etapa económica iluminada por el modelo de libre mercado. Durante esos años se produjo la más ortodoxa aplicación de ese modelo económico que trastrocó por completo el comportamiento individual y social frente a la adquisición de bienes. El principio de la libre competencia y el rol subsidiario del Estado, la disminución progresiva de los aranceles aduaneros y el tipo de cambio fijo por casi cuatro años permitieron un escenario económico proclive al ingreso de miles de productos importados que invadieron el mercado nacional.

La capacidad competitiva de la industria nacional, si quería sobrevivir, debía adecuarse a estos requerimientos; tuvo que modernizarse y solicitar créditos con el fin de adquirir la infraestructura adecuada para fabricar productos que pudieran competir con los importados.

Como nunca antes, la publicidad en los medios de comunicación golpeó los ojos y ordos de cada chileno: del rico para que comprara más y más mercaderías y del pobre para que accediera, por primera vez, al voraz circuito del consumo que le había estado vedado.

El vuelco transformador que trajo consigo el imperativo económico consumista afectó, profundamente, la capacidad reflexiva y crítica de la sociedad en su conjunto. Las voces disidentes apenas tuvieron resonancia. La economía pasó a ser una especie de trascendental ontológico en torno al cual giró toda la actividad nacional; el ser se definió y actuó conforme a este nuevo trascendental descubierto por una generación de jóvenes economistas neoliberales.

Ingresó al espacio humano un clima artificial que aparentemente mejoraba la calidad de vida de los chilenos. Pero este concepto se entendió cuantitativamente y se expresó en unidades, porcentajes y cosas. El verbo tener se conjugó masivamente.

Las expectativas económicas que se abrieron provocaron una reacción en cadena que afectó

 Respecto a toda la obra de Lotty Rosenfeld, véase: Brito M. E., Eltit D., Muñoz G., Richard N., Zurita R., Desacato. Ed. Francisco Zegers, Santiago 1986.



PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE, 1979. Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Un grupo de artistas generó esta acción de arte gracias a un trabajo colectivo e inter-disciplinario. Arriba, una secuencia fotográfica de los actos que conformaron la obra.

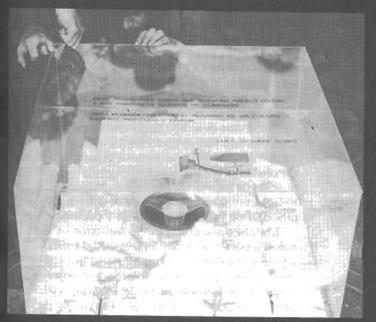
Al frente: tenemos primero la distribución de leche en una población, luego una página de información de arte en la Revista Hoy.

En la Galería Espacio Siglo XX se depositan 40 bolsas de leche en una caja de acrílico que se sella. Se emite un discurso en varios idiomas sobre el hambre, titulado "No es una Aldea", en el espacio externo del edificio de las Naciones Unidas en Santiago.

Videotapes: Desde la planta Soprole 10 camiones lecheros inician un recorrido programado por la ciudad; al fin se detienen en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes.

En la fachada se extiende un gran lienzo blanco que clausura la entrada del Museo. 1979.

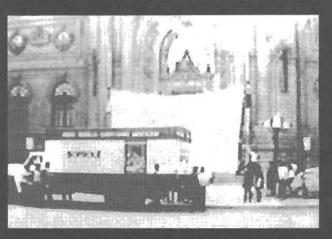












a la sociedad al generarse una psicosis de posesión, de exhibicionismo consumista, de vocación mercantilista. El país fue un gran mercado persa. No hubo interés ni tiempo para meditar y reflexionar sobre los problemas reales que parecían ocultarse detrás del torbellino consumista y de la espectacularidad del "milagro económico".

Se debilitó tanto la conciencia política y la solidaridad social que toda acción emprendida en tal sentido no tuvo, prácticamente, ninguna repercusión. Pareció disolverse la capacidad de percepción de la realidad nacional. Todo lo que se hiciera para recuperarla era irrelevante y no concitaba el menor interés. No había necesidad de controlar, a lo menos visiblemente, el comportamiento individual y colectivo.

Pues bien, las acciones de arte a que nos referimos se originaron en este contexto y proponían un discurso sideralmente alejado de esa "realidad chilena". Fue, en verdad, un contradiscurso que surgió de un marco teórico común, fruto del esfuerzo intelectual e interdisciplinario, que intentó un programa que abarcaba la discusión del concepto de arte y su circuito, en íntima relación con el comportamiento ciudadano y la realidad del país.

Este contradiscurso no produjo, paradojalmente, ninguna reacción oficial, a diferencia de lo que había ocurrido antes del llamado "boom económico". De hecho, los artistas ampliaron los límites de sus espacios de trabajo y, mientras reinó el espíritu trlunfalista, ocuparon museos, galerías, calles y plazas y, simbólicamente, todo el territorio (C. Altamirano, E. Dittborn, G. Mezza, J. Castillo, X. Prieto, L. Rosenfeld).

Se trató de una posición que se resituaba frente al espectáculo que ofrecía el país, evitando las luces, los brillos y el maquillaje que lo envolvían y lo disfrazaban. Al revisar artículos periodísticos en diarios y revistas encontramos algunos que aludían justamente a este fenómeno. En una entrevista el folklorista Eduardo Peralta dijo que



Instalación en el Metro de Nueva York. Alfredo Jaar.

se había cansado del espectáculo y que había una gran proposición rondando el ambiente: "Desespectaculizar el espectáculo. Es decir, reconvertir el arte en lo que era, la convivencia, el hecho tribal: el arte de la gran paya, de la gran conversación" Y agregaba: "Noto una impresionante pulsión por la expresión que requiere espacios adecuados para manifestarse. Espacios de comunicación real, que implican a la gente, que no la hacen receptáculo de una avalancha subcultural que se expande sobre el escenario, que para mi gusto es lo que está haciendo mucha gente hoy. Desespectaculizar significa también demitificar al artista, abandonar lo mesiánico para buscar juntos" 43. Este anhelo se reiteró en diversos sectores del arte (música, teatro, plástica) para remover la conciencia adormecida del público y reanudar la comunicación. Los integrantes del Colectivo de Arte enunciaron con claridad sus objetivos: "Realizar trabajos de arte en forma colectiva, obviando los nombres propios; trabajar con el video y el cine como mecanismos de producción de arte; trabajar con un medio de comunicación masivo como vehículo de infor mación de arte; alterar el sensorio ciudadano. rompiendo su cotidianeidad mediante la reorganización de sus mismos elementos ciudadanos; trabajar, preferentemente, fuera de galerías, privilegiando los espacios abiertos y públicos".

El trabajo que proponían lo realizaron en un nuevo soporte: la ciudad. Esta no actuó como simple instrumento, como medio, sino que fue medio y fin a la vez. Por esta razón, la primera exigencia fue la investigación del soporte, es decir, de la ciudad y de quienes viven en ella; de su trama y del comportamiento ciudadano; de los signos urbanos y de los códigos que regulan la conducta social 44.

- Rivera Anny. Eduardo Peralta: reconvertir el arte en convivencia. Revista Apsi No. 86, Santiago nov/dic 1980.
- 44. Estos artistas meditaron sobre la ciudad y su habitante, y se apropiaron de sus signos más distintivos para desapropiarlos de sus sentidos restrictivos y limitantes. Así se entiende lo que ellos mismos escribieron: "La ciudad es una escritura. Un texto para ser leído por todo aquél que se mueve por ella. Un semáforo en rojo, una línea amarilla, un paso de cebra constituyen unidades significantes. Nos movemos a traves de la ciudad respetando cada uno de sus signos de puntuación, cada uno de sus párrafos. Nos movemos leyendo la ciudad, acatando su sintaxis. La desobediencia, la transgresión de esa normativa tiene también su r'cono: la calavera con las tibias cruzadas. La subordinación a un esquema, la obediencia a una regla impuesta encuentran, en el transitar por la ciudad, un buen paradigma. La ciudad, entonces, es también una buena metáfora de nuestra vida colectiva. Regida, mecánica y controlada.

El grupo CADA renunció, pues, a los soportes tradicionales de producción de arte y a los espacios habituales de exhibición. Se marginó como respuesta al enjuiciamiento que hicieran del lengua-je del arte y sus circuitos de difusión e investigó, desde ese margen, el comportamiento social para expresarlo a través de nuevos sistema de producción y difusión artisticos.

Así ocurrió con el trabajo Para no morir de hambre en el arte, donde se emplearon distintos medias que nunca antes habían tomado parte de una acción de arte. Por ejemplo, la utilización de una página de la Revista Hoy con la frase que ya citamos y que "incitaba a efectuar un trabajo mental creativo de reconocimiento y participación". Al incluirse dicha página, la revista alteró su presentación habitual y sorprendió al lector con un texto que no formaba parte de la estructura normal del discurso periodístico. El texto escrito no era un complemento de la acción de arte, sino que formaba parte de ella, hecho que provocaba una ruptura con la práctica del artista visual acostumbrado a elaborar imágenes pictóricas o dibujísticas. La página de la revista era el soporte de un texto que invitaba al lector a fabricar sus propias imágenes, a transformarse en coprotagonista de la acción de arte. La invitación a imaginar era una incitación para que abriera su imaginación y activara su reflexión frente al problema que se le propo-

Los autores fundamentaron la inserción en la revista afirmando que "la página, más que un medio de información masivo, se convierte en un medio de arte masivo que cumple dos objetivos: "Primero, la leche accediendo a todos como información mental y, segundo, la información distribuyéndose y consumiéndose como proteínas".

El texto escrito en la Revista Hoy se interrelacionó con un "texto ambulatorio" cuyo soporte fueron diez camiones lecheros que un día (miércoles, 17 de octubre de 1979, a las 16.30 hrs.) hicieron un recorrido desde la planta industrial hasta el Museo de Bellas Artes. Cada camión llevaba el logotipo de la industria y la publicidad de sus productos en la carrocería: "Queso campo, leche sabor, crema, quesillo, mantequilla, yoghurt". Los transeúntes observaron sorprendidos el paso lento de esta flota de camiones que no sólo rompía los esquemas de circulación vehicular, sino que, además, provocaba atochamientos. Los camiones en fila contribuyeron a que los textos de sus respectivas carrocerías se hicieran reiterativos, psicológicamente como reflejos condicionados, justo a la hora del té.

El propósito perseguido era provocar el reconocimiento de las carencias en vastos sectores de la población a invertir, simbólicamente, los espacios para que la ciudad se transformara en el Museo (clausurado con un lienzo blanco) expositor de la marginalidad e indigencias sociales.



Acción de Arte, INTERACCIONES SOBRE EL PAISAJE CHILENO, de Ximena Prieto y Juan Castillo, 1982.

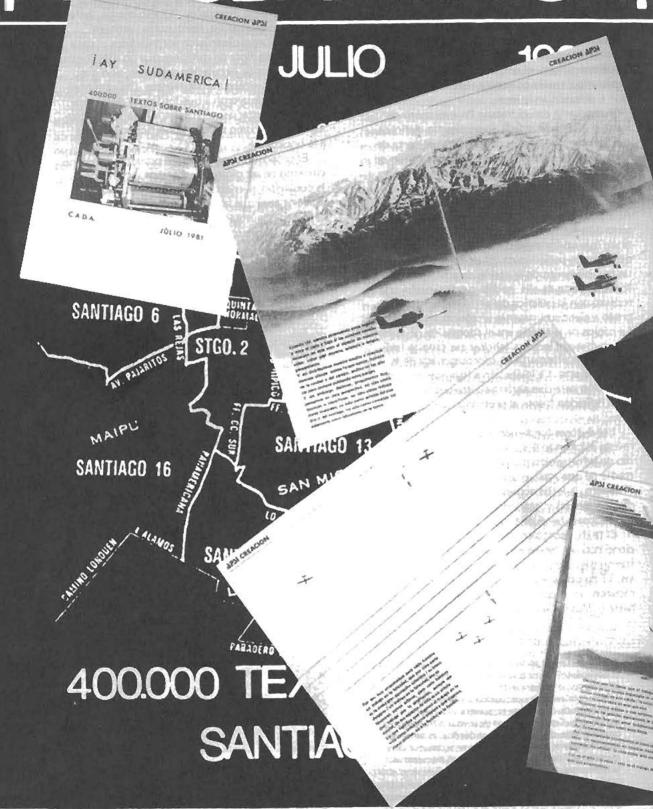


Video Instalación de Juan Castillo, INVESTIGACION SOBRE EL ERIAZO. 1981. El artista trabaja en los sitios eriazos. "A veces los muros que rodean esos lugares dejan entrever escrituras semi-borradas..." Sobre ellas Castillo sobrepone una escritura intencionada, busca en este acto dirigir "la atención sobre el eriazo de nuestras conciencias".

Entonces, ¿por qué no el arte sobre la ciudad, sobre el pavimento? ¿Por qué no el arte sobre ese espacio público como nuestra vida social?

Alterar, violentar la puntuación de la ciudad, como una forma de decir: esta es nuestra vida regida y controlada. Como un modo de invitar a transformarla por otra vida, de la que seamos dueños, es tarea del arte. Porque es tarea del arte buscar y conocer para cambiar la vida por medio de sus descubrimientos: la calle como lugar de arte hoy. Lo público, lo común, como objeto de trabajo de arte." (Véase: Gil Antonio. Lotty Rosenfeld: una milla de cruces sobre el pavimento/Una milla de cruces sobre el arte/Una milla de cruces sobre Chile. Revista Apsi No.78, Santiago jul/agosto 1980).

JAYSUDAMERICA!



C.A.D.A.

**CHILE** 

Otro ejemplo de este anhelo de ensanchar el espacio cultural fue AY SUDAMERICA, acción realizada por CADA en 1981. Seis aviones arrojaron miles de volantes sobre Santiago. El texto de estos enfatizaba sobre el valor de la propia vida y el papel protagónico que todo ser humano tiene en la existencia.

Otro texto escrito impreso en la Revista Apsi se incorporó, igualmente, a la acción de arte, interacciones sobre el paisaje chileno, ejecutada por Ximena Prieto y Juan Castillo. Una parte de esta obra fue la separata incorporada a dicha revista como documento de arte, diseñada y diagramada en forma especial y rotulada como "Apsi-Creación". Esta separata impresa en papel couché incluyó fotos del proceso de intervención del paisaje y grabación en video de la plancha de acrilico transparente que se iba quemando situada frente al paisaje cordillerano, y en la que aparecía escrita la frase: "El montaje eterno".

La última imagen fotográfica incorporada correspondió al instante mismo en que la plancha se quemaba totalmente. Al quemarse por completo, paradojalmente no quemó nada; sólo se consumió el artificio, el simulacro, el texto escrito ("El montaje eterno") sobre el acrílico que se interponía entre nosotros y la naturaleza. Al consumarse el simulacro, reaparecio el paisaje natural que reafirmó su perdurabilidad y confirmó la eternidad sustentada en el texto. La naturaleza fue considerada por los autores de este trabajo "como telón de fondo para que se vuelquen y se materialicen esos campos dormidos de nuestras creencias" 45.

 Revista Apsi No. 111. Apsi-Creación. Santiago, jul/agosto 1982.



and ...



Al utilizar una revista se intentó, una vez más, ampliar el espacio de circulación del arte, conectarlo directamente con la vida cotidiana y comprometer al público en una reflexión destinada a ensanchar y enriquecer su horizonte cultural.

Otro ejemplo de este anhelo fue Ay Sudamérica, acción de arte realizada por el CADA, el domingo 12 de julio de 1981. Desde seis aviones arrojaron 400.000 volantes sobre diversos puntos de Santiago (Pudahuel, La Granja, La Florida y Conchalí).

El texto del volante llamaba la atencion sobre el valor de la propia vida y el papel protagónico que todo ser humano tiene en la existencia, cursando una invitación: "Cada hombre que trabaja, aunque sea mentalmente, por la ampliación de sus espacios de vida, es un artista "46. Para ellos, el arte no es un fin en si mismo, ni el artista un ser especial; el trabajo de arte se confunde con la transformación de la existencia en lugares de labor cotidiana. No tenía sentido, por lo tanto, privilegiar ciertos espacios, ya sea cara ejecutar o contemplar las obras.

Esta postura no invalida ni clausura otros modos de hacer o de pensar el arte y la posición

 Brito María Eugenia. Cuendo el arte cae del cielo. Revista Apsi No. 105, agosto 1981. del Colectivo es muy clara al respecto: "Nuestro intento ha sido ampliar los espacios que le son asignados al arte, y por eso no estamos en la discusión estéril de que si es válido o no pintar, esculpir o escribir un libro, para nosotros ese es un problema ficticio<sup>47</sup>. Si alguien quiere pintar que lo haga, es necesario dar cuenta de la realidad a ese nivel. En Chile ha habido intentos por censurar las prácticas tradicionales de hacer arte, creemos que es un error; lo más importante, a nuestro juicio, es lograr que la incidencia de las obras sea categórica y, de ese modo, logren actuar junto a todas las estructuras sociales, conformando un todo homogéneo" 48.

- 47. Esta afirmación hay que entenderla en el contexto de los años 1977 - 82, período en el cual la polémica entre la validez o no de determinados lenguajes de arte fue muy intensa. Se produjo una fuerte polarización entre artistas y teóricos que defendían la legitimidad del uso de nuevos medios de expresión y soportes como, igualmente, la función e importancia del discurso teórico que acompañaba y complementaba la práctica de arte, y los que consideraban que la pintura, la escultura y el dibujo seguían teniendo vigencia.
- 48 Brito María Eugenia. Op. cit.

A propósito del título "Cuando el arte cae del cielo, que encabezó el artículo citado al igual que el titular "El arte desde las alturas" (Revista Hoy), Nelly Richard aduce una ambigüedad en las señales de lectura que provienen desde la propia obra Ay Sudamérica. Según ella, "el alcance público de dicha ambigüedad está presente en los dos títulares



UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO Lotty Rosenfeld A la izq.: en Santiago, Av. Manquehue, foto de Rony Goldschmit, 1979. Abajo: frente a la Casa Blanca, Washington USA. Foto de Ana María López. 1982.



Estas declaraciones no hacían más que confirmar lo que se venía advirtiendo en la plástica nacional desde los años sesenta. Para un grupo de artistas el arte había dejado de ser una actividad aislada, distante del acontecer histórico. Su descenso del Parnaso los involucró en el proceso de pensar el país, día a día, participando en una reflexión continua sobre la realidad nacional.

Algunos integrantes del CADA buscaron otros espacios y nuevas ciudades fuera del territorio nacional (como soporte) para realizar sus acciones de arte.

Lotty Rosenfeld reeditó *Una milla de cruces sobre el pavimento* en la ciudad de Washington, frente a la Casa Blanca. Tal como Diamela Eltit lo afirma en su importante ensayo sobre las acciones de arte<sup>49</sup> el trabajo de L. Rosenfeld en la capital norteamericana se inscribe en un programa por desarrollar <sup>50</sup>, cuyo objetivo era "copar distintos espacios públicos (urbanos y paisajísticos) repitiendo su acción como un llamado de atención sobre estas señales hasta hacer de este nuevo signo un elemento reconocible en nuestros trayectos, en una intención de modificación a la vez paisajística y mental" <sup>51</sup>.

Por su parte, el poeta Raúl Zurita también hizo suya esa necesidad de ampliar los soportes y afirmó que la escritura poética no va a estar sobre las páginas de los libros, sino que sobre las páginas de la naturaleza 52. El 2 de junio de 1982 cinco avio-

de las revistas en que se inserta; coinciden en ejecutar una misma torsión de sentido e inflexiones de lectura, que desfiguran o tergiversan el sustrato productivo de los trabajos para forzar su pertenencia a los discursos finalmente idealistas que sustenta dicha prensa "(Véase: Nelly Richard. Una mirada sobre el arte en Chile. Santiago, octubre 1981).

Cabe preguntarse frente a esta ambigüedad que denuncia N. Richard: ¿Cómo evitarla? La alternativa seria el control total de los artistas de todo el proceso que va desde la producción de la obra hasta los circuitos de comunicación que la relacionan con el público. Pero sabemos bien que la obra siempre queda expuesta a las variables interpretativas de quienes actúan en dichos medios (críticos y periodistas). La eventual posibilidad de significados unívocos establecidos por el artista y su análoga receptividad por los medios de comunicación y por el público, significa desconocer las variantes interpretativas en la lectura de las obras y suponer la presencia de una estética de la recepción en un solo sentido.

- Eltit Diamela. Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico. Santiago 1980.
- Rosenfeld Lotty. Una milla de cruces sobre el pavimento. Ediciones CADA. Santiago 1980.
- 51. Eltit Diamela, Op. cit.
- Aninat Francisca. Raúl Zurita. Mi obra es mi gran confesionario. Revista Cosas No. 236. Santiago, octubre 1985.



Lotty Rosenfeld reeditó UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO en la ciudad de Nueva York. Su objetivo era "copar distintos espacios públicos"... "hasta hacer de este nuevo signo un elemento reconocible..." "en una intención de modificación a la vez paisajística y mental".



Nelly Richard Teórica y crítica de arte, autora de numerosos textos de reflexión sobre el lenguaje de las artes visuales.



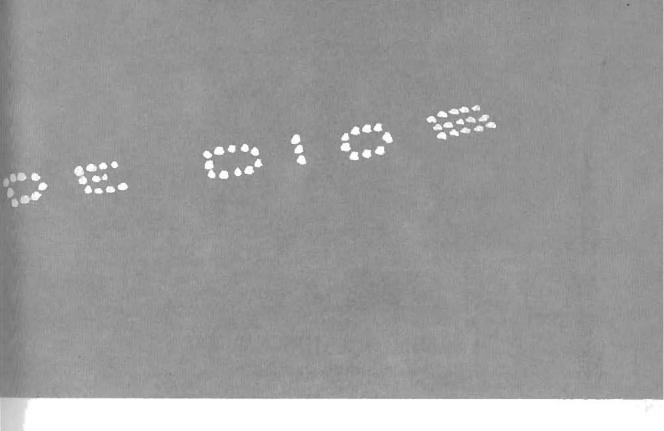
nes especialmente acondicionados escribieron sobre el cielo de Nueva York (Barrio Queens) los versos de su poema "La vida nueva", incluidos en su obra Anteparaiso 53. Para el poeta, el cielo siempre ha sido el soporte de una escritura natural y el hombre, en cualquiera época, ha mirado hacia él para tratar de leer esa escritura. Junto a este carácter mítico del cielo como soporte le interesó rendir un homenaje a las minorías hispano-parlantes de Estados Unidos, escribiendo los versos en Castellano. Al dirigirlos a esa comunidad lo hizo pensando en que las fronteras políticas son muy débiles frente a una comunidad: "Era tan mínimo ser peruano, boliviano, chileno, colombiano, frente al hecho de tener una lengua y una raíz común. Eso constituía una patria más amplia y más concreta".

La elección de la ciudad de Nueva York no fue gratuita. Correspondía a una "página" en que diariamente se escribe, en cierto modo, la historia de Occidente. Sobre ella deambula una comunidad cosmopolita, una galería de retratos del mundo occidental y oriental. En ella se toman las grandes decisiones políticas y económicas; en ella se originan y se imponen las nuevas orientaciones de la moda, de la publicidad, del comercio, del arte. Sobre este cielo (pre)potente, autosuficiente y tremendamente conflictivo por sus contrastes raciales y conductuales, Zurita escribió estos versos:

 Zurita Raúl. Anteparaíso. Editores Asociados. Santiago 1982.

El poeta Raúl Zurita escribió los versos de su poema "La vida nueva", de su obra "Anteparaiso", utilizando como soporte el cielo de Nueva York. Estos textos escritos por aviones, en castellano, fueron concebidos también como un homenaje a las minorias hispano-parlantes de EE.UU.







"Mi Dios es hambre / Mi Dios es cancer /
Mi Dios es vacío / Mi Dios es ghetto / Mi Dios es
nieve / Mi Dios es hombre / Mi Dios es dolor /
Mi Dios es. . . mi amor de Dios . . ." Estas fueron
algunas de las quince frases escritas con humo
blanco por los aviones y que alcanzaron una
extensión de 7 a 8 kilómetros.

Al escribir en el cielo abandonó las páginas del libro que sólo permiten la lectura individual y cuya escritura queda protegida por la tinta indeleble. El cielo como página de escritura se abrió a la lectura colectiva; pudo ser leida simultáneamente por miles o millones de eventuales lectores. Pero esta escritura fue efímera, fugaz, porque estaba escrita con humo que el viento se encargó de borrar 54.

En esta búsqueda de nuevos recursos lingüísticos y circuitos de comunicación, Juan Castillo deambuló por sitios eriazos, por zonas despobladas y por espacios degradados. Seleccionó muros que cubrió con pintura blanca, borrando sus inscripciones anónimas, velando el graffiti colectivo para proponer su propia escritura y sus imágenes alusivas a la marginalidad.

El texto que escribió en el muro fue muy directo: "Señalando nuestros márgenes". Esta acción la efectuó sobre muros envejecidos, dete-

<sup>54.</sup> La escritura en los cielos de Nueva York fue grabada por el artista y videísta Juan Downey, quien realizó un trabajo personal a partir de esa acción.



INVESTIGACION SOBRE EL ERIAZO Juan Castillo, Santiago 1979, Valparaiso 1980, El muro se transformó en matriz de una grabación video que hizo posible su exhibición en museos, galerías o vitrinas comerciales.

riorados o semiderruidos —mudos testigos de la marginalidad social— utilizados por el pueblo como páginas de una escritura de esperanzas, ilusiones y amores, pero también de consignas, protestas e improperios.

Castillo reactivó el muro como soporte de escritura pública con nuevos significantes (capas de pintura blanca, fotografías, textos escritos) ordenados de acuerdo a una intencionada sintaxis. Bloqueó la antigua escritura, fruto de actos espontáneos a plena luz del día, o de actos clandestinos en la oscuridad de la noche.

El muro o la pandereta se transformaron en la matriz de una grabación-video que documentó toda la acción y permitió su posterior exhibición en museos o galerías o —como él lo hizo— en vitrinas comerciales, alterando la mirada funcional del espectador que observa. D. Eltit se refirió a este hecho al aludir al ojo del transeúnte, quien "para encontrar el objeto deseado (en la vitrina) debe traspasar primeramente un objeto de arte, generándose así una mirada creativa en el trans-



currir ciudadano. Es un intento de extender sintagmáticamente el espacio propio y convencional del arte". La mirada que se transgrede está destinada a crear un instante de reflexión en el público, cuya visión orientada al consumo (por la vitrina) es interceptada por una imagen (de la grabaciónvideo) que le muestra un espacio de carencias. Al analizar el trabajo de L. Rosenfeld no mencionamos el carácter doloroso que connota, en su ritualidad, *Una milla de cruces sobre el pavimen*to: "Un dolor que se desahoga en la ingeniería de un vía crucis colectivo"55.

Su presencia corporal —no para tematizar su cuerpo— patentiza ese dolor al trabajar ininte-rrumpidamente el pavimento para desapropiar el signo del tránsito de su significación codificada y convertirlo en reiteradas cruces que simbolizan sucesivas expiaciones en el espacio público, y que involucran a la sociedad en un sufrimiento y dolor comunes.

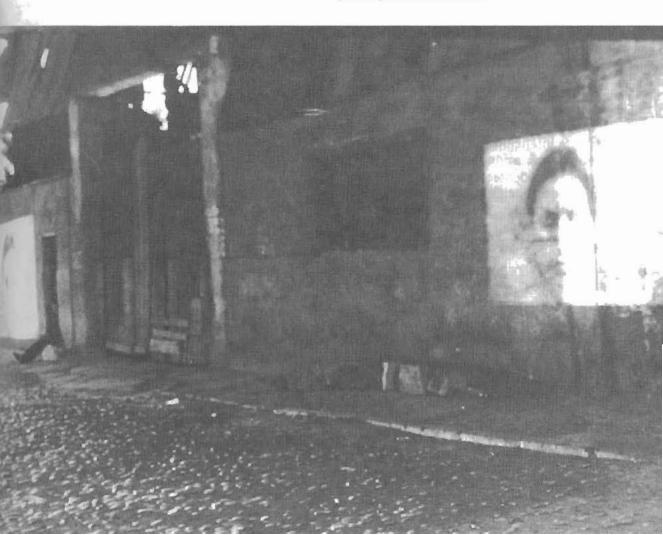
La expiación se transformó en el eje temático de uno de los trabajos de Diamela Eltit realizado en 1980. Su cuerpo se convirtió en cuerpo expiatorio y sacrificial 56, al asumir la culpa y el dolor

55. Foxley Ana María. Cruces de suma y dolor. Revista Hoy, Santiago, 18/24 junio 1980.

56. Su cuerpo se hizo efectivamente cuerpo expiatorio y sacrificial al quemar conscientemente sus brazos y realizar sus acciones con los brazos aún lacerados. Las cicatrices son hoy las marcas indelebles de su intensa relación con el dolor colectivo. colectivos. Transitó por prostibulos, cárceles y hospicios que designó como "zonas de dolor". En estos lugares leyó trozos de su novela "Por la patria", proyectó su imagen (en diapositivas) sobre las paredes de esos recintos y lavó sus veredas.

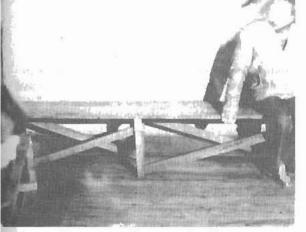
En su calidad de escritora, todas estas acciones fueron la prolongación de su trabajo literario y las incorporó como registro visual a su texto definitivo. Estos trabajos los denominó "arte de la intención" y los fundamentó así: "Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aun. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más

La expiación se transformó en el eje temático de uno de los trabajos de Diamela Eltit realizado en 1980. Transitó por prostíbulos, cárceles y hospicios ("zonas de dolor") leyendo sus escritos, proyectando su imagen en las paredes y lavando sus veredas.





"Desde los prostíbulos más viles, sordidos y desamparados de Chile, yo nombro mi arte como arte de intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aún..."



Diamela Eltit busca las "zonas del dolor" para leer sus escritos. 1980.

límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del sistema: su suma dignidad. Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y bajo los rayos del sol se baile y se cante y que sus cinturas sean apresadas sin violencia en la danza, y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales".

Este texto pone de manifiesto su decidida intención de vincularse con los espacios-límites donde las situaciones humanas alcanzan la degradación más radical. Aquí, precisamente, sitúa su cuerpo, su imagen y su palabra, mientras lava la calle, purificándola, en un acto simbólico de penitencia y arrepentimiento colectivos.

Esta ampliación de los espacios críticos repercutió en algunos artistas jóvenes, insertos en el ámbito universitario. Fue el caso, por ejemplo, de Mario Soro, estudiante de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, quien prolongó sus experiencias del taller de grabado en el espacio público.

Utilizó el patio-jardin de la Escuela como soporte de las imágenes: cuadriculó la superficie y sobre la tierra, el césped y las plantas imprimió cien cruces, vaciando yeso sobre una plantilla cuyo negativo era una cruz. Al fondo del patio ubicó una "animita", en cuyo interior puso fotografías de personas anonimas.

Esta acción efectuada en 1981 reveló el interés de algunos estudiantes por investigar las nuevas modalidades. Este hecho hay que destacarlo debido a que las escuelas de arte no se caracterizaron, en esa época, por desarrollar líneas experimentales destinadas a investigar y ampliar el repertorio semiótico de las artes visuales.

Soro utilizó el concepto de impresión proveniente del grabado, pero al margen de sus matrices ortodoxas (piedra, madera, metal) y renunciando, igualmente, a su soporte habitual (papel). Por otra parte, se aproximó a las acciones de arte al intervenir mediante las cruces blancas, el uso y el significado del patio de la Escuela, provocando un cambio semántico del espacio: el patio como lugar de esparcimiento y descanso se transformó en un cementerio.

Mario Soro, estudiante de la Escuela de Arte UC. utilizo el patio de su escuela como soporte de las imágenes. Imprimió sobre la tierra cien cruces de yeso. Se genero un cambio semántico del espacio: el patio-jardin se transformó en cementerio. (junio de 1981).



# 13.1 El instrumental video

Un país como el nuestro, carente de tecnología avanzada, que no posee centros de investigación científica aplicada a la electrónica industrial, difícilmente puede compararse con aquellos países que tienen el liderazgo indiscutido en esa especialidad como Estados Unidos y Japón.

En estas circunstancias, cuando se produce una vinculación entre arte y tecnología, es preciso no olvidar nunca la situación de dependencia en la que nos encontramos respecto a la infraestructura que se requiere para utilizar los aportes de la tecnología con fines artísticos.

El empleo de la cámara-video por los artistas plásticos chilenos coincidió con el período de importación masiva de toda clase de bienes económicos; entre ellos, un considerable número de receptores de televisión en color que, conjuntamente con los automóviles, ocuparon los primeros lugares en la estadística de productos importados. El ingreso de la televisión en color en los canales chilenos<sup>58</sup> aceleró el cambio de los antiguos receptores en blanco y negro armados en el país por los nuevos aparatos importados, en su mayoría de fabricación japonesa. Al finalizar los años setenta, el salto cuantitativo de aparatos de televisión fue espectacular: el país se ponía al día en el consumo de programas de televisión en color.

El aumento del número de receptores, unido a la efervescencia consumista (no sólo de televisores) que se produjo por esos años (1978 - 1982) favoreció, en forma especial, a la actividad publicitaria debido a la dimensión que alcanzo la masa consumidora conectada al aparato de televisión, habia que promover los productos en la pantalla chica.

Las agencias de publicidad que habían estado vinculadas a los medios de comunicación impresos debieron readecuarse prontamente a las nuevas exigencias. Tuvieron que adquirir e instalar el equipo electrónico que exigía la grabación de los avisos publicitarios que demandaban las empresas. También tuvieron que contratar a personas especializadas en el lenguaje audio visual, lo que per-

 Véase. Galaz G., Ivelic M. El video arte en Chile (Un nuevo soporte artístico). Revista Aisthesis No. 19. Departamento de Estética, Universidad Católica de Chile. Santiago, 1986. mitió a cineastas y artistas plásticos ingresar a un sistema semiótico no habitual para ellos. Gracias a esta participación en el medio televisivo el artista plástico se encontró con un soporte audio-visual que le permitía experimentar un lenguaje nuevo y llevarlo al terreno del arte.

Pero estas experiencias no las pudo hacer con equipos propios debido a los altos costos de la cámara de video con su correspondiente grabador, ambos portátiles, sin considerar el instrumental que se necesita para el trabajo de edición . Por eso es que Eugenio Dittborn tiene razón cuando afirma que el artista plástico ha tenido que relacionarse con sus amigos publicistas para realizar trabajos artísticos en video. La amistad y el intercambio de obras como retribucion han estado en los orígenes de esta incipiente actividad. Acota Dittborn que el trabajador de video en Chile está marcado por la precariedad de los medios con que opera y sin poder dedicarle todo el tiempo que quisiera. Cita el caso de Juan Downey, videista chileno radicado en Nueva York, quien puede dedicar diez horas diarias al video porque cuenta con la infraestructura requerida y puede vivir de su trabajo artistico.

La invención del video portátil puso en evidencia que todos podemos hacer video; que todos tenemos acceso a la imagen para reproducirla, registrarla o manipularla; al contrario del cine, cuyo proceso fílmico, por su complejidad, requiere de especialistas para producir la imagen. En el mundo del video, la invención del aparato doméstico independizó la realización del trabajo visual y popularizó el uso de las cámaras de grabación: uso individual y masivo cuya práctica permite el ingreso de un gran público a este nuevo lenguaje. Según el cineasta y videista Carlos Flores, el cine tiene una actitud prepotente frente a los demás lenguajes artísticos (avalado por el indudable desplazamiento que ha hecho de la fotografía, del teatro y de la novela); considera que hoy el video es un lenguaje alternativo frente al cine debido a su enorme simplificación como mecanismo de registro directo de imágenes y a su uso indiscriminado.

La cámara portátil rompió con el viejo mito de que los medios televisivos son inalcanzables para la mayoría por la complejidad de su funcionamiento. La verdad es que todos podemos ser videístas, ya que al hacer uso de un instrumental totalmente electrónico estamos en condiciones de apropiarnos, sin dificultad, de lo real. La televisión comercial, consciente o inconscientemente, mantiene vigente el viejo mito al aludir a un trabajo de equipo especializado, al esfuerzo y sacrificio que demanda un programa envasado, al grupo de personas que detrás de las cámaras hacen posible la realización del espectáculo.

<sup>58.</sup> No deja de ser sintomático que la primera transmisión en color haya sido el Festival de la Canción de Viña del Mar realizada por el Canal Nacional en febrero de 1978, espectáculo sobredimensionado por los medios de comunicación y consumido masivamente por la población chilena.

Por cierto que cuando decimos que todos pueden hacer video, esta afirmación es teóricamente exacta. En la práctica su uso queda reducido a aquellas personas que pueden adquirir la cámara y grabadora portátiles. No nos parece utópico pensar que, tarde o temprano, sus costos disminuiran apreciablemente, aumentando la posibilidad de adquirirlas. Lo importante es destacar que la práctica televisiva no tiene por qué ser minoritaria. En los países industrializados esta práctica es cada vez mayor. Recordemos, de paso, el menguado número de personas que se dedican a las artes plásticas y el reducido ambiente en el que se desenvuelven; el problema reside en que se las ha enclaustrado más y más debido a arraigados prejuicios respecto al exclusivismo vocacional de su práctica, que las transforma en privilegio de unos pocos y cierra el acceso a la mayoría.

#### 13.2 Video-arte y televisión

La televisión, en sentido estricto, entendida etimológicamente, es la percepción a distancia de mensajes audiovisuales; pero esta definición es incompleta si no consideramos al emisor. La podemos ampliar diciendo que es la transmisión inmediata y a distancia de imágenes y sonidos sincrónicos por medios físicos y electromagnéticos.

Pero esta definición, al abandonar su marco conceptual estricto e irrumpir en el marco sociológico, se amplía aún más al considerar el carácter de sus mensajes, previamente elaborados. En este aspecto la televisión debe entenderse unidireccional y, desde la perspectiva industrial, la más poderosa industria de la conciencia.

El video se ha definido como la elaboración o realización de la información; es un tratamiento determinado de ella. Más ampliamente, es la manipulación y/o registro y/o reproducción de sonidos e imágenes por procedimientos magnéticos, de manera sincrónica y simultánea. Según el crítico y videista francés Jean Paul Fargier "el video se enfrenta directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, violenta o diplomáticamente a la televisión institucionalizada" 59 con su linealidad, homogeneidad, banalización de la imagen y fácil consumo.

Ahora bien, el video-arte se aproxima a una definición que niega esas características. Quiere explorar el lenguaje televisivo buscando su especificidad y su eventual relevancia. Más aún, el video-arte pretende la problematización del ojo mediante el trabajo creativo de la imagen que no

se limita sólo a la grabación con la camara, sino que presta particular atención a la edición.

Fue preciso esperar que los artistas plásticos se ocuparan del medio televisivo para que el trabajo sobre la imagen accediera al primer plano. De hecho, aún antes de que apareciera la camara portátil o el reproductor de video, los artistas ya habían puesto atención a las posibilidades creativas de este medio.

Así, por ejemplo, el coreano Nam June Paik y el alemán Vostell coincidieron cronológicamente en sus primeras experiencias (1959) y también en el lugar en que las realizaron: la WDR-TV (West Deutsche Reindfunk) de Colonia. Ambos empezaron a pensar en las posibilidades creativas de la tecnología televisiva. En 1963 mostraron públicamente sus trabajos con televisores: Paik los incluyó en su exposición "Music-Electronic Television", en la Galería Parnass de Wuppertal, República Federal Alemana; por su parte Vostell los presentó como protagonistas en una instalación titulada "6 TV-De-collages", en la Galería Samolin de Nueva York.

El primero exhibió trece receptores cuyos circuitos internos se habian modificado para provocar variantes o distorsiones de la imagen; en otras palabras, intervino la que aparece normalmente en el televisor, pero sin crear todavia sus propias imágenes. Esta intervención fue una de las primeras transgresiones a la linealidad y homogeneidad de las imágenes emitidas por los canales comerciales al bloquear sus mensajes. Es muy sugerente que esta intervención se exhibiera en una Galería de Arte, iniciativa que permitió su inserción en un circuito artístico. El artista alemán, a su vez, enfatizó el concepto de instalación, vale decir, la dimensión objeto-escultura del mueble-televisor; sus manipulaciones electrónicas fueron más simples que las de Paik, pero los muebles-televisores fueron transformados en su aspecto externo: recubiertos de pintura,



En la foto, uno de los pioneros del video-arte , el coreano Nam June Paik ,

<sup>59.</sup> Fargler, Jean Paul. Video: un art de moins. Revue Art Press No. 47. París, abril 1981.

amarrados con alambre de púas, envueltos en desechos 60.

El primer trabajo en video-registro lo hízo Nam June Paik, el 4 de noviembre de 1965, al grabar, desde un taxi, la figura del Papa Juan XXIII en su visita a la ciudad de Nueva York. Aparentemente esta grabación no pareció revestir mayor importancia pues se trató de registrar un acontecimiento. Sin embargo, tuvo relevancia porque apareció en la pantalla de un televisor esa misma noche, en el Café au Go-Go de Greenwich Village, dentro de una serie de actividades organizadas por Robert Watts y George Brecht (del Grupo Fluxus) con el título genérico de "Monday Night Letters".

Se considera que fue el primer caso de uso individual y artístico de un equipo portátil de video. Paik señalo en una hoja de presentación que se distribuyó durante la sesión: "Es necesidad histórica, si es que hay necesidad histórica en la historia, que una nueva década de televisión electrónica suceda a la anterior década de música electrónica. De la misma

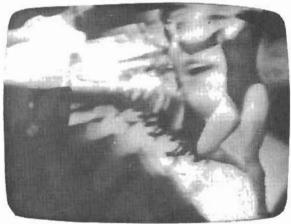
 Bonet E., Dois J., Mercader A., Muntadas A. En torno al video. Gustavo Gili, Barcelona 1980. manera en que la técnica del collage reemplazó a la pintura al óleo, el tubo de rayos catódicos reemplazará a la tela".

El ha sido pionero y su obra ha tenido carácter fundacional en el video-arte. En noviembre de 1965 hizo su primera exposición en la Galería Bonino de Nueva York presentando su robot, sus televisores y sus primeros video-tapes. A partir de ese momento emprendió una de las carreras más personales dentro de la práctica del video con video-registros, video-performances, video-esculturas, video-objetos, instalaciones en circuito cerrado, obras para la televisión comercial y televisión por cable. Confiesa que su objetivo es hacer uso de la gran maquinaria televisiva para aprovechar sus sistemas pero, a la vez, para modificar sus discursos.

Se trata de un ingreso crítico a la imagen televisiva de los canales comerciales, entre los que se encuentran los nuestros, por muy universitarios que sean juridicamente. En este sentido algunos califican el video de anti-televisión, ya que el concepto que uno y otro tienen del receptor, canal de comunicación y mensaje emitible son antagónicos.

Para los canales de televisión el video resulta un medio que, ejercitado masivamente, podría







A la izq.: Nam June Paik; arriba: video-tape del artista y un mosaico de viñetas de un Catálogo de Paik.

tornarse muy conflictivo debido a que son muchos los que pueden realizar sus propios programas y verlos en su casa con su familia y amigos frente al monitor. En esta situación la televisión comercial puede ver alterado su monopolio que es, esencialmente cuantitativo, al verse confrontada con una televisión doméstica. Más conflictiva es todavía la situación al confrontarse con el video-arte realizado por artistas plásticos, cineastas, poetas, músicos, etc. Se produce aquí un enfrentamiento en la que aquélla puede salir muy mal parada. ¿Por qué la televisión comercial no ha facilitado el ingreso del video-arte a sus pantallas?

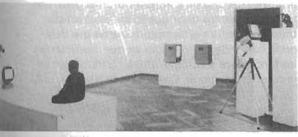
Muchos han insistido que su lugar es la galería de arte, el museo, los festivales familiares de cine y video, auspiciados por alguna institución cultural. En síntesis, espacios muy reducidos destinados a un público minoritario, lo que contribuye a falsear la verdadera audiencia que podría o debería tener el video-arte. No es éste quien provoca el elitismo; es la consecuencia de su marginación de los circuitos masivos de comunicación cuyo monopolio lo detenta la televisión comercial.

Nos encontramos aquí, una vez más, con una trama cultural al revés, que, en nuestro país, se ha hecho habitual. Pareciera que los criterios axiológicos destinados a jerarquizar los valores se hubieran trastrocado para marginar lo autenticamente valioso como formación cultural, ampliación de la visión de mundo y desarrollo de la capacidad de reflexión y crítica. Los intereses comerciales, el control del medio y la mediocridad conspiran para que esto no ocurra.

Nos parece que el video-arte no puede recluirse porque es una alternativa válida frente a los mensajes televisivos habituales. Coincidimos con Fargier cuando afirma: "El arte video no es sino un laboratorio de televisión: plantea cuestiones de televisión que la televisión no plantea". Sostiene que su lugar no es la galería de arte o su exhibición en el espacio de las artes plásticas, sino que debe ser la televisión.

Esta posición ha sido compartida por Canal 4 de la Universidad Católica de Valparaíso, único canal en la historia de la televisión chilena que ha acogido el video-arte en su programación dándole un horario estelar. Con su programa "En torno al video", con la conducción y guión de Carlos Flores y la dirección de Carlos Godoy, el Canal inició en 1984 un ciclo de ocho programas de una hora de duración cada uno. Al año siguiente continuó con trece programas y, en 1986, cumplió tres años de aparición consecutivos.

Gracias a este espacio, un público mucho más







WOLF VOSTELL

El coreano Nam June Paik y el alemán Vostell coincidieron cronológicamente en sus experiencias en 1959.

A la izq., arriba: TV. BUDDHA, ARC. 1974, de Paik. Izq., abajo: DEPRESSION ENDOGENE 1980, de Vostell.

Abajo: Wolf Vostell realizando uno de sus videos.



NAM JUNE PAIK



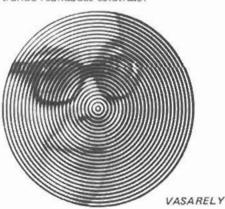
El Canal 4 de la Universidad Católica de Valparaiso ha sido el único Canal en la historia de la televisión chilena que ha acogido el video arte en su programación y dándole horario estelar.

numeroso que el que frecuenta una galería de arte tuvo la oportunidad de conocer, por primera vez, lo que significaba un trabajo de video-arte. Los responsables del programa seleccionaron obras claves de la historia internacional del video (como las de Nam June Paik o de Juan Downey) e, igualmente, mostraron y analizaron obras de videístas chilenos residentes en el país, invitando-los al estudio para que explicaran al público los trabajos que habían realizado: el poeta Raúl Zurita se refirió a su escritura en el cielo de Nueva York; Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit describieron sus motivaciones; Eugenio Dittborn explicó la sintaxis de su Historia de la física.

### 13.3 El artista plástico y el video-arte

¿Por qué algunos artistas plásticos se han interesado por este medio registrador de imagenes?

El artista visual siempre ha trabajado con imágenes fijas, detenidas, inmovilizadas en la tela o en el volumen e, incluso, cuando se apropia de los objetos o propone una instalación está mostrando realidades estáticas.



No obstante si recorremos panorámicamente la historia del arte en los últimos cien años observaremos que en las obras de Monet o Pissarro... por ejemplo, la realidad es concebida en permanente modificación y cambio. Los futuristas. encabezados por Marinetti, Severini o Balla, vieron el objetivo de su labor artistica en el movimiento. Marcel Duchamp, con su "Desnudo bajando la escalera" y sus trabajos de fotografía elaboró experiencias esenciales para segmentar el movimiento de una mujer, de un atleta o de un caballo en carrera. Por su parte Pollock transgredió el soporte para expresar el movimiento de su propio cuerpo en el acto de pintar: la pintura como huella o residuo de su gesto corporal. Mas adelante el arte cinético de Vasarely, Calder o Jesús Soto fue más lejos, al dejar atrás el movimiento virtual y conquistar el movimiento real.

La obsesión por el movimiento no es, pues, algo nuevo en las artes visuales; si bien hemos recurrido a ejemplos más próximos a nosotros, no olvidemos que en el arte del pasado remoto más de un ejemplo confirma el interés por la investigación del movimiento (Leonardo o Miguel Angel). Siglos después Rodin y Degas también se preocuparon del fenómeno pero, al igual que todos, estudiaron el movimiento en otros cuerpos y en otros seres sin poder prolongarlo indefinidamente. Al fin y al cabo los medios de producción de imágenes detuvieron e inmovilizaron el gesto liberador. Podríamos decir que todos estos artistas trabajaron contra el tiempo: tuvieron que detenerlo para indagar las etapas en que transcurrían los fenómenos y cómo se alteran o modifican en la sucesión temporal. Con los materiales que utilizaban no había posibilidad de realizar o de prosequir el movimiento: ni el óleo, la greda o el bronce podían hacerlo. Las experiencias de Calder fueron las que permitieron dar movimiento a las formas tridimensionales, ya sea por la acción de la energía eólica o eléctrica. Fue preciso incorporar un elemento "extraño" en la obra, un implemento ajeno al corpus artístico tradicional para satisfacer tan anhelada obsesión.

¿Qué habría hecho Degas con una cámara portátil de video frente al espectáculo móvil y dinámico del ballet? A lo mejor habría retardado a voluntad (en cámara lenta) el movimiento de una ballarina para observar cada momento de tensión y distensión de su sistema muscular.

Esta observación fue la que hizo Bruce Nauman al disponer, en 1965, de un equipo de video que instaló en su taller y que le permitió registrar sus propios movimientos corporales, hecho considerado como uno de los primeros antecedentes del video-performance. La duración de esta grabación fue de sesenta minutos, el tiempo completo de la cinta de grabación-video.

De aquí podemos deducir dos características propias del video: en primer lugar, la instantaneidad, es decir, la posibilidad de registrar cualquier fenómeno directamente y en el momento que sea: en segundo lugar, la duración, o sea, la posibilidad de grabar ininterrumpidamente. En este sentido la imagen-video no tiene limites, no tiene fin. Esto nos permite concluir que el trabajo con el video no es contra el tiempo, sino que con el tiempo. Tal como lo sostiene Fargier, "la imagen electromagnética es tiempo, nada más que tiempo" Dice que cuando explica a sus alumnos la naturaleza física de las imágenes electromagnéticas que funda el video, los invita a elaborar un discurso vertiginoso en lo infinitamente pequeño del tiempo, porque millonésimas de segundo se transforman en imagen '61.

Quizá si la dimensión temporal de la imagenvideo dificultó las primeras experiencias de los artistas plásticos, quienes poseen una práctica prolongada de la dimensión espacial avalada por siglos de trabajo artístico en Occidente. El tiempo, en cambio, sólo en las últimas décadas ha comenzado a ser explorado de manera sistemática. La falta de experiencia en esta dimensión explica, en gran parte, la incapacidad para controlar el ritmo temporal en los primeros videos que se realizaron.

61. Fargier J.P., Op. cit.

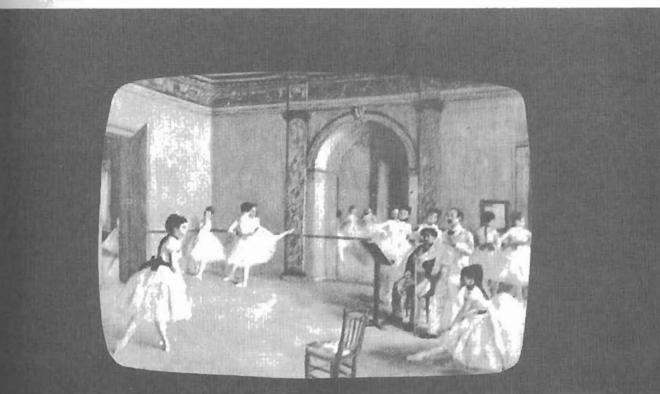
EL SALON DE DANZA EN LA OPERA. Edgar Degas.





En la foto de arriba, los realizadores del programa
"En torno al video". A la izq., Carlos Flores conductor
y guionista. Derecha: Carlos Godoy, director del programa.

En la foto de abajo, Eugenio Dittborn, Carlos Godov y Magaly Meneses en el programa "En torno al video" realizado en el Canal 4 de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV-TV) en los años 1984,85 y 86.



Pero una vez familiarizados con el medio y con sus enormes posibilidades de manipulación y control de la dimensión temporal, los artistas desplegaron su capacidad creadora para transgredir la rutina del tiempo lineal. Si el video-arte es "inherentemente subversivo" 62, en palabras de Juan Downey, se debe a que el artista hace uso de un aparato electrónico que le permite manipular y subvertir la continuidad temporal, entre otras variables.

#### 13.4 Algunas prácticas videistas

Un ejemplo que nos permite ilustrar tal transgresión lo ofrece Eugenio Dittborn con su videoarte titulado *Historia de la física* (1983), diez minutos de duración.

Las fuentes videográficas fueron proporcionadas por dos medios: uno proveniente de la televisión comercial (Canal Nacional), al grabar en directo la presentación personal en Santiago del cantante norteamericano Franckie Lane, y la pelea de box entre Tomy Hearns y Sugar Ray Leonard por el título mundial. La otra fuente provino de las grabaciones programadas por Dittborn, con cámara fija, que registró las siguientes acciones: la imagen del artista derramando 120 litros de lubricante quemado en la arena del Desierto de Tarapacá63; al percusionista Santiago Salas tocando las tumbadoras; a la nadadora y campeona de Chile, Claudia Cortés, nadando en la pileta de la Universidad de Chile y, finalmente, la grabación del nacimiento de la hija del artista.

Todos estos hechos aparentemente inconexos entre si presentan una convergencia: son prácticas corporales extremas en las cuales el ser humano está sometido a esfuerzos y tensiones maximos. Se trata de acciones corporales-limites.

Por eso es que la elección video-temática no es fortuita y Dittborn la buscó conscientemente para establecer su programación: Franckie Lane canta, esforzando al máximo su voz gastada por los años; el derrame de la mancha de aceite implica esfuerzo físico y muscular para vaciar sobre la arena 120 litros de lubricante, con el agregado de la alta temperatura del aceite expuesto al sol ardiente del desierto que provocó fuertes dolores en las manos del artista. La pelea de box no requiere mayores comentarios. Claudia Cortés, por su parte, debió nadar incansablemente, de acuerdo a las exigencias impuestas por Dittborn;

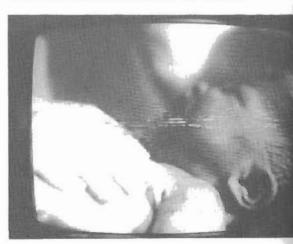
- Román José, El video-arte es inherentemente subversivo. Revista Apsi, julio 1984.
- 63. Esta acción estaba vinculada a un trabajo anterior del artista destinado a replantear los mecanismos de la pintura.



Derrame de lubricante quemado en el Desierto de Tarapacá.



Peles de box entre T. Hearns y Sugar Ray Leonard.



Nacimiento de la hija de E. Dittborn.

LA HISTORIA DE LA FISICA. 1983.
Eugenio Dittborn articula seis actos —aparentemente inconexos— en una convergencia muy precisa: se trata de prácticas corporales extremas en las cuales el ser humano está sometido a esfuerzos y tensiones máximos. Los actos son: el veterano cantante Frankie Lane, la pelea de Box entre Tommy Hearns y Sugar Ray Leonard, el derrame de 120 litros de lubricante en el desierto, el percusionista Santiago Salas, la nadadora Claudia Cortés y, finalmente, el nacimiento de la hija del artista.

Il líquido amniótico di



liajeros

Foto-serigrafía, Primer Premio - Tercera Bienal de Gráfica UC, 1982. Eugenio Dittborn. por último, el nacimiento de su propia hija conlleva un esfuerzo y desgaste físico máximos de la madre en el momento del parto. Todos llegaron al límite del esfuerzo —al umbral del dolor— y fueron registrados al borde de la extenuación pero, a la vez, en el instante más alto de sus respectivos esfuerzos.

El problema del artista —largamente meditado fue cómo organizar estas acciones para articularlas creativamente, considerando las posibilidades retóricas del medio que estaba empleando.

Obviamente los recursos habituales de la televisión comercial, con su visión naturalista de lo real, la linealidad sincrónica entre imagen y sonido, la presentación de mensajes de fácil decodificación, rutinarios en su mayoría, mal podían satisfacer su propósito de elaborar un discurso visual que asociaba imágenes disímiles, que rompía la causalidad y que renunciaba a los desenlaces.

¿Cómo construir, entonces, el video?

Mediante la elección de un parámetro matemático: la proyección Fibonacci (1/2/3/5/8/13/21/34/55/89...) que le permitió obtener una matriz temporal invariable. Eligió el segmento comprendido entre el 1 y el 89 y convirtió la serie numérica en unidades de tiempo (segundos), distribuyéndola en orden decreciente para mostrar una determinada secuencia temática y, símultáneamente, en orden decreciente para mostrar otra secuencia temática, la que comienza a interferir a la primera según el siguiente esquema:

89 (F. Lane)	1 (Aceite derramado)
55	
34	2 3
21	5
13	8
8	13
5	21
3 2	34
2	55
89	1 (Pelea de box)
55	2
34	3
21	5
etc.	etc.

Esta interferencia no es sólo visual, sino que también auditiva; al interferir visualmente una temática (F. Lane) a la otra (mancha de aceite), el audio de esta última se mezcla con la primera (el canto del norteamericano se mezcla con los ruidos del desierto). A su vez éstos se confunden con la pelea de box y ésta con la música del percusionista y así sucesivamente. En la última unidad temática, la grabación del nacimiento de su hija se advierte, intensamente, la nueva relación que se establece entre imagen y audio: mientras la

niña está naciendo, el audio corresponde a los sonidos de la natación, al ruido que se produce en el agua al desplazarse la nadadora, con lo cual estimula la sustitución de las imágenes que se están viendo en el monitor: la asociación con el líquido amniótico o con la matriz líquida protectora.

Esta estructura formal del video conduce al control riguroso de las unidades temáticas en su duración: todo es reversible (comienza de nuevo) y progresivo (en sentido creciente o decreciente, de acuerdo al orden de la serie numérica). Este control significa, implícitamente, apropiarse del tiempo, arrebatarlo a la inexorabilidad cronológica que, como tal, es irreversible (la nadadora se lanza a la piscina y no bien nada unos cuantos metros, se lanza de nuevo, frustrando la visión continuista del espectador y lo mismo ocurre con las demás unidades temáticas).

Un ejemplo totalmente opuesto, desde el punto de vista de la temporalidad, lo ofrece el video titulado *Satelitenis*, cuya autoría comparten Eugenio Dittborn, Carlos Flores y Juan Downey, realizado entre los años 1982 y 1984 y una duración de 33 minutos.

Una particularidad distintiva fue su carácter postal, es decir, cada videísta envió por correo la misma casette con la grabación realizada; el que la recibía se apropiaba de lo grabado para intervenirlo. La misma casette sirvió, pues, de soporte colectivo a los envíos y reenvíos periódicos que se produjeron entre los participantes. Al apropiarse cada uno del trabajo del otro, ya sea para corregirlo o mezclarlo con sus propias imágenes, se produjeron cambios imprevisibles en el discurso original (discontinuidad, cortes, mezclas, alteraciones de ritmo, etc.). No hubo aqui un parametro temporal prefijado para organizar la estructura interna de cada uno de los aportes audiovisuales. El único tiempo establecido fue el que a cada uno le correspondió como tiempo de grabación (alrededor de 11 minutos divididos en tres etapas).

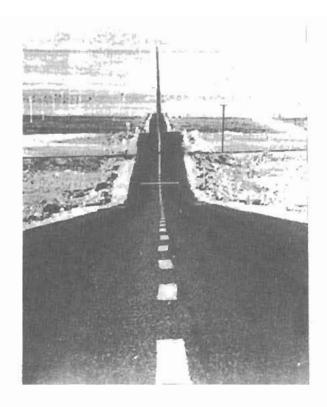
Uno de los aspectos destacables de Satelitenis es el trabajo colectivo, destinado a llevar a su máxima tensión el lenguaje-video. Además permitió la confrontación de niveles de práctica muy diferentes en el empleo del medio, que puso de relieve la experiencia profesional de Downey, adquirida en veinte años de trabajo ininterrumpido en Estados Unidos, apoyado por una tecnología inalcanzable en nuestro país. Tanto Dittborn como Flores están conscientes de la distancia que tenemos respecto a la Metrópoli, y no pretenden ocultar esa realidad; el primero ha dicho, públicamente, que no hay solución al retraso y lo que se debe hacer es trabajar al interior del retraso para tematizarlo. No se trata de emular, aunque sea por aproximación, el refinamiento tecnológico

con la trampa de una cosmética que sólo maquilla, pero que no cambia la auténtica realidad. Justamente el mérito de este video es mostrar a través del comportamiento del ojo (social, tecnológico y cultural), la manipulación que cada uno hace de las imágenes para organizarlas y articularlas. Creemos que este video-postal, entendido como envios y reenvios a distancia, abre una posibilidad de encuentro y confrontación cultural entre los países.

En el conjunto de la obra de Lotty Rosenfeld reviste particular importancia *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979). No sólo fue el primer trabajo individual de intervención y transgresión del espacio ciudadano, sino que se ha convertido en la matriz fecundante de las demás prácticas de arte que ha realizado hasta hoy. El video tiene aquí una función primordial que supera la crónica o el simple registro de un suceso o acontecimiento.

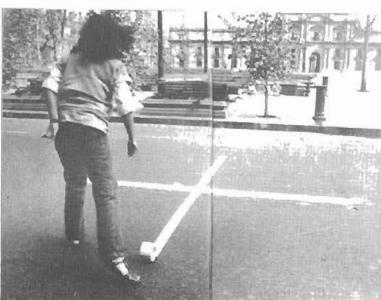
¿Cuál es el papel de video en sus acciones de arte?

UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMENTO. 1979. En esta obra de Lotty Rosenfeld, el video tiene una función primordial que supera la crónica o el simple registro de un suceso.









UNA MILLA DE CRUCES SOBRE EL PAVIMIENTO.1979.
Lotty Rosenfeld
La acción de arte al ser asumida por el ojo-video se
convierte en la obra final de otra obra.
A la izq.: Instalación/Proyección de videos, Bolsa de
Comercio, Santiago de Chile. 1982.
Arriba: frente a La Moneda, Santiago.

En un primer análisis se podría afirmar que se trata de un video-registro, vale decir, una cámara "inocente" no comprometida con ninguna mirada correctora frente a lo que registra. Pero esta afirmación deja de ser categórica si el análisis lo trasladamos a lo que se está grabando (o filmando) La acción que ella ejecuta está pensada para ser registrada e, implícitamente, supone la adopción de una pose: la relación acción-grabación no es accidental ni gratuita; compromete tanto a quien graba (Ignacio Aguero) como a quien es grabada (Lotty Rosenfeld). No es un video-registro, entendido sólo como acontecimiento reproducido; aunque no se puede desconocer que, con ese carácter, retorna a la conciencia cada vez que vemos el video como grabación de un suceso (aunque inhabitual) detenido en la memoria electrónica que impide su desaparición (la acción como tal ya no existe) y se constituye en una fuente testimonial (de la ejecución personal de las cruces).

El fundamento estético que no lo hace simple video-registro reside en el operador de la cámara que interviene la acción de Lotty Rosenfeld, generando otra versión de aquélla que se ejecuta directamente en la vía pública. Consideramos la grabación-video *Una milla de cruces sobre el pavimento* como video-arte, cuya retórica particular es puesta en acción para manipular el tiempo, los cortes de escena, la selección de sucesos y, por último, el

ordenamiento de todo el evento, alterando, espacial y temporalmente, la acción realizada por la artista.

El video, al seleccionar, excluye necesariamente partes de la acción que se ejecuta, las que quedan fuera de la historia. En este sentido el video-arte es un corrector, ya que al recibir el original (la acción de arte), lo corrige al traspasarlo a otro sistema semiótico, a la manera de una "pasada en limpio". El video-arte se convierte en la obra final de otra obra.

Tal como lo dijimos antes, esta acción se ha transformado en una matriz fecundante a partir de la cual se han desencadenado otras obras debido a la reutilización de dicha acción (cruces en el pavimento) como significante. Entre esos trabajos destacamos la delimitación de un tramo del Desierto de Atacama, al intervenir la Carretera Panamericana que lo atraviesa (marzo, 1981); la señalización como límite americano de la ciudad de Washington, interviniendo un signo del tránsito frente a la Casa Blanca (junio, 1982); el establecimiento de otro límite americano en la ciudad de Santiago al interceptar el curso normal de las actividades de la Bolsa de Comercio con la instalación y proyección en su interior de dos video tapes en el instante mismo en que se efectuaban las transacciones bursátiles.

Cada una de estas acciones fue grabada en video y con este material visual la autora rearticuló las imágenes y sonidos, produciendo un nuevo trabajo



LA INMOLACION DE UN PADRE. 1985.
Lotty Rosenfeld.
El referente de esta obra fue el testimonio fotográfico de la prensa sobre la auto-inmolación de Sebastián Acevedo, quien se prendió fuego frente a la Iglesia Catedral en la ciudad de Concepción.
Ella grabó las fotografías y las relacionó visualmente con las cruces sobre el pavimento.

que denominó Una herida americana (septiembre, 1982). Este video fue construido con las citas provenientes de las acciones descritas más arriba, entrecruzando los respectivos audios con imágenes no correspondientes que ponían en tensión espacios de poder (políticos y económicos) con otros donde aquél aún no ingresa.

Nuestra artista continuó esta indagación con el video *Proposición para (entre) cruzar espacios límites* (1983). Se trata de una obra en la que de nuevo pone en tensión espacios-límites, constituidos esta vez por las fronteras de Chile y Argentina (el túnel del Cristo Redentor) y de Alemania Federal y Alemania Democrática (el muro de Berlín). Las imágenes obtenidas por grabación video y fotografía (técnica utilizada en la ejecución de las cruces al interior del túnel y en el cruce del muro de Berlín) las entrecruzó en el video e introdujo una banda sonora con voces de locutores hablando por radio en diversos idiomas.

En 1985 realizó un video de 3 minutos de duración titulado *La inmolación de un padre* <sup>64</sup> cuyo referente fue el testimonio fotográfico de la prensa sobre la muerte del trabajador Sebastián Acevedo, quien prendió fuego a su cuerpo frente a la Iglesia

Catedral, en la ciudad de Concepción. Ella grabó en video las fotografías y las entrecruzó con las cruces sobre el pavimento, matriz que vuelve a citar. En esta obra dosificó los tiempos de aparición de cada imagen mediante una sintaxis precisa, rigurosa, inexorable, denunciadora del drama de un padre, impotente frente a la muerte de sus hijos.

Durante los últimos seis años el trabajo de Lotty Rosenfeld ha sido la apropiación constante de un signo urbano: el trazo discontinuo que separa dos vías de circulación. Ella lo interviene, lo interrumpe y, en definitiva, lo transgrede. Al seleccionar dicho signo ingresa a un código internacional, puesto que su reconocimiento y validez se da en todas las ciudades del mundo, como parte de la iconografia del paisaje urbano. De aqui las enormes posibilidades semánticas que se derivan de este signo del tránsito convertido en adición o en cruz; se trata de un significante disponible a nuevos usos, a nuevas significaciones, de acuerdo a las relaciones que la autora establezca con otros textos (intertextualidad) y su inserción en un contexto determinado. La inteligibilidad funcional del signo no se altera, aunque la artista lo traslade a otros espacios geográficos y a otros marcos culturales; pero entendiendo que la funcionalidad queda virtualmente suspendida en el momento mismo de la intervención. Se pone en juego un nuevo mecanismo de lectura, crítico de la institucionalidad,

<sup>64.</sup> Este video fue presentado en la Primera Bienal de Video en Tokio y obtuvo Premio Especial del Jurado.

denunciante de injusticias humanas y tematizador de graves problemas del hombre.

El mismo año de realización del video La inmolación de un padre, Lotty Rosenfeld y Diamela
Eltit realizaron, conjuntamente, un video titulado
Materiales de cámara, de 45 minutos de duración.
Esta obra fue el resultado de una selección de
grabaciones-entrevistas sin que haya habido, previamente, un plan trazado de lo que se quería
hacer. Podríamos hablar de grabaciones "en bruto"
Este material disponible (de archivo) fue aprovechado por ambas artistas para elaborar un video
que no tuvo, prácticamente, trabajo de edición.

Con frecuencia se sostiene que el video-arte requiere de un afinado trabajo de edición, donde no están ajenos los efectos especiales, la selección cualitativa de las imágenes ("las mejores"), la sincronización imagen-sonido, etc. Pues bien, nada de esto ocurre en el video que examinamos. Su valor no reside en la manipulación técnica del material grabado o en la depuración sintáctica de las imágenes, sino en la presentación -sin artificios televisivos - de una realidad humana dolorosa y cruel sobre la cual cae la camara sin concesion alguna. En la pantalla aparecen homosexuales, travestistas, vagabundos que han negociado, previamente, el precio para aparecer en camara (en la televisión comercial, el precio es un secreto celosamente guardado). Son seres en situación-límite, pertenecientes a espacios de radical marginalidad que marcan la frontera de un mundo infrahumano

La fuerza del video descansa en ese "mundo encontrado" cuyos personaies fueron "puestos en grabación" sin recurrir a instancias retóricas basadas en las técnicas sofisticadas de la electrónica. Fue una grabación con cámara fila -en manos de Lotty Rosenfeld-directa y continua, con empleo de primeros planos, con escasa utilización del travelling. Los personajes se autopresentan y hablan de sí mismos en un diálogo conducido por Diamela Eltit. La cámara no hace concesión alguna frente a lo que graba: no encubre ni oculta, no sublima ni idealiza. Imagen y sonido se conjugan para poner al descubierto, dramática y dolorosamente, seres y situaciones humanas que están ocultos a los ojos de la sociedad y en los márgenes de los espacios habituales de frecuentación social.

La precariedad de los medios de producción del video-arte definen una modalidad productiva y marcan una práctica en nuestro país. Esta precariedad se contrapone con el trabajo de Juan Downey, artista chileno residente en Estados Unidos desde los años sesenta, y dedicado al video a partir de 1967. Ese año surgió su interés por dicho medio al conocer el video-tape que eliminaba el procesado del cine, ya que el mismo juego con las imágenes se podía hacer ahora con

reproducción y retroalimentación instantáneas. Además ofrecía una espontaneidad que el cine no tiene; por último, podía ser reproducido simultánea e inmediatamente<sup>65</sup>.

Mientras los videístas que trabajan en Chile carecen de la infraestructura indispensable y tienen que recurrir al préstamo para conseguir los equipos, Downey, en cambio, no tiene ese problema: posee la infraestructura adecuada, cuenta con la colaboración de instituciones patrocinadoras que le permiten dedicarse profesionalmente a la investigación y realización de obras con ese medio electrónico.

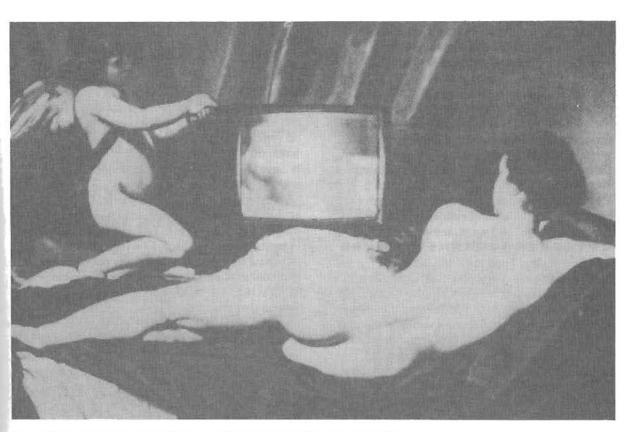
Su trabajo con el video supone un proceso interdependiente entre realización (grabación de imágenes), escrítura (elaboración de textos) y dibujo (documentación visual de las ideas). Este proceso concluye en la mesa de edición, instancia fundamental para él: "Es un placer editar, paso horas y horas editando, convirtiéndose ésta en una experiencia más mental que física".

El resultado son obras que presentan una continuídad entre sí, lo que le permite serializarlas alrededor de un título genérico. Por ejemplo, la serie titulada *El ojo pensante* contiene 13 partes, cuyo eje central es la interacción entre el espacio y la mente que invita a comparar percepciones, lenguajes y culturas con el fin de tomar conciencia de sí mismo y de la particular situación espaciotemporal de cada comunidad. En la serie *Transamérica* elabora un mapa del continente americano con una documentación-video que registra distintos grupos étnicos y paisajes geográficos que cruzan horizontalmente las Américas ("El caimán

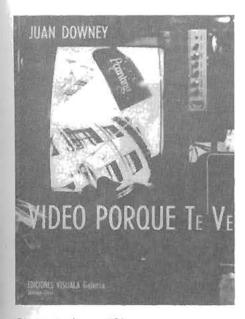
 Foxley, Ana Maria. El video, una ilusión. Revista Hoy, julio 1984.



Ana María Foxley.
Periodista de Revista "Hoy", ha realizado una permanente reflexión y divulgación en torno a las artes visuales desde los medios de comunicación.



Juan Downey opina que el video es un medio de captar la percepción humana a níveles de conciencia insospechados debido a que "la electrónica está más conectada al sistema nervioso que las imágenes proyectadas (por el cine). El video no existe como imagen: es una forma que construimos en el cerebro, es una ilusión y una proyección".



Portada Catálogo, 1987.



En "La venus del espejo", Juan Downey cita la célebre pintura de Velázquez, desmonta su primitiva estructura, rearma su proplo discurso y propone una nueva versión personal.

de la risa de fuego" sobre los indios yanomamis de la selva venezolana; "El chabono abandonado" que continúa su investigación sobre esa comunidad indigena; la isla de Chiloé y el valle del río Loa son otros tantos videos que integran esta serie). A juicio de su autor, esta serie permitirá la comunicación horizontal entre los diversos grupos culturales. Un procedimiento para lograr este objetivo consiste en la grabación de una comunidad indígena situada en un determinado lugar, para mostrarlo luego a otra comunidad ubicada en otro punto geográfico y grabar, a la vez, las reacciones que se producen en quienes observan el video. El sentido de la vida y la muerte, los ritos, las fiestas, la mitología de los grupos tribales quedan grabados en las cintas que conforman la serie Transamérica.

Entre las dos series aludidas observamos importantes diferencias, producto del empleo de recursos muy distintos en cada caso, que revelan intenciones distintas. En el primero, El ojo pensante, el ojo que quía la cámara es cuestionador de lo real, manipulador e interventor de realidades dadas. En Las Meninas o en La Venus del espejo (que pertenecen a esta serie) se apropia de dos célebres pinturas (son ahora dos citas plásticas), que le sirven para desmontar sus respectivas estructuras, rearmar su propio discurso y proponer una versión personal de cada una de ellas. En cambio, en Transamérica nos parece que hay un plan de trabajo diferente. cuyo objetivo es revelar una realidad antropológica. apropiándose, documentalmente, de dicha realidad para construir un discurso lineal y descriptivo: la cámara, en travelling o en close-up, sique una escena en ilación continuada, interferida por imagenes que, aunque pertenecen al mismo contexto .alteran la linealidad (aspectos de la vida cotidiana de los yanomamis), pero sin afectar la coherencia narrativa. Su caracter documental no significa, por cierto, un registro pasivo; justamente, uno de sus méritos reside en la revitalización del video-documental: es otra manera de entenderlo gracias a un ojo descubridor que explora situaciones a nivel de la gestualidad, del habla, del rostro, del baile y del rito, que lo alejan de un ojo naturalista.

Volviendo al *Ojo pensante* nos encontramos con una serie que nos invita a repensar, porque nos propone una nueva manera de mirar. Analicemos, por ejemplo, su video *Las Meninas*, en color, 20 minutos de duración. El famoso cuadro de Velázquez (1599 - 1660) es la cita de su investigación video que indaga, de manera particular, la visibilidad e invisibilidad de los reyes españoles. En efecto en la pintura del maestro español observamos, al fondo de la pieza, un espejo, solo, rodeado de cuadros, como un pequeño rectángulo reluciente que es visibilidad, pero —como dice Michel Foucault— "sin ninguna mirada que pueda apoderarse de ella, hacerla actual y gozar del fruto, de pronto,

maduro de su espectáculo"66. El espejo registra la presencia de la pareja real, Felipe IV y Doña Mariana, quienes parecen estar fuera del cuadro, posando para el pintor. Este, por su parte, con una mirada que desborda los límites del recinto parece observar a los reyes, interrumpiendo o deteniendo el gesto de pintar. Frente al artista, una gran tela, en la que no vemos ni veremos jamás lo que Velázquez está pintando; sólo el espejo del fondo nos proporciona la clave de lo que estamos condenados a no ver sobre el gran lienzo.

Aquí es donde el ojo pensante de Downey actúa a fin de otorgar existencia "real" (en cuanto imagen-video) a los reyes de España, supuestamente los modelos del pintor. El artista chileno pone en escena frente a la cámara a una pareja de actores, vestidos rigurosamente a la usanza de esa época. Es como si hubieran salido del espejo o ingresado al recinto desde el lugar de pose para situarse en el cuadro y observar lo que acontece en su interior. Es una ficción renovada —con medios electrónicos—de una ficción pictórica.

Juan Downey replantea la estructura conceptual del cuadro de Velázquez basada en la tensión contenida entre lo visible y lo invisible. No obstante, al igual que en la obra pictórica, no puede doblegar la tensión: el cuadro mira a los reyes y éstos al cuadro. Lo que sí logra es que veamos —por primera vez— lo que estábamos condenados a no ver, vale decir, a los reyes de España. Pero esta presencia no es presencia pictórica, sino que electrónica, es decir, una nueva ilusión de otra ilusión.

Foucault, Michel. Las palabras y las cosas.
 Siglo XXI, México 1984.



Michel Foucault.



A partir de 1978 fue tan considerable el número de "Viderstas" que en 1981 pudo organizarse el Primer Encuentro de Video-Arte Franco-Chileno. Desde el primer encuentro quedó en evidencia que la orientación de franceses y chilenos era bien distinta. Los primeros preferenciaron la ordenación de estructuras sintácticas, los segundos indagaron en nuestra realidad, buscando las zonas de marginalidad social e individual derivadas de nuestra propia situación humana.

# 13.5 Encuentros de video-arte

La práctica del video, en nuestro país, se ha ampliado de manera considerable a partir de 1978, año en que se iniciaron, prácticamente, las primeras experiencias.

En el lapso de cuatro años fue tan considerable el número de practicantes, que en 1981 pudo organizarse el Primer Encuentro de Video-Arte Franco-Chileno organizado por el Instituto Chileno-Francés de Cultura, gracias a la iniciativa de Jean Michel Solonte, Jefe del Servicio de Extensión Cultural de la Embajada de Francia en Chile en esa época. Este encuentro, sin precedentes en el país, duró diez días y permitió conocer las obras de videístas franceses y chilenos.

En el Primer Encuentro se puso en evidencia que la orientación de franceses y chilenos era muy diferente. Los primeros mostraron una orientación basada en una búsqueda formal, donde el juego de luces, colores y sonido era el producto de una manipulación electrónica en la mesa de edición. Esta indagación no se invalida, ciertamente, por el

hecho de privilegiar los aspectos sintácticos del discurso audio-visual, opción que se vincula con una valoración del medio cuyos parámetros están en consonancia con la estructura tecnológica y científica propia de las sociedades opulentas. En este sentido tiene razón Downey cuando afirma que: "Hay una oposición entre estructura y contenido, ya que en el arte alemán, norteamericano e, incluso, en el francés, lo que interesa por sobre todas las cosas no es el contenido o el tema, sino que interesa la organización de los distintos elementos puestos en juego. Lo que interesa, entonces, es la ordenación misma; en la conciencia sudamericana eso es imposible. Pensamos de otra manera porque lo que a nosotros nos interesa es descubrir las relaciones entre contenido y estructura".

El video chileno ha optado por vincularse con nuestros propios comportamientos, en marcos individuales y sociales periféricos, marginales, consecuentes con los parámetros derivados de nuestra propia situación humana aquí y ahora.

Este referente ha concentrado la mayor parte de los videos realizados en Chile: Lotty Rosenfeld

con *Una milla de cruces sobre el pavimento;*Diamela Eltit con *Zonas de dolor;* Carlos Leppe, reponiendo en escena *Sala de espera* y *El día que me quieras;* Eugenio Dittborn con *Las cumbres del Corona;* Alfredo Jaar con *Viva la patria;* Carlos Flores con *El Estado soy yo.* Quien mejor sintetizó el esfuerzo que significa hacer videos en nuestro país fue Claudio Di Girolamo quien, en representación del ICTUS, presentó *Toda una vida* y *Música y palabras.* Al referirse a ese esfuerzo dijo que había trabajado "a pura pana, corazón y ñeque".

En algunos videos presentados al Primer Encuentro afloró la orientación conceptual, fenómeno que sintonizaba con lo que ocurria en las artes visuales a fines de los años setenta. La presencia, por ejemplo, de los propios artistas en cámara como componentes del discurso que articulaban: Marcela Serrano con *Autocríticas*; Gonzalo Mezza con *Cruz del Sur*; Carlos Altamirano con *Artista* chileno.

En noviembre de 1983, en el Tercer Encuentro, quedó corroborada aquella diferencia a que aludíamos; mientras los franceses insistieron en la elaboración de estructuras sintácticas, los chilenos continuaron indagando en las zonas de la marginalidad: el qué decir orientó la operación.

El invitado de honor el frances Patrick Prado definió claramente el trabajo del Viejo Continente: "En Europa se utiliza una compleja tecnología, incluyendo la computación y el uso de la colaboración a partir del azul (bleu syncron) o de las gradaciones del blanco y negro". Esto quedó en evidencia en algunos videos galos como Los invitados al castillo de Jean Louis Tacon o El sol de Van Gogh del propio Prado o La última analogía antes del digital de Jean Paul Fargier.

En la muestra chilena había varias obras de la Compañía de Teatro ICTUS que , en los últimos años , ha utilizado el video como un medio que prolonga sus experiencias teatrales en realizaciones próximas al lenguaje fílmico. En el Primer Encuentro el ICTUS ya había presentado algunos videos , demostrando que los teleteatros pueden tener contenidos valiosos sin necesidad de caer en lugares comunes y en sentimentalismos convencionales como ocurre con la mayoría de las telenovelas de la televisión comercial.

Los videos de esta Compañía partieron de un programa de televisión titulado La Manivela, que los propios actores dirigián y protagonizaban: fue una "experiencia autoral, actoral y de público", en palabras de Delfina Guzmán. La Manivela fue uno de los primeros programas nacionales que, a través del humor, se planteó críticamente frente a la televisión y al público, experiencia que se interrumpió en 1973.

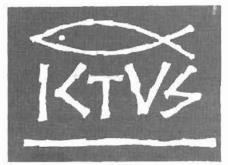


P. PRADO, PLANETARIUM, 1979.

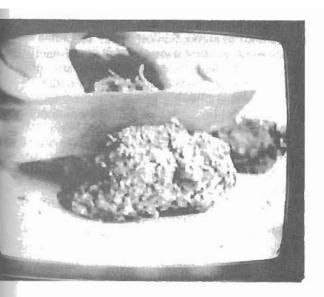
#### Abajo:

En el Tercer Encuentro en 1983, la muestra chilena fue integrada por varias obras de la Compañía ICTUS. Los videos se iniciaron con "La Manivela", programa de televisión que fue "una experiencia autoral, actoral y de público". Palabras de Delfina Guzmán, quien aparece en la foto con Nissim Sharim y otros actores del ICTUS.

Imagen que caracteriza al ICTUS. Diseño de Claudio Di Girolamo.









COMIDA. 1983. Video de Magaly Meneses y Sybil Bintrunp La cémara de Cristién Lorca privilegió las imágenes otorgándoles un valor visual propio al margen de la banda sonora.



Delfina Guzmán junto a Nissim Sharim.

Sin embargo, el grupo no se conformo sólo con su trabajo teatral e intentaron incorporarse de nuevo a la televisión mediante una imagen poderosa, de mayor síntesis que la del teatro filmado. Según Nissim Sharim, el objetivo era "entregar contenidos que balanceen la televisión chilena "67. Quisieron llegar a un público masivo con programas de calidad, "tener una caja de resonancia, una respuesta indispensable para que el artista crezca, pero sin hacer concesiones". Claudio Di Girolamo explicitó más estos objetivos: "Queremos hacer arte, que en su médula significa un cuestionamiento del ser humano". Pues bien esta experiencia les permitió que vieran sus programas alrededor de 25.000 personas en un solo año (1982), gracias a un sistema de distribución que incluyó el diálogo y la discusión colectiva sobre cada video presentado en la Sala La Comedia.

El Quinto Encuentro, celebrado en 1985, tuvo como invitado estelar a Jean Paul Fargier quien, al evaluar las obras presentadas, distinguió dos clases entre los videístas chilenos: aquéllos que hacen video porque no pueden hacer cine y aquéllos que hacen video porque creen en el 68.

En este Encuentro, junto a videístas conocidos como Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld (Materiales de cámara), Claudio Di Girolamo (Sexta A. 1965). Juan Downey (Yanomami healing one), Carlos Altamirano (La pintura de), Eugenio Dittborn (Historia de la Física), se presentaron videistas más jóvenes como Magaly Meneses, con su Diario de viaje, trabajo que realizó en París como invitada del gobierno francés a propósito de estos encuentros. Ella había obtenido, conjuntamente con Sybil Bintrunp, el Primer Premio en un Concurso de Videos organizado por la Administración de la Plaza Mulato Gil de Castro, con la obra Comida, en color y 17 minutos de duración. En este video la cámara (con Cristián Lorca) se detuvo en la gestualidad que emanaba de la preparación de una comida basada en maríscos. La cámara grabó las manos que se introducían, incansablemente, en las cavidades de las conchas para extraer su carne, produciéndose un contrapunto acentuado entre el ritual de la preparación y el ambiente cromático blanco-rojo de la mesa y del lugar. La banda sonora, entretanto, intercalaba el silencio con el ruido del cuchillo que cortaba la concha y el que producía el dedo al extraer la carne. Al terminar el ritual de la preparación, los comensales procedían a comer lo que habían preparado, iniciándose un

<sup>67.</sup> Foxley Ana María. *Por la ruta alternativa*. Revista Hoy. abril 1982.

Fargier Jean Paul. Eternel Chili. Le Journal des cahiers. París, 1986.

ritual de convenciones y rutinas, que contrastaba intensamente con el carácter brutal del corte y penetración del ceremonial preparatorio que, en su banalidad cotidiana connotaba, ahora, la violación de la intimidad.

El privilegio que otorgó este video a la imagen constituyó una de sus cualidades sobresalientes. Por la experiencia diaria de la televisión comercial sabemos que ésta apoya la imagen con el texto (verbal o musical) y el sonido tiene el mismo papel que en la radio; vale decir, que si el telespectador deja de ver las imágenes accede, igualmente, al mensaje televisivo al escuchar la banda sonora. En cambio, en el video que comentamos la imagen poseía tal fuerza que concentró toda la atención del espectador.

Otra joven exponente proveniente del video y no de las artes plásticas fue Sandra Quilaqueo. Para ella el control riguroso de todo el proceso es condición esencial de su trabajo creativo. Ser sujeto-autor significa "decidir qué se construye, cómo se articula el discurso y bajo qué condiciones se desarrollará la producción "69.

Jean Paul Fargier apreció su trabajo en este Encuentro, en particular su obra 700 planos para Kafka, en blanco y negro y 20 minutos de duración, que consideró como "una excelente tentativa de ficción-video que utiliza todos los recursos materiales de esta tecnología para desestabilizar la narración cinematográfica"70. En efecto, en esta obra la autora se apropia del lenguaje audiovisual del video y consciente de sus posibilidades procede -antes de grabar - a preparar con minuciosidad la estructura de la obra mediante el dibujo, diagrama las secuencias y estudia los encuadres de sus objetivos con la fotografía. Estos pasos previos los documenta en un cuaderno de apuntes que tiene una función parecida a una partitura que sólo falta interpretar. Esta analogía no es caprichosa porque el cuaderno de apuntes contiene un verdadero programa para ser ejecutado electrónicamente. La información viene dada segundo a segundo, entre encuadre y encuadre, entre imagen e imagen y entre ésta, el sonido y el texto. Aquí se produce un interesante fenómeno de interpretación y recreación de la obra-video, puesto que no resulta impensable suponer que otros artistas tomen esa partitura y realicen su propia versión de 700 planos para Kafka. Se pone en juego la ideologia del realizador, quien podrá adecuarse o alterar la proposición del autor.

De hecho, ella cuestiona la estructura institucionalizada de producción del video: subordina la ideología del sistema establecido (narratividad, continuidad y artificios de elaboración) a su propia ideología que la lleva a plantearse críticamente frente al sistema "gracias a la discontinuidad" narrativa y la intercepción de la banda sonora en su continuidad sincrónica sin ocultar, por otra parte, los procesos retóricos que articulan su discurso.

Otros jóvenes que se dieron a conocer en estos encuentros fueron: Max Donoso con su video Homenaje a Parra (1984), Juan Enrique Forch con Gracias por el favor concedido (1983) y Diego Maqueira con El juguete nuevo.

En el 7º Festival Franco-Chileno realizado en 1987 hubo importantes modificaciones. Como señala Michele Goldstein, Agregada Cultural de la Embajada de Francia, "para mantener la unidad y la coherencia del Festival hemos resuelto presentar solamente las obras francesas y chilenas de cualquier género (video-documento, video-ficción, video-retrato, etc.), que estén claramente influenciadas por las preocupaciones y los criterios del video arte" 71. Por esta razón se designó un jurado seleccionador que estimó que, de un conjunto superior a las ochenta cintas recibidas, catorce de ellas eran las más representativas "en cuanto a experimentación y exigencia formal" en la producción chilena de 1987. Según Justo Pastor Mellado fueron trabajos que expresaron "la progresiva consolidación de tendencias que, de alguna manera, estaban anunciadas en los dos últimos festivales: nos referimos a la ficción-video de tiempos cortos. a la ficcionalización del documental video y a la revalorización del video arte minimalista y/o de procedencia plástica. Lo más importante es que estas obras enfatizan una opción formal que privilegia el video arte sin apellidos, incluyendo bajo su alero aquellos formatos que se ubican en su periferia más inmediata"72.

Entre las cintas seleccionadas estaban las pertenecientes a Francisco Arévalo (Mi dulce patria),
René Ayala y Francisco Arévalo (Embrión), Gloria
Camiruaga (El pan nuestro de cada día), Eugenio
Dittborn (Pieta IV), Juan Downey (Madrepatria),
Pablo Lavin (En el camino), Andrés Lillo (Perpetuo),
Pepe Maldonado (Szena), Octavio Meneses (Valentino), Luis Gaspar Mora (En el mar de los Sargazos),
Sergio Requena y Hernán González (Corazón sus-

<sup>69.</sup> Qui laqueo Sandra. Acerca del video de autor en Cinco videos de autor. Santiago, noviembre 1985.

<sup>70.</sup> Fargier J.P., op. cit.

Goldstein Michele. Siete años. Catálogo del 7º Festival Franco-Chileno de Video Arte. Santiago, noviembre 1987.

Mellado Justo Pastor Presentación de la Selección Chilena al Séptimo Festival Franco-Chileno de Video Arte. Op. cit.

pendido en el reino), Paula Rodríguez (La vuelta de carnero) y Juan Francisco Vargas (Biroca).

Nos hemos detenido en el análisis del videoarte como un lenguaje específico donde la imagen
en la pantalla del televisor es la unidad lingüística
fundamental de este medio. Analizaremos ahora
algunos trabajos en que el video como registro, el
mueble del televisor y sus accesorios se integran
a otros objetos para ingresar juntos a un marco
espacial soportante y configurar una instalaciónvideo. En ésta interactúan diversos medias provenientes de la fotografía, del cine, del arte corporal,
del video, de la gráfica y del objeto como tal. Se
produce, pues, un fenómeno de intertextualidad
por la acción coordinada y simultánea de multimedias.

Conviene recordar que la instalación-video coincidió con el clima revisor que se produjo en las artes visuales a fines de los años setenta —como ya vimos— y para comprender su aparición es preciso insertarla en ese contexto.

En estas instalaciones el video-arte es desplazado por el video-registro que puede tener diversas modalidades de presentación: puede ser una imagen fija y detenida acompañada de otros registros visuales (fotografías, por ejemplo) o una secuencia continua de hechos y acontecimientos. Se trata de resituar la imagen-video para relacionarla con otros significantes que forman parte de la instalación: vale decir, la imagen-video no es autónoma, pues se incorpora a una estructura más amplia que sólo adquiere cohesión sintáctica y coherencia semántica al articularse todos sus componentes.

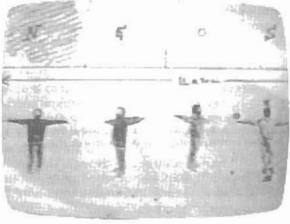
Un ejemplo lo ofrecen los video-instalaciones Cruz del Sur y Deshielo Venus; el primero, presentado por Gonzalo Mezza en el 6º Concurso de

#### DESHIELO VENUS. 1980.

Video-instalación de Gonzalo Mezza presentado en el Segundo Encuentro de Arte Joven. La cámara grabó el traslado de barras de hielo a un espacio de arte; en el interior de las barras el artista introdujo fotografías de la Venus de Milo, las que se liberaron al derretirse el hielo.



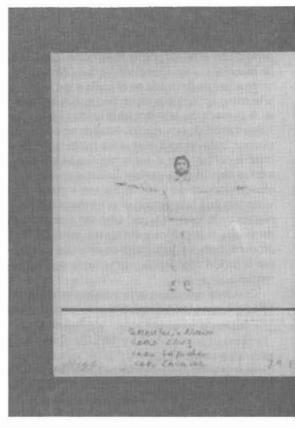




la Colocadora Nacional de Valores (1980) y el segundo, en el 2º Encuentro de Arte Joven (del mismo año). En Cruz del Sur el video registró v documentó una acción corporal realizada por el propio artista que se mostró y repitió permanentemente en el lugar de exposición, junto a ampliaciones fotográficas de su cuerpo con los brazos en cruz -como cuerpo señal - en el momento preciso en que se orientaba hacia cada uno de los puntos cardinales. Mientras la fotografía detuvo e interrumpió su trayectoria e inmovilizó su cuerpo el video, en cambio, registró el recorrido de su cuerpo mientras fijaba dichos puntos. En Deshielo Venus la cámara grabó el traslado de barras de hielo a un espacio de arte (el Instituto Cultural de Las Condes); en el interior de dichas barras el artista introdujo fotografías de la Venus de Milo, las que se liberaron de su encierro al derretirse el hielo 73

En diciembre de 1981, en el 2º Encuentro Arte-Industria, presentó un trabajo titulado Instalación Xerox Sur-Norte, Este-Oeste de Chile (2,5 x 11 mts.), vinculado a un proyecto global que ha desarrollado en etapas sucesivas. En cada una plantea situaciones relacionadas con problemas ecológicos, con la asfixia urbana y con la revalorización de los espacios naturales. Los medios

73. Véase, Ivelic M., Galaz G. La Pintura en Chile, op. cit.

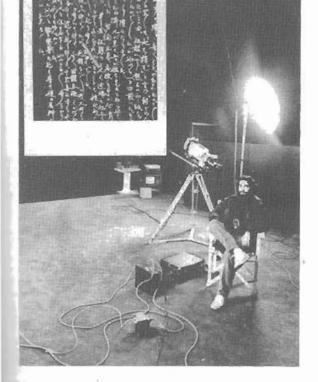


CRUZ DEL SUR. 1980.

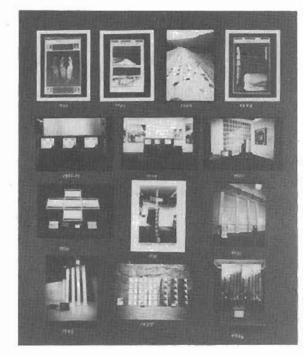
Con este video-instalación Gonzalo Mezza resitúa la imagenvideo para relacionarla con otras significantes que forman parte de la instalación; vale decir, la imagen video no es autónoma, pues adquiere cohesión sintáctica sólo al articularse con todos sus componentes.

que utiliza en la elaboración de las obras están estrechamente relacionados con los instrumentos mecánicos de reproducción de las imágenes (fotografía, fotocopia, video), integrándolos en una unidad significativa. En este sentido desarrolla un proceso intersemiótico basado en el empleo simultáneo de distintos medios de reproducción de la imagen. En el trabajo que se comenta aprovechó los recursos del copiado en seco para elaborar fotocopias en color. Estas reprodujeron matrices fotográficas referidas a los límites de Chile: el Desierto de Atacama, el territorio Antártico, la Cordillera de los Andes y el Océano Pacífico. Cada límite con un color particular: rojo para el Desierto, blanco para la Antártica, verde para la Cordillera y azul para el Océano.

La fotocopia en color corresponde a la serialización mecánica de cuatro matrices fotográficas, cuya calidad de impresión constituye un verdadero simulacro fotográfico y la reiteración indefinida de un original. El empleo de la fotocopia por los artistas se ha transformado en una apropiación



A la izq., AL ESTE DEL SOL, AL OESTE DE AMERICA DEL SUR, obras en que Gonzalo Mezza relaciona las culturas pascuense y japonesa a través de un contraste de grafismos ancestrales y otros computarizados.



Arriba: MEMORIA DE MIS INTERVENCIONES EN EL ARTE CHILENO. 1972 - 1986. Gonzalo Mezza.

habitual integrada generalmente a otros soportes (pintura y gráfica) como parte de un todo y en calidad de dato figurativo. En cambio, Mezza hace de la fotocopia un soporte en si mismo, sin recurrir a otros para validarla como trabajo de arte.

La presentación de esta "xerox-grafía" estuvo acompañada de un video que documentó el proceso de ejecución y cuya banda sonora aludía al ruido de la máquina fotocopiadora al imprimir las copias 74.

En la muestra de arte y cultura "Chile Vive", en Madrid, a la que ya aludimos, presentó un video-instalación titulado AI Este del Sol, al Oeste de América del Sur, donde confrontó dos culturas: la pascuense y la japonesa. La primera representada por su escritura ancestral expuesta en una enorme ampliación fotográfica y, la segunda, por la escritura moderna y tecnificada del computador. La convergencia entre ambas se produjo por la asociación a través de un video-tape entre el holocausto atómico que arrasó a Hiroshima y la amenaza latente de la destrucción de Isla de Pascua 75.

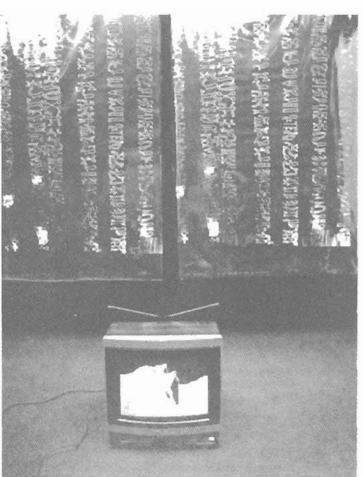
Veilc Milan. Artes Visuales: una mirada crítica.
 Catálogo Chile Vive. Madrid 1987.

En el mes de septiembre de 1987 expuso en Galería Arte Actual un trabajo que tituló Neo(n) instalaciones basada en el neón y la foto "polaroid" como unidades básicas del discurso visual, encargadas de citar prácticamente todas las obras anteriores del artista y proponer otras nuevas. En esta instalación la "polaroid", por ejemplo, es reivindicada de su carácter de registro mecánico sin protagonismo de un operador humano y cuyo uso se ha vulgarizado tanto que dificilmente se la acepta como material de base para articular una proposición artística Un ejemplo de dicha reivindicación fue Cementerio nuevo/cero cruz/ cero lápida/cero cadáver, texto poético de Nicanor Parra, ilustrado por Mezza en una secuencia de "artefactos" polaroid 76.

En el 7º Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld presentaron una instalación-video titulada *Traspaso cordillerano* en la que plantearon, una vez más, su postura crítica. La instalación estaba formada por una plataforma de 12 metros cuadrados, más o menos, recubierta con azulejos blancos a la manera de un espacio clínico, quirúrgico

 Ivelic Milan. Neo(n) instalaciones. La Epoca, Santiago, 30 septiembre 1987.

<sup>74,</sup> Ivelic Milan. Catálogo 2º Encuentro Arte-Industria. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago 1981.



AL ESTE DEL SOL, AL OESTE DE AMERICA DEL SUR (HIROSHIMA - ISLA DE PASCUA) 1983 - 1986. Papel fotográfico, pintura, video computador y plástico. Gonzalo Mezza.

"La innovación está en que aqui no hay un video registro o uso de una cámara de filmación, sino que toda la información es gráfica, para lo cual se utiliza un computador en su proceso".



669 VARIACIONES SOBRE LA VENUS DEL ESPEJO. Gonzalo Mezza, 1987.

y aséptico, sobre ella se alinearon cuatro receptores de televisión unidos por cinco tubos de neón curvados y encendidos —como frágiles conexiones nerviosas— a una grabadora de sonidos situada en el extremo opuesto.

Para articular su discurso, ellas partieron de un análisis del video como significante y procedieron a desmontar su carácter narrativo y secuencial, aproximando la imagen televisiva a la fotografía como imagen inmovilizada. En efecto, en las pantallas apareció una panoramica de la Cordillera de los Andes, segmentada en cuatro partes (una por cada televisor) y reiterada indefinidamente al quedar fija y detenida. De esta manera rompieron el esquema de producción y recepción de los mensajes televisivos habituales, caracterizados por Imágenes en constante movimiento. La ruptura propuesta incomodó a los espectadores y más de alguno se preguntó si no estaría fallando la recepción de la imagen. Es justamente esta "falla" la que juega un papel importante en el citado trabajo: las autoras utilizaron, conscientemente, la imagen detenida que vibraba en forma muy tenue como si estuviera dotada de un hálito vital y la unieron con delicados filamentos de neón a una banda sonora, que registraba una operación al cerebro en el instante de su trepanación: el paisaje cordillerano como espacio social, quirúrgicamente intervenido.

En ese mismo Concurso Alfredo Jaar Instaló un set de televisión (una silla, un micrófono conectado a una cámara de video unida a una grabadora y ésta, a su vez, conectada a un monitor de televisión). El público que concurrió al Museo Nacional de Bellas Artes podía ingresar al set, tomar asiento frente a la cámara, aparecer en pantalla y contestar la pregunta previamente grabada que le formulaba el artista: ¿Es Ud. feliz?

El público se transformó en modelo del artista, pero no para pintarlo o dibujarlo manualmente, sino que para enfrentarlo a una cámara de grabación que retuvo su imagen, sin mediación artesanal del pintor o del dibujante. Este modelo no fue sometido a poses determinadas, no fue controlado por el artista; sólo se le pidió que contestara la pregunta. El público que habia concurrido al Museo a mirar pinturas y esculturas con su proverbial pasividad se transformó, de pronto, en imagen observable de sí mismo, incitado, quizás,



Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld presentaron la instalación-video TRASPASO CORDILLERANO. En cuatro pantallas aparecía una visión de la Cordillera

de los Andes inmovilizada; delicados filamentos de neón las unían a una banda sonora. Imagen fija y sonido articulaban el discurso. Museo Nacional de Bellas Artes, 1981.

por el vedettismo que se produce por el hecho de "salir en la tele".

No se trataba solamente de mirarse en la pantalla del televisor, había que contestar también una pregunta dirigida a su intimidad, expuesta al ojo implacable de la cámara grabadora que conservó la imagen sin que el público lo advirtiera (cámara indiscreta). Algunos evadieron la respuesta para no comprometerse ni mostrarse interiormente: otros recurrieron a respuestas frívolas o adoptaron poses televisivas, imitando a los "personajes famosos" de la televisión comercial; no faltaron los que hicieron una verdadera confesión. Cualquiera que hava sido la actitud, el artista intentó des-cubrir al ser humano en el ejercicio narcisista de su imagen en el espejo del televisor. En el tiempo que duró la pose de los modelos frente a la camara ésta no modificó ni alteró encuadres, distancias, luces o marcos escenográficos: inalterada y fija, reprodujo directamente a quien se pusiera por delante.

Como muchos trabajos actuales de arte, el de Alfredo Jaar es un proceso y no una obra terminada (poseída y consumida). No es el video final que mostró a cada persona contestando la pregunta lo único que puede ser considerado como obra, entendida como permanencia, objeto video o mercancía. El hecho de que el set se desmonte y se trasladen los equipos electrónicos no los invalida como productores e integrantes indisociables del discurso. La mayor o menor duración temporal

de cada uno de los componentes de la instalación está en directa relación con los universos semióticos a los que pertenecen: el set de televisión permaneció mientras duró la exposición en la Sala Matta, alrededor de 18 días; las respuestas del público frente a la cámara variaron entre 1 y 3 minutos; en cambio la grabación que registró las intervenciones del público puede actualizarse cuantas veces se quiera.

La instalación-video e incluso el video arte plantean una situación que desmorona o, al menos, hace tambalear el concepto tradicional de autoría ejercitado en el oficio manual, en lo hecho a mano, en la artesanía del quehacer. En este nuevo soporte cabe preguntarse: ¿Qué es lo que hace, efectivamente, el artista?

Ciertamente que no es un ejecutor manual.
Es un programador que prepara un plan de trabajo cuyas etapas están predeterminadas y sus secuencias interrelacionadas; este programa obedece a un marco conceptual donde se definen las ideas y se ordenan los significantes que van a estructurar el sentido del discurso. La puesta en ejecución supone un trabajo de inter-medias en que se combinan, de acuerdo a una estrategia retórica, sistemas de representación mecánicos de la imagen con otros de muy diversa naturaleza.

Esta práctica de arte pone en crisis el procedimiento de representación empleado por los medios tradicionales de las artes plásticas: el protagonismo del artista como hacedor de imágenes, como









ESTUDIOS SOBRE LA FELICIDAD. 1980 - 81. Alfredo Jaar

Este trabajo se sitúa en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde cualquier persona podía ingresar, tomar asiento frente a la camara y contestar la pregunta: —¿Es usted feliz?

El público que concurrió al Museo se transformó de pronto en imagen observable de si mismo. En la foto de arriba, 6ta. etapa del proceso, que se articula con intervenciones urbanas. 1981.

demiurgo de la representación de lo real, como virtuoso ejecutor de formas —el hiperrealismo es su expresión más contemporánea y, para muchos, lo más confiable como arte— es desplazado por la máquina grabadora de imágenes que se apodera instantánea y fielmente de cuanto se pone a su alcance.

Jean Paul Fargier, atento a este problema que tanto ha preocupado a los estudiosos del arte en las últimas décadas, advierte la capacidad de la televisión de transformar en representaciones todos los minutos de la vida del planeta y de transportarlas inmediatamente, provocando una crisis de identidad en el mundo del arte cuya razón de ser es, a juicio de muchos, la representación.

Carlos Altamirano está consciente de esta crisis

de la representación y ha utilizado la historia de la pintura chilena como referente de este problema.

Su video-instalación titulado *Pintor como un estúpido* presentado en la Galería Bucci, en agosto de 1985, consistía en un aparato de televisión (amarrado y remendado) que colgaba del techo de una de las salas; bajo el había una batea llena de agua parodiando el carácter reflejo de la pintura. En otro extremo de la sala un proyector de imágenes fijas, que no proyectaba más que su propia luz, clausuraba la proyección de la pintura como imagen fija y detenida y la reducía, a la vez, a su condición de puro fenómeno luminoso. En cuanto al aparato de televisión ya mencionado se transfiguró en unidad significativa, portador de todas las imágenes del mundo y devorador de la realidad visible.

Altamirano no atenuó su agresividad frente a la televisión comercial: "Lo que intencionalizo del video —nos dice— es la voracidad del aparato, lo inescrupuloso de su apetito, su alma carroñera77

En otra sala, dos televisores se enfrentaban: en la pantalla de uno, la imagen fija de un cuadro de Juan Francisco González (Vista de Santiago desde el Cerro Santa Lucía); en la pantalla del otro, el transcurso de un acontecimiento: la grabación del recorrido a pie del artista desde la Biblioteca Nacional hasta la Galería Bucci. En rigor, se confrontaban dos concepciones, dos sistemas, dos elaboraciones distintas de un mismo dato: la ciudad de Santiago. El paisaie urbano de Juan Francisco González reproducido televisivamente fue respetado como imagen fija (como pintura), mientras que el otro video desarrolló una secuencia ininterrumpida del propio Altamirano caminando y grabando con la cámara en el hombro mientras miraba simultáneamente su trayecto en el visor del aparato. Esta última grabación puso de manifiesto, en forma deliberada, las fallas propias de un registro en movimiento, sin utilizar ningún recurso técnico para evitarlas. Se trataba de desnudar la escena de cualquier artificio para registrar la caminata a través de este nuevo ojo que parecia integrarse al cuerpo. Ver el mundo mediante la camara significa restringir el campo de visión, pero esta limitación tiene una ventaja: entrega una información visual acotada, puntual, sin equívocos ni ambigüedades. El registro visual sincronizaba con una banda sonora en la que se escuchaba la respiración agitada del artista durante su caminata.

Esta confrontación entre dos modos de representación, con sus particulares mecanismos de producción, no es la única que ha realizado Altamirano: en Galería Cal, primero, pidió a los espectadores que dieran su opinión sobre la pintura chilena y en Galería Sur, posteriormente, con su obra *Tránsito suspendido* (1981), procedió a reiterar su enjuiciamiento a la pintura chilena. Esta

—a su juício — ofrece un camino demasiado transitado y, al confrontarla con el video, se pone en funcionamiento una reflexión crítica que compara y valora ambos sistemas a la luz de los recursos tecnológicos y electrónicos de que dispone hoy el hombre.

El artista propone, implícitamente, el desplazamiento de un sistema por el otro, pero no gratuitamente, sino que entendiendo la práctica del arte como una instancia revisora de sus propios códigos en el marco histórico-social de sus procesos. Este desplazamiento no es sólo de un sistema a otro; involucra también la propia existencia del artista, quien se autopresenta en su corporeidad mediante el indicio audible de su respiración jadeante y por la imagen del televisor que lo muestra en su lugar habitual de trabajo como vendedor de artificulos eléctricos.

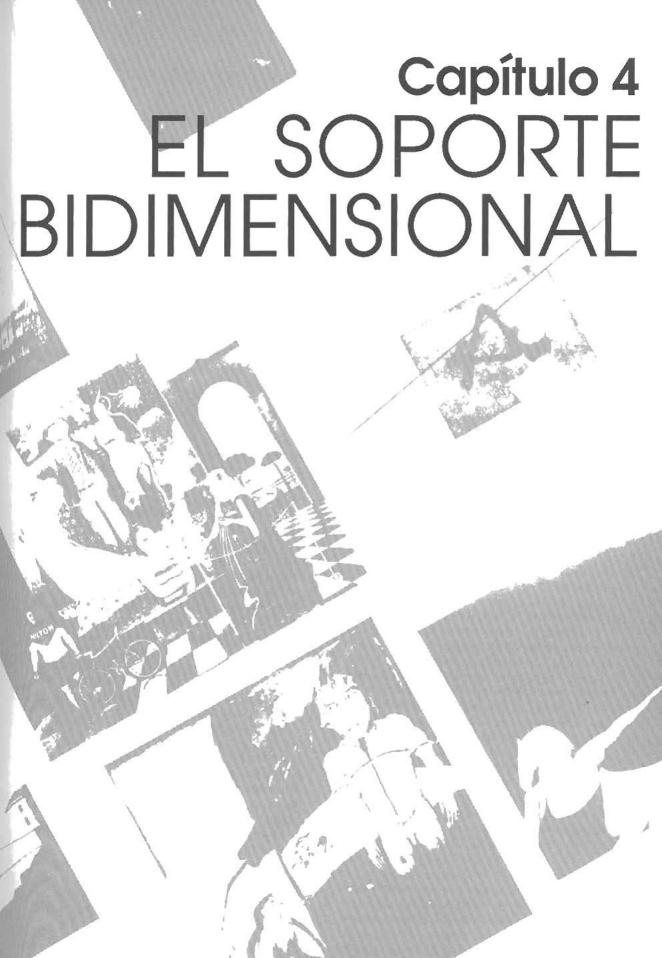
Mientras la pintura se consume en su propia picturalidad, en su silencio y quietud, exiliando a su autor, el video de Altamirano proyecta su existencia individual por intermedio del cuerpo y su inserción socio-económica en el espacio laboral de un negocio de electro-domésticos. De esta manera prolonga e involucra su trabajo de arte a su propia realidad cotidiana.

El video, en sus diversas modalidades, tiene en los artistas que hemos analizado a algunos de sus más importantes representantes. Ellos han abierto una nueva posibilidad al arte mediante un sistema de producción que genera el video casette como resultado.

Lamentablemente este producto no se encuentra en ningún espacio cultural que pérmita al público conocerlo directamente. El video arte no se exhibe en ninguna galería ni menos en el Museo. Estas obras aún no ingresan a un circuito de difu sión porque nadie —a nivel de instituciones culturales— se ha preocupado de acoger esta modalidad de expresión artística, promoverla y conservarla como un valor cultural que representa legitimas inquietudes encaminadas a ampliar los soportes tradicionales de arte y proponer, a la vez, una instancia crítica de la imagen televisiva comercial y de la propia realidad en la que estamos insertos.

Altamirano Carlos. Catálogo Exposición Galería Bucci. Santiago 1985.





### 1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA

Las artes visuales abrieron numerosos caminos a lo largo de tres decenios, como lo hemos visto en los capítulos anteriores.

La pintura observó, no sin temor, como su liderazgo era sometido a dura prueba por los nuevos mecanismos y modos de producción que se apartaban completamente de la estética del cuadro. No obstante, a pesar de esta situación tan crítica, los pintores no dejaron de pintar y la pintura no ha dejado de practicarse hasta hoy.

El clima para su sobrevivencia y persistencia en nuestro país ha sido siempre favorable: una fuerte institucionalización de la propia pintura como producto artístico privilegiado; una abundante "mano de obra" formada en las escuelas universitarias de arte e institutos privados, orientada mayoritariamente al quehacer pictórico; los propios circuitos de distribución (museos, galerías, críticos, periodistas) han solidarizado con la estética del cuadro; por último, el público ha asimilado pasivamente la pintura dentro de los límites sancionados por la tradición y la costumbre.

Pero su presencia permanente no significa que la pintura se haya mantenido inalterada hasta hoy. Justamente, su capacidad de sobrevivencia descansa en el trabajo creador de algunos pintores, que la han mantenido viva como instancia de investigación de sus procesos, soportes y referentes, y de su relación con el medio social circundante.

Mientras que otros, al practicarla, han quedado circunscritos a sus límites formales, aceptando acríticamente una herencia cuyo continuismo les asegura un status y una ubicación precisa de sus obras al interior de un proceso de producción. En otras palabras, se incorporan a un sistema de arte cuyas estéticas de producción y recepción se mantienen inalteradas. Se trata de un "soporte"

trabajado por otros, transitado ininterrumpidamente, consumido en sus persistentes lecturas y que se reitera una y otra vez.

En estas circunstancias esta práctica se torna atemporal porque hay una evidente evasión de la realidad contingente; se asimila un sistema elevado a rango paradigmático que queda abstraído de sus connotaciones históricas y que se reactiva sin las implicancias que tuvo en su génesis y desarrollo. El pintor que circula por esta vía despoja a su actividad de los referentes históricos y pone en juego un modelo que prescinde de toda reflexión sobre su historicidad.

Este quehacer no permite generar un ámbito reflexívo que prolongue un pensamiento más allá de sus límites visuales; lo que sí genera, efectivamente, es un objeto que ingresa al circuito de consumo liberado de todo riesgo al no poner en entredicho ninguno de los elementos que lo integran. Las obras se complacen en mirarse en el espejo de la historia de la pintura, olvidando que esa historia ha sido posible gracias a aquéllos que al pintar no se complacieron con lo hecho, sino que pintaron, inventando.

Frente al continuismo pictórico está la continuidad de la pintura, vale decir, su propia historia como proceso crítico de sus mecanismos de producción, distribución y consumo, y como formulación interrogativa de su sentido y finalidad en el marco socio-histórico de su tiempo.

Este ejercicio de la pintura es el que nos interesa investigar en nuestro país para precisar su capacidad proponente como acrecentadora de mundo, su eficacia transgresora respecto a las convenciones y el valor de su respuesta en la dialéctica arte-sociedad.

En estas últimas décadas hemos asistido a una sucesión de momentos críticos que han derivado en diversas opciones. Vimos cómo un grupo de artistas abandonó la pintura, transitoria o definitivamente. Esta renuncia fue el producto de la falta de fe en su eficacia comunicativa, en su lejania con la realidad nacional, en su inevitable vinculación a un circuito determinado de consumo. Algunos optaron por explorar otros sistemas comunicativos que no cayeran en las debilidades que se denunciaban.

Pero sólo algunos artistas tomaron esta determinación; otros replantearon la pintura desde su propio ejercicio y la sometieron a una interrogación sistemática en todos sus niveles. Cada una de las promociones (del sesenta, setenta u ochenta) ha querido hacer la pintura de nuevo. Esta nunca se agotó, ni siquiera en los momentos de mayor crisis, en los últimos años de los setenta. Este fenómeno fue, por lo demás, de ocurrencia internacional aun en plena ebullición de las tendencias conceptuales.

Pero la pintura no ha sido la única manifestación artística que ha perdurado, cualquiera que hayan sido sus vicisitudes. Junto a ella o con/en ella el dibujo y el grabado, como prácticas autónomas o como técnicas compartidas, han tenido y tienen una presencia incuestionable en el medio nacional y no es posible soslayarlas.

La necesidad de rescatar estas prácticas se hace más imperiosa que nunca debido a un medio desestimulador del quehacer artistico general. En Chile, las obras se retiran rápidamente de circulación porque su circuito culmina y termina, al mismo tiempo, con la inauguración expositiva—si es que la hay—en una galería de arte. La verdad es que las obras ni siquiera alcanzan a ser consumidas por la lectura especializada, supuestamente la más cercana y más atenta a su aparición.

Las obras ni siquiera tienen como expectativa integrar los espacios museales. Si un eventual visitante quisiera conocer el desarrollo de las artes visuales en Chile en estos últimos treinta años, se encontrariá con que no existe un espacio artistico que le ofrezca una visión de conjunto, articulada y coheren-

te. Tampoco existe el buen hábito de la reproducción fotográfica, filmica o televisiva de las obras que circulan para distribuirlas en libros, revistas y catálogos. En otros países existe una reactivación constante de las imágenes al ser reproducidas e impresas en tirajes masivos, apoyadas por textos de análisis.

No queda más que la resignación —no sin violentarse—frente al hecho de que vivimos el arte en espacios vacíos. ¿Dónde puede el lector confrontar lo leido en este libro? ¿Cómo podrá dialogar con nosotros si no tiene acceso directo a las obras que aquí se citan o se analizan? ¿Cómo podrá corroborar o recusar lo que afirmamos? Estas interrogantes que no tienen respuesta por ahora, no hacen más que reafirmar el microclima en que se desenvuelve esta actividad y el carácter completamente familiar y privado del espacio artístico i Nos vemos y nos leemos entre nosotros, ya sea como artistas o como teóricos!

La producción artística en estos últimos años no puede comprenderse a través de una lectura lineal, diacrónica. El análisis tiene que efectuarse en el plano sincrónico, donde las obras se entrecruzan y se interceptan, por muy distintos que sean los sistemas que las generan y las bases idiológicas que las fundamentan. Ciertamente que esta dimensión sincrónica del análisis dificulta un posible ordenamiento cronológico debido a la simultaneidad de las propuestas; por la misma razón, los eventuales ordenamientos de obras y artistas son imprecisos y los lúmites inciertos.

### 2. LA SUPERFICIE COMO SOPORTE

Al hablar de la bidimensionalidad del soporte debe entenderse hoy, en un sentido muy amplio, no se trata, exclusivamente, de la tela sobre bastidor, sino que de toda superficie, cualquiera que sea su naturaleza física o su procedencia fabril.

La escritura que se ejecuta sobre ella tampoco debe entenderse como un procedimiento único, definido por un medio específico de expresión. El soporte bidimensional se ha transformado en una superficie disponible para ser utilizada indistintamente por la pintura, gráfica, técnicas mixtas o multimedias.

Parece aconsejable transgredir los habituales 'géneros artísticos' y superar clasificaciones que han contribuido a limitar las posibilidades de los medios y a rigidizar jerarquías. Es un hecho incuestionable el entrecruzamiento de medios de expresión en el soporte bidimensional. Cada uno se enriquece y enriquece a los otros en la medida que se proponga como texto disponible para las intervenciones de los demás, permitiendo ampliar la capacidad sintáctica y semántica de las propuestas. No obstante, no podemos Ilevar este fenómeno a una generalización absoluta. Persisten artistas que han preservado rigurosamente los límites, intentando la investigación de la imagen a través de la estructura de un medio específico de expresión que nos lleva a la estética del cuadro.

Sobre estos lenguajes específicos y, en particular, sobre la pintura ha caído todo el peso de un cuestionamiento crítico que pretendía señalar su ineficacia y su extemporaneidad frente a las demandas puntuales del momento histórico. Esta confrontación fue muy intensa entre los años 1975 y 1982 debido a la radicalización de la controversia basada en postulados que se plantearon como marcos teóricos estrictos y cerrados respecto al cómo, para que y para quién debía trabajar el artista.

Sin embargo, pese a todo, el artista de la bidimensionalidad sobrevivió, pero los planteamientos críticos no dejaron de remecer sus esquemas estéticos y sus procedimientos técnicos. Muchos han revisado su trabajo a nivel de sus respectivas poéticas para conseguir una efectiva recuperación del lenguaje bidimensional.

# 3. LAS VARIABLES DEL SOPORTE BIDIMENSIONAL

La continuidad del trabajo artístico en la superficie del soporte no se presenta de manera uniforme. Las variables que entran en juego no son
faciles de determinar y los criterios para discernirlas nos pueden llevar a proponer tantas variables como artistas existen; en este caso tendríamos que inventariar todo el arte nacional o, a la
inversa, intentar la búsqueda de una matriz
única, cuyo efecto reductor —por prepotente y
autoritario— exiliaria a un número importante
de artistas.

Los criterios que emplearemos para estudiar el presente capítulo no han sido establecidos a priori. Son el resultado de una investigación empírica, basada en un trabajo de lectura directa de las obras, procurando reconocer el carácter distintivo de los signos que utiliza cada artista, vale decir, su ideolecto y, a la vez, descubrir la intertextualidad entre obras y artistas diferentes sin descuidar el contexto como marcador de posturas ideológicas para enfrentar el trabajo de arte.

Tampoco hemos perdido de vista que las variables no se presentan, necesariamente, aisladas sino que interactúan e influyen en el proceso de producción y en el sentido de la obra. Con frecuencia nos encontraremos con artistas que transitan por diversas variables e, incluso, pueden escapar a aquéllas que ahora propondremos.

Distinguíremos tres variables que orientarán nuestro estudio.

A la primera la hemos denominado el discurso testimonial, entendido como la permanente invitación a pensar en el hombre y que, para un grupo de artistas, se ha transformado en el imperativo que orienta y conduce su labor. El hombre antecede y prepara la proposición plástica, y su imagen sobre el soporte bidimensional es el resultado de una búsqueda incansable por revelar y develar la condición humana en el marco de su realidad histórica. En esta variable -como dijimos - pensar en el hombre antecede al ejercicio del arte. En cierto modo se origina una especie de presignificación que se afina en el proceso de elaboración de la obra. Desde esta perspectiva los significantes se generan y se disponen a partir de esa presignificación. Por eso es que el lenguaje como tal no se plantea como un problema a priori, vale decir que no se problematiza como fenómeno en sí o en carácter de contrapartida de lenguajes institucionalizados. Su problematización deriva de la interrogante que se formula el artista para saber en qué forma objetivar lingüísticamente su reflexión sobre el hombre. No está actuando sobre significantes supuestamente autónomos, sino que éstos se involucran en la articulación de la idea matriz.

Al vincularse los significantes de manera tan directa con la matriz ideacional-antropológica, tienen la posibilidad de adquirir autonomía al margen del código plástico: mientras mais se profundiza en la problemática del hombre más se enriquecen los significantes y pueden evadirse, en cierto modo, de los códigos que rigen la estética del cuadro.

Algunos de los artistas incluidos en esta variable ponen en continuo riesgo el concepto de cuadro, dejando en equilibrio inestable los límites de los lenguajes de la bidimensionalidad. Esto ocurre porque al priorizar un pensamiento sobre el hombre, privilegian una relación epistemológica entre arte y vida, donde esta última vertebra el discurso artístico. Por su parte, en la obra se deposita la memoria colectiva que rescata los hechos de la vida social.

La obra excede, pues, los límites de la visión al no consumirse enteramente en su interior. La recepción genera una lectura que continúa más allá del trabajo propuesto, como si este fuera el pretexto para elaborar un discurso verbal al margen de la proposición visual. Podríamos decir que se produce un excedente de la obra que no deriva del discurso artístico, sino de la invitación que trae implícito dicho discurso y que se expresa en otro lenguaje (escrito o verbal), elaborado por el receptor como una propuesta paralela a la del artista.

Si el punto de partida de la lectura fue una proposición en la pintura, el punto de llegada puede ser una reflexión sobre la proposición, sin la pintura En otros términos, esta permitió transportar un pensamiento para que el receptor, al apropiárselo —por el camino de la visualidad—, lo pueda llevar al soporte propiamente lingüístico y articular su propio discurso en relación a la situación humana propuesta por el artista.

Pensamos que el valor del discurso testimonial radica, justamente, en este doble proceso de producción de sentido, que incita a pensar en la pintura como productora de sentido y en el sentido que emana de esa producción. Hay, implícita, una salida deliberada del discurso pictórico en sí mismo con el fin de proponerse como pintura testimonio.

La segunda variable la hemos denominado el discurso en el cuadro y pareciera, a primera vista, no tener diferencias apreciables con la anterior debido a las convergencias que se producen, aparentemente, a nivel de sus respectivos discursos primeros. Nos enfrentamos aqui al delicado problema de distinguir las peculiaridades de una y otra variable, las que no se habían precisado debido a la falta de metodologías adecuadas para develar, con cierta exactitud, los ámbitos de acción de cada una.

La variable que ahora enunciamos tiene como espacio natural los propios medios de la pintura (o de la gráfica) sin superar los límites de sus condiciones establecidas de producción, que se ajustan a la elaboración de una imagen que busca ser reconocida sólo como fenómeno visual No existe la intención de desplazar el ojo del receptor fuera de los límites del cuadro para generar un segundo discurso, como en la primera variable. La Imagen retiene e inmoviliza la percepción visual: está construida para no desplazar al pio de un centro de atención que cautiva la mirada. Uno de los parámetros de esta variable es, precisamente, esa capacidad de retención. Al quedar el ojo apresado por la estructura interna de la obra el fenómeno visual que plantea como lectura debe resolverse al interior del cuadro. En otras palabras, el imaginario como texto visual obliga a intensificar la atención porque la cadena semiótica privilegia la textualidad por sobre la intertextualidad y contextualidad. Es decir, la cadena significante-significado-referente se produce y se consume en un espacio común de significación.

La imagen ingresa al lenguaje propio del cuadro donde se ponen en juego múltiples modos de representación que constituyen el objeto específico de esta variable. El imaginario que se elabora puede ser el producto de simulacros o sustituciones; trampas visuales y ficciones; citas plásticas (de la historia del arte); el color como color o como materia; ciertos usos del collage y

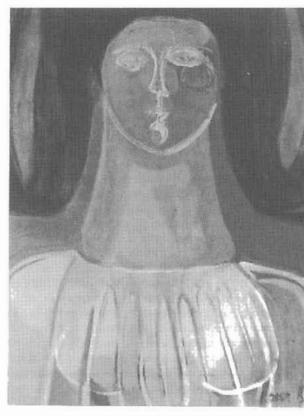
otros procedimientos que veremos al analizar a algunos artistas implicados en estos procesos. La calidad del imaginario —como invención de imágenes— es también otro parámetro de este discurso.

La tercera variable es el *discurso crítico* provocado por el enjuiciamiento de la imagen en el soporte bidimensional.

El punto de partida es la reflexión crítica respecto a las estructuras establecidas del lenguaje artístico, sus modos de artícular los signos y el circuito que genera para su distribución y consumo. Se trata de una actitud interrogativa que se pregunta por la validez y la vigencia de todo el proceso, desde la producción de la obra hasta su recepción final.

Las propuestas resultantes provocan una acentuada movilidad en los procedimientos de elaboración, consecuentes con la actitud cuestionadora de los sistemas establecidos. Nos encontramos aqui con artistas que están en permanente movimiento, en experimentaciones continuas que difícilmente concluyen porque sería contradictorio con la posición asumida. No hay paradas ni estaciones y cada indagación conduce a otra y ésta a otra y así sucesivamente. Cada una es una fase o una etapa de un proyecto ininterrumpido.

MUCHACHA Roser Bru. (0.60 x 0.50 m) 1967. El trabajo artístico no se define en el cierre, se define en la continuidad: en la capacidad proposicional de las etapas se puede evaluar el grado de profundidad a que ha llegado este discurso. En el ejercicio crítico de su retórica pone en entredicho el carácter único de la obra su permanencia como objeto durable y atesorable,



Roser Bru en su taller, 1980.



su modalidad exhibitoria, su comercialización. Esta variable tiene una analogía epistemológica con aquellas corrientes que, desde fuera de las "bellas artes", establecieron —como ya lo vimos—una confrontación crítica con la imagen bidimensional.

# 4. EL DISCURSO TESTIMONIAL

El motivo central de este analisis es el testimonio sobre el hombre y su existencia. El problema que aquí se presenta es la vastedad de obras que intentan aproximarse a dicho testimonio.

Como este estudio no tiene por finalidad hacer una historia del arte chileno —trabajo que realizamos hace algunos años— limitaremos nuestras reflexiones a algunos nombres, fruto de una opción basada en la investigación sistemática que han hecho, en la reflexión permanente sobre el hombre y en la relación que han establecido entre el arte y el entorno social. Los artistas que hemos elegido no son, pues, ocasionales. Estamos conscientes que hay otros, pero para representar esta variable hemos seleccionado sólo a algunos.

4.1 La exhumación de la memoria (o una historia sin tiempo)

Roser Bru relacionó desde sus primeras obras, a comienzos de los años sesenta, el dibujo, el grabado y la pintura. Entrecruzar distintos medios significa entrecruzar procesos manuales para generar una figuración inédita. Ella planteó su derecho a discrepar de los sistemas de producción que encasillaban la actividad artistica.

Esta discrepancia expresada en la transgresión de esos límites no tiene, en su caso, una justificación puramente analítica, entendida como la necesidad de estudiar el lenguaje en sí mismo. Su opción crítica se origina en su pensamiento sobre el hombre (este es su "campo de concentración", en palabras de Enrique Lihn), que le exige buscar el marco lingüístico adecuado para hablar del ser humano. La transgresión se produce en la búsqueda de sentidos que provienen de la exhumación de la memoria individual y colectiva.

Los significantes se ordenan para articular una imagen que se encuadra dentro de las técnicas de representación que la pintura ha privilegiado: pone en escena una imaginer la que se apropia de los datos del mundo visible. Pinta y dibuja cuerpos, rostros y objetos que delatan sus respectivas cargas

DOS VECES MILENA, 1976. Roser Bru. Acrilico sobre tela. (Fotografia Jaime Villaseca).

MUTUOS DESEOS DE FELICIDAD Roser Bru. 1972. Oleo - tela.





denotativas. Pero al concluir esta etapa comienza otra que pone en crisis la estabilidad de la representación mediante la borradura, la tachadura (gráfica sobrepuesta a la pintura), el cubrimiento (exhumar y luego volver a enterrar), la inclusión de signos como cintas negras o los colores de la bandera chilena y española, fotos y textos escritos que se incorporan a los anteriores para cubrir significados o descubrir otros.

¿Cómo se explica esta paradoja de proponer una imagen que se articula siguiendo precisas normas de representación para después desandar el camino y borrar las huellas?

Creemos que elige este proceso para hacer comparecer personajes (Gabriela Mistral, Miguel Hernández, Franz Kafka, Ana Frank, Aldo Moro, la Infanta Margarita, Velázquez, Frida Kahlo, etc.) en su apariencia fisiognómica. La exhumación de la memoria pasa, obligadamente, por el rostro, los ojos y los rictus faciales. Aquí se constituye el rosto, el dato que la memoria ha rescatado: comparece el fantasma.

Pero éste, una vez que ha comparecido, debe entrar a aquel contexto que mencionábamos anteriormente y que es la consecuencia de la actitud revisora de la artista frente a la pintura. De ahí que no sea una sorpresa que comience pintando y dibujando sobre tela con hastidor e incluya fotos, textos, procedimientos gráficos, etc. Y de pronto renuncie al bastidor (CEDLA, 1979) sujetando la tela con tachuelas a una plancha de masisa. El soporte ha perdido su estatuto de seguridad, sacralidad y conservación para ingresar a una zona muy inestable como objeto artístico, según los parametros habituales.

Todo este trabajo con los significantes hay que relacionarlo con el eje que vertebra su obra: la memoria, su fragilidad y su incapacidad de recomposición total. Al no poder recomponer todo, debe acudir a signos sustitutivos que, por asociación, vinculan la imagen con el texto. Hay también un trabajo conceptual que prolonga el discurso visual, emanado de la lectura de un verso, de un nombre o de una fecha. Estos elementos no consignados en el lenguaje específico de la pintura no son sólo nuevos signos, sino que, igualmente, indicios y señales para que el público se reencuentre con una historia o con una biografia que encarnan aspectos de la problemática que investiga.

Su obra está inserta en precisas coordenadas históricas unidas a referentes culturales que hacen más compleja la mirada sobre la obra; el espectador debe situarse en esas coordenadas y conocer esos referentes si quiere aprehender su discurso.

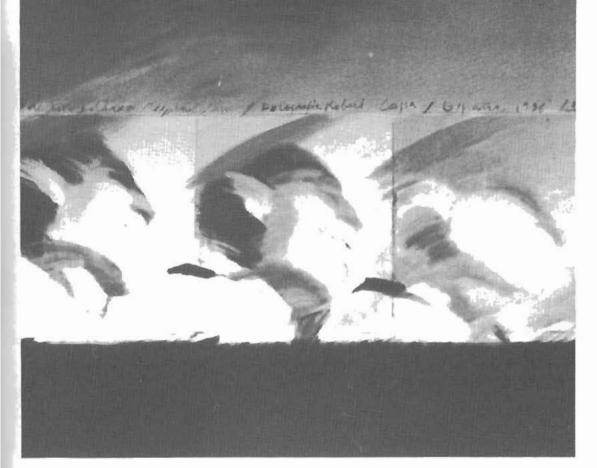
Para Roser Bru, la pintura es un soporte reflexivo sobre la vida y la muerte, polaridad siempre



FRANZ KAFKA (De la Serie "Destinados"). Roser Bru. 1984.

presente en su trabajo. Pareciera que no hay una memoria detenida, fija para siempre; la revisa incansablemente desarmando eventuales estructuras que pretendan inmovilizar la revisión crítica, protestataria o denunciadora de los datos de la memoria. Vuelve una y otra vez al pasado como si fuera presente, ubicándose ella misma en el lugar de los hechos.

El pasado es siempre un trabajo de la memoria así como el presente es un trabajo de registro, de recolección, pero también de recorte y fragmentación a través de una retórica que privilegia la figura metonímica. En este trabajo, pasado y



MUERTE DE UN SOLDADO REPUBLICANO

"Con la imagen del fotógrafo R. Capa (España, 1936) captado en el instante en que es alcanzado por una bala, inicio mis largas series sobre los 'destinados'. Me representó el momento de ruptura que se debe a la violencia. Con ella descubri también el poder de la fotografía".

Roser Bru. 1985.

presente, como dimensiones temporales, quedan enmarcados espacialmente gracias a un recurso constante: la división del soporte, ya sea en forma ilusoria o bien procediendo a separar físicamente (díptico, tríptico o políptico) el continuum espacial. En otros términos, la obra está formada por dos o más telas que dejan a la vista el borde de cada una como línea divisoria entre un espaciotiempo y otro, o entre una historia y otra. Sólo un debil eslabón relaciona ambas imágenes: un cordel, un lacre, un trazo pintado, una línea dibujada (Serie *El deterioro y la memoria*. 1974/77).

Lo mismo sucede con sus Retratos funerarios, 1980/83 o con la Serie de Kafka y Milena o La muerte del soldado republicano en sus diversas versiones, porque las imágenes que cita nunca se agotan y en cualquier momento las retoma y las interviene. En más de una ocasión se cita a si misma al recordar su niñez, su familia, los sucesos que la acompañaron en su infancia como la Guerra Civil española, por ejemplo. Su imagen pintada o dibujada está en uno de los espacios de la tela o

GABRIELA MISTRAL (De la Serie "Destinados"). Roser Bru. 1985.



papel y, a su lado, transcurre una historia con personajes y acontecimientos: el rostro del soldado republicano moribundo (foto de Robert Capa); la foto con su hermana y su curso en el Colegio Montessori; la Infanta Margarita junto a fotografiás de los niños muertos en el bombardeo de la aviación franquista sobre Barcelona. Estas imágenes y el gesto que las hizo posibles forman una unidad y dejan al descubierto el proceso de elaboración sin ocultar ni corregir nada.

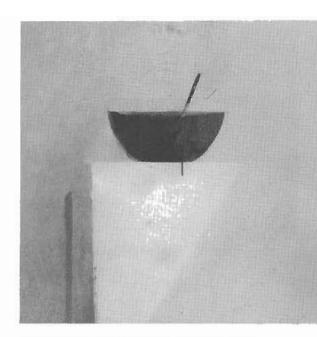
Observamos en su obra un doble proceso de producción que llama la atención y que nos parece importante destacar: en la medida que profundiza en la historia del hombre sus recursos pictóricos se simplifican, llegando a desvestir la superficie de la pintura de los recursos de la representación y de los procedimientos de la ilusión. Sólo queda un brevísimo texto o una mancha que parecieran figurar una reedición a mano de una pequeña foto pegada en el soporte. Podríamos decir que es su máximo acercamiento a un territorio donde la pintura desaparece casi por completo; el soporte es, prácticamente, lo único que aún permite situar esta práctica como pintura; o, al revés, es la máxima aproximación a un territorio que ha dejado de pertenecer a ella.

Pensamos que, en este punto, Roser alcanza la máxima intensidad en su indagación antropológica y el punto más alto de comunicación interna con el espectador.

En otras oportunidades pareciera que se concede algunas licencias que la llevan nuevamente a la pintura, haciendo un alto en su concentrada forma de mirar y, sobre todo, de recordar. En este ir y venir entre la pintura como pintura y, la pintura como reflexión sobre el hombre, está la presencia o ausencia del color cuya clave la podemos encontrar en la serigrafía, donde aborda una parte de los temas que desarrolla en la pintura y el dibujo.

En sus serigrafías el color es actor principal, saturando en forma plana la superficie y poniendo al descubierto una estrategia cromática caracterizada por su altura tímbrica y por el carácter de estampado que el propio sistema serigráfico supone. Desplaza el resultado del color estampado sobre el papel y lo lleva a la tela utilizando el acrílico: serie sobre España, a propósito del estudio que realizó sobre Las Meninas (El proceso de Margarita, 1975, La usura del tiempo, 1975, El presentimiento, 1975). Otro ejemplo es su serie sobre la vida de Frida Kahlo.

Pero como el ojo de la artista es un ojo expectante, nunca agota la investigación y vuelve a retomar la imagen del hombre y sus circunstancias de vida, porque siempre está alerta y vigilante a cualquier acontecimiento que delate su modo de ser.



FRIDA KAHLO CON SANDIA CALADA, 1987. Roser Bru.

Como lo señala Daniel Giralt-Miracle, "no es el suyo un quehacer rutinario, de oficio, con buenas maneras académicas o vanguardistas, contiene en el fondo un facto inquietante que, si bien se mueve en el diálogo estético, deja traslucir unos estados de ánimo profundos, nacidos de la angustia, la lucha y el rechazo"1.

# 4.2 El rescate del presente

La mirada de José Balmes está concentrada en el presente. No hay recuerdo ni rememoranza. Los hechos que observa son demasiado dramáticos y no puede arrinconarlos en un ofvido voluntario. No puede dejar que los acontecimientos que marcan su existencia queden sin revelarse. Como bien lo dice Bernard Teyssedre: "Las crueldades de su tiempo marcaron su vida y su pintura. El dolor no es algo que se describe. Está allí o no y cuando está, duele"2.

Entre el rescate de la memoria en Roser Bru y el rescate del presente en José Balmes surgen, por la vía de la comparación, interesantes diferencias. Ella establece un itinerario entre el presente y el pasado y vice-versa, en un constante viaje mediante el cual repone y reubica personajes y

- Giralt-Miracle Daniel. Roser Bru. Una mirada des de foya. Catálogo. Palau de la Virreina, Barcelona 1986.
- Teyssedre Bernard. Mirada pública. Catálogo, Galerías Epoca, Plástica 3, Sur e Instituto Chileno-Francés de Cultura. Santiago, septiembre 1984.



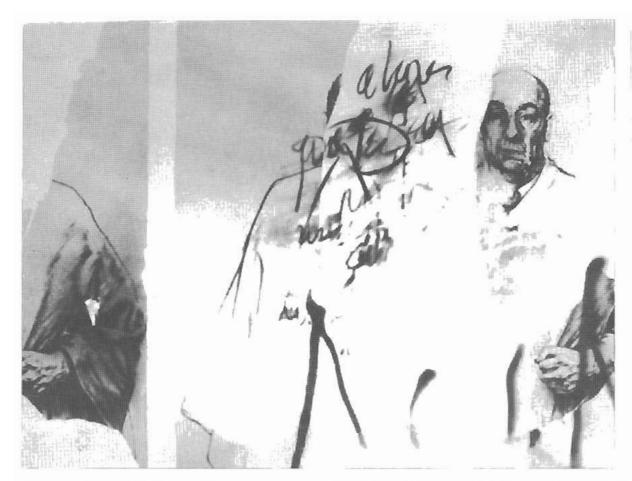
EN LA CIUDAD. 1985. Acrílico, pastel y collage / lienzo (1.98 x 1.76 m) José Balmes Expuesto en "Chile Vive". Madrid 1987.



Sin título. De la serie: LA SUITE DE BOESSES. 1986 (1.30 x 0.97 m) Guillermo Núñez



PINTURA José Balmes. 1987.

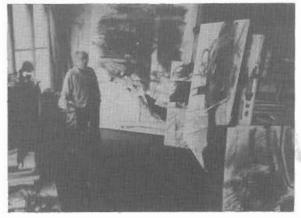


NERUDA AHORA, 1982. (Fragmento). Pintura acrífica y collage sobre tela con incorporación de una serigrafía de Ernest Pignon.

acontecimientos, donde lo recordado es parte de una cicatriz personal y biográfica; Balmes, en cambio, registra el acontecimiento en su inmediatez y lo ofrece detenido a la mirada pública: la obra se va haciendo memoria.

Al apropiarse del contexto político y social que le ha tocado vivir, su obra se inscribe en una visión testimonial y crítica de los comportamientos humanos: la guerra, la violencia, la represión, la injusticia y la muerte son sus grandes preocupaciones. Su finalidad no es suministrar una información explícita a propósito de un acontecimiento actual divulgado por los medios de comunicación social; su intención es dar cuenta de un estado de conciencia: al abrir el espacio del arte sobre un mundo que denuncia, reorienta la reflexión del espectador y pone en tela de juicio la situación mental de indiferencia colectiva.

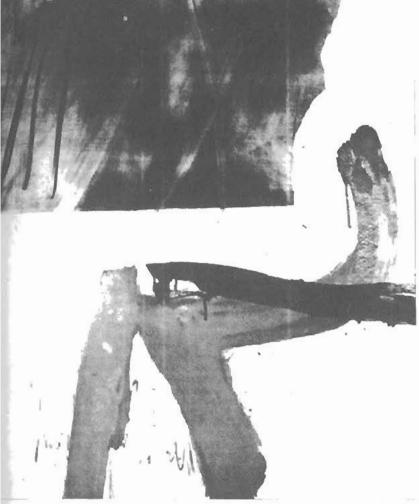
¿Cómo articula su discurso testimonial? Hay, indiscutiblemente, una herencia que proviene de su período informalista y que es la



Balmes en su taller de "La Ruche", París 1984.

conservación de un repertorio amplio de significantes. La reorientación sintáctica y semántica a que son sometidos constituye la base de su trabajo en estos últimos quince años.

Los signos básicos de su vocabulario son el gesto como color, como materia y como representación, incluso frases, letras y números. Incorpora también recortes de periódicos donde la fotografía tiene un papel preponderante. Todos estos





Balmes en su taller La Ruche, Paris, 1984.

RETRATO DE UN HOMBRE. 1968. José Balmes. Pintura acrílica, esmalte y papel sobre tela. 2.00 x 1.60 j.

signos le permiten diseñar estrategias retóricas cuya base de sustentación son el color y las técnicas gráficas conjugadas por el mismo verbo: el gesto.

El gesto registra, recupera y reorganiza los datos que selecciona de la realidad y los proyecta empáticamente en el soporte, no ya como datos fríos, neutros e impersonales, propios de la crónica, sino que contaminados y conmocionados.

Su mirada sobre un entorno humano violento y cruel hace que el soporte se transforme en un campo expedito, abierto a todas las estrategias técnicas destinadas a evitar que el gesto se vea trabado o frenado en su acelerada grafía para detener con la máxima urgencia el trozo de vida seleccionado. En este aspecto el gesto gráfico (dibujo al carbón) se caracteriza por una especie de automatismo senso-motriz que lo desbloquea de cualquier freno normativo o formal y permite, a la vez, que aflore lo instintivo y emotivo como gesto culpable. También hace posible que ingrese el dato —en carácter de elemento figurativo— al soporte como imagen de una realidad recortada,

mil veces fragmentada (restos humanos, bolsas de basura, rincones urbanos, etc.).

El gesto intenta la recuperación del dato, que es el fragmento de una historia, un suceso o un hecho determinado, pero sin presentarlo exhaustivamente en una escritura plástica de representación. Podríamos decir que el mensaje, a nivel semántico, está reconstituido a medias; mientras que el mensaje, a nivel estético, presenta toda su riqueza operatoria al desocultar los procesos y la trayectoria que la mano-carboncillo originó como residuo (trazos y planos negros) de la acción corporal.

Por su parte, el gesto-color tiene específicas funciones y cumple varias finalidades: puede exacerbar la materia en su calidad sensorial o puede bloquear, tapar, borrar o desfigurar eventuales imágenes en una especie de ritual de la muerte y también puede convivir con planos de color cuya función connotativa los convierte en símbolos específicos: el color rojo como peligro o sangre.

Los objetos que ingresan al soporte, tales

como bolsas de polietileno, hojas secas de los árboles, recortes de periódicos, volantes, etc., conservan antecedentes de su procedencia original, pero resemantizados en este proceso recontextualizador para servir, al mismo tiempo, de nuevos vehículos denotativos para reforzar la significación de las obras.

Lo mismo acontece con la incorporación de textos ejecutados mediante distintos procedimientos: carboncillo, spry, plantilla o pintura. Cada uno obedece a determinada reconstrucción de escritura a partir de los mecanismos empleados en la vida real por aquéllos que escribieron en los muros de la ciudad. Cada escritura remite a un determinado autor, a un tiempo de ejecución y a un espacio cultural preciso: puede remitir a la autoridad cuando es el resultado de una caligrafía ejecutada con plantilla como, por ejemplo, "Défense d'afficher", advertencia característica de los muros de París; o puede remitir a una escritura clandestina, a su elaboración nocturna, eludiendo la vigilancia policial, donde el spry es el instrumento adecuado para ejecutar una grafía veloz. En otros casos la escritura se superpone a otras (borradas, veladas, corregidas, transformadas) como resultado de manos anónimas que hacen del muro el testigo de sus esperanzas o de sus frustraciones.

El texto actúa como una imagen icónica que refuerza el sentido y en muchos casos, lo confirma. Lo mismo ocurre con la fotografía en su papel de significante fuerte, utilizado por Balmes desde hace más de veinte años. En más de alguna de sus obras es la única evidencia precisa y objetiva de la contingencia humana (Pintura Nº 10, 1963 o Desechos, 1985). No puede esquivar la realidad; no es un pintor de ficciones. Aquélla lo presiona hasta el punto que necesita incorporarla directamente, sin pasar por la mediación de la imagen manual. En este sentido entiende que la fotografía es una reproducción mucho más "real" y "verídica", la que recoge de los propios medios de comunicación y la utiliza como un icono visual cotidiano que contiene, además, toda la información que precisa.

La fotografía es particularmente importante cuando su escritura (gesto pictórico y gráfico) ha borrado todo residuo icónico y necesita reponer aspectos de la realidad, pegando el dato fotográfico sobre el soporte, cuya información y credibilidad permiten orientar la mirada del espectador.

En estas escrituras emplea una estrategia del ocultamiento que bloquea parte del texto y obliga al público a completar la lectura, comprometiéndo a pensar sobre el problema propuesto. Este carácter inacabado de los textos se relaciona, igualmente, con lo incompleto de la fotografía o con lo interrumpido de un trazo. Pareciera que se



Arriba: REMINISCENCIAS José Balmes. 1981.

Abajo: PINTURA José Balmes. Galería Epoca . 1986.

instala en una estética de lo inconcluso, obras a medio camino en calidad de apuntes, de primeros bocetos. Boceto por lo indeterminado, producto de un quehacer inmediato, impulsivo, pero—como veremos— analítico en cuanto a las estrategias utilizadas. Las obras las entendemos como bocetos porque no existe el retoque o la remodelación de lo hecho; bocetos porque las sentimos obras en tránsito, abiertas a todas las sugestiones y conexiones que se producen entre ellas. Pero también son apuntes por la urgencia expresiva que da cuenta de una premura que no es sólo de



HOMENAJE A JULIO CORTAZAR. José Balmes, 1984 -85 París. Pintura sobre tela, técnica mixta (2.20 x 2.10 m.)

un tiempo que se precipita; premura también de una actitud clandestina que no tiene todo el tiempo a su disposición.

Se puede inferir un sistema de producción que no jerarquiza medios ni soportes, que no establece distancias infranqueables entre pintura y dibujo o entre aquélla y las técnicas gráficas, excluyendo todo purismo estético. Aplica a cualquier soporte (tela, papel, madera, muro) su modalidad de producción y combina, intercambia y entrecruza las diferentes técnicas. Esto le permite desplazarse de un soporte a otro sin necesidad de poner en práctica una modalidad determinada que pudiera entrabar el libre ejercicio de su mirada. El soporte es un campo libre de exploración.

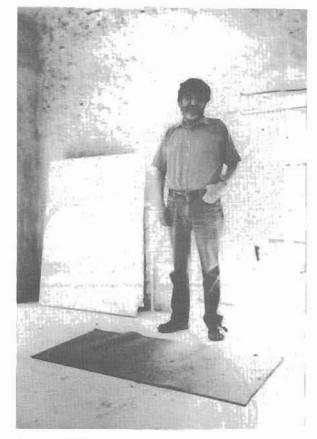
Aludimos a ciertos procedimientos analíticos que parecian quedar ocultos por el impetu y la fuerza del gesto. Sin embargo, una observación atenta de su obra nos permite poner en evidencia la trama subyacente que controla y compone las unidades de base que, aparentemente, movilizaba una retórica únicamente impulsiva y gestual. De hecho, hay un control racional de la organización espacial, de la ubicación que ocupan los elementos en el soporte y de los sectores en que ha dividido y delimitado la superficie

En algunos de estos sectores predomina el color plano entrecruzado por trazos de carbón y por un texto; en otros, limitados por un trazo negro, sólo está el gesto-color-materia y en algunos —a veces de dimensiones mayores—está el gesto gráfico, invadido levemente por un "chorreo" de pintura que proviene del sector contiguo. Vale decir que en cada sector de la obra conviven, en proporciones variables, todos los recursos utilizados.

¿Por qué esta sectorización del espacio? ¿Por qué su fragmentación y delimitación precisa con un trazo continuo? (Homenaje a Julio Cortázar, 1984/85).

Se pueden formular varias hipótesis para responder a estas interrogantes: una hipótesis es que la obra se sectoriza para recortar la escena en varios capítulos, cada uno con su propio tiempo y su propia situación espacial, como sucede en sus dípticos y trípticos (*Aujourd'hui*, 1978). Otra hipótesis es que cada fragmento pertenece a distintas situaciones de vida o a diversos acontecimientos.

Cualquiera que sea la hipótesis que se formule, nos parece que hay una directriz que comanda la organización composicional: presentar una escena que, por muy fragmentada que sea, converja hacia una unidad temática y plástica cuya lectura sea el resultado de la libre circulación del ojo. Gracias a las tenues huellas que Balmes coloca entre una zona y otra, entre el color y el trazo, entre la foto y la mancha, entre la plantilla y el objeto.



Guillermo Núñez.

11 SEPTIEMBRE 1973. Guillermo Núñez 0.77 x 0.55 m.





entre la línea y el brochazo, el ojo puede deambular de un punto a otro, sin descanso, en busca de las conexiones.

# 4.3 La mirada culpable

Guillermo Núñez, aunque no perteneció al Grupo Signo, adhirió a la pintura matérica entre los años 1961 y 1965 al igual que Roser Bru. Utilizó gruesa materia sobre soporte duro para trazar morfologías que definieron el ámbito y las circunstancias de su imaginería: la figura humana.

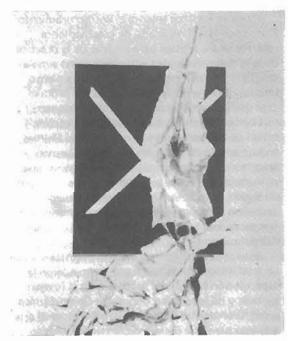
Compartió con los artistas analizados un sistema de trabajo que definió con nútidos rasgos, un producto artístico emancipado de los territorios lingüísticos acotados por los conceptos de pintura, dibujo y grabado. Esta transgresión de los límites fue una de las claves del arte chileno por esos años, que llevó a preguntarse si la pintura estaba trabajada gráficamente o era la gráfica la que se elaboraba pictóricamente.

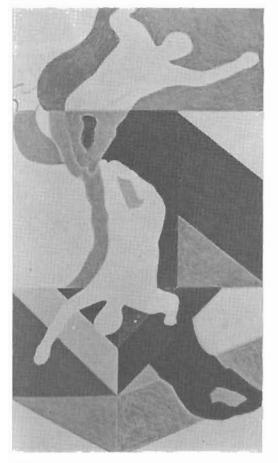
Hubo una enorme movilidad respecto a los territorios antaño rigurosamente demarcados, lo que permitió el desplazamiento de unos en otros hasta fusionarse entre si. Tal como lo dijimos, parecía que la realidad que se quería entregar era tan apremiante que los medios propios de cada territorio eran insuficientes para abordarla.

La revisión lingüística del arte y la producción de sentido han incentivado a muchos artistas a

Sin título, De la Serie: LA SUITE DE BOESSES. 1985 Guillermo Núñez. 0.97 x 1.30 m

DE ESTE DOLOR UNA MAÑANA. 1977. Guillermo Núñez. 1.62 x 1.30 m





Pintura. Guillermo Núñez, 1970.

ampliar los significantes más allá de las fronteras de cada lenguaje, para darles mayor consistencia como entidades productoras de significación y corregir su carácter tradicional de simples mediadores de significado.

Durante los años sesenta el entrecruzamiento lingüístico fue el resultado de una maniobra retórica de los artistas para alejarse de la práctica de la bidimensionalidad entendida como simulacro, ficción o representación. Este alejamiento implicó poner en práctica un modo de producción que permitiera hacer de la obra algo tan real como la realidad misma. Una provección actual de esta aspiración la entregó José Balmes, en septiembre de 1986, en la Galería Carmen Waugh, donde expuso, entre otros trabajos, una pintura-gráfica sobre tela con imagenes de bolsas de basura. Al eliminar los bordes (del cuadro). las bolsas parecian reales debido a la presencia de una verdadera bolsa de polietileno que se desprendía del soporte.

Esta propuesta aparentemente magritteana tuvo un trasfondo ideológico, que no se quedó en la especulación formal del problema de la imagen pintada y de la realidad denotada. Como dijimos antes, una urgente necesidad de aproximar el arte a la vida hizo que Balmes estrechara el vínculo

entre lo imaginario (las bolsas de basura pintadas) y lo real (la auténtica bolsa de basura). Al estrechar la relación entre ambos permitió que aflorara un significado de segundo grado ligado simbólicamente a las bolsas de basura como desechos humanos.

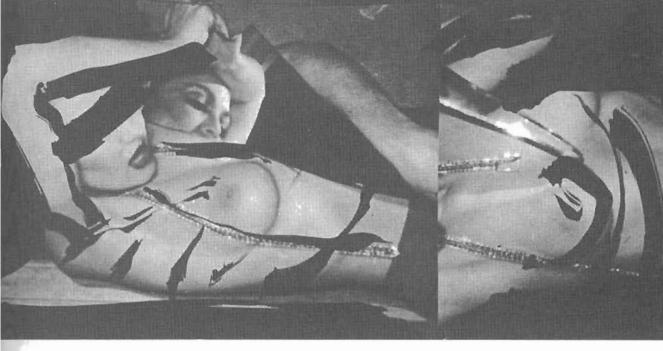
Pero no sólo los territorios se desplazan, sino que también pueden abandonarse. Recordemos la exposición de Guillermo Núñez, en 1975, en el Instituto Chileno-Francés de Cultura. Presentó un conjunto de jaulas y trampas que encerraban diversos objetos: pan, zapato, flor, grabado, pintura. Los recursos de la bidimensionalidad los consideró insuficientes para plantear el problema de la privación de la libertad y se instaló directamente en la semiótica del objeto.

Como podemos observar, el texto artistico es llevado a un proceso de contextualización del cual no sale indemne, como consecuencia de una irrenunciable necesidad de conectar la práctica del arte con problemas humanos ineludibles. En estos últimos años el discurso del arte se ha situado en el centro mismo de los acontecimientos históricos y no puede leerse sin considerar sus referentes. Son obras que exigen el conocimiento de la realidad histórica para develar sus estructuras y sus mensajes. Se trata de una práctica de arte como resultado de lo que podríamos llamar una estética de la emergencia enfrentada a situaciones que fuerzan, por el caracter límite que tienen, a proponer una visión en directo y casi al instante de lo que está ocurriendo.

Guillermo Núñez ha estado alerta a estas conmociones que son el objeto mismo de su trabajo artístico. La imagen que nos proporciona del hombre nos muestra la intensidad de su dolor expresado en una especie de disección anatómica que reduce la imagen del ser humano a fragmentos óseos y trozos de cuerpos mutilados.

Su iconografía se presenta como una verdadera imagen-impacto que violenta al espectador en sus zonas más sensibles desde el punto de vista perceptual y psicológico. La escena visual no se propone como un mundo en sí, autosuficiente en su afirmación puramente formal, sino que como prolongación de una realidad que existe.

Después de su breve paso por la estética del objeto —que tantos problemas trajo a su propia vida— volvió a la pintura la que, en verdad, nunca abandonó. Aceptó su soporte porque consideró que seguía siendo válido. No obstante está consciente de la escasa capacidad de circulacion del cuadro como obra única; por eso es que recurre con frecuencia al grabado (litografía y serigrafía) para masificar la distribución. Ha realizado grandes tirajes (2.000 ejemplares) con una sola matriz, interviniendo cada uno con fotografías, textos, manchas de color, timbre y sobreimpresiones. Podríamos hablar, en estricto rigor, de dos mil



Serie: ESPONTANEO, Eduardo Garreaud. Grabado Heliográfico. 2.20 x 1.10 m. (detalle) 1985.

obras distintas que conservan una estructura ideacional común.

Este proceso presenta algunas características que es preciso considerar: por una parte es el resultado de un trabajo serializado que rompe con el concepto de obra única. Sin embargo rescata, en cierta medida, el caracter único de ejecución manual gracias a la intervención metódica de cada grabado que lo hace en parte idéntico y en parte diferente a los demás. Por otra parte, al imprimir un número tan considerable de ejemplares se sustrae a la cantidad aceptable de los tirajes de cada edición, hecho que le permite obtener ediciones de bajo costo y consumo masivo.

Estas características ponen en pie forzado a toda la mecánica del grabado y lo retrotrae a los tirajes masivos que tuvo el "taco original" en los siglos XVI o XVII, cuyas imágenes acompañaban los textos escritos, tal como lo hace hoy la fotografía impresa en libros, revistas y diarios. Al superar los límites tradicionalmente establecidos de las ediciones, Núñez aproximó el grabado al volante, pero lo salvaguardó de las impresiones mecánicas impersonales y masificadas al intervenir cada lámina, acreditando, de este modo, la autoría.

En 1987, al regresar definitivamente del exilio, realizó una exposición en dos galerías simultáneamente: Plástica 3 y Arte Actual. En la primera expuso obras realizadas entre los años 1976 y 1983, cuya escritura lineal y cromática de aristas duras y afiladas, de formas más o menos próximas a la figura humana, vendadas y remendadas, recordaban antiguos trabajos suyos. En la segunda Gale-

ría expuso obras ejecutadas entre los años 1984 y 1986. Aquí las telas se cubrieron enteramente de color y aparecieron figuras humanas dislocadas, de apariencia fetal o con gigantescas mandíbulas trituradoras. La intensidad del color hecho figura o paisaje traicionó una actitud y un gesto irritados y exasperados frente al espectáculo de la vida. En cuanto a los dibujos incluidos en la muestra también fueron la respuesta a su mirada sobre el hombre: en una especie de regresión infantil de escritura dibujó personajes y aves con la lengua afuera —en una extraña mutación de sus respectivas naturalezas—entronizando la anormalidad como normalidad y sancionando lo absurdo como si fuera lógico3.

# 4.4 La amplitud de la mirada

La amplitud de la mirada define el trabajo de Eduardo Garreaud. Su mirada recorre al hombre en la diversidad de sus comportamientos: intimos y sociales: aislado, en pareja o en grupo; en la distracción o en el recogimiento; y, sobre todo, en el dolor, la angustia y la desesperanza.

Su mirada atenta y reflexiva se ha posado, con especial interés, en el paisaje urbano: esquinas, calles, parques, barrios, sin considerarlos espacios aislados y aislantes, más bien poblados y definidos cualitativamente por la presencia del hombre y sus conductas eróticas, agresivas o degradadas.

 Ivelic Milan. Guillermo Núflez: retorno a Chile. La Epoca, 26 agosto 1987.



Gonzalo Díaz, Jaime León y Eduardo Garreaud.

Esta mirada tiñe todo lo que observa en un proceso de internalización de lo observado no sólo a nivel de comportamientos del hombre, sino que incluyendo el marco espacial que deja de ser simple exterioridad o pura escenografía para ingresar conjuntamente con el ser humano en una síntesis de interioridad y exterioridad. Por eso es que sus imágenes, junto con plantear aspectos de la condición humana (crisis, soledad, angustia, etc.), se insertan en una atmósfera plástica de sensaciones, sonidos, luces y texturas. Su singular proceso captador y plasmador integra lo senso-perceptual con lo conceptual.

Consecuente con la amplitud de la mirada, los recursos que pone en juego se caracterizan por la extensión a que ha llevado los procedimientos, superando, igualmente, las marcaciones lingüísticas de algunos sistemas. Una de esas caracteristicas es la interacción sistemática de las técnicas gráficas en el proceso de ejecución: planos de tinta china y lápiz de color sobre papel en contrapunto con zonas ejecutadas linealmente con lápiz de color o zonas extensamente achuradas con plumilla o dibujos con lápiz de grafito. En otros casos superpone distintos soportes transparentes (vidrios) con sus propias imágenes, que se interceptan e interactúan.

Cada uno de estos procedimientos genera una huella particular que se desvincula de la imagen que produce, presentándose como una trama significante que, al alcanzar un alto grado de autonomía, ofrece una segunda lectura, distinta a la que le corresponde como participación en una imagensignificado. Cada una de las tramas es el producto de variadas texturas y escrituras de un gesto manual

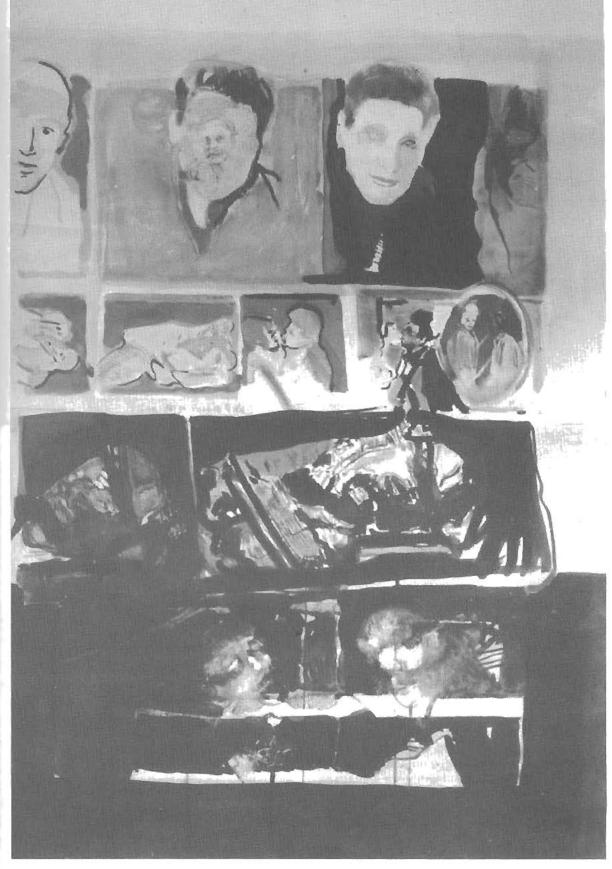


Gráfica. Eduardo Garreaud. 1986.

controlado y circunscrito a determinadas zonas del soporte que dibuja y/o imprime, dejando al descubierto el acto manual operatorio (Serie de *Los cines*).

En obras más recientes (1983/84/85) ha empleado procedimientos heliográficos sobre extensos formatos (1,20 x 1,70 mts.) Esta modalidad de ejecución se basa en una matriz o soporte inicial de papel diamante (transparente) sobre el cual incorpora medios mixtos, tales como la intervención fotográfica y el dibujo manual. Una vez confeccionada la matriz se pasa por una fotocopiadora que imprime una copia del mismo formato que el original. Este último proceso, a diferencia del trabajo sobre la matriz, bloquea el gesto porque el proceso fotomecánico, al mediatizar la ejecución manual, deja diferida la riqueza textual del trabajo

¿Por qué el artista privilegia la copia y no el original?



Serie: ROCK-HUDSON DESCALCE. 1988. Eduardo Garreaud Técnica mixta (gráfica) 1.10 x 0.80 m

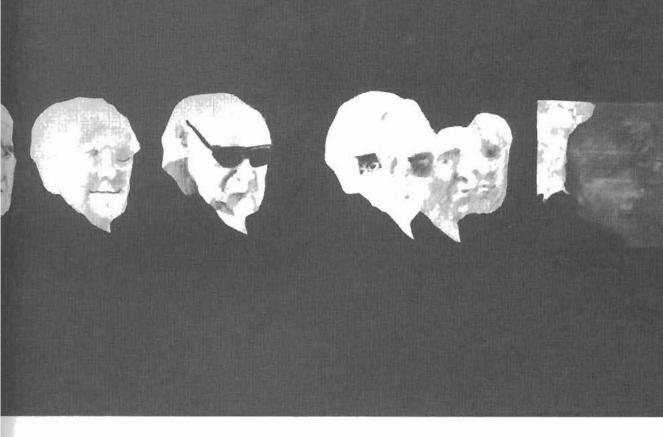


Serie: ESPONTANEO. 1984. Eduardo Garreaud Técnica: grabado heliográfico

Se podría responder que tal hecho caracteriza todo trabajo de impresión: en litografía se exhibe la lámina impresa y no la piedra y en la xilografía se exhibe, igualmente, el papel y no la matriz de madera. Pero ambos casos son distintos a lo que sucede con la heliografía. En el grabado tradicional el papel se apodera de todas las cualidades cromáticas, texturales y gestuales de la matriz; en cambio la fotocopiadora, al menos en el procedimiento utilizado por Garreaud, uniformiza y elimina esas cualidades lo que debilita, necesariamente, la inmediatez de los procesos comprometidos con el eiercicio manual.

Otra característica que se debe considerar es el empleo de la serie que le permite desarrollar una problemática reiteradamente, que muestra el carácter evolutivo de la imagen al plantear otros procedimientos técnicos y situaciones humanas entre obra y obra y profundizar analíticamente los procesos y los significados<sup>4</sup>. La serie le permite ahondar una determinada situación o acontecimiento, no en su encadenamiento lógico, aun-

 Garreaud Eduardo. Notas sobre creación gráfica. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile. Santiago 1979.



que sí en su fragmentación e interrupción secuencial para forzar al espectador a una lectura atenta y analítica y, al mismo tiempo, para proponer distintos significados de la realidad que investiga.

El trabajo de algunas series como la *De los* ciegos, *De los parques*, *De los cines* estuvo acompañada por un bloqueo espacial con el color negro que cubrió la noción de profundidad y que Garreaud denominó "a fondo perdido". Al mismo tiempo propuso una composición segmentada con varias lecturas en un solo espacio, una especie de multivisión percibida en tiempos diferentes. Aparecen imágenes discontinuas retenidas en una acción particular, vistas de frente o de perfil o detenidas en un preciso detalle.

La serie de Las protestas incide en problemas puntuales de la realidad nacional así como la de Rock Hudson descalce está motivada en el impacto que provocó la muerte del actor y, sobre todo, por la enfermedad que lo llevó a la tumba. En esta serie recupera la manualidad del dibujo directo, prescindiendo de las mecánicas de impresión que hemos descrito y que había utilizado en estos últimos años.

Apoyado en tintas de aerógrafo, tinta china y lápiz grafito recobra la pulsión del trabajo directo y reinserta una textura-trama-color que reivindica las cualidades sensoriales del dibujo, pero otorgando a las obras de esta serie una agobiante atmósfera psicológica. El descalce al que alude el título está determinado por un doble propósito: provo-

Serie: LOS CIEGOS Y LOS PARQUES. 1974. Eduardo Garreaud. Técnica mixta (gráfica). 1.10 x 0.80 m

LA MUJER.
Eduardo Garreaud.
Esmalte sobre metal (la parodia del cuadro)



car un descalce técnico y, a la vez, la pérdida de rasgos identificatorios en la iconografía. El descalce se acentúa por su reiterada práctica de la estrategia del fragmento, que rompe la continuidad narrativa en beneficio de la autosuficiencia plástica y semántica de cada fragmento<sup>5</sup>.

#### 4.5 La mirada en lo cotidiano

La fuente de la propuesta plástica de Gracia Barrios es su mirada sobre la actividad humana en la vida cotidiana.

Su mirada no es registradora del instante ni actúa a modo de estímulo-respuesta; al contrario, es una mirada que se toma su tiempo no en mirar, sino en pensar sobre lo mirado y ello con profunda afectividad. Esta actitud afectiva atenúa la especulación analítica, aunque sin hacerla desaparecer.

En este último decenio, por ejemplo, la presencia bascular de lo afectivo y lo analítico, lo emocional y lo racional ha sido recurrente; sin embargo, en la mayoría de sus obras, la balanza se ha cargado hacia la afectividad sin desconocer sus maniobras sintácticas analíticas que le dan la distancia necesaria para evitar el sentimentalismo.

 Ivelic Milan. Dispersiones y convergencias. Chile: nuevas generaciones (Catálogo). Museo Sivori. Buenos Aires, septiembre 1987.



Gracia Barrios.

Advertimos una estructura bipolar, donde el polo de la afectividad actúa en la apropiación del mundo cotidiano expresado en su pintura y dibujo mediante signos icónicos que articulan una figuración narrativa del hombre y de la mujer, del paisaje natural y urbano. El signo icónico también es representación de imágenes fotográficas precisas: misiles, retratos de la vida social, oradores, etc. Por su parte el polo analítico, entendido como fuerza estructurante, organiza los signos icónicos sintáctica y semánticamente. Este proceso sobre las imágenes va desde la acentuación de las técni-

#### PAISAJE URBANO, Gracia Barrios, 1987.





MADRE E HIJO. Gracia Barrios. 1987. Galería UC

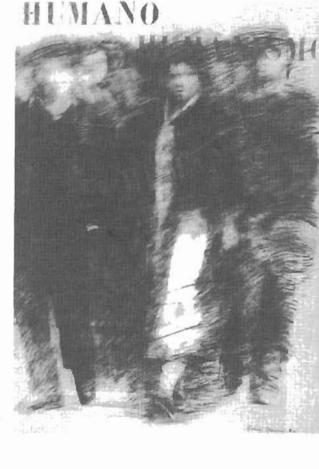
cas de representación, con el fin de lograr un simulacro de crónica o reportaje visual —parodiando la representación fotográfica en blanco y negro— hasta el velamiento u ocultamiento de las imágenes con la mancha, la borradura, el trazo y el color. Con estas maniobras puede exponer completamente el gesto manual en un paradojal

cambio de giro estratégico que torna ambigua la actitud analítica porque lo gestual provoca connotaciones que no estaban previstas por aquélla.

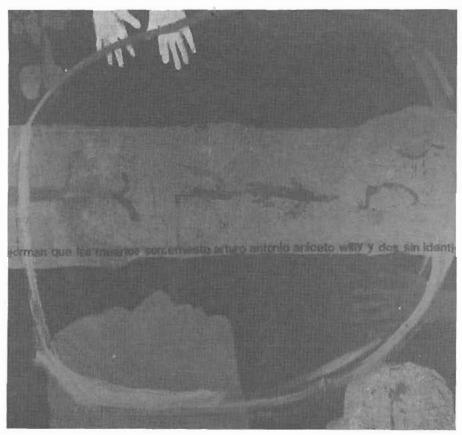
Las imágenes se disponen sobre la superficie en espacios recortados o lugares demarcados con el fin de precisar su pertenencia a determinadas coordenadas espacio-temporales. Estos recortes y fragmentos se trabajan con fines composicionales y plásticos y, simultáneamente, expresan la dialéctica que se produce entre situaciones de vida polares (particularmente en los últimos años): la guerra y la paz, la opulencia y la indigencia, el exilio y el retorno.

Al mismo tiempo que dispone las imágenes, introduce factores de redundancia mediante la palabra escrita, los números o ciertas señales (círculo rojo, por ejemplo) destinadas, a nuestro juicio, a reforzar el significado. En este sentido sus obras debilitan acentuadamente la ambigüedad que caracteriza a gran parte de la producción artística contemporánea.

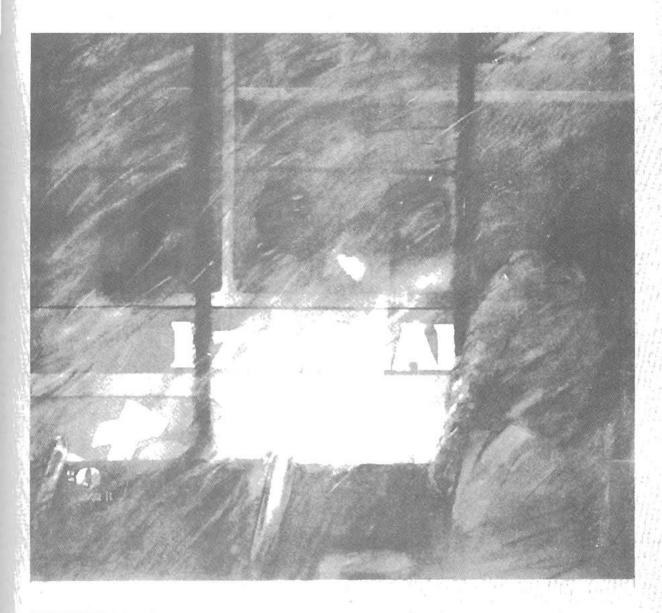
Es pertinente volver aquí al concepto de figuración narrativa que empleamos antes y que conviene explicitar. Nos parece que la elaboración y organización de las imágenes se orientan a establecer un puente de comunicación entre la obra y el receptor que sea lo suficientemente franqueable para que se produzca el proceso de comunicación. La artista recupera la capacidad comunicativa de la pintura que parecia haberse perdido en la efervescencia especulativa sobre sí misma.



DE LA CALLE 1. 1984. Gracia Bárrios.



S/T. 1968. Gracia Barrios 1.40 x 1.50 m.





# GRACIA BARRIOS: EL PAISAJE DE LA EXISTENCIA

Los trabajos de ese momento nos muestran su aguda observación del hombre de su país: expectante o detenido en su paso como a la espera de algo...

Desde su obra parece emanar sistemáticamente esa obsesión nacional de la búsqueda de identidad.

CORDILLERA Gracia Barrios



LA MANZANA EVADIDA Oleo sobre tela. Mario Carreño



DE LA CALLE, 1984. Gracia Barrios.

## 5. EL DISCURSO EN EL CUADRO

## 5.1 El marco teórico

El soporte bidimensional está disponible para proponer variantes discursivas según cual sea la estrategia semiótica que se emplee. Esta afectará, en primer lugar, a los modelos de representación; en segundo lugar, a los procesos de elaboración

de las imágenes, que pueden imponer una adecuación entre el significante y un referente dado o, por el contrario, procesos de producción arbitrarios (libres) que no imponen adecuaciones estrictas a los significantes; en tercer lugar, a los niveles de lectura de la proposición visual como fenómeno de producción, significación y comunicación.

¿Se puede encontrar un denominador común en el discurso en el cuadro a pesar de la diversidad de estrategias?

Creemos que se pueden establecer ciertas convergencias siempre y cuando se las entienda como provisorias, temporales y, sobre todo, revisables.

Una de esas convergencias es que el discurso en el cuadro no puede prescindir del subjetivismo individual de quien lo articula; cualquier intento de fundar un análisis con rigor objetivo queda neutralizado por la contaminación subjetiva del artista, fruto de la opción de su mirada. Por cierto que esto no impide la reflexión y el estudio de este discurso apoyado en la comprobación empírica de determinados modelos de representación.

Otra convergencia es la especificación de un tipo concreto de signos que poseen una función común: la de construir una imagen dentro de una situación particular de procesamiento que corresponde a aquélla que define y caracteriza la estética del cuadro.

En tercer lugar hay una estrecha correspondencia entre el plano del significante y el plano del significado, es decir, hay una intima relación entre la estructura sintáctica de los significantes y la producción de significados. No se produce aqui—como en el discurso testimonial— el predominio indiscutible del significado que libera, en cierto modo, al artista de ataduras sintácticas formales.

En cuarto lugar, no se da la posibilidad de constituir el discurso en un metalenguaje, es decir, de referirse a sí mismo, o sea, funcionar reflexivamente. El concepto de pintura no se pone en crisis. No se hace cargo de sí mismo y, por lo tanto, no se autoanaliza como ocurre, en parte, en el discurso testimonial y, sobre todo, en el discurso crítico que veremos más adelante.

En el estudio de este discurso nos proponemos ofrecer una visión de conjunto que permita apreciar su relativa estabilidad a pesar de la tensión entre la normativa que impone la estética del cuadro y su continua evolución, abriendo el ángulo de sus enfoques y permitiendo variar los modelos de representación.

Es fácil caer aquí en la tentación de hacer una historia de la pintura con artistas alineados por fechas, temas o movimientos, manteniendo siempre la estrategia del autor como centro de análisis y explicación y mencionando hasta el último artista por el solo hecho de haber expuesto en un espacio de arte. El lado gratificante de esta opción sería, sin duda, recibir el agradecimiento de todos los artistas mencionados y evitar el riesgo que provocan las omisiones. Hemos optado, en cambio, por presentar problemas que han comprometido e

inquietado a los artistas, formulados como preguntas por responder o desafios por resolver.

Las variables que están en juego en el discurso en el cuadro corresponden tanto a obras que se adecuan al referente seleccionado, fenómeno equivalente a lo que se podría denominar una estética del espejo, como a obras en las que actúa un referente internalizado y un imaginario inventado, fruto de un trabajo autárquico en la pintura. Son los contrastes que se manifiestan concretamente —situándonos en los extremos—entre la obra de Claudio Bravo y la de Bororo, por ejemplo.

Entre estas dos polaridades se mueven numerosas variables, diversas prácticas de la estética del cuadro cuyos procesos de elaboración pueden tanto debilitarla como reafirmarla. Estas variables provocan enormes dificultades para establecer modelos que permitan aproximar el conjunto de obras de distintos autores a parámetros más o menos homogéneos. El problema se agrava porque en este discurso se concentra el mayor número de artistas, con opciones individuales muy marcadas, que alteran y modifican el sistema de la lengua. Trabajan aisladamente, sin contacto entre ellos v sin generar un pensamiento estético común. Por eso es que carecen de referentes teóricos explícitos. va sea a través de manifiestos u otro tipo de expresión escrita.

#### 5.2 La semiótica del realismo

Para algunos artistas el modelo de representación se localiza en una semiótica del realismo cuya explicitación se basa en la articulación de signos motivados que exigen, formalmente, su adecuación con el referente seleccionado y una factura técnica que sea capaz de producir los correspondientes simulacros en el soporte.

Quien ha llegado a la cumbre del realismo en la pintura chilena es Claudio Bravo, ya sea trabajando el óleo sobre tela, el dibujo sobre papel o empleando el pastel. Nos parece que las obras realizadas en estas dos últimas técnicas son las que le han permitido apoderarse con mayor eficacia del modelo que él mismo elige.

No hay duda que su labor se ubica en el punto más distante de este discurso y , quizás , la causa sea que su "discurso" se ha transformado enteramente en "escritura".

La característica del discurso reside en que es siempre indicador de la subjetividad y de la personalidad de quien lo emite; por esta razón, funda un acontecimiento en el que está implicado como emisor e intenta implicar, además, a los receptores.

La práctica artística de Bravo, en cambio, revela con nitidez su distancia respecto a los factores contaminantes de la subjetividad. Este hecho lo





Claudio Bravo.

PLANTAS. Claudio Bravo. 1975

aproxima a un trabajo de escritura que fija lo dicho del decir y no el acontecimiento del decir. En otros términos, pone en paréntesis cualquier indicador de su subjetividad al aplicar a fondo el control de la mirada sobre lo que mira, apareciendo lo mirado como pintura. La mirada elimina los obstáculos que impidan fijarla, excluyéndose el mismo como emoción.

Su escritura quiere fijar en la tela, de una vez para siempre, los seres de la naturaleza o los objetos fabricados por el hombre, reeditando una especie de fetichismo del "objeto perdido" que se hace más y más alucinante debido a su semejanza con las cosas y los objetos reales, y que nos lleva a establecer el símil del objeto frente al espejo. Pareciera que asistimos al más notable triunfo de la representación debido a la máxima eficacia del oficio como modo de producción y método de apropiación de la realidad visible.

¿Pero esta mímesis se agota totalmente en el simulacro que ha realizado?

Si la interrogante la planteamos mirando una reproducción fotográfica en blanco y negro de cualquiera de sus obras, la respuesta es afirmativa. Porque la pintura o el pastel desaparecen como tales y sólo vemos la fotografía de un modelo determinado. Para hablar del hiperrealismo de Claudio Bravo hay que estar frente a los originales. Alguien podría decir que este requisito debe cumplirse cada vez que se quiere analizar una pintura. IPor supues-



MADEJAS DE LANA. 1973. Claudio Bravo. Oleo.

tol Pero hablamos de una pintura que, por sus características, es fácilmente disimulable como pintura al ser fotografiada, convirtiéndose en una foto de la realidad. En cambio, con cualquiera otra pintura siempre sabemos que estamos frente a una pintura fotografiada.

Al contemplar una de sus obras originales pensamos que detrás del simulacro de lo real está la realidad de la pintura como estrategia de representación, que se inicia en el momento mismo en que elige el modelo, seleccionado por sus complejidades o simplicidades estructurales: implicitamente, supone un desafío para el ojo y la mano del artista, quien tiene que extremar la observación para transferir al soporte la individualidad del modelo. La pintura como tal se convierte en un durazno, en una flor, en la transparencia de un vaso, en las arrugas de un mantel, en las texturas y reflejos de una mesa de mármol o en la piel de una mujer. No es sólo el pintor el que se ausenta anímicamente. también es la pintura; al cumplir su función de representación cede su lugar a esa representación.

Más que hablar del sentido de la pintura de Bravo deberíamos hablar de su significado, ya que éste requiere el llamado al objeto mientras que el sentido puede prescindir de él.

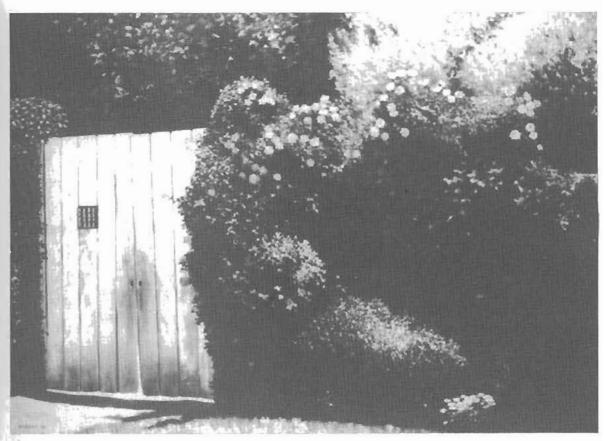
Aludimos a la elección de un determinado modelo, requisito previo de su labor, porque su "puesta en escena" es la condición sine qua non de su práctica. El pintor frente al modelo define esta práctica que extenderemos a otros pintores nacio-

Para Jaime Bendersky el modelo no es lo real. sino que la fotografía de lo real previamente seleccionado por él y cuya toma fotográfica también le pertenece. Es un ojo registrador a través de un medio mecánico que atrapa el modelo, habitualmente urbano, produciéndose un doble traspaso: de lo real a la foto y de la foto al cuadro, reafirmando dos veces lo real o distanciándose doblemente del objeto. Cualquiera que sea la alternativa que se escoja, lo cierto es que hay una saturación de la información visual; en términos de la teoría de la información hay redundancia informativa y cero entropia6.

6. En algunas tendencias del realismo, mientras mayor sea la información que proporciona el cuadro menor es el conocimiento que tenemos de esa realidad.







Jaime Bendersky Oleo - tela Exposición de los realistas, 1988.

Si bien Ernesto Barreda se ha apartado del modelo como requisito indispensable, no ha renunciado al proceso de producción del realismo. Sin modelo ni apunte previo, sin fotografia, presenta una imaginería que pasa por real sin existir en la realidad. Sus paisajes no tienen referentes, a diferencia de la pintura habitual de paisajes donde siempre se pinta lo que se está observando; él no aplica este principio; sus casas, parques y paisajes son el producto de su imaginación proyectada en pequeños apuntes que va tomando y que, más tarde, se transforman en pinturas y acuarelas. La veracidad de las imágenes reside en el sistema de producción elegido, permitiendo que cada una de ellas aparezca como real como si nos remitiera, efectivamente, a un supuesto dato concreto que la originó.

La puesta en escena pictórica está en su propia imaginación a traves de un juego dialectico entre realidad e irrealidad y en la confrontación entre sistema de producción e imágenes producidas. Controla el proceso de la pintura, propone colores, luces y sombras que no proceden del mundo real. De ahí el carácter ambiguo que surge de la iconografía en contraste con la de Bravo, por ejemplo,

que surge de la captación directa del modelo.

En terminos generales se puede afirmar que, en la mayoría de estos artistas, se produce una apropiación de las cosas, pero respetadas en su estructura natural, en sus funciones y en sus relaciones habituales o normales con las demás cosas del mundo. Estas no se alteran en su ordenamiento dado (natural o cultural) y continúan siendo, a nivel denotativo, lo que eran al pasar al soporte de la pintura.

En esta variable del discurso visual, como simulacro y simulación, podríamos decir que el lenguaje de la pintura se apodera de las cosas y las deja ser lo que son.

#### 5.3 Hermenéutica de lo simbólico

El lenguaje de la pintura también puede alterar o modificar el mundo de los seres y de las cosas debido a la proyección del artista sobre dicho mundo para recorrerlo e interpretarlo.

Quienes se han orientado por esta variable introducen modificaciones al sistema de la pintura, pero respetando la noción de cuadro. En este sentido, podríamos hablar de un lenguaje transitivo,



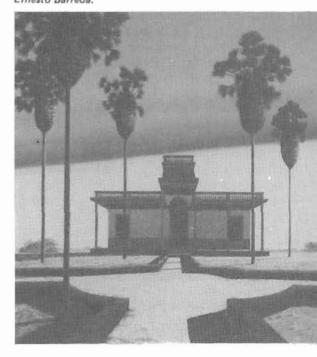
QUINTA EURIDICE. 1985. Oleo, 1.50 x 1.20 m. Ernesto Barreda.

sometido al cambio y a la variación de acuerdo a la modalidad proyectiva con la que cada artista sintoniza con el mundo. Esta proyección supone una relación empática entre aquél y éste, entre su lenguaje y las cosas, entre lo interno y lo externo, eliminándose la neutralidad anímica.

En esta variable —retomando las nociones de discurso y escritura — la escritura se contamina con la discursividad de quien propone el fenómeno artístico, con lo cual genera nuevas referencias que permiten, más que mostrar un mundo, abrir otros nuevos.

El problema reside en la comprensión de esta escritura pictórica al disminuir la fuerza semántica de los referentes por la debilidad de su comparecencia. Igualmente débil es el factor discursivo que impide advertir la intencionalidad del autor. Creemos que la comprensión debe buscarse en el espacio semántico del texto (en su escritura) mediante la formulación de una hipótesis de sentido.

ULTIMO VERANO. 1985. Oleo. 1.60 x 1.60 m. Ernesto Barreda.



Esta hipótesis de sentido debe formularse a partir de una hermenéutica de lo simbólico porque consideramos que, en esta variable, el significante no remite a un significado preciso o a un referente identificable, sino que reenvía a algo más allá de lo dado o conocido y esta plusvalía semántica es la que debe ser interpretada. Estamos en el dominio del símbolo, entendido como una referencia no expresada que se presenta siempre de una manera condensada, es decir, como expresión abreviada de una multiplicidad de ideas?

A continuación analizaremos la obra de algunos artistas que, a nuestro juicio, ejemplifican una estética de lo simbólico, donde el símbolo establece relaciones que no son directamente expresables, actuando como vehículo de la intuición para acceder a la búsqueda de un sentido que está más allá de la referencia inmediata.

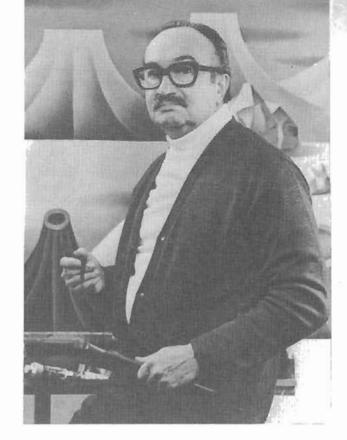
En capítulos anteriores señalamos la importancia que tuvo la obra de Mario Carreño como ejemplificadora de una concepción anicónica de la pintura, desde una sólida estructura abstractogeométrica.

A mediados de los años sesenta, casi como retomando la estructura y las situaciones plásticas que había dado a la figura en los años treinta, vuelve al cuadro para insistir en la figura humana y su entorno e interrogarse sobre el destino del hombre.

Ejecuta una pintura que combina dos escrituras, a la manera de un entrecruce de sistemas plásticos: por un lado, el retorno a la figuración, donde los cuerpos y los objetos (fruteros, sandías, caracolas) adquieren una consistente tridimensionalidad corpórea y, por otro lado, los planos de color organizados en sutiles perspectivas para "armar" la escenografía: en algunas obras, la luna, por ejemplo, como círculo geométrico, otorga al cuadro una atmósfera que evoca una sensación de tiempo detenido: un trabajo plástico y simbólico con el tiempo.

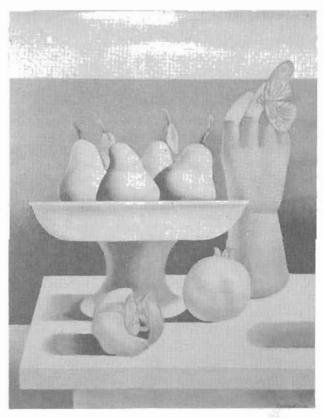
De hecho, en toda su última obra (desde 1973 hasta hoy), incluida la naturaleza muerta, los procedimientos plásticos son llevados a simbolizar la suspensión del devenir, del acontecer, del transcurrir. En otras palabras, la figura humana y su entorno o la curiosa simbiosis entre partes humanas y objetos (fruteros, flores, guitarras) ofrecen a la mirada una dimensión imaginaria que alude a una temporalidad-otra, a una metafísica pictórica del tiempo que se aparta de las coordenadas espacio-temporales del fluir de la existencia humana.

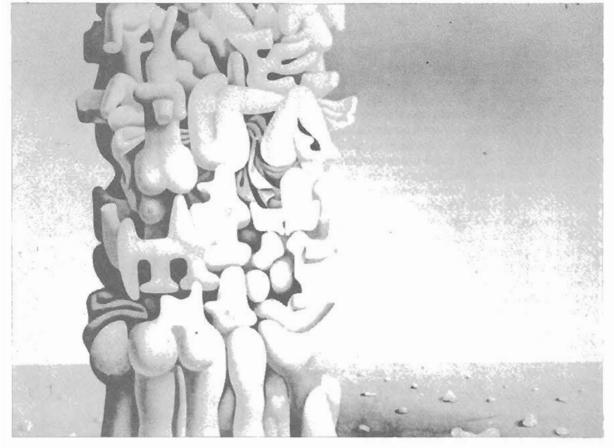




Mario Carreño, 1976.

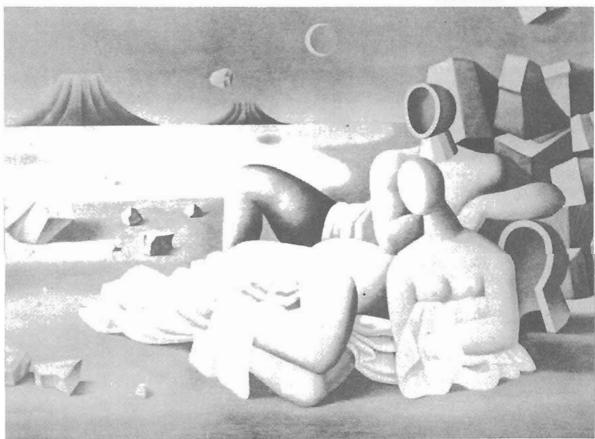


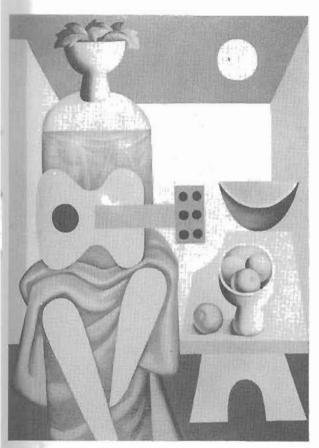




TOTEM SIGLO XX. 1973. Oleo sobre tela 0.85 x 1.20 m. Mario Carreño.

AURORA DE VOLCANES. 1974. Oleo sobre tela. 0.85 x 1.20 m. Mario Carreño.





AUSENCIA DEL POETA. Mario Carreño. 1979. 1.28 x 0.95 m

En la obra de Rodolfo Opazo es posible intuir, en su repertorio simbólico, una búsqueda ontológica de lo absoluto como recuperación de una realidad que —como él señala— se perdió en algún momento del acontecer histórico. Este encuentro con lo permanente, con aquella realidad primordial sólo se podía alcanzar, a su juicio, por un acto creativo y poético, místico en su concepción y liberado de la contingencia.

Esta búsqueda incesante se ha visto confrontada con la cruda realidad del hombre, inserto en un espacio conflictivo que se ha deteriorado cada vez más. La crisis al interior de su pintura tenía que producirse tarde o temprano, como consecuencia de su propia lucidez y toma de conciencia del conflicto: entre la existencia, con sus determinaciones y límites, y el horizonte trascendente de lo absoluto.

La crisis se manifestó con carácter de irritación y exasperación, procediendo a fragmentar el espacio plástico, rompiendo la homogeneidad que había caracterizado su obra hasta mediados de la década del setenta. En ese decenio se produjo un período crítico al romperse el ligamen con

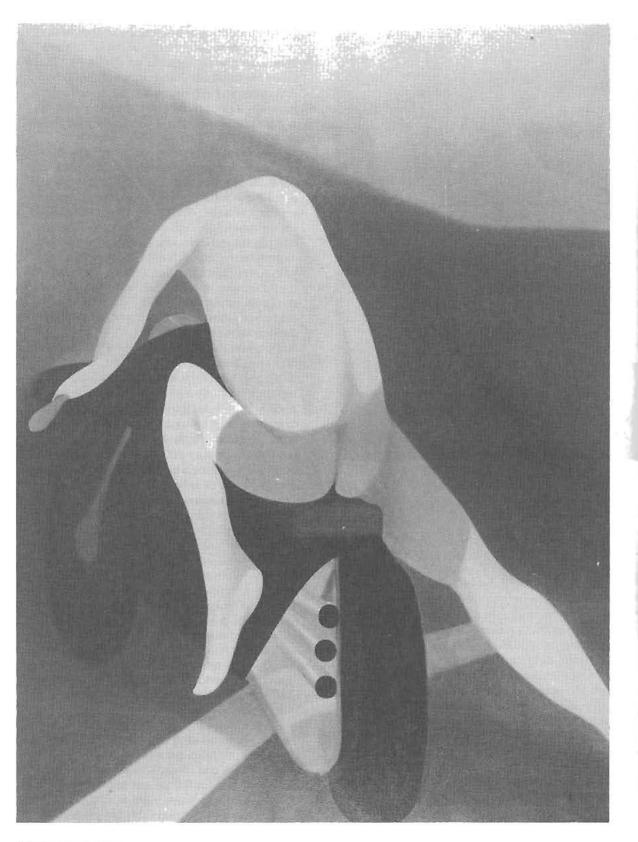
las fuentes míticas y poéticas y al distanciarse de una iconografía inconfundible: sus fantasmales personajes blancos, vagando sin rumbo fijo, carentes de identidad, habitando espacios vacíos o encerrados en herméticas cajas. La melancolía inherente a estos personajes quedó expresada en una tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente.

Esos personajes fantasmales, al margen de la contingencia, fueron suplantados, de improviso, por seres agresivos cuya identidad es revelada por el color que actúa como reconocimiento escenográfico y espacial. Aunque no muestra personajes identificables en su individualidad, son reconocibles por sus vestimentas y sus acciones: tenistas, motoristas, bañistas. La elección de deportistas no fue arbitraria o gratuita; reflejó su actitud crítica frente al exitismo fabricado por los medios de comunicación con "ídolos" elevados al altar del culto multitudinario en una indudable sobredimensión de ese mundo.

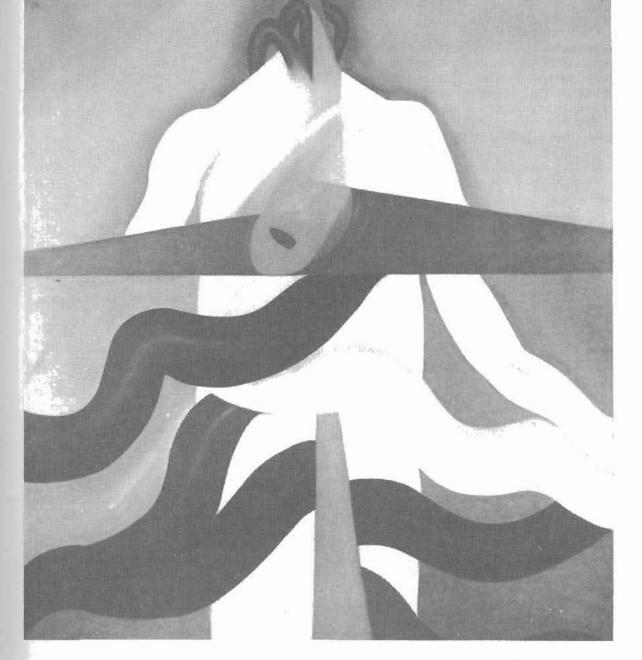
Pero esta elección obedeció, en el fondo, a una razón más profunda que radica en la percepción conflictiva que Opazo tiene de la sociedad. Esta percepción lo lleva a pintar y dibujar una imaginería que, pretextando el mundo del deporte, lo conduce a un ser agobiado, agredido y violentado: "Percibo al individuo —nos dice—como receptáculo de la agresión". Se trata de una predicación pictórica por analogía, que es la esencia misma de la función simbólica: el símbolo opaziano relaciona dos contextos o dominios del discurso que nunca se habían relacionado.

Esta indagación sobre el hombre lo ha conducido a un ser desamparado, enfrentado al dolor y a la muerte súbita. Intenta encontrar una respuesta a la omnipresencia del mal que invade y destruye todo como el terrorífico personaje de Bruegel, Margot, la loca, que cita en una de sus obras. Es la locura de la melancolía la que ingresa a su obra al pintar o dibujar no la visión escatológica de los orígenes, sino que la patología de una idea, de un miedo, de un terror. Es la locura de la melancolía que no llega nunca al furor, pero sí a los límites de la impotencia al contemplar tanto dolor y sufrimiento.

Pareciera que la descripción fisiológica que hace M. Foucault de la melancolía la pudiéramos leer en las imágenes que elabora Ópazo: "La melancolía es una unidad simbólica formada por la languidez de los fluidos, por el oscurecimiento de los espíritus animales y por la sombra crepuscular que éstos extienden sobre las imágenes de las cosas, por la viscosidad de la sangre que se arrastra difícilmente por los vasos, por el espesor de los vapores que se han vuelto negruzcos, deletéreos y acres, por funciones viscerales que se han



GENERATTIO. 1979. Rodolfo Opazo. Oleo.

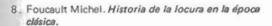


EL ABISMO, 1986. Rodolfo Opazo Oleo - lienzo 1.40 x 1.30 m

Rodolfo Opazo

hecho más lentas, como si los órganos se viesen cubiertos por una viscosidad"8.

La interrogación opaziana sobre el hombre, la muerte y la incógnita de su destino está implícita en la forma de su propia pintura y dibujo. No desarrolla ningún tema particular en cada obra;





el espectador carece de hilo conductor, de referencia explícita que le permita alcanzar la significación, guiarse por los personajes genéricos, sin rostros, situados en espacios fragmentados que, a su vez, fragmentan los cuerpos.

El cuerpo humano sometido a tensiones, torsiones y deformaciones es el protagonista icónico de toda su obra: ofrece un cierto perfil del dolor, de la pesadumbre, del abatimiento y de la soledad que se traducen en manifestaciones de un sentimiento obsesivo de la muerte.

En sus dibujos se torna particularmente violenta la distorsión y alteración del cuerpo humano en su estructura anatómica. Su figuración dislocada desarregla los órganos corporales tal si se tratara de un mecanismo fisiológico sometido a convulsiones que ha perdido toda su espiritualidad. Aquella tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente se torna sombría y oscura; proyecta su monomanía en las imágenes de los seres humanos, de la naturaleza y de las cosas. La cordillera aparece como referente involucrado en el drama del hombre al igual que la nube presagiadora, los árboles, el sol, las casas, las ventanas.

Muy atrás han quedado los espacios legendarios que contenían a sus personajes blancos. El compromiso del pintor con la contingencia lo ha llevado a una pintura destinada a hacer más elocuente el dato figurativo. Había querido emanciparse de la contingencia y, sin embargo, se ha precipitado en las redes inexorables de lo que pretendía evadirse.

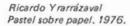
Su obra coexiste con un pensamiento que no es solamente visual: lo es también literario y metafísico. Su escritura de pintor no se desliga de referentes literarios (Vallejo, Hernández, Eliot, etc.), de la cita de la historia del arte (Bruegel, por ejemplo) o de la cita de Chile (su paisaje y su historia). Es indudable que esta escritura no ofrece lecturas de mensajes denotativos. Opazo es reacio a sugerir claves de decodificación. No vehicula significados unívocos ni propone signos inequívocos.

Esta modalidad discursiva nos hace recordar a Roberto Matta quien, como vimos, entiende el arte como la iluminación de lo escondido. En la pintura de Opazo es fundamental comprender el valor simbólico de la imagen, que oculta su sentido y se aparta de la significación directa. Su lenguaje simbólico está hecho de corazones, de lenguas de fuego que configuran un árbol eléctrico, o de un corazón debajo de un zapato, reactivando visualmente el poema de Miguel Hernández: "Arrancarme de cuajo el corazón y ponerlo sobre un zapato"9.

 Ivelic Milan. Exposición de Rodolfo Opazo en Galería Carmen Waugh, Santiago 1986. (Texto inédito).



Ricardo Y rarrázaval en su taller, 1981.







PASEO AHUMADA Ricardo Yrarrázaval, 1983,

EL PRAGMATICO VISITANTE. Ricardo Yrarrázaval 0.59 x 0.44 m

Su lenguaje simbólico oscila entre la realidad y la ficción y ,si bien el símbolo supone una parte de realidad y otra de ficción, Opazo inclina más el péndulo hacia la ficción.

La obra que Ricardo Yrarrázaval ha desarrollado desde los años setenta hasta hoy nos permite advertir maniobras plásticas que se aproximan o se alejan del símbolo, y son el resultado de estrategias simuladoras o deformadoras que introduce, en proporciones variables, en su pintura.

Las primeras lo acercan a la visión realista y , en cierto modo , a las proposiciones de Bravo o Barreda, pero su objetivo no es el mismo. El quiebre de



la homogeneidad de lo simulado se produce por la deformación, surgiendo el contrapunto entre la representación de una cosa que se asemeja a la cosa misma y nos remite a ella, y la representación de otra cosa, intencionadamente deformada, que nos aparta visual y conceptualmente de un significado inequivoco.

En su cuadro *El pragmático visitante*, por ejemplo, la camisa pintada es inconfundible en su identidad de camisa y su posible deformación no nos sustrae de la idea de camisa. En cambio, el cuello y la cabeza del personaje no presentan la misma evidencia en cuanto a lo que son en la realidad. La relación —como símbolo— se juega, pues, en lo que se hace pasar por realidad (la camisa) y la ficción (la cabeza).

Los mundos antagónicos son reunidos en el símbolo para expresar la crisis de identidad encarnada en comportamientos humanos como puras apariencias que se exteriorizan, de preferencia, en los ritos sociales y que incluyen, entre otros, el vestuario cómo moda y status y toda suerte de convenciones urbanas.

Un aspecto de la obra de Yrarrázaval que nos interesa precisar es su ejercicio de la pintura como práctica. Creemos que constituye por si misma, en su manualidad y pastosidad, un significante autónomo en su fisicidad (independiente de la forma que estructura) que interviene como tal en

el proceso de significación. En el capítulo anterior analizamos exhaustivamente las condiciones de significación, vale decir, los diferentes tipos de estructuras y procesos relacionados con la producción de significado.

Esta presencia de la pintura en su materialidad ha sido una constante en la obra del pintor que nos preocupa. El empleo exclusivo de la espátula le ha permitido obtener un modelado específico de las formas, que se ocultan o se muestran gracias a un control minucioso de la luz y de la sombra. Estos procedimientos técnicos le permiten conseguir intensas formas corpóreas, que sobrepasan el nivel de lo puramente visual observado como superficie, para sugerir imágenes volumétricas que invitan a tocarlas.

Esta aparente corporeidad volumétrica de las formas permite, paradójicamente, que la apariencia de lo real se haga ficción al manipular la materia pictórica para organizar un mundo figural que niega lo real por las deformaciones que introduce. Sus obras no pueden leerse en su relación de semejanza con aquél, sino que deben leerse en la

Pinturas y esculturas. Exposición de Ricardo Yrarrázaval en Galería Casa Larga, 1986.



relación que se produce entre lo real y la ficción.

Esta última está en franca retirada en sus obras más recientes 10, consecuencia de una orientación distinta para abordar la figura humana, aproximándose al retrato como referencia sensible y sin pasar por estrategias imaginarias destinadas a alterar la fisonomía normal del retratado.

A partir de su exposición en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, en octubre de 1980, Yrarrázaval inició, a nuestro juicio, una nueva etapa destinada a vincular imágenes realizadas manualmente con las que proporciona la fotografía, en particular la foto instantánea polaroid y las captadas en travelling por la cámara de televisión.

Creemos advertir una intención paródica que reedita aquellas imágenes mecánicas con procedi-

Yrarrázaval Ricardo. Exposición en Galería Plástica 3.
 Santiago 1984, y en Galería del Cerro, Santiago 1986.

Serie: CAUTIVAS DE PIEDRA. 1976 - 1977. Mario Toral.

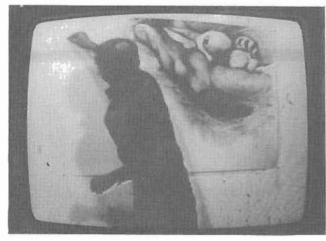
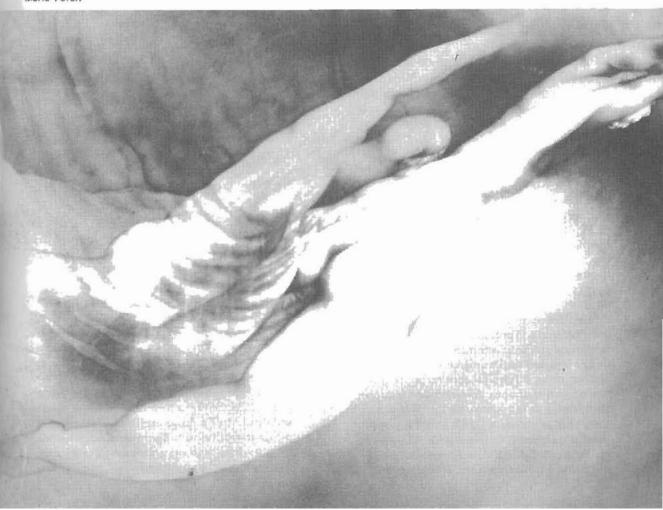
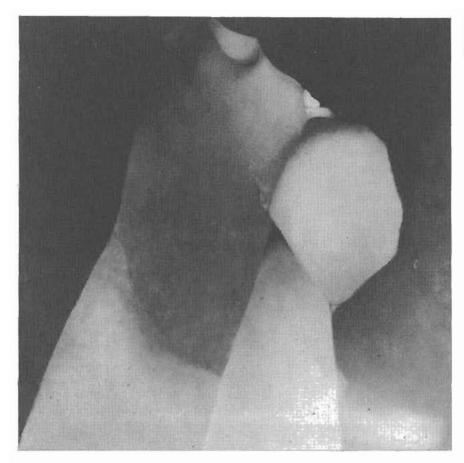




Foto del video de la Serie "Demoliendo el Muro". Mario Toral en plena acción en Nueva York, 1983, (Serie UCV - TV).



PIEDRA CAUTIVA. Mario Toral. Oleo - tela



mientos manuales, pero respetando la información visual proporcionada por dichas imágenes. No obstante, éstas no permanecen inalteradas al ingresar al soporte de la pintura debido a un proceso de intervención que frustra visualmente al espectador por el desenfoque que se produce en ciertas zonas del retrato (en el rostro). El rostro, fuera de foco, se puede entender como una falla inadmisible en un registro mecánico que se parodia como, igualmente, la persistente denuncia de la pérdida de identidad en los seres humanos.

Mario Toral no ha dejado de trabajar con la figura humana. Y ésta no debe entenderse como un traspaso fiel, sino como un referente que se doblega a sus intenciones artísticas y se regenera en otra morfología y se localiza en otra espacialidad.

La nueva morfología tiene como soporte embriológico a la propia superficie del papel o de la tela que actúan como matrices germinadoras de una imaginería que emerge sin antecedentes previos, como si fuera el logro no premeditado de una mano que acciona libremente en un trabajo permanente de retroalimentación de imágenes. Cada obra se encadena con la anterior y se proyecta a la siguiente en una especie de sintaxis continua, pero de significados interrumpidos si se intenta separar en análisis del corpus total.

Es dificil aprehender el sentido global de sus obras sin considerar este fenómeno de encadenamientos sucesivos. Aún considerándolo, la lectura resulta muy ardua y la razón es, quizás, porque ese mismo corpus funda una estética de la ambigüedad que obliga a suspender cualquier intento de aprehensión definitiva de sentido.

## 5.4 El espacio plástico como ficción de la pintura

Al iniciar el análisis del discurso en el cuadro señalamos la acentuada individualidad en el empleo de los recursos pictóricos; si bien es cierto que, en algunos casos, se pueden intentar ciertas agrupaciones por afinidades temáticas, soluciones técnicas, recursos simbólicos o reflexiones sobre la propia pintura, no es menos cierto que, en otros casos, esta tarea es imposible porque las opciones son absolutamente independientes de cualquier parámetro común.

Hemos dicho que quienes se inscriben en este discurso adhieren, implicitamente, a un sistema que se caracteriza por su autosuficiencia, basado en la articulación de un lenguaje muy preciso; una de sus gramáticas es la permanencia del ilusionismo elaborado manualmente sobre la tela como soporte específico y excluyente.





MEMORIA Y BALANCE. 1984 Oleo / Lienzo. (1.20 x 1.20 m) Ricardo Yrarrázaval Expuesto en "Chile Vive". Madrid 1987.

CATAL OGO DE EXPOSICION DE RICARDO YRARRAZAVAL Museo Nacional de Bellas Artes Santiago de Chile. Sala Matta. 1º al 10 de octubre de 1980.



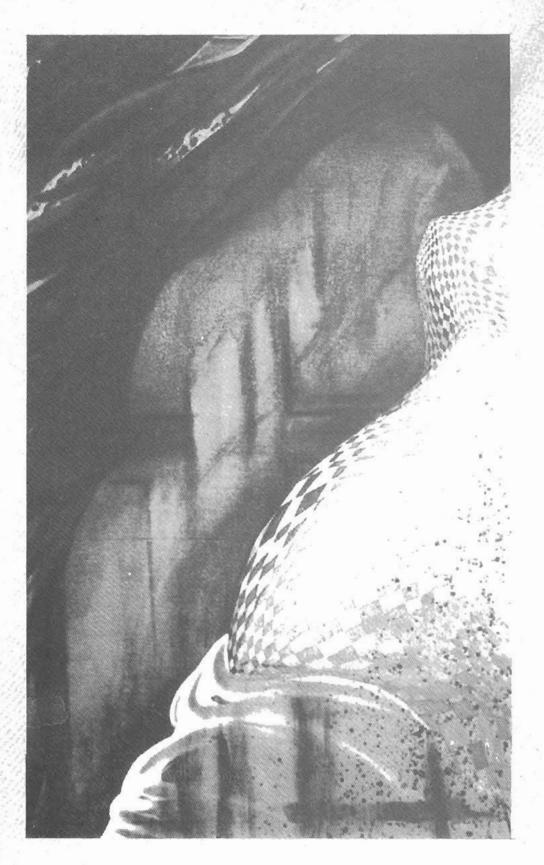


## Gonzalo Cienfuegos

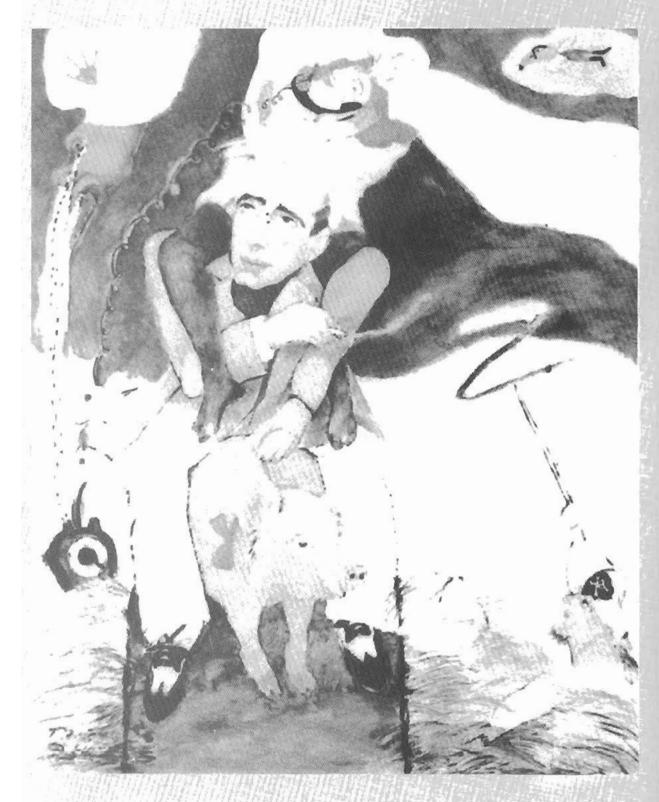
"La cita histórica se convierte, en la pintura de Cienfuegos, en un elemento referencial de tiempo y espacio cultural. (...) como en una mimesis representa a los diferentes personajes seleccionados, produciéndose un 'collage' de tiempos, espacios y de sentidos del arte".

Gaspar Galaz

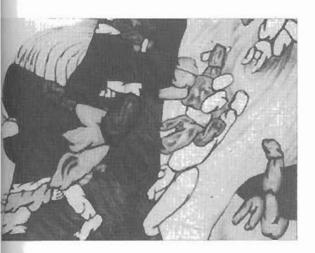
LA PERLA NEGRA Oleo sobre tela (1.80 x 1.55 m) Gonzalo Cienfuegos.



LA HIJA SERA MADRE. 1986. Oleo / lienzo. (1.80 x 0.82 m) Nemesio Antúnez Expuesto en "Chile Vive", Madrid 1987.



SOLO TIENES QUE SILBAR, NENA. 1987. 1.80 x 1.50 m. Patricia Israel.



Serie: LAS MASCARAS. Mario Toral. 1981

Este sistema de la pintura es el que ha originado un debate interminable sobre sus procesos de producción, sus agentes de distribución y sus efectos sobre el público y ha dado lugar al contradiscurso de sus detractores, ya sea desde la propia pintura, paradojalmente, o al margen de ella, como hemos visto.

Para muchos artistas el cuadro sigue siendo el soporte más adecuado para elaborar las imágenes y para revelar la individualidad de quien las ejecuta.

A continuación intentaremos algunas agrupaciones de carácter práctico destinadas a ordenar las ideas más que a establecer rigurosas afinidades epistemológicas entre los artistas. Abordaremos ciertos problemas convergentes que, no obstante, han tenido soluciones diversas y que nos permitirán acercarnos a las formulaciones personales para conocer sus respectivos discursos.

Uno de estos problemas es la rehabilitación del espacio plástico como ficción de la pintura.

La imagen de los seres humanos y de los objetos, así como la representación del espacio que los circunscribe, forman en la obra de Gonzalo Cienfuegos, durante los últimos diez años, un complejo imaginario en constante modificación.

En sus primeras obras la figura humana aparecía retorcida, mutilada y vendada, encarnando el dolor y la frustración. Predominaba la gráfica gracias al empleo reiterado de la línea sobre la línea que producía un tejido enmarañado que duplicaba, triplicaba o multiplicaba la figura humana o parte de ella. Estas obras, ejecutadas entre los años 1975 y 1978, presentaban la imagen torturada del hombre y compartían un espacio plástico vacío con otros seres muy semejantes entre sí.

Hacia el año 1979 la imagen del hombre ya no

está sola; aparecen otros personajes, se incorporan objetos y surgen las escenografías, montajes y desmontajes espaciales a la manera de un set de televisión o de un escenario teatral que se arma y se desarma. El cuadro contiene en su interior otro cuadro —citas de la historia de la pintura—que pareciera ser el tema central y junto al cual posan y actúan como espectadores personajes extraídos de aquella historia<sup>11</sup>.

En estas obras se conjugan distintos tiempos aportados por las propias imágenes extraídas y citadas de la historia de la pintura: la figura recortada, por ejemplo, de la esposa de Arnolfini, en el célebre cuadro de Van Eyck, quien parece estar presentando una gran tela, donde el pintor cita a la Perla del Mercader, conocido cuadro de Alfredo Valenzuela Puelma, acompañada, a su vez, por la equívoca presencia de una mujer, cita de una obra de Juan Dávila; junto a ésta, La bañista de Ingres y, en el primer plano, un personaje de Ricardo Yrarrázaval. Detrás de la gran tela, con múltiples citas que rodean al pintor autorretratado, irónicamente santificado -ligura reiterativa - compartiendo el mismo espacio que la esposa de Arnolfini, se abre un paisaje de amplia perspectiva que pareciera parodiar el cubo escenográfico de la ilusión espacial. Se trata de espacios limitados por muros y tabiques que simulan falsos salones, donde el artista elimina uno o más muros que dejan huecos por donde escapa el ojo hacia un paisaje

11 Galaz Gaspar Pintura de la pintura. Catálogo, Galería Epoca, Santiago 1984.



Gonzalo Cienfuegos en su taller. 1988





Gonzalo Cienfuegos Oleo - tela - 1987

LAS MENINAS. Gonzalo Cienfuegos. Dibujo. 1980.

imaginario, recordado o soñado; en algunos instala una bandera chilena que certifica la manufactura nacional de la pintura como un nuevo "made in Chile".

El pintor distribuye seres y objetos en estos espacios, midiendo el posible alcance sinestésico de las abruptas disminuciones en perspectiva que se producen a uno u otro lado de cada cuadro. justamente donde la pared queda interrumpida. Mientras tanto, los personajes recortados de su propia historia son obligados a ingresar a un escenario que no les corresponde; retornan a la circulación al ser pintados de nuevo, conviviendo con otras historias del pasado y del presente en una torsión temporal y espacial que los transfiere de ficción en ficción; pero también conviven con disminuidos ciclistas que defienden los colores de una marca comercial, aboliendo las diferencias entre el personaje reverenciado por la cultura de elite con aquéllos reverenciados por la cultura popular.

En las obras que realiza actualmente sustituye la ficción por la realidad. Desmonta su escenario citacional y la recurrencia a la historia de la pintura para utilizar, en función de referentes, la propia contingencia nacional, se reencuentra con la gráfica, y la pintura asume las mismas características gestuales que el dibujo, lo que hace que la estructura formal de sus obras anteriores queda profundamente alterada.

En efecto, el recurso al dinamismo gestual, tanto en su escritura gráfica como en el uso del óleo, provocan cambios fundamentales en la actitud de sus personajes; se rompe la presentación estética caracterizada por la pose rigurosa de una historia detenida. El gesto dinamiza las escenas al disolver los bordes, derribar los muros y reemplazar los paisajes idílicos por otros de carácter urbano que aparecen como paisajes desmembrados por efecto de la prepotencia del poder político.

Benito Rojo se ha mantenido siempre al interior del sistema de la pintura; se ha comprometido con él y su obra ratifica tal actitud. La problemática del espacio se ha convertido en un aspecto importante de su investigación visual y para comprenderla mejor recurriremos a su obra *Topografía en* 

ocre, exhibida en la Sala BHC, en noviembre de 1982, con el fin de ejemplificar el análisis.

Con mínimas estrategias representacionistas recupera para la pintura sus espacios ilusionistas que provocan tensión entre el plano y el volumen La obra a la que aludimos es muy simple; cada elemento pintado ocupa y tiene una determinada función de acuerdo a un plan preestablecido.

Se trata de una posición analítica sobre las posibilidades ilusionistas de la propia pintura que desarrolla mediante unidades de base anicónicas. Una de ellas es la esfera y su sombra cuya representación volumétrica reafirma la ilusion tridimensional de la pintura. Este volumen sobre un plano de color -como otra unidad de base - establece, de inmediato, el contrapunto entre dos factores fundamentales en la estructuración de la obra: la representación del volumen (ficción espacial) y la presentación del plano (realidad de la pintura). Otra unidad de base es el propio pigmento que comparece simplemente en calidad de materia pictórica autopresentativa, ubicada en el centro de un signo gestual realizado como un graffiti mediante pintura spry. Por último, el color como tal establece distancias ópticas por las intensidades cromáticas de cada color y sus interacciones.

En la obra de Patricio de la O, los procesos de producción son acentuadamente analíticos. No

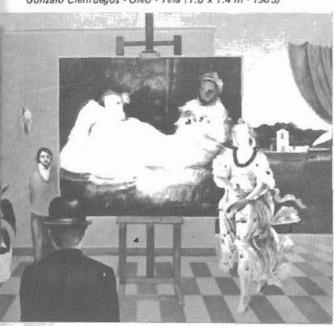
Arriba: Gonzalo Cienfuegos, pintura 1986.

Abajo, der.: RETRATO Gonzalo Cienfuegos Oleo - tela - 1987

Abajo izq.: REUNION EN LEYDA CON FLORA, ANTE

OLIMPIA

Gonzalo Cienfuegos - Oleo - Tela (1.6 x 1.4 m - 1983)



trabaja como la mayoría de los pintores enfrentado. desde un comienzo, con el lienzo en blanco. Su pintura es el fruto de un laborioso proceso de mediaciones cuyo punto inicial marca, a priori, el 'esultado final. Está implícita la conciencia previsible de un resultado, avalada por el exigente control impuesto en todas las etapas de ejecución.

El punto de partida es la confección de una maqueta en la que se fija el motivo - habitualmen-

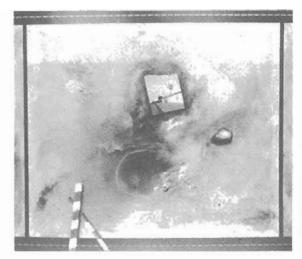






Benito Rojo en su taller 1981

te paisajes — extraído y recortado de fotografías impresas en diarios y revistas. Esta ingresa a la maqueta (primer traspaso) como "imagen hecha", como matriz mecánica de un paisaje natural. Esta imagen fotográfica es intervenida por el artista al prolongar manualmente sus límites y al enmarcarla en una composición con la ayuda de papeles de color y cartulinas que dan origen a líneas y planos de un proyecto de pintura. La fotografía de la maqueta, en su estructura singular (sus contornos), es calcada manualmente (técnicas gráficas) en papel diamante, procedimiento reductor que convierte a la fotografía en un esquema lineal (segundo



Benito Rojo 1987

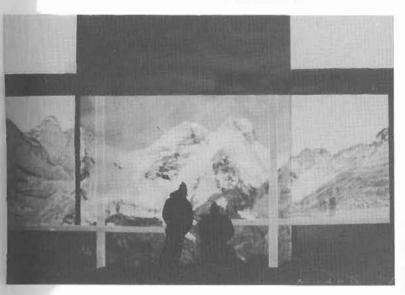
traspaso). Luego, el papel diamante es fotocopiado y ampliado en las magnitudes pertinentes al formato de la tela (tercer traspaso). A su vez, con la fotocopia realiza un cuarto traspaso, ahora a la tela, calcando por punteado aquel esquema gráfico. Completados estos traspasos procede al trabajo de la pintura acrífica e incorpora los demás componentes (planos y líneas) organizados en la maqueta.

La ejecución pictórica propiamente tal se realiza a partir de planos de color y toques lineales (achurado) que originan distintas calidades y texturas. Sin embargo éstas se anulan por sucesivos pulidos (lija al agua) que eliminan las variables manuales y

#### ESCENOGRAFIA DEL DESIERTO NORTINO - Benito Rojo - 1987.



POLIPTICO DE LA CORDILLERA. Acrílico sobre tela. Patricio de la O.







matéricas. Este pulido se traduce en la homogeneidad de la superficie al quedar neutralizadas las texturas con lo cual niega, programáticamente, la pintura como sensualidad matérica.

Los traspasos que hemos descrito cuestionan la representación directa de un modelo —hábito de la pintura — al realizar una "pintura de paisaje" sin el modelo original: el suyo es un verdadero trabajo de láboratorio. Por otra parte, parodia la profundidad ilusionista al confrontar su paisaje "desnaturalizado" —mental en su proceso de ejecución — con una red de planos y franjas de color que aluden a una estructura abstracta, constructivista, puramente composicional detrás de la cual se "proyecta" su paisaje.

Este planteamiento visual-plástico está intimamente relacionado con el problema de la ficción espacial que trata de obviar, de eliminar como recurso pero, a la vez, de mantener como recuerdo.

### 5.5 Mitologías cotidianas

Otro de los problemas que advertimos corresponde a la tematización de comportamientos que involucran una mirada indagadora y crítica que va desde la ironía y el sarcasmo hasta la poetización de las acciones y hábitos humanos. Se trata siempre de comportamientos cotidianos, intrascendentes, banales y, en muchos casos, vulgares; son las alegrías y miserias diarias de la vida, que al repetirse una y otra vez en la rutina tediosa pasan inadverti-

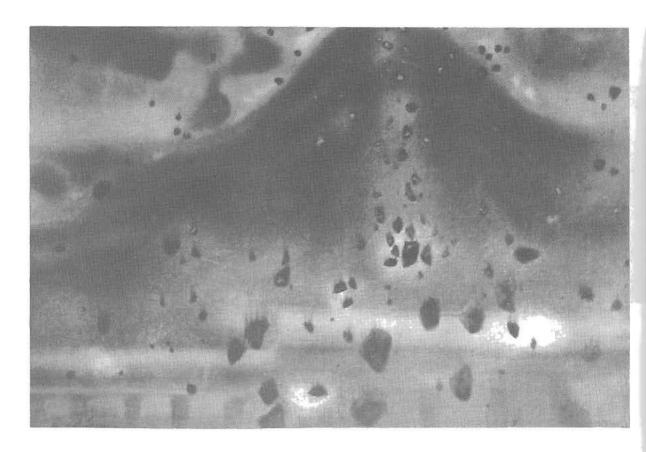
das, y en contadas ocasiones han llamado la atención como temas de pintura o dibujo

En Nemesio Antúnez la pintura adquiere un carácter narrativo relacionado con las denotaciones propuestas por las imágenes: camas con parejas que duermen, parejas que bailan tango, volantines, nadadores, estadios y, como constante icónica, la omnipresencia de la naturaleza.

Su pintura es "cuadro" y en él podemos situar una óptica "intimista", pero no entendida a la manera de Bonnard o de Matisse. Más bien debieramos hablar de una pintura de la intimidad, donde la materia plástica se encarga —sobre todo en las obras de estos últimos años— de construir el último refugio a la pareja humana: la evasión en el otro como instancia de sobrevivencia en un acontecer enajenado.

Nemesio Antúnez - En Galería Casa Larga, 1987.





VOLCAN Nemesio Antúnez

Al frente: TANGUERA EN VALPARAISO. Nemesio Antúnez. 1982

CAMAS. Nemesio Antúnez.

El rito del cuadro que ampara y hace ver ciertos rituales humanos pareciera estar ajeno a toda una corriente de arte que exacerba el racionalismo y adopta una postura despectiva frente a ellos. Para Antúnez, en cambio, esos rituales amorosos conservan hasta hoy un lugar en el arte a pesar del carácter banal e innecesario que otros ven en ellos.

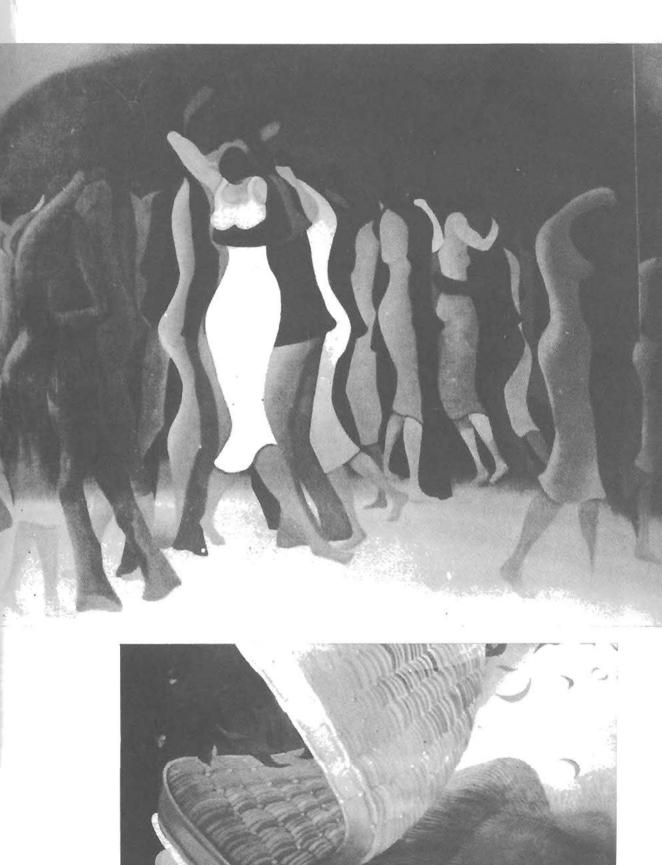
En su obra, la manufactura miniaturista, de toque delicado, de transparencias y de dibujo como a escondidas, no está destinada a realizar y afirmar una semiótica de la práctica artística como objeto del hacer únicamente, sino que dichas estrategias son mediadoras de múltiples metáforas de acercamiento, de incansables miradas sobre el ser humano.

Andrés Gana rompe la formalidad de la pintura como soporte "culto" de expresión al acercarse

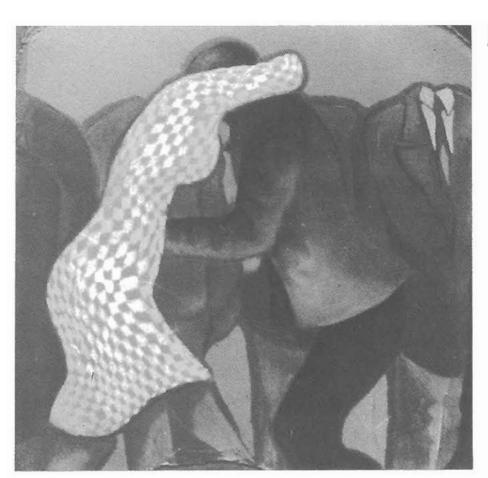
a un imaginario clandestino de graffiti, de paredes y puertas de baño público, de mirada desinhibida y desenfadada, de desglorificación y desublimación de la pintura y al margen de los heroismos humanos.

Su obra esta atravesada por el humor, la sátira y la ironía. La morfología de los cuerpos está exagerada o deformada, llevándola muy cerca de la caricatura, hecho que la torna conflictiva como pintura (al óleo). Al incorporar el humor la desviste de sus notas trascendentes y se margina del discurso basado en la mano analítica-racional; se salta estas vallas y captura las imágenes por la vía de la simplicidad retórica y la estructuración informal.

Sus personajes parecen estar detenidos en poses fotográficas tomadas "a la mala", como camara indiscreta, lo que le permite sorprender a la pareja humana en la intimidad o mostrar zonas eróticas en el límite preciso —si es que hay límites precisos —



TANGO Nemesio Antúnez. 1986.



Andrés Gana

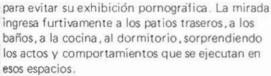




Sus personajes parecen estar detenidos en poses fotográficas "a la mala", como producto de una toma desde la "cámara indiscreta", lo que le permite hacer visible la parte oculta del comportamiento humano.

Obras de Andrés Gana (arriba, abajo y al frente abajo) 1984 - 85 - 86

Andrés Gana



También son recintos de intimidad los que traen la atención de Enrique Matthey, quien situará en ellos a sus personajes en acciones traumáticas y truculentas, provocando el instintivo repudio visual de los espectadores. Imágenes tales como la de una mujer que, con gran satisfacción, come un cerebro humano, o la de otra mujer que clava una enorme jeringa hipodérmica en un seno, o un hombre-rana que flagela mujeres al interior de una tina.

Sus personajes se regocijan en la violencia, lo que hace más compleja la situación humana porque plantea una paradojal relación entre la felicidad y



la tortura. ¿Se trata de un sadomasoquismo? ¿Crisis de la degradación del hombre? Quizas si lo que está implícito es el agudo contraste en cuanto a la reacción humana, entre la violencia-ficción de las imágenes y la violencia-real del mundo: mientras el hombre pasa indiferente frente a esta última, rechaza y condena, indignado, la imagen del cuadro.

Matthey confirma una vez más el poder de la imagen, su capacidad de provocación y sus efectos de denuncia. La eficacia visual reside en la retórica de su proceso al ocultar el óleo como materia y gesto para aproximarlo a la técnica del aerógrafo, utilizado tanto por los pintores que se acercan al realismo como por los publicistas, quienes necesitan imágenes convincentes para cautivar el ojo del espectador. Con su modalidad técnica oculta el proceso de ejecución y la imagen pareciera más real, poniendo en parentesis la ficción como representación, hecho que se acentúa por el enfoque y encuadre de los personajes ubicados en espacios restringidos que favorecen la mirada cercana.

El dibujo, en su forma de lenguaje autónomo, es el medio habitual de expresión de Germán Arestizábal. No es el proceso, sino el resultado quien nos lleva a los significados de las imágenes como consecuencia de sus múltiples combinaciones. Cada una conserva el sentido denotado pero, a la vez, ese sentido está interferido por otra imagen anexada o fusionada que, a su turno, se modifica y transforma por la cercaniá de otra y así sucesivamente en una cadena ininterrumpida de fusiones, entrecruzamientos y mutaciones que provocan continuos trastrocamientos en la lógica habitual de los signos visuales.

Las imágenes provienen de la vida cotidiana, de sus vivencias y recuerdos, de su deambular por Santiago y por los puertos de Valparaíso y San

Enrique Matthey Oleo - tela - 1986

Antonio: boleros y tangos, Gardel o los mariachis, automóviles antiguos, barcos y palmeras, playas y bañistas, etc. integran un imaginario poético que cautiva la mirada del espectador.

La creación de este mundo imaginario no se constituye en una transrealidad como en Opazo, por ejemplo, sino que nos sitúa de otra manera en la realidad anunciada como deseo frustrado, anhelo incumplido, recuerdo añorado o acontecimiento evocado. En este sentido la lámina blanca se cubre de imágenes provenientes de un artista ensimismado que se refugia en ella por una relación muy íntima entre arte y vida que lo compromete vitalmente.

La obra de Germán Arestizábal está centrada en el imaginario que propone en el soporte de papel. No le interesa tematizar materiales, ni soportes o procesos.

En cambio, Patricia Vargas hace del soporte un protagonista que comparte ese rango con las imágenes que elabora.



Enrique Matthey, 1978.







Enrique Matthey Oleo - tela - 1985

Presenta habitualmente dibujos en formatos muy extensos que se pueden comparar con los grandes formatos de la pintura. En sus primeras exposiciones estaban adosados a los muros, mientras que en la última (Galería Visuala, 1986), el papel lo colocó sobre un bastidor de madera (2.20 x 1.40 mts.) que tuvo, además, una función complementaria: no sólo sirvió de soporte del papel, sino que adquirió presencia propia como objeto, aproximándose conceptualmente a una instalación.

La opción por esos formatos está en directa relación con su necesidad de aprovechar el blanco de las láminas de papel como zonas de igual importancia con aquéllas cubiertas por el dibujo: en otras palabras, el papel blanco como tal coprotagoniza su concepción del dibujo.

Las imágenes que elabora corresponden, en parte, a una cita del dibujo académico e, icónicamente, se enlazan, en ciertas ocasiones, con obras célebres de la historia del arte como El nacimiento de la Primavera, de Botticelli, o con obras de Rubens. Pero esta escritura académica se inserta en un proceso dibujístico mucho mayor que transforma a la pintura en dibujo al descontextualizar la cita, fragmentar la imagen y cubrirla con maskin-tape, o borrarla con la goma o chorrear pintura sobre el papel.

Las imágenes comparecen en un nuevo contexto que resulta aún más contrastante debido a la incorporación de motociclistas y mujeres desnudas vacentes.

Patricia Figueroa se instala tanto en el dibujo como en la pintura y utiliza diversas técnicas (grafito, carbón, lápiz de color, tinta china, aguadas, collage, textos escritos, etc.) para tematizar problemas recurrentes en toda su producción: la contaminación atmosférica y la amenaza atómica.

Su proceso artístico está destinado a desestructurar las formas que ha tomado de la realidad mediante una especie de negación del dibujo como definidor de formas claras y evidentes. Podríamos hablar de un desdibujo en la medida que clausura



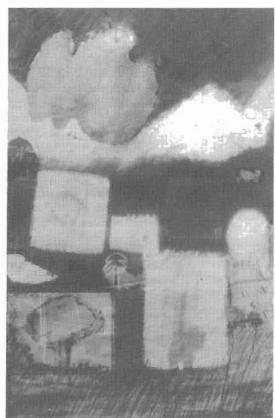
COLCHON AMATORIO. Germán Arestizábal.

Germán Arestizábal.





Patricia Vargas Dibujo (fragmento) 1986





PUNK Eva Lefever Litografía (6.3 x 9.1 m) 1985

Al centro: Acrilico sobre papel Patricia Figueroa (1.57 x 2.00 m) 1986

esa posibilidad definidora, gracias a una extrema concentración en los significantes que debilita la orientación contenidista que ha tematizado.

El dibujo y el grabado son las técnicas habituales utilizadas por Eva Lefever. Rescata los procedimientos técnicos utilizados en otras épocas por determinados artistas al igual que sus particulares iconografías, pero trasladadas a nuestra contemporaneidad y a su particular posición estética.

La recuperación que hace del dibujo renacentista (Leonardo, por ejemplo), no sólo restablece el privilegio de una línea resuelta como contraacademia, sino que profundiza a través del sistema lineal su investigación centrada en los rostros de los personajes. Pero no sólo hace volver a la circulación el pasado mediante la cita histórica y técnica -desde Leonardo a Goya - también se instala en el presente para avizorar los problemas del hombre contemporáneo con los mismos recursos puestos en juego, es decir, el lápiz sobre el papel o el lápiz graso sobre la piedra litográfica. En ambos casos están forzados a convertir la práctica del dibujo en iconos, en representaciones contenidistas; esta finalidad significa mediatizar la escritura dibujística que no habla por sí misma; que lo hace en y por la imagen.

La permanencia de la figura femenina a modo

de constante icónica es el campo temático de Carmen Aldunate.

Tanto en pintura (óleo sobre tela y en los últimos años, óleo sobre placa de madera) como en dibujo, las alteraciones que ha sufrido la imagen son múltiples, aunque ha conservado un punto focal clave: el rostro femenino. Su presentación en el soporte tiene una doble dirección: está integrado a un contexto que lo relaciona con un entorno (paisaje, recintos u otras figuras) o aparece aislado, recortado de cualquier marco referencial en una especie de acercamiento en close-up.

La representación femenina se logra mediante el control total de la línea, donde la mano es una herramienta o instrumento dirigido por la razón: el dibujo es la expresión objetivada de un control deliberado de la manualidad, que recupera casi olvidados paradigmas estéticos que, en su momento, definieron la belleza clásica.

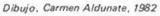
La sucesión interminable de rostros muestran su obsesión destinada a desocultar las máscaras que impiden ver el rostro directamente. Según ella, el ser humano nunca "da la cara": "Si el hombre se sacara todas las máscaras que usa cotidianamente y quedara desnudo, morir ía irremediablemente".

El rostro está vinculado con el ropaje que es,



Carmen Aldunate en su taller.

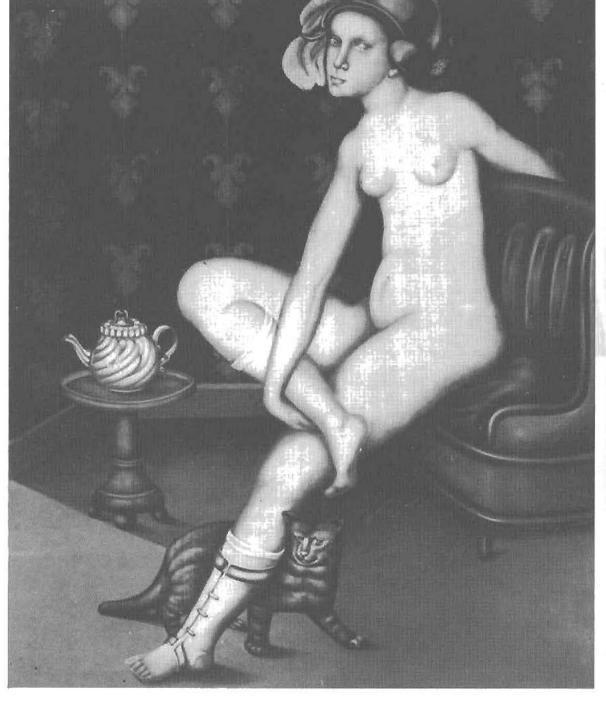
igualmente, una coraza, una amarra o una mortaja que tampoco deja ver el verdadero ser que cubre. El vestuario, como engaño o simulacro de un ser que no es, que vive y existe en la pura apariencia lleva a la artista a desarrollar una estética de la simulación. Paradojalmente, esta estética actúa sobre ella y sobre su trabajo porque el refinamiento de su dibujo —aplaudido por unos y condenado por otros— expresado en la factura, vuelve a tapar, a recubrir la indagación y la problemática del ser. Su modalidad dibujística actúa como máscara que cubre y que impide la profundidad de la





Pintura Carmen Aldunate, 1977.





EL BURDEL - Carmen Aldunate - 1983

mirada: su propio proceso, tan expuesto y tan vedettista, interfiere doblemente la propuesta interrogadora de identidad.

## 5.6 Mitologías colectivas

La trayectoria artística de Eugenio Téllez se ha desarrollado en el extranjero, primero en Europa, luego en Estados Unidos y, actualmente, en Canadá, país en el cual reside. En Chile ha realizado sólo dos exposiciones: la primera, en Galería

Central en 1964 y , recientemente , en 1986 , en Casa Larga .

Fue muy importante una visita que hizo en 1979 al relacionarse con el Taller de Artes Visuales dirigido por Francisco Brugnoli y desarrollar un Seminario sobre las técnicas del fotograbado, basadas en la sensibilización de la plancha de cobre a partir de la placa fotográfica Kodalit. Tomó contacto también con Juan Castillo, Raúl Zurita y Lotty Rosenfeld, futuros integrantes del grupo CADA, con quienes sostuvo conversaciones sobre



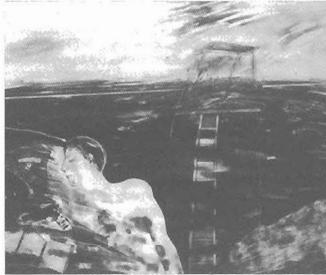
Obras de Eugenio Téllez Expuestas en Galería Casa Larga, Julio 1986.

la performance en la que venía participando desde 1972, unido al grupo canadiense "Maple Sugar" formado por poetas y artistas plásticos.

Estas experiencias las dio a conocer a los artistas mencionados y les planteó la posibilidad de realizar un "operativo" destinado a ingresar masivamente al medio social mediante el reparto, en una población, de un vaso de leche, al mismo tiempo que se leía un poema.

Como se puede apreciar, la presencia de Téllez fue sumamente importante en la gestación de los futuros objetivos del grupo CADA. En esta visita del año 1979 fue invitado, igualmente, por Nelly Richard para dar una conferencia sobre la performance en Galería CAL. En 1981, en otra visita, participó desde un avión en la filmación de la acción de arte *Ay Sudamérica*, realizada el 12 de julio de ese año y que ya analizamos.

Como no tenemos el registro visual de sus performances realizadas en Canadá, nos limitare-



mos a analizar su exposición de pinturas en Casa Larga en 1986.

Sus experiencias en el arte conceptual, el video y la performance contribuyeron a acentuar el rigor de su pintura. Concibe la tela como una página por llenar y a la pintura como un tiempo de





Pintura Patricia Israel - 1987

reflexión. La problemática que intenta dilucidar es la conciencia de recuperación de la historia basada en la idea de la invención del Nuevo Mundo, metafóricamente presentado en un mapa (impreso y pegado a la tela) de Sudamérica. Esta cita-collage del mapa, como carta geográfica, es intervenida mediante diversos recursos: puede ser objeto de borraduras y tachaduras tal un continente en extinción o bien redefinir sus contornos y límites como tierra recuperada.

Recurriendo a una serie de signos identificatorios de la situación histórica y geográfica de América Latina (el mapa del continente, el aborigen, la serpiente, el papagayo, el plátano, etc.) procede a contrastarlos con signos igualmente identificatorios pero negativos, que simbolizan el destino trágico de esta parte del continente (guerras, armas de fuego, víctimas, etc.). Ambos conjuntos de signos entran en colisión y articulan una simbólica de América Latina: continente agredido y colapsado o continente recuperado y redimido.

La eficacia de los significantes plásticos está en directa relación con las simbolizaciones connotadas por los íconos. Estos se resuelven en la superficie de la tela o del papel gracias a una manufactura muy directa e inmediata donde el gesto actua sobre el dibujo o la pintura, provocando los descalces y las fracturas de los íconos que se citan. Los entrecruces entre pintura y gráfica, la utilización del blanco que ocupa extensas superficies del soporte y la fragmentación en algunos casos o su separación en otros, convergen en la articulación de un discurso visual sobre el destino de América Latina.

La obra de Patricia Israel está también vinculada con la realidad latinoamericana, entendida en su contingencia histórica, en su ficción literaria proporcionada por la novela y la poesía que toma como fuente icónica la recuperación mitica y legendaria del pasado americano. Sus pinturas y dibujos proponen imágenes del conquistador y conquistado, del invasor e invadido, del exterminador y exterminado, teniendo, como telón de fondo, la utopia latinoamericana de liberación y autonomía.

Al pintar temas concretos de la realidad del continente los títulos de sus trabajos no son arbitrarios ni seleccionados caprichosamente; más aún, la inteligibilidad de las imágenes se completa con ellos: La negra noche de América, El fin de los pehuen-





L'ARRIVEE DE PRIMTEMPS Patricia Israel Oleo - tela 1.48 x 1.40 m 1985

MANUEL RODRIGUEZ. Patricia Israel Oleo tela 1.40 x 2,00 m 1985

ches, Batallas y sacrificios, Aurelie Antoine o los que quisieron ser reyes. Los bocetos que ejecuta en pequeños formatos, a la manera de borradores de una obra que se pasará en limpio, fijan las imagenes que se articulan por sus relaciones informativas hasta precisar un texto visual que significa lo titulado.

Los procedimientos de representacion puestos en juego por Patricia Israel tienen el dibujo como fundamento. La línea sostiene todo el imaginario que, de acuerdo a su elección, cubre o no con el color. Al cubrir hace mucho más manifiesto el blanco (de la tela), pero no como vacró, sino como imagen cuyos contornos son el color que la rodea.

## 6. EL DISCURSO CRITICO

Este discurso, que corresponde a la tercera variable enunciada, no se reduce, necesariamente, al ámbito de la pintura o del dibujo como ocurre con el discurso en el cuadro. Si la pintura testimonial optaba, en cierto modo, en poner en crisis el concepto de cuadro, eludiendo, en ocasiones, los parametros de

su estética específica, los artistas del discurso crítico flexibilizan radicalmente los procedimientos puestos en juego en la producción de sus obras gracias a un trabajo intersemiótico que entrecruza disímiles sistemas significantes hasta el punto de anular la obra en su identidad pictórica. En este sentido hay una evidente aproximación con los artistas que han optado por las instalaciones, el arte corporal, las acciones de arte, e, incluso, el video para abordar el fenómeno artístico.

El discurso crítico está vertebrado por un conjunto de estrategias cuyo punto de partida es su rigurosa planificación: siempre hay un plan de trabajo a través del cual se organizan las etapas de producción de las obras. Desde distintas disciplinas (sociología, psicología, semiótica, antropología, historia del arte) e, igualmente, desde diferentes recursos materiales y técnicos, el empleo de la cita extraída de la historia del arte, la sintáctica del comic o los diversos recursos gráficos y objetuales, el desarrollo de la obra sigue los pasos establecidos en el plan inicial; ello demuestra el control consciente que el artista tiene sobre todo el proceso.



GOYA CONTRA BRUEGHEL, 1974. Eugenio Dittborn.

El resultado de este control es que aumenta la capacidad de manipulación de los elementos que ha seleccionado, permitiéndole transgredir a voluntad un determinado sistema de producción de obra y pasar, sucesivamente, de un lenguaje a otro sin tener el problema o sin que se produzca el conflicto de resguardar su identidad de pintor, escultor, grabador o dibujante. Es aquí donde el concepto de artista, en su acepción más tradicional y restringida, se derrumba.

Por otra parte esta posición está vinculada con cierta "mirada" del artista que ha pasado a ser introspectiva y cuestionadora, consecuencia de los falseamientos y ocultamientos que se producen en el discurso artístico. En esta revisión crítica surge aquella denuncia de Nietzsche respecto a los enmascaramientos del lenguaie según la premisa de que el signo constituye una interpretación: en/y/ con el lenguaje hemos heredado ya una interpretación de la realidad. Se plantea, pues, la necesidad de someterlo al análisis y lo mismo debe ocurrir con el signo artístico, que ha sido empleado por otros sin pensarlo ni someterlo al análisis crítico. sin examinarlo y sin tener conciencia que encubría una interpretación y que no era un mero signo aséptico, naturalmente dado 12.

 Ivelic Milan. Una mirada crítica. Catálogo Chile Vive. Madrid 1987.



DELACHILENAPINTURAHISTORIA Eugenio Dittborn Dibujo tinta - 1975 - 76

El discurso crítico interrumpe una larga tradición de transferencia de signos utilizados en los centros internacionales del arte, sin quedar sometidos a una crítica rigurosa al ser traspasados a nuestro medio.

En cambio, la nueva actitud tiene una postura analítica que le permite dejar al descubierto la ideología subyacente en los procesos de armado de los componentes que estructuran la obra.

#### 6.1 De la chilenapintura historia

Uno de los artistas más analíticos es Eugenio Dittborn, quien ha llevado a una profunda reflexión el problema de los medios y los fines del trabajo de arte.

En 1974 decidió no dibuiar más "a mano alzada", vale decir, dejando que la mano provista de un lápiz corriera libremente sobre el soporte; la mano emotiva-subjetiva fue reprimida y reemplazada por una "mano ortopédica" -en expresión de Enrique Lihn- con la cual empleó el instrumental del dibujo técnico (regla T, escuadra, cercha fija y flexible, rápido-graff) para bloquear el gesto manual en su inmediatez. La causa de este bloqueo fue tomar distancia entre lo que sentía y lo que hacía, debido a una obsesión de control riguroso para evitar lo impremeditado, el azar o el accidente. También por una necesidad de eliminar las academias en la práctica del dibujo, lo que equivalía a denunciar o suprimir el manual del dibujante.

Sin embargo, el proponer un dibujo con el instrumental indicado provocó un nuevo rompimiento, porque su dibujo no correspondió al resultado previsto con esos medios técnicos debido a un proceso de doble desarticulación que desplazó el dibujo académico por el dibujo técnico y a éste de sus objetivos propios, es decir, de la matrización de las formas basadas en el rigor de las medidas.

El fundamento de esta estrategia dibujística es su crítica frente al dibujo de arte en su elaboración y sentido. La retórica de su discurso es una verdadera comedia de equivocaciones sobre el soporte bidimensional del papel: emplea el dibujo técnico para ejecutar una iconografía que no corresponde a su utilización habitual; intenta forzar el instrumental técnico para obtener un dibujo artístico cuya iconografía tampoco corresponde a la que se espera de un dibujante, sino que pertenece más bien al ámbito de la caricatura la que, a su vez, ingresa a un espacio que no corresponde tampoco a su ámbito normal. Parodias y forzamientos que generan un dibujo-otro, de falsas perspectivas, de alteraciones en la lectura por el rompimiento con la asociación lógica de las imágenes y por la dislocación de la normativa de la línea.

Nos parece que todas estas maniobras exploratorias del dibujo se dirigieron a priorizar los procesos como fenómenos de significación. Con los dibujos y pinturas de esa época (1973/76), Dittborn se apartó de la interpretación humanista por la cual el texto artístico habla de preocupaciones humanas y cuyo programa es arrojar luz sobre los problemas del hombre. Reoriento la labor artística no hacia el significado aportado por los contenidos temáticos, sino que hacia las estructuras que pro-



JAPI BERTZDEI CHUMINGO OSORIO Eugenio Dittborn Oleo - tela 1975

ducen el significado; éste no es la fuente de la verdad. El efecto del juego de lenguaje es, ahora, la base fundamental de su praxis.

El proceso de desconstrucción implícito en su labor invierte el orden jerárquico de la pareja significante-significado y pone en crisis la dominancia del significado que había reprimido u ocultado la presencia del significante. Al asumir éste un rol que antes no tenía, provoca un resquebrajamiento y un escurrimiento del sistema del dibujo hacia un dibujo-otro.

La inversión de la pareja significante-significado lo lleva, consecuentemente, a la inversión
icónica al desbaratar el orden jerárquico que la
historia del arte había impuesto a los temas abordados por los artistas. Dittborn recopila una iconografía que proviene de los ámbitos culturales y
sociales más antagónicos: un personaje de la
historieta como "Condorito" junto a un pintor
como Goya, Pedro Lira o Valenzuela Puelma
(Serie De la chilenapintura historia). Su iconogra
fía es el resultado de retazos de historias recortadas de revistas, diarios, afiches y libros.

Uno de sus descubrimientos icónicos más importantes se lo ofreció la fotografía impresa





TODAS LAS DE LA LEY Eugenio Dittborn (Impresión fotoserigráfica sobre ocho módulos de cartón piedra adheridos a madera - 1.6 x 1.0 m) 1979 - 80

A la izq.: DEBE LLAMARSE A LAS QUE FALTAN Eugenio Dittborn. 1979 -80

en los medios gráficos de comunicación 13. En el dibujo había dejado al descubierto los procesos; lo mismo hará con las fotografías que selecciona según el plan que se ha trazado. Estas son refotografiadas y ampliadas para ser nuevamente impresas en soportes de distinta naturaleza. La ampliación no tiene como finalidad mostrar la foto en un tamaño mayor, la intención es poner al descubierto las unidades visuales elementales que hacen posible la imagen fotográfica provocando la inversión del orden medio-fin. La trama suplanta a la imagen y, a la vez, ella misma pasa a

13. "Debe sus dibujos a sus modelos: fotografías traspapeladas en revistas chilenas que sucumbieron a la historia; debe sus dibujos a esas fotografías porque esas fotografías son actos fallidos; el autor debe sus dibujos a esos actos fallidos porque esos actos fallidos son transgresiones, son irrupciones, son roturas". ser imagen, con lo cual el medio (trama fotográfica) se convierte en el fin de la producción artística.

La estrategia general que puede inferirse de su trabajo está basada en la inversión de las oposiciones, rompiendo con la jerarquización que privilegia uno de los términos. Dittborn desconstruye la oposición al cuestionar la jerarquía establecida. Las oposiciones con las cuales realiza sus prácticas de arte pueden dividirse en dos grupos: aquéllas que están vinculadas con el comportamiento humano y las que están relacionadas con los procesos puestos en juego en la elaboración de las imágenes. Entre las primeras están las oposiciones triunfoderrota, victoria-fracaso, vida-muerte; entre las segundas: manual-mecánico, manchar-desmanchar, montaje-desmontaje, pintura-despintura, anversoreverso, positivo-negativo. Ambos grupos están en permanente relación, pero ubicándose en los límites mismos de su inversión como estrategias técnicas y tácticas de sistemático acosamiento a los comportamientos establecidos, a los conceptos prefijados, a los textos en su inmutable linealidad o a los objetos en su habitual instrumentalidad.

Así, por ejemplo, el "cuadro de honor" que da cuenta de los "mejores", se convierte en la obra de Dittborn en una galería de delincuentes, malhechores y prostitutas; los textos escritos que acompañan a las imágenes son sometidos a sustituciones que rompen la matriz lingüística original: "tristemente célebre" se sustituye por "dolorosamente frágil". Siguiendo con el proceso desconstructivo entre imagen y texto, no se produce la correspondiente relación lógica que busca el espec-

PINTURA AEROPOSTAL. 1986. Galeria Sur. Eugenio Dittborn.







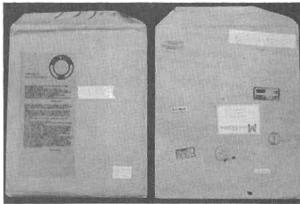
tador; un ejemplo lo ofrece un texto que aparece en varios trabajos, donde la figura central es un nadador y que dice: "Azul es el líquido amniótico de las preñadas" o "Azul es la pus de los perros".

Uno de los acosamientos más intensos y sistemáticos lo dirige a la pintura, en su acepción mercantil de cuadro, como transacción y bien atesorable; y también la acosa en sus procedimientos de elaboración y en sus formas de ser. Sus últimas obras ponen de relieve esta opción crítica al presentar tres sacos sobre bastidor unidos entre sí por una costura a mano y cuya iconografía es proporcionada por textos impresos que informan de su contenido (trigo, cacao, café). Los sacos exhiben, además, los remiendos que han tenido a lo largo de su vida útil. El artista se limita a imprimir serigráficamente, en un sector de la superficie, las matrices fotográficas de rostros de delincuentes, poniendo de manifiesto una nueva oposición esta vez de carácter técnico: en vez de cubrir, imprimir, reemplazando la ejecución manual por la mecánica.

Con sus últimas obras que denomina "pinturas aeropostales" <sup>14</sup> continúa desarrollando su discurso crítico sobre el ser de la pintura, rompiendo —esta vez— con el circuito habitual de distribución.

14. El término "pintura" (aeropostal) no proviene de la obra misma en su naturaleza física de pintura, sino que de la denominación que el propio artista le da a estos trabajos que envía por Correo.





Sobre de ida y sobre de vuelta en los cuales Eugenio Dittborn envía su pintura.

Propone un soporte plegable (papel) que puede introducirse en un sobre y ser enviado como correspondencia por medio del Correo. El papel lo pliega en 16 módulos iguales, cada uno de los cuales da origen a un espacio para ser utilizado a la manera de un políptico dividido en igual número de paneles. Una de las características de estas obras es la exhibición del sobre en el recinto expositor como parte integrante de la obra; si se traslada a otro lugar exige un nuevo sobre que va quedando como testimonio del itinerario recorrido y donde se conservan las señas del destinatario. Puede ocurrir, eventualmente, como en Galería Sur (1985), que los sobres sirvan de soporte para elaborar una escritura crítica.

En estas obras hay un acentuado desplazamiento de la mano del artista debido a mediaciones técnicas provenientes de la reproducción mecánica de la imagen (impresión serigráfica sobre papel), de dibujos ejecutados por otros (su propia hija y enfermos mentales) o extraídos de manuales de dibujo de comienzos de siglo. Conjuntamente con estas mediaciones agrega materiales de diversa naturaleza como plumas, lana, aceite quemado y textos.

Al exhibir estas distintas mediaciones en términos de pintura postal, reincide en su estrategia destinada a suplantar su propia manualidad, su oficio, desplazándose él mismo como autor material para privilegiar una autoria conceptual de planificador y programador que manipula diversos universos semióticos e instancias técnicas que sitúa en un soporte que no les pertenece. Origina una convivencia conflictiva porque todo ese mundo de imágenes, objetos y textos exige del receptor una particular capacidad de análisis para descifrar esta singular escritura.

#### 6.2 Historia sentimental de la pintura chilena

Los artistas de este discurso plantean nuevos problemas en cada experiencia, consecuencia de la actitud crítica e interrogativa que han adoptado,



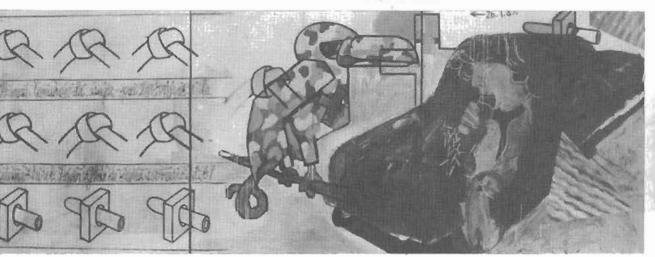
Gonzalo Díaz y Francisco Smythe frente a su taller en Florencia, Italia, febrero de 1981.

sin conformarse con los postulados teóricos y con los procedimientos técnicos sancionados por la actividad artística habitual.

Cada una de las exposiciones de Gonzalo Díaz es el resultado de nuevos enjuiciamientos a los sistemas, procesos y contextos que él mismo había recorrido y propuesto en las exhibiciones anteriores. La crítica general de los procedimientos de la pintura y, sobre todo, la autocrítica a sus propias prácticas hace que cada una de sus exposiciones se presente como un desafío para el mismo y para el público.

Nos parece que su programa de trabajo, en estos últimos años, está orientado al enjuiciamiento de la pintura y al desmontaje crítico de la pintura

KILOMETRO 104 Gonzalo Díaz Tríptico - 1985



chilena. Ambas orientaciones lo han Ilevado a poner en crisis su propia herencia como pintor.

Una obra fundamental para comprender su desvío crítico es Los hijos de la dicha (1980). Se trata de un tríptico al óleo protegido por vidrios, hecho este último que pone en el tapete de la discusión el carácter exhibicionista de la pintura y pre-anuncia la radicalización de su postura en trabajos posteriores. En el panel central está citado el célebre cuadro de Rubens, El rapto de las hijas de Leucipo (1617), remodelando la obra original a la manera de un boceto que capta el movimiento y la dirección de los personajes involucrados en la escena; al no transcribir la cita como lo haria un copista, connota una "falta de respeto" hacia la obra consagrada. Es su propio apunte del Rapto lo que presenta como obra definitiva (y que Rubens no pudo hacer con su propia obra).

El carácter aparentemente inacabado del panel central como, igualmente, de los paneles laterales (zonas con tela a la vista, aguadas, pruebas de color) plantea una abierta transgresión no sólo con la obra de Rubens, también con su propia obra anterior (La serie del Paraíso perdido) que fue parte del juego formal de su herencia pictórica.

La coherencia del tríptico (en la tradición) está perturbada por la discontinuidad temática ya que cada panel resuelve, a su modo, su particular iconografía. Sólo el título actúa como referente unitario para cohesionar semánticamente la obra, aunque sea contradictorio con las imagenes que vemos: no es, precisamente, la dicha lo que se muestra. Esta contradicción (entre título e imágenes, en este caso) será una estrategia habitual de su discurso cuya finalidad es ironizar, parodiar y ridiculizar tanto los comportamientos convencionales del hombre como aquellas prácticas que arrastran también a la pintura hacia las convenciones.

En Los hijos de la dicha se produce, además, un quiebre respecto a la unidad de ejecución: la cita de Rubens se nos hace pintura porque el ojo la reconstituye como tal, avalada por la historia del arte, aunque la ejecute como apunte o boceto. El panel de la izquierda es pintura propiamente tal con utilización de colores planos saturados, y el panel de la derecha presenta una ejecución próxima al lenguaje de la gráfica.

La acentuación de su postura crítica se puede apreciar en su extensa obra *La historia sentimental de la pintura chilena* (1982), cuya matriz icónica es una imagen femenina impresa en el envase de un detergente (Klenzo), de uso habitual en la limpieza de la vajilla.

La reflexión ahora se puntualiza (regionaliza) en la problemática particular de la historia de la pintura chilena, residuo histórico de la historia de la pintura occidental. Frente a la pintura europea, que puede nutrirse de un imaginario acumulado por siglos de historia del arte, y consagrado universalmente por una comunicación cultural que traspasó todas las fronteras gracias a los medios de reproducción de las imágenes y a un circuito económicamente poderoso, cabe preguntarse: ¿Cuál es el pasado imaginario de nuestra pintura?

Como dicho imaginario pareciera no existir, propone uno tomado de la figura femenina de un detergente como imagen propia que se entromete en todos los hogares no como hecho o valor cultural, sino que como detergente para lavar. No obstante, a la vez, esta matriz icónica denuncia nuestra situación de dependencia (económica y cultural), puesto que aquélla pertenece a una mujer holandesa vestida con su traje típico. Al

GARRAFA DE VINO TINTO FAMILIAR «SANTA CAROLINA» («POR CONVICCIÓN Y DOCTRINA,

BEBA SANTA CAROLINA»).

(Diseño de etiqueta aprox. 1930'

Imágenes publicitarias de productos cotidianos que son llevados al trabajo de arte por Gonzalo Díaz.



KLENZO, PULIDOR DOMÉSTICO (Diseño aprox. 1930)





incorporarla a la iconografía de la pintura chilena, la "niña del Klenzo" se convierte en marca registrada y, como diría Carlos Altamirano, ya es una imagen transitada por avalada y garantizada.

Esta imagen -- alterada permanentemente en sus dimensiones - es sometida a continuas intervenciones que traen, como consecuencia, deslizamientos semánticos para connotar significados ajenos a dicha matriz (en su función publicitaria). La niña del Klenzo es llevada al papel como tema de pintura y, a la vez, negada en su pura condición pictórica al ser interceptada por múltiples recursos gráficos (impresión, dibujo al carbón, repintura, gesto desmatrizado como signo de color, textos elaborados con plantillas), que quedan expuestos como procesos y/o resultados. Todos estos recursos instalan una escena que se convierte en la protagonista de la pintura chilena: "Querida madonna: he puesto en ti...ojos, querida pintura chilena", "Puse, querida, los ojos en ti. Perdida, vo podria también amarte"

La imagen de la niña del Klenzo como madonna, territorio virgen sobre el cual se construye el espacio cultural de la pintura chilena, la imagen como amante (querida) que simboliza el afecto, el cariño y sentimiento por una pintura (la chilena) que se vende al mejor postor en el comercio de la pintura chilena.

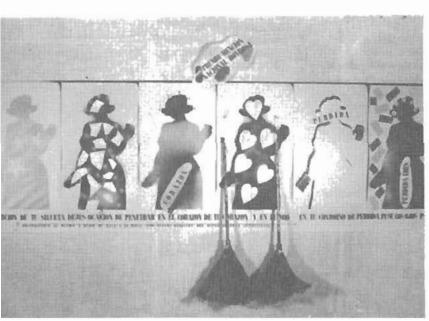
El ambito artístico en que esta obra se insertó, coincidió con una situación muy polémica debido a la resistencia de los grupos conceptuales por la práctica de la pintura. La estrategia retórica de Díaz fue situarse en un punto intermedio al reutilizar el aparataje conceptual (sistema de producción) en la planificación y puesta en practica de la plantilla de la niña del Klenzo, trasladándola desde su envase al soporte bidimensional para ser "pasada por arte", de acuerdo a las argucias del desmontaje crítico de la pintura chi-

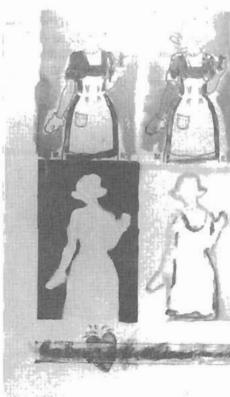
En la III Bienal de Gráfica, organizada por la Escuela de Arte de la Universidad Católica, en 1982, esta matriz continuó su ciclo, pero presentándose, por última vez, como icono hegemónico (ocupando la totalidad del soporte) ya que, posteriormente, lo ocupará con otros iconos.

Fueron 58 impresiones de la matriz, cada una de ellas intervenida, incluyendo algunos objetos



LA HISTORIA SENTIMENTAL DE LA PINTURA CHILENA. 1982. Gonzalo Diaz. Primer Premio en la III Bienal de Gráfica. Escuela de Arte de la Universidad Católica.





como un tubo de neón, perchero, guatero, intervenidos también pictóricamente. Un texto continuo a lo largo de toda la obra señalaba lo siguiente: "De esta carta abierta esta nota al margen como cinta sin fin y kilométrica, alegoría histórica sentimental de la pintura chilena para que en las tres veces interrumpia y repetición de silueta dejes la ocasión de penetrar en el corazón de, corazón en el mio en R contorno de perdido puse los ojos para subirte a la lírica. ..." (Hay que hacer notar que se trata de un texto recortado al igual que la imagen, sin puntuación y con una particular sintaxis).

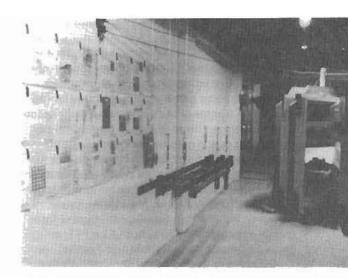
Con La historia sentimental de la pintura chilena, Gonzalo Díaz ingresó, criticamente, a los mecanismos del sistema de producción de la pintura mediante la inversión del proceso: el texto escrito en lugar de la imagen; lo descubierto en vez de lo cubierto. De esta manera se instaló con su obra en una zona ambigua en cuanto a su naturaleza de pintura.

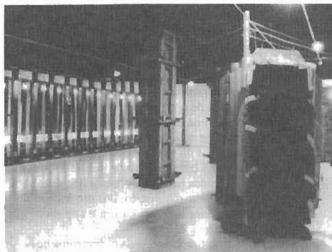
Es imposible no reparar en una inclinación nihilista a la sombra de Nietzsche y en una irreverencia iconoclasta que lo aproxima a Duchamp. Pensamos que el eje Nietzsche-Duchamp vertebra, ideológicamente, sus postulados plásticos.

Hay un mecanismo conceptual análogo al readymade en la desestructuración del detergente Klenzo, vale decir, de un envase tridimensional impreso por ambas caras con la figura femenina de una lavandera de la cual se apropia y la traslada al soporte bidimensional mediante plantillas que han alterado sus proporciones originales; al mismo tiempo desfuncionaliza la imagen de su cometido publicitario para hacer de ella un campo de reflexión crítico sobre la pintura. La banalidad del modelo elegido y su traspaso mecánico al soporte desarticulan el sistema sobre el cual la pintura se ha institucionalizado: el culto a la representación manual, la ejecución "bien hecha", la idolatría del objeto, la atracción por la naturaleza y el valor de cambio del cuadro.

No se podría entender la serie que compone El kilómetro 104 (Galería Sur, 1985) sin considerar el proceso involucrado en la producción de esta obra. Son seis serigrafías de 2,00 x 1,50 mts. ejecutadas sobre titania, papel Geller y papel de fondo fotográfico, cubierto con un pliego transparente de mica. En esta serie concluye el proceso de realización manual sustituido por transferencias mecánicas: el trabajo de corte y recorte sobre una variada iconografía nos hablan de un artista recolector y seleccionador de imágenes extraídas de las más diversas fuentes de la imaginería impresa.

Reitera la manipulación de imágenes al recortar de libros, folletos y catálogos, un conjunto de figuras que estaban insertas, originalmente, en un contexto de historia, zoología, turismo, ciencias,





QUE HACER Gonzalo Díaz Instalación Galería Sur. 1984.

arte, etc., cumpliendo determinadas funciones y con significados precisos. Se encontró, pues, con imágenes hechas —imágenes ready made— las que recortó y desfuncionalizó, transfiriéndolas a un nuevo contexto que las transformó en significantes que daban cuenta de un proceso más que de una resemantización del significado primero.

Hizo convivir, en el mismo soporte, imágenes tales como máquina fotográfica, tucan, el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, un avión, etc. Cada imagen seleccionada y recortada pertenecía a un determinado sistema de impresión, mecánico o manual; cada una fue fotografiada produciendo un negativo (película) que permitió el traspaso de la imagen a una nueva impresión (serigrafía). Gracias a este proceso de corte y reconfección pudieron convivir las reimpresiones de impresiones fotográficas con las reimpresiones de una impresión de origen manual (dibujo impreso): la cabeza ven-

dada e invertida, los trazos azules y rojos y los signos (+) y (-).

Esta modalidad de producción destinada a generar impresiones, reimpresiones y sobreimpresiones propone un texto visual muy complejo, debido al quiebre con la lectura lógica de las imágenes. Nos plantea el problema de su inteligibilidad desde la perspectiva de la lectura tradicional de contenidos que, a nuestro juicio, no puede plantear-se. Justamente, una de las finalidades de este trabajo es bloquear la lectura contenidista mediante la neutralización semántica de las imágenes que anula la lectura asociativa: el sintagma visual Museo de Bellas Artes-tucán-avión-camara fotográfica-cabeza invertida, signos (+) y (-), se anula a sí mismo como cadena significativa.

Quizás haya que consentir con Justo Mellado 15 que la obra es un simulacro entre el mundo y el lenguaje, sobre la cual se apoya una constelación de otros textos que se sustraen y se adjuntan en una lectura interminable, incluyendo el propio block mágico como texto para la lectura de dicha obra.

En estos trabajos es fundamental profundizar en el proceso de producción: en la elección, recorte y reimpresión de las imágenes, en los textos y signos dotados de un realismo total. En estricto rigor, sus obras no son pinturas ni serigrafías o dibujos; como consecuencia de los procesos que están implicados habría que hablar de un trabajo picto-serigráfico-dibujístico, una escritura multimedias que pone en crisis los límites de los lenguajes particulares.

Al mismo tiempo enjuicia el problema de la representación, ya que las imágenes impresas mecánicamente tienen un alto grado de verosimilitud por su realismo, por su simetría visual con los referentes respectivos y por su simetría conceptual con sus significados; esta doble simetria nos remite a la tautología: el tucán impreso en la obra es la "impresión" de un tucán (seguimos agui a Magritte cuando propone el dibujo de una pipa que un contratexto niega). En otras palabras, presenta (no representa) imprimiendo (proceso mecánico) los recortes iconográficos (imágenes encontradas) y pone en crisis la representación hecha a mano. La obra es verosímil (en cuanto reconocemos el icono) sin necesidad de recurrir a los artificios manuales de la estética de la representación.

En otra obra, ejecutada en 1983 (Galería Sur), y enviada a la Bienal de Sidney (Australia), reiteró los procesos de corte y recorte, calce y descalce que empleó en *El kilómetro 104*. En este envío interfirió el sistema de producción de la

pintura con las técnicas del estampado serigráfico y se apropió de diversos ríconos que descontextualizó de sus soportes publicitarios: el mozo que corre con una bandeja (extrardo de la etiqueta de los vinos Sta. Carolina) sobre la que lleva la cabeza de Frida Khalo, recitando el tema central de una exposición de Roser Bru realizada en la misma Galerra Sur; reiteró, además, el rícono de la etiqueta del detergente Klenzo, logotipo privado que reemplazó su firma, y el paisaje de la Cordillera de los Andes tomado de la etiqueta de la Compañía Chilena de Fósforos.

Con su irreverencia iconoclasta habitual parodia, satiriza y critica tanto a las estructuras artisticas, cualquiera que sea el medio lingüístico que posean (pintura, performance) como a sus temáticas (paisajes y retratos). Este desmontaje paródico y crítico lo concentra en la figura, enormemente amplificada del mozo corriendo con la bandeja, asociado a un texto escrito que dice: "Here it is: The Chilean performance". A su vez, el paisaje (de la pintura chilena) está parodiado por la etiqueta de la Compañía de Fósforos.

Incorpora también un tubo de neón, elemento reiterativo en su obra, con una triple significación: parodia a la pintura como luz-color, negada ahora por la serigrafía; parodia su carácter exhibicionista como pintura-mercancia y, finalmente, la parodia como gesto. Junto a los íconos señalados, impresos en permanente descalce (desfase habitual de la pintura chilena respecto a los centros internacionales), incluye un personaie en impresión descalzada (corrido) que imita la "performance" del mozo de Sta. Carolina; este personaje es transformado en escultura de madera policromada que se ubica fuera de la obra, frente a ella, liberado de la "trampa bidimensional". Por último, todos los íconos están impresos en el soporte (blanco), que no actúa como fondo pictórico, sino que permanece en la más absoluta neutralidad.

En junio de 1984, en Galería Sur, Gonzalo Díaz se distanció de su trabajo habitual sobre soportes bidimensionales para trabajar en el ámbito de las instalaciones.

Para iniciar el análisis de esta nueva obra recogemos la invitación del texto *Modus operandi* 16 que dice: "Esta escritura no es solamente paralela o anexa a la obra, sino el andamio que les permite ponerse de pie y presentarse". Conviene recoger ciertos conceptos que fueron puestos en juego en la instalación misma y cuya hipótesis señalaba: "Alza primate esta red del privado como trama del espacio público".

Mellado Justo. El block mágico de Gonzalo Díaz. Santiago, julio 1985.

Acuerdo Díaz-Mellado. Protocolo. Santiago, junio 1984.

El primer concepto puesto en juego fue "alza primar", es decir, "levantar alguna cosa con la alza prima" ("pedazo de madera o metal que se pone como cuña para realzar alguna cosa"). En íntima relación con este elemento de la construcción había otros dos instrumentos que deben precisarse: el nivel, instrumento para averiguar la diferencia de altura entre dos puntos o comprobar si tienen la misma altura, y la plomada, pesa de plomo o de otro metal, cilíndrico o cónico, colgado de una cuerda que sirve para señalar la línea vertical.

Estos instrumentos, propios de la construcción, también lo son, a su manera, de la pintura. En efecto, de acuerdo a sus prácticas usuales, la pintura obedece a leyes constructivas y exige un

andamiaje de pasos previos: tintas, media-tintas, estructuras lineales (verticales, horizontales). En este sentido, el alza prima, la plomada y el nivel metaforizan los procesos constructivos de la propia pintura y son los elementos visibles con que articuló su instalación en Galería Sur: pies derechos de madera, muros de ladrillo, encofrado de los pilares de la propia galería, instalación de una red eléctrica que unió la totalidad de la instalación. Un texto confeccionado en neón recorría las alzas primas en toda su extensión con el enunciado de la hipótesis.

El punto de partida conceptual de esta instalación fue una metáfora política formulada por Lenin: "El partido es el andamio". El artista la trasladó literalmente a la galería para elaborar un



PINTURA POR ENCARGO Solís pinta a Gonzalo Díaz por encargo de éste, a propósito de la Exposición "Fuera de Serie". Galería Sur, 1986.

Cartel "Superman IV" en el frontis del cine Santa Lucía, Santiago, pintado por Solís. Agosto, 1988.



doble proceso de desconstrucción: ideológico y pictórico.

El alza prima, el nivel y la plomada reglamentan estrictamente las formas de operar de la ideología y de la pintura: al trabajar con estos elementos iniciales del proceso constructivo se despoia y se desnuda el cuerpo del partido e, igualmente, el cuerpo de la pintura. Esta última quedó reducida a un muro de ladrillos atravesado por un tubo de neón: metáfora de la luz-color. El único cuadro pintado en el espacio de la instalación estaba atra: vesado por siete cuchillos que cortaban la tela. "matando" los efectos ilusionistas, Finalmente, un refrigerador, con dos prensas que lo aprisionaban y en cuyo interior se quardaba carbón piedra -energía conservada que puede reactivarse en cualquier momento - fue utilizado como símil de la manipulación ideológica.

En septiembre de 1985, en la misma galería expuso una obra titulada *Pintura por encargo*, en el marco de una exposición colectiva denominada "Fuera de Serie", término que aludía al reconocimiento de "star" del grupo expositor (E. Dittborn, G. Díaz, C. Leppe, J. Dávila, F. Brugnoli, V. Errázuriz y A. Duclos).

El título *Pintura por encargo* es absolutamente coincidente con el procedimiento utilizado por el artista, quien encargó efectivamente a un pintor de carteles publicitarios de cine (Solís), la ejecución de su propio retrato.

Sin embargo no posó directamente le envió un retrato fotográfico con una escenografía de taller que símulaba su propio espacio cotidiano de trabajo. Para este efecto se trasladó con todas sus pertenencias al taller Filmo-Centro, donde el fotógrafo Jaime O'Ryan procedió a las tomas fotográficas, seleccionando, posteriormente, aquélla que más se acercara a un fotograma de un film, considerando que el ejecutor manual de su retrato elabora los carteles publicitarios utilizando la fotografía (tomada de un fotograma) como modelo.

Se produjo el desplazamiento del artista como pintor al encargar la ejecución de su retrato a un especialista en hacer imágenes publicitarias capturadas por la fotografía. Esta iniciativa permitió que Solís ingresara a un espacio de arte al que nunca habría podido llegar si no hubiera sido por dicho desplazamiento y sustitución (nacerse a un lado). Este hecho provocó, además, un conflicto estético por lo inusitado que resulta, al interior de la estética de las "bellas artes", que la obra no sea ejecutada por un "verdadero artista", conflicto que se agrava aún más si se considera la ejecución como un acto intransferible. Esta actitud que asume "la Díaz" (ahora empresa productora cinematográfica) se vincula con los postulados conceptuales que axiomatizan la autoría de

las ideas y no, necesariamente, su realización material.

El productor de la idea de la obra se pone en la escena de la pintura como modelo pintado por Solis, gesto que hay que destacar, porque en su contacto con las tendencias conceptuales adoptó una posición que no lo subordinó a esos postulados, sino que amplió considerablemente sus límites. Quien sabe si su inclinación por la pintura hizo que ésta mediara con aquellas tendencias. Paradojalmente, esta posición hace aún más complejo el acercamiento reflexivo de la lectura debido al enriquecimiento de los procesos y significaciones.

Al elegir a Solís para ejecutar su retrato, no lo hizo gratuita ni casualmente. Este es un gran experto en carteles realistas pintados sobre lienzos que el público ve colgados en el frontis de los cines (Santa Lucía, por ejemplo). La interrogante que surge de inmediato es: ¿Por qué Solís no es pintor cuando pinta carteles y sí lo es cuando pinta a Díaz?

Al elegirlo, el trabajo del artista se desplaza hacia afuera, hacia el espacio callejero. A la inversa, el cartel ingresa, por primera vez, a un espacio de arte y lo hace con solemnidad y consagratoriamente, puesto que el retratado es un pintor "fuera de serie".

Soli's lo representa sentado frente a una pintura de su primera época, con los pinceles sobre la mesa. Es decir, el pintor está en su taller con todos sus elementos de trabajo. Aquél pone en juego toda su destreza manual, practicada por años, activando la más tradicional técnica de la representación (perspectiva, modelado) en incontables carteles al servicio de un verismo destinado a exaltar una escena determinada para atraer al público. Como sus carteles se ubican en pleno Centro de Santiago (un espacio urbano privilegiado que cualquier artista envidiaria), en formatos gigantes (12 x 8 mts., por ejemplo), debe desarrollar una técnica de representación al servicio de la publicidad y de la propaganda, vehiculando siempre una escena clave que habla por toda la película que anuncia.

Imaginemos que la situación se pudiera invertir y que Díaz solicitara, al administrador del cine Santa Lucía, el frontis del edificio para colgar una de sus pinturas (con las mismas dimensiones que emplea Solís en sus carteles). ¿Qué pasaría con este trabajo? Ya sabemos que el cartel de Solís pintando al artista pasó por pintura; es probable que la pintura de Díaz, colgada en el frontis del cine, pase por cartel.

Pero "la productora Díaz" no planeó sólo el retrato del artista al interior del cuadro, sino que también fuera de él. En efecto, a un costado del cuadro aparece su figura recortada, en tamaño

natural, pintada en blanco y negro con una técnica casi hiperrealista, apoyado sobre una cámara fotográfica sostenida en un trípode. La figura sacada del marco se convierte, no en la representación morfológica del pintor, sino que en su propia persona. (Recordemos la obra *Una y tres sillas* del artista conceptual Joseph Kosuth: la silla verdadera, su foto y su definición en el diccionario).

Tenemos, pues, la pintura de Solis capturando a Díaz en el taller; frente a ella, otro retrato del mismo artista, fotógrafiando el primer cuadro. El retrato del pintor como fotógrafo no quiere pasar por pintura, sino que afirmar la presencia real del pintor. Esta intención se acrecienta notablemente al observar la fotografía de la totalidad de la obra: el grado de verosimilitud es tan elevado que engaña a la vista; quien no conoce la obra original queda convencido de que está viendo al artista en actitud de tomar una foto del cuadro colgado en la pared. La ficción sólo se descubre al advertir la firma de Solis en el borde del abrigo.

Finalmente la pintura acentúa —por mandato de "la Díaz"— la escritura propia del cartel de publicidad cinematográfico: "Violencia, acción, intriga y performance" (este último término referido claramente a las acciones de arte). Utiliza, además, la figura femenina del detergente Klenzo para parodiar la estatuilla del Oscar; pero, al mismo tiempo, aquella figura se ha transformado en un nuevo logotipo que refuerza una marca registrada: la propia obra de Gonzalo Díaz.

Sus últimos trabajos, ejecutados en 1986, los exhibió en Galería Bucci en septiembre de ese año y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en febrero de 1987, en el marco de la muestra cultural "Chile Vive".

En ambas exposiciones se advierte la continuidad conceptual y técnica que sigue ahondando en la problemática de la pintura y de la realidad chilena, iniciando, ahora, una reflexión sobre un país en desgracia.

Convierte en pintura de paisaje un modelo inicial fotográfico (cuatricromías que se venden en los paseos públicos), traspasandolo, primero, a una nueva fotografía como modelo segundo y, luego, a pintura monumental, aproximándose al concepto de cartel publicitario. Las obras tienen el siguiente texto pintado en la parte superior: "He aquí un cuerpo que sucumbe" y "Esto no es el Paraíso". El cuerpo es reemplazado por la cordillera y por el mar como paisajes marcados del territorio chileno.

Los paisajes pintados con los procedimientos más representativos de la pintura académica (a la manera del copista fiel) son violados en su carácter de pintura de paisaje mediante la incorporación gráfica e impresa de signos auto-citacionales (cabeza vendada e invertida que corresponde a la

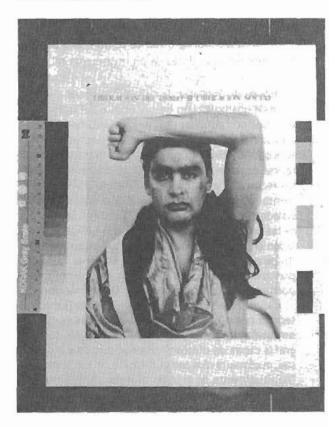
matriz de su obra *El kilómetro 104*, el signo (+) empleado también en obras anteriores) y la incorporación de los personajes que aparecen en las etiquetas de los envases de Klenzo y Sta. Carolina, aunque esta vez están pintados y enormemente ampliados.

# 6.3 Un proceso desmitificador de la pintura (chilena)

Si en el análisis de la obra de Eugenio Dittborn y Gonzalo Di'az se pudo apreciar una puesta en paréntesis de la intimidad del yo, consecuente con la metodología analítica implícita en sus respectivas prácticas de arte, no se advierte el mismo abordamiento en la obra de Juan Dávila.

Los procedimientos analíticos de desestructuración del lenguaje pictórico están presentes en su trabajo, pero aparece simultáneamente una proyección del yo íntimo que contamina autobiográficamente toda su propuesta visual. Este desnudamiento del ser que pinta al abrir su intimidad al ojo público no es frecuente entre los artistas chilenos.

LIBERACION DEL DESEO = LIBERACION SOCIAL Juan Domingo Dávila - 1982





Pintura, Juan D. Dávila Oleo - tela - 1982

Su obra es el producto de una doble actitud: por un lado, desmonta el sistema y los procesos de la pintura y, por otro, procede a desmontar su propia intimidad; ambas estrategias de des/cubrimiento son sincrónicas y convergen a un mismo resultado final: la crítica de la pintura.

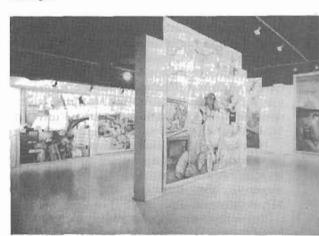
El estatuto iconográfico de su obra está basado en imágenes poseedoras de un impactante realismo como aquél que está presente en ciertas historietas o carteles de propaganda cinematográficos. No se trata de analogías con las historietas cómicas, sino que con aquéllas de carácter sentimental o policial, ejecutadas por dibujantes que han hecho suyos los modos de producción de la pintura como representación. Con estos procedimientos elaboran los recuadros y concentran el ellos el drama sentimental o pasional como si cada uno sintetizara, aisladamente, toda la trama o la acción. Las historietas de amor, policiales, eróticas o bélicas coinciden en el grado de realismo de la imagen con el fin de que el mensaje sea claro y evidente hasta el punto de que se puede prescindir de textos escritos porque la imagen contiene toda la información.

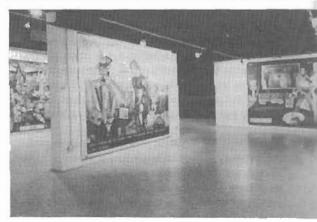
Dávila ha acentuado deliberadamente, tanto teórica como prácticamente, las técnicas de representación, lo que le permite proponer una iconografía capaz de ofrecer imágenes veraces e inequivo-cas, cualquiera que sea el formato de sus telas (habitualmente de grandes dimensiones). Estos procedimientos evitan la ambigüedad en la información (una liga es una liga, un zapato de mujer

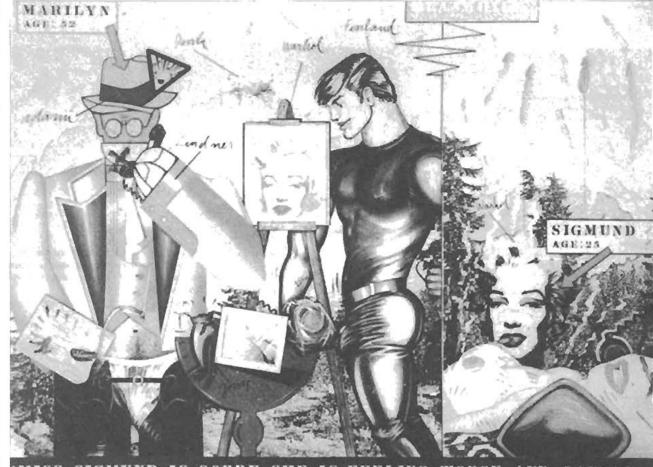
es un zapato de mujer, una navaja es una navaja (a pesar de Magritte)).

No obstante, su realismo queda superado por la manera de articular las imágenes de base, impidiendo que se constituyan en la afirmación del dato real (como en el hiperrealismo). Hubo una etapa en su trabajo (1978 - 1980) en la que intentó conseguir la representación plena de seres y objetos en una puesta en escena que los abarcó por completo, sin recortarlos o fragmentarlos. En cambio, en sus obras posteriores (1980 - 86) desmontó su propio sistema de trabajo, recortando y fragmentando sus personaies para hacerlos convivir con otros frágmentos pertenecientes a citas pictóricas extraídas de la historia del arte: simultáneamente. las auto-citaciones biográficas y las citaciones pictóricas se hicieron más y más frecuentes. Si bien cada ícono vehicula separadamente un mensaje denotativo, la relación de los iconos entre si anula dicho mensaje o lo torna ambiguo; pero también invita a descubrir connotaciones ocultas o veladas por el significado primero de cada una

Pinturas de Juan D. Dávila en Galeria Sur, 1980 - 84 Santiago.







'MISS SIGMUND IS SORRY SHE IS FEELING WORSE AND CANNOT COME TODAY'

MISS SIGMUND - 1981 (2.00 x 2.63 m) Juan D. Dávila



RAT MAN, 1980 2.00 x 2.63 m Collection National Gallery of Victoria. Juan D. Dávila





NOW, MES PETITS. POUR LA FRANCE Lichtenstein

Juan D. Dávila, se apropia de fragmentos de pintura extraidos de sus respectivos contextos, como es el caso de la utilización de una pintura de Lichtenstein.

OBITUARY, 1984 Juan D. Dávila (2.00 x 2,00 m)

de las imágenes. Esto es posible porque el artista entrecruza o intercepta los signos icónicos para provocar una segunda lectura o un segundo nivel de significación que se genera por asociación, contigüidad o superposición.

Todas estas estrategias están dirigidas a articular un discurso crítico que se plantea, en primer lugar, como proceso de desublimación de la pintura mediante la tematización de relaciones sexuales aberrantes, donde el travestismo, mediante el disfraz y el maquillaje, alteran violentamente la identidad sexual de los personajes propuestos por el pintor. El recurso a poses sexuales, vedadas socialmente, estructuran un contexto pictórico que trabaja con la pornografía mostrada en revistas "especializadas en el tema" 17.

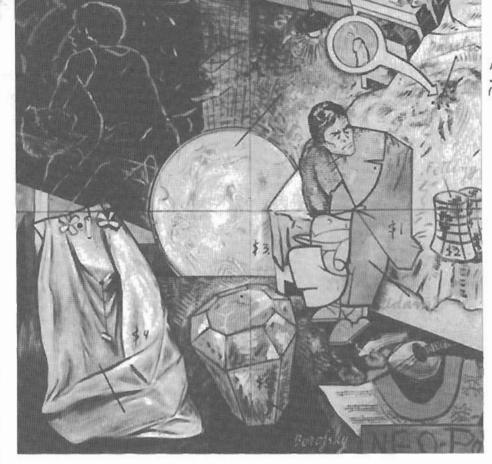
En segundo lugar, su discurso es un proceso desmitificador de una pintura chilena hecha en base a transferencias citacionales. Este fenómeno la expresa mediante el usa muy personal de citas recortadas de la historia de la pintura contemporánea —el pop, en particular— pero distorsionando la cita original, ya que el traspaso no es literal; lo citado sufre una torsión al ser transferido

 Richard Nelly. La cita amorosa. Ed. Francisco Zegers, Santiago 1985 o Hysterical Tears Juan Dávila. Ed. Paul Taylor, Victoria (Australia), 1985. a un campo de acción distinto al que tenía en la pintura original. Al citar a Lichtenstein, por ejemplo, la cita no ingresa tal cual es, sino que es reformulada como coprotagonista de actos de sodomía junto a la imagen del propio pintor citado por escrito: "Dávila".

Uno de los aspectos impactantes para cualquier espectador es la constante utilización de los recursos ilusionistas para proponer una representación lo más aproximada al dato concreto. El público puede acceder sin problema alguno a la lectura directa atraído, además, por el estímulo voyerista que implica la iconografía del artista.

En la mayoría de sus obras se produce la coexistencia entre realidad y ficción protagonizada por la figura masculina en su más cercana representación naturalista, haciéndola pasar por el homólogo de la figura real y conviviendo en actos de sodomía con fragmentos de pintura extraídos de sus respectivos contextos (Lichtenstein, Immendorf, D'Arcangelo, Allen, Longo, Salle, etc.). Dávila los hace actuar como figuras violadoras no ya de la propia pintura, sino que del propio pintor.

Es indudable que sabe muy bien la importancia que tiene a los ojos del público —aún hoy diá la representación naturalista de la figura humana, ya sea completa o fragmentada. Pero junto a los



NEO-POP, 1983 Juan D. Dávila ( 2.74 x 2.74 m)

recursos ilusionistas que emanan de la tradición, no titubea en hacer uso de la imaginería popular expresada en fotografías impresas en revistas y libros pornográficos, como una manera de criticar el elitismo aristocrático de la pintura

#### 6.4 Práctica pictórica y andamiaje conceptual

El discurso crítico vuelve a radicalizarse con la obra de Francisco Smythe, quien ha mantenido un constante cuestionamiento al sistema de representación visual, tal como lo entiende la tradición de la pintura y el dibujo.

"Si bien no renuncia ni a la línea ni al color, el uso que hace de ellos no está destinado a la representación de un modelo: actúan como elementos desarticuladores de las formas, dejando simples indicaciones que ponen de manifiesto su renuncia a un hacer artesanal y su enjuiciamiento a las técnicas ilusionistas de la representación en las artes visuales" 18 Estas ideas corresponden a la obra que ejecutó hasta 1981. Con posterioridad, Smythe se radicó en Italia y sólo tuvimos la oportunidad de conocer sus nuevos trabajos en 1985, a raíz de una exposición en Galería Arte Actual. A pesar de la discontinuidad de su obra en nuestro país, dicha exposición nos ha

18. Ivelic M., Galaz Gaspar, Op. cit. pág. 351.

parecido importante para ampliar el análisis. En esa muestra advertimos cambios esenciales en su trabajo que robustecen la práctica de la pintura y su reflexión.

En un soporte formal (tela sobre bastidor) mostró el estallido de la pintura mediante el desborde matérico y la espontaneidad del gesto. Pero lo que, a primera vista, parecieran ser desbordes y gestos incontrolados, en estricto rigor no lo son; obedecen a un plan preestablecido que determina su praxis. Es cierto que consigue variadas densidades visuales y motricidades gestuales, así como cambios evidentes en sus procesos de ejecución, apoyados en un estricto andamiaje conceptual que nos retrotrae a sus obras iniciales; podemos apreciar el contrapunto entre lo rigurosamente ordenado -- antaño, la trama cuadriculada; hoy, el montaje de unidades pictóricas en un todo- y la libertad del gesto al manchar. Subyace, pues, la vocación analítica del artista que le permite manejar el efecto que tienen los recursos utilizados: el dripping, el chorreo, la mancha, la transparencia. Pone en acción los medios de la pintura, pero en su desmontaje figurativo.

En su exposición de 1985, la base geométrica del soporte fue un cuadrado de 30 x 30 cms,, separado o unido a otros para formar dípticos, trípticos o polípticos. Así, por ejemplo, en un políptico de veinte módulos (telas cuadradas), el







RETRATO DE FAMILIA Francisco Smythe - 1980

ordenamiento dispuesto en la pared refleja el sentido de una composición muy estricta, que nos hace recordar el mosaico. En este políptico, la pintura se torna ambigua debido al contrapunto intencional entre lo que simula ser una impresión en negro (matriz serigráfica, por ejemplo) y lo que realmente es: una mancha negra ejecutada a mano que intenta "matrizarse" como trabajo en serie, que se traiciona en el descalce que se produce por la contigüidad entre los módulos. Por su parte, la introducción del color (amarillo, rojo, verde, azul) en distintas proporciones y ejecutado gestualmente, obedece al intento de oponer resistencia a aquel orden riguroso.

Contrasta la exposición que analizamos con el trabajo realizado antes de viajar a Italia. No hav duda que su relación con otro contexto histórico y artístico contribuyó a desviar su investigación visual hacia otros derroteros. Su interés va no está dirigido a planteamientos críticos sobre el arte. observados y pensados desde la periferia urbana chilena, entendida como paisaje desgastado y lugar habitual del transeúnte anónimo. Ha suspendido la utilización de la fotografía, del dato urbano, de los textos escritos, para elaborar un discurso crítico que privilegia la reflexión sintáctica de la pintura y de la gráfica (esta última como huella del trazo sobre una pintura recién colocada; vale decir, un dibujo que resulta del desplazamiento que se produce en la pintura al pasar un instrumento punzante sobre ella).

#### 6.5 Un discurso alternativo aislado

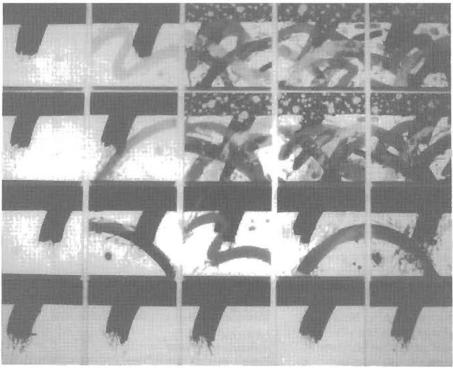
La obra de Humberto Nilo no se ubica, exactamente, al interior de este discurso crítico sobre la pintura. No obstante, lo hemos incluido aquí porque su obra propone caminos alternativos al de la pintura y se separa de la estética del cuadro, estas alternativas, empero, no están acompañadas por marcos teóricos y fundamentos conceptuales explícitos y la causa se debe a que nadie se ha hecho cargo todavía de su obra como objeto de reflexión y estudio.

Su proceso creativo no surge de un cuestionamiento crítico preconcebido, analizado racionalmente, es el resultado de intuiciones que surgen y se resuelven en la práctica misma del arte sin discursos teóricos previos.

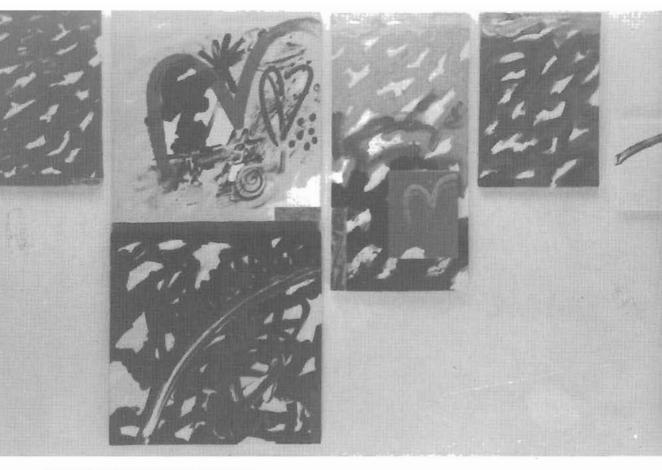
Su obra destinada a superar el marco teórico y práctico de la pintura se inició con un trabajo riguroso del dibujo, cuyos planteamientos académicos de representación fueron los fundamentos de su iniciación artística, superados por la tensión que provocó al recorrer otro camino basado en la mancha y en la informalidad del gesto.

Su deliberado intento de no encontrarse con la pintura lo condujo a intentar una combinación





Obras de Francisco Smythe 1984 - 85 - Acrífico sobre tela y papel. Expuestos en Galeria Arte Actual, 1986.

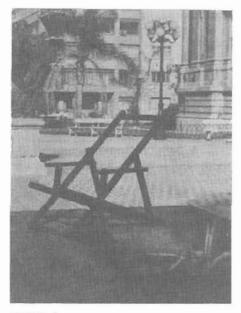


TENERO, DOLCE, FURIOSO, AUTUNNO Francisco Smythe - 1986 Instalación acrífico sobre tela (1.24 x 2.20 m)

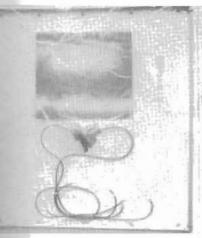
visual entre representación dibujística de aves junto a trozos reales de carne de pollo, protegidos por envases sellados de polietileno transparente. El dibujo académico y los trozos de carne en el mismo soporte provocaron la desazón de muchos espectadores y de la crítica periodística al exponerse en la Sala Matta del Museo de Bellas Artes, en 1980. Estas obras explicitaron una denuncia ecológica expresada en la presencia simultánea de dos fenómenos de signo opuesto: la representación y la presentación o comparecencia de la cosa como problema de arte y/o la permanencia de la imagen y la caducidad del trozo de carne como un l'amado a la preservación del medio ambiente.

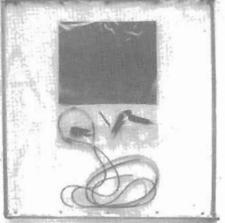
El nombre del artista saltó, de manera imprevista, a la opinión pública a raíz de un trabajo realizado en el marco del primer concurso Arte-Industria, realizado en 1980.

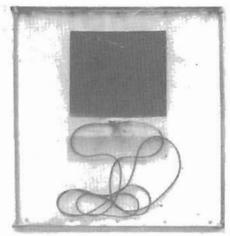
Presentó un trabajo tridimensional en metal, basado en la estructura geométrica de una silla de playa, ubicada sobre una plataforma fabricada con planchas de fierro; junto a la silla puso un



LA SILLA Humberto Nilo - 1980 Trabajo realizado para el Primer Encuentro "Arte e Industria", Frontis Museo Nac, de Belias Artes.







TRIPTICO, Humberto Nilo (1.0 x 3 m) 1981.

cactus natural y una pirámide metálica. La intención perseguida fue proponer una obra basada en un riguroso estudio composicional en seáurea, cuyo trazado quedó a la vista sobre la plataforma. Por razones circunstanciales, esta obra quedó ubicada provisoriamente en el espacio exterior advacente al Museo de Bellas Artes y provocó el comentario negativo de Enrique Lafourcade, a la sazón comentarista de televisión en el Canal Nacional. De esta manera, la "Silla" pasó a ser conocida por la opinión pública y comenzaron a salir reportajes y entrevistas en todos los periódicos con los más diversos comentarios. El fenómeno de la "Silla" fue muy demostrativo del poder y del alcance de los medios de comunicación social cuando quieren destacar algún hecho o acontecimiento. Es lamentable que esos medios concedan particular atención al arte sólo cuando el tono de la polémica alcanza ribetes de escándalo, aunque sea artificialmente provocado.

Por cierto que nadie aludió a la innegable relación de aquella obra con el Minimal-Art o

"estructuras primarias". No se entendió que este lenguaje estrictamente geométrico se distanciaba de cualquier intento de lectura contenidista. El repertorio material utilizado, intimamente vinculado a la industria, tenía por finalidad la búsqueda de estados de orden con los mínimos medios posibles a través de una estructura morfológica y perceptiva autónomas.

Sus obras más recientes, cuyo análisis vamos a diferir hasta tener mayores antecedentes de su actual investigación, las expuso en la Galería de la Plaza en marzo de 1987, y en la Galería Plástica 3, en mayo del mismo año. En la primera retomó el papel como soporte y recuperó su escritura gestual con la mancha. En Plástica 3, en cambio, propuso una nueva exploración al utilizar un soporte transparente (polietileno), de grandes dimensiones, suspendido entre dos estructuras de aluminio.





# 1. PRECARIEDAD DEL CIRCUITO DE ARTE

La mayor parte de los artistas jóvenes, entre los veinte y los treinta y cinco años de edad, están dedicados a la práctica de la pintura dentro de los límites de la estética del cuadro.

Es un hecho que estos jóvenes no se han alineado junto a aquellas prácticas que transgredían, entre otras cosas, el sistema de la pintura. También es un hecho que se han distanciado de los marcos teóricos destinados a fundamentar la labor artística. En este sentido se han concentrado en la propuesta visual como tal, que no sintoniza necesariamente con fundamentos teóricos que den cuenta del proceso de producción o del circuito de recepción.

Las causas de estos hechos son bastante complejas y es preciso ampliar el análisis con el fin de conocer todos los antecedentes que permitan comprender la situación artística en la que viven los jóvenes.

De partida, es necesario relacionarla con el contexto internacional de las artes visuales, ya que no se puede desconocer nuestra dependencia y el carácter periférico del arte nacional, que torna asimétrico cualquier proceso de intercambio. Este fenómeno nos parece de fundamental importancia en el estudio, comprensión y valoración de nuestras prácticas artísticas; no sacamos nada con lamentar tal dependencia, sino que debemos considerarla como un referente histórico-cultural insoslayable. El mundo contemporáneo está completamente interconectado y sería absurdo proclamar una independencia cultural basada en principios nacionalistas con el afán de preservar una supuesta originalidad. Pero reconocer el hecho significa reconocer también que este mundo interconectado no está reciprocamente intercomunicado. Hay una evidente incapacidad de parte nuestra para lograr una sintonía internacional

que nos permita proyectar, por ejemplo, nuestros valores artísticos. No poseemos los medios y, lo que es peor, demostramos debilidad cada vez que se nos presenta la oportunidad de destacar a nuestros artistas.

El poder hegemónico de los centros internacionales posee medios poderosos para penetrar en la periferia sin contrapeso: la periodicidad ininterrumpida de sus revistas de arte cubre ampliamente la producción del mundo desarrollado, instalando sus obras como modelos y consagrando a sus artistas: lo mismo acontece con las teorías elaboradas por los críticos y especialistas de arte destinadas a fundamentar y respaldar tales obras; a la vez, dichas teorías se extrapolan a nuestros países para analizar y valorar la producción artística propia; hay que agregar, además, la concesión de becas de estudio y perfeccionamiento en talleres y escuelas de arte con estadas que pueden prolongarse por varios años o terminar con la residencia definitiva del becario fuera de su país.

Cualquiera que sean los medios, nuestros artistas están perfectamente informados de lo que está ocurriendo en esos centros. Contrasta con esta situación, la desinformacion que se tiene del acontecer artístico entre los países latinoamericanos, síntoma inequívoco de la precariedad del circuito para relacionarse entre si y de la subestimación del arte latinoamericano entre los propios países del continente. No deja de ser sugerente que algunos de ellos concentren su esfuerzo en mantener con los centros expeditas vias de comunicación con el fin de estar presente en el escenario estelar; un ejemplo lo constituye Argentína, vinculada activamente con el arte europeo y, más recientemente, con el arte norteamericano.

Pues bien, la recuperacion de la pintura, como práctica mayoritaria entre los jóvenes artistas chilenos, debe situarse en este fenómeno de la periferia y debemos interrogarnos sobre la influen-

cia que ha recibido del postmodernismo como clima cultural y marco ideológico sobre el cual se han desarrollado las actuales manifestaciones del arte.

El problema fundamental que se presenta con la irrupción del postmodernismo es no haber participado en su proceso generador y no haber vivido el contexto histórico que lo fraguo debido a nuestra ubicación en los márgenes. De improviso, nos enteramos de su existencia.

Si consideramos lo que se estaba larvando en las artes visuales en los años setenta, advertimos, en cuanto a nuestra realidad la desincronización de la periferia con respecto al centro. Este fenómeno de desfase es, para nosotros, una constante que se viene repitiendo desde el instante mismo en que las circunstancias históricas convirtieron a los modelos foráneos en paradigmas absolutos: la referencia permanente a dichos modelos ha caracterizado la actividad artística de la periferia.

Basta recordar nuestra inserción en el Romanticismo, durante la segunda mitad del siglo XIX, justo en el momento en que Francia (país paradigmático) se aproximaba al Impresionismo; o cuando se ingresó a la pintura luminosa, a comienzos del siglo XX, mientras que allá se ingresaba al Fauvismo y luego al Cubismo. El desfase no desaparece en estos últimos decenios, aunque si disminuve el intervalo de tiempo en la adopción de un modelo determinado: en los años sesenta irrumpió el Informalismo, desfasado cerca de diez años de sus inicios franceses y españoles; las tendencias conceptuales, por su parte, aparecieron en Chile cuando comenzaba a surgir la "pintura salvaje" alemana, la "nueva imagen" norteamericana o la transvanguardia italiana.

#### 2. ECLOSION DE LA PINTURA

Tal como decíamos anteriormente, los catálogos

y las revistas que llegaban al país informaban de una práctica de arte centrada en la pintura, y nombres como Clemente, Chia, Schnabel, etc., comenzaron a ser conocidos entre los artistas jóvenes. Entre ellos intercambiaban la información que llegaba en forma cada vez más abundante desde comienzos de los años ochenta.

No se puede dejar de relacionar la preferencia de los artistas jóvenes por la pintura, con el retorno al país de varios artistas que siempre habían sido y seguían siendo pintores (Antúnez, Balmes, Barrios, Israel, Núñez, Toral) y de otros que han visitado ocasionalmente el país desde 1980, y las obras que exhiben son pinturas (Ariztía, Azócar, Bonati, Gana, Smythe, Sotelo, Zañartu). Todos, sin excepción, vienen pintando y/o dibujando; algunos, como Balmes, Toral o Antúnez presentaron verdaderas retrospectivas que han permitido conocer un trabajo de muchos años, en un reencuentro con el ambiente artístico chileno y en un verdadero encuentro con jóvenes que no los conocían.

Otra causa que incidió en esta preferencia provino de los propios artistas noveles; algunos de ellos, como Samy Benmayor, Ismael Frigerio y Jorge Tacla viajan a Nueva York; coincide su permanencia con la eclosión de la pintura que les interesa y que venían practicando como alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Lo que ven en Estados Unidos se puede considerar como el equivalente a un contradiscurso respecto a la vanguardia.

El contradiscurso se estaba preparando en los círculos internacionales desde los años setenta, sobre todo en la arquitectura. Esta oponía, a la noción de progreso y a la referencia a un modelo único, un proyecto imaginario de otra realidad, donde las energías de lo arcaico, del simbolismo y de la afectividad encontraban su expresión. Así, la arquitectura postmodernista denunciaba las trampas reductoras del urbanismo, la tiranía de la geome-

tria, el orden del cálculo, que habían originado la estética programada de los grandes conjuntos.

El postmodernismo planteaba proposiciones alternativas de reactivación de arquetipos que hacían referencia a modelos vernaculares. Se oponía al principio nivelador del estilo internacional que producía —como lo ha indicado Michel Ragon— el mismo tipo de ciudad-máquina para un hombremáquina. La arquitectura postmoderna hacía un llamado a la subversión de lo imaginario, a la teatralización del espacio habitable, a la libertad individual con el fin de combatir la planificación a ultranza.

El postmodernismo propone una concepción estética que pretende inyectar proposiciones equivocas, interrogaciones nostálgicas y modelos eclécticos en la sociedad tecnócrata, que otorgue a las formas conocidas una nueva significación. Estas mismas características pueden aplicarse a las nuevas tendencias pictóricas que comenzaban a protagonizar el escenario internacional en esos mismos años setenta.

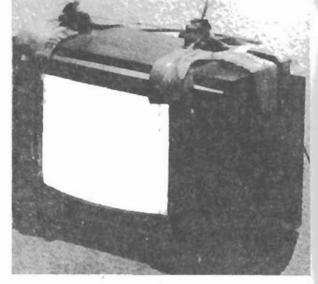
En Chile, entretanto, en la segunda mitad del decenio del setenta, un número importante de jóvenes artistas eran activos participantes o adherentes al modelo conceptual (Carlos Altamirano, Elías Adasme, Victor Hugo Codocedo, Alfredo Jaar, Carlos Gallardo, Patricia Saavedra, Mario Soro). No obstante, la capacidad de convocatoria de los protagonistas de este modelo —la Escena de Avanzada— no alcanzó a todos los jóvenes, hecho que hay que analizar detenidamente por las repercusiones que ha tenido en el actual panorama del arte chileno.

#### 3. ANALISIS DEL CONTEXTO

La comprensión de la actividad artística en los años setenta pasa por el conocimiento de un período histórico que condiciono fuertemente el trabajo de los artistas, reorientando, a la vez, los caminos que se habían abierto en los años sesenta.

En efecto, tal como lo hemos visto en los capítulos anteriores, una atmósfera de anti-galeria, de enjuiciamiento de los lenguajes vigentes, de búsqueda de nuevos universos semióticos preocupaba a muchos artistas por esos años; todo ello sintonizaba —aunque con débiles fundamentos teóricos—con las poéticas conceptuales. Recordemos a Vicuña con sus primeras especulaciones sobre el concepto de arte o a Brugnoli proyectando los significantes de su discurso al cuerpo social.

 Tronche Anne. Le post-modernisme. Reviste Opus 84, Paris.



PINTOR COMO UN ESTUPIDO Carlos Altamirano - 1985 Galería Bucci

Carlos Gallardo.

Esta fotografía pertenece a una secuencia que da cuenta de la acción: "Desplazamiento del grabado", realizada en 1980. Este trabajo consistió en desplazar uno de los conceptos básicos del grabado, en este caso específico se trata del concepto de "edición", el subtitulo del trabajo fue "Edición es: 10 muertes con igual procedimiento", homologando el proceso de editar copias del grabado, con el proceso de matar en serie que existe en estos recintos (mataderos). Ya no se trata de repetir imágenes, sino de repetir un método para matar o beneficiar ganado.

Este es uno de varios trabajos en que, por ejemplo, se desplazó el concepto de soporte, de matriz, etc.



Sin embargo estas iniciativas, que comenzaban a provocar enorme atracción, se interrumpieron con el proyecto político y cultural del gobierno de Salvador Allende. Entre 1970 y 1973 las discusiones y acciones artísticas se focalizaron en el problema de las relaciones entre el arte y la sociedad, consecuencia de un proyecto histórico que intentaba establecer las bases de una sociedad socialista y, a la vez, proponer un lenguaje adecuado para vehicularlo a la masa social (fundamento de las brigadas muralistas). Este objetivo priorizó la reflexión sobre el papel del artista en una sociedad de cambios y postergó aquéllas que se habían orientado hacia la crítica del lenguaje artístico y hacía la crítica social.

No es posible desconocer hoy el carácter contingente que tomó la actividad artística a partir de los años setenta: los cortes las fragmentaciones y las interrumpciones van casi a la par con las convulsiones históricas que han contribuido a modelar una manera de hacer arte al interior del país.

Al hacerse presente la Escena de Avanzada (1976/77), el espacio artístico nacional estaba prácticamente desmantelado y los proyectos se habían frustrado, junto a un intenso repliegue de los artistas, fruto de su marginación de los circuitos establecidos. La precariedad del espacio artístico obligó a buscar vias alternativas de exhibición, reflexión y discusión distantes de los circulos oficiales. Estos espacios alternativos no se plantearon una opción comercial; estuvieron destinados a introducir un espacio cultural de encuentro y reencuentro entre los artistas y los teóricos del arte para enfrentar el desafio abierto por la institucionalidad militar.

El cuadro económico que se abrió en el país a partir de 1978, con un esquema de economía social de mercado, apoyado por una sistemática oleada crediticia internacional, dieron origen a un espectáculo de "opulencia" jamás visto. Creemos que este fenómeno gravitó con fuerza en el medio artístico al introducir un nuevo factor o agente activo en el desenvolvimiento de las artes visuales: la empresa privada.

En efecto, ésta comenzó a intervenir en las condiciones materiales de producción (becas a los artistas)<sup>2</sup> y en los circuitos de distribución y consumo (concursos y exposiciones), con lo cual permitió que afforaran y comparecieran aquellas producciones, antaño marginales, en los espacios

2. La Corporación Amigos del Arte becó a 51 artistas, en 1981, con el apoyo económico de 36 empresas. En el Catálogo del Tercer Encuentro de Arte Joven organizado por esa Corporación, se deja constancia de la nómina de 30 empresas, socios de Amigos del Arte e, igualmente, se mencionan las 36 empresas suscritas al programa de becas 1981. públicos y privados más importantes del país (Museo Nacional de Bellas Artes, instituciones bancarias, institutos culturales municipales, galerías comerciales y universidades).

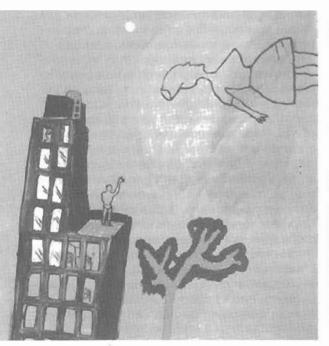
La concesión de becas (de ayuda económica y/o de perfeccionamiento en el extranjero), los premios en dinero efectivo en concursos auspiciados por empresas privadas, el pago a los artistas para participar en determinadas exposiciones en el espacio urbano, el auspicio para publicaciones tales como libros y catálogos, los convenios entre artistas e industrias para realizar trabajos en los recintos industriales, los encuentros anuales de arte joven, las bienales de gráfica de la Universidad Católica auspiciadas por entidades bancarias, etc., configuraron una situación inédita en el país, a mucha distancia de aquella modesta participación empresarial de los años sesenta que describimos en capítulos anteriores.

En este marco económico se cruzaron las propuestas visuales que iban desde las transgresiones más radicales hasta la mantención de la pintura de caballete. Las primeras se alzaron como el portaestandarte de la vanguardia, mediante un discurso que se pretendió hegemónico y excluyente, características que preanunciaban la futura debilidad de su poder de convocatoria, unido a una puesta en escena de la avanzada cuyas estructuras língüísticas —no así sus contenidos ideológicos— estaban desfasadas de sus fuentes internacionales.

Este desfase no habría sido problemático si se hubiese dado, históricamente, la autosuficiencia o a lo menos, una desconexión importante de los centros artísticos internacionales. Pero el desarrollo de la Escena de Avanzada es coincidente y se superpone al discurso del postmodernismo. Un ejemplo destacado lo constituye la propia presentación de la Escena en la Bienal de París, en 1982, que se efectuó en el Museo de Arte Moderno. Dos hechos llamaron la atención: la ubicación de la muestra chilena en un espacio anexo al edificio central (¿otra muestra del neocolonialismo cultural del Centro? )3 y la masiva exhibición de pintura que ocupaba la totalidad del edificio central. La exhibición chilena formada por fotos y textos más la performance de Leppe, ponía de manifiesto el descalce lingüístico de Escena de Avanzada en su presentación internacional.

El discurso postmodernista, en su ambigüedad y eclecticismo, se situó en abierta oposición al discurso conceptual, unitario, preciso y estricto en su aplicación. Quizas resida aquí una de las causas del distanciamiento de los artistas jóvenes.

 Richard Nelly. Chile en la XII Bienal de París. Revista Separata Nº 6. Santiago, julio 1983.



AMANECER EN SANTIAGO Samy Benmayor - acrilico sobre tela - 1986.

quienes se sintieron cercados por una rigurosa argumentación; por la presentación de un conjunto de significantes que encerraban una especie de norma interna, unida a una coherencia operativa que se transformaba en la razón de la obra. Rigor y método que estaban al servicio de una retórica que transgredía los soportes habituales de las artes plásticas, y cuya exigencia de argumentación solicitaba del operador artístico una amplitud epistemológica que hacía necesario su ingreso a campos del conocimiento como la semiología, antropología, sociología, psicoanalisis, estructuralismo y teoría de la información. Como se puede apreciar, se produjo una estrecha relación noético-práctica que extendió y amplió el campo operativo de lo que se entendia por artes plásticas. Parecía que lo importante en el dominio del arte se producía fuera de la esfera pictórica o escultórica, escapando de las limitaciones impuestas por las definiciones clásicas de cuadro y escultura. Algunos artistas jóvenes han declarado que no se sintieron cómodos con este proceso operativo que, a juicio de ellos, actuaba en diferido; vale decir, mediatizando la experiencia directa de la realidad.

Tampoco se puede desconocer, en este distanciamiento, el papel que juega el mercado de arte y, sobre todo, en nuestro caso particular, la sobre-



VACACIONES Samy Benmayor - acrilico sobre tela (1.5 x 1.4 m) 1987

vivencia económica, ¿Qué artistas de Escena de Avanzada vendieron sus instalaciones, videos o acciones de arte? Pudieron realizar sus trabajos, en gran parte, gracias a la ayuda monetaria que recibieron de instituciones privadas en la época de la "bonanza" económica, o bien, por los honorarios percibidos como especialistas en comunicación en agencias publicitarias. Pudieron vivir y realizar prácticas de arte sin preocuparse de canalizar el producto artístico por los circuitos habituales de comercialización.

Pero, a partir de 1982 desapareció cualquier tipo de ayuda. Las becas se redujeron al mínimo, los concursos desaparecieron, los encargos y convenios dejaron de realizarse. Cada artista volvió a la "normalidad", es decir, a la búsqueda de otros medios de sobrevivencia.

# 4. PRESENCIA PUBLICA

Exposición en el Centro de Enseñanza de la Arquitectura (CEDLA) en 1979; participa un grupo de alumnos que estaba a punto de egresar de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, como un hito marcador de la presencia pública de adherentes jóvenes a la pintura (Samy Benmayor, Carlos Bogni, Victoria Callejas, Alvaro Cortés,





El vigor de la joven pintura comparece al iniciarse la década de los 80. Obras de Samy Benmayor

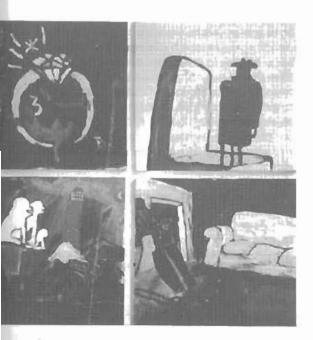
Eva Lefever, Ismael Frigerio, Omar Gatica, Rodrigo Pascal, Jorge Tacla y Mami Usui).

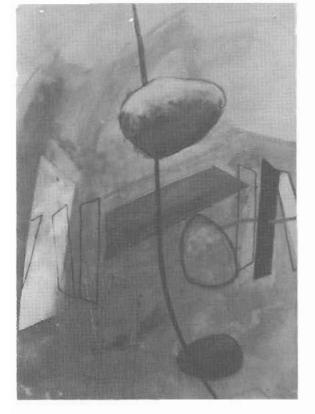
Se trata de una promoción que hizo del ejercicio de la pintura el centro de su actividad, presidida por un sustrato vitalista que se proyectó emocionalmente sobre el soporte en un reencuentro con la pintura basado en su relectura y reutilización, liberada de cualquier sacralidad y marco teórico que pudiera constreñir su ejercicio.

El objetivo era escapar de las limitaciones y prohibiciones que sancionan las prácticas artísticas para proponer sus propios fundamentos y utilizar referencias provenientes de sus personales biografías como contenidos temáticos, privilegiando la propia subjetividad, entendida como el propósito de múltiples vivencias que no están unificadas ni ordenadas; son vivencias, en estado bruto, que afloran intensa y violentamente, alejándose de un plan consciente y de una fundamentación teórica en la elaboración de la obra pictórica.

La distancia que han puesto los pintores jóvenes respecto a eventuales marcos teóricos, revierte la situación de la pintura a aquella antigua puesta en escena desprendida de apoyo teórico que la justificara como proposición visual consistente y válida.

A los pintores jóvenes los podemos distinguir y diferenciar de acuerdo al grado de madurez a que han llegado en su trabajo de arte. Hay un grupo, entre los que se puede incluir a Benmayor,





Matías Pinto D'aguiar. Señala que la mayor parte de sus obras no tienen título, ''quiero que la gente se comunique directamente con mis pinturas''. 1985.





Bororo, Frigerio, Gatica, Lay, Miranda, Pinto D'Aguiar, Tacla, entre otros, que presenta una práctica continuada en la pintura. Están familiarizados con la teoría del arte y han conocido el discurso de la Escena de Avanzada. Como lo indicamos antes, su distancia respecto a esta última no fue por desconocimiento de ese discurso, sino que fue el resultado de una opción distinta que los llevó a la pintura como una zona de creación pretendidamente más libre, e independiente de la sujeción a estrategias retóricas planificadas.

Este grupo generacional, nacido a fines de los años setenta, se ubicó en una relación ambigua entre teoría y práctica e intentó liderar un nuevo concepto de artista-pintor, a mucha distancia de lo que podríamos llamar un operador cultural o un manipulador de signos. Este artista-pintor se propuso recuperar una práctica manual que había enfrentado a otras prácticas que —como vimos — habían conquistado nuevos soportes y medios para el arte a través de la fotografía, el video, la instalación, etc.

La promoción que señalamos ha optado, pues, por la recuperación de la pintura, de lo hecho a mano, del color como gesto, de la calidad táctil y del signo cromático. Han querido volver a lo que otros habían .hecho y que algunos habían sobrepasado al renunciar a la pintura. Les interesa saber por sí mismos lo que era ser pintor y recorrer el itinerario de la pintura. No quieren proseguir el trabajo donde otros lo habían dejado; no quieren partir de la fotografía, de la performance o del objeto; desean transitar por el camino recorrido por otros. Quieren retomar el carácter lúdico del arte porque lo consideran, además, "entretenido"; porque es un quehacer con el cual se sienten plenamente vinculados como actividad sensoriomotriz que les permite registrar sus vivencias personales.

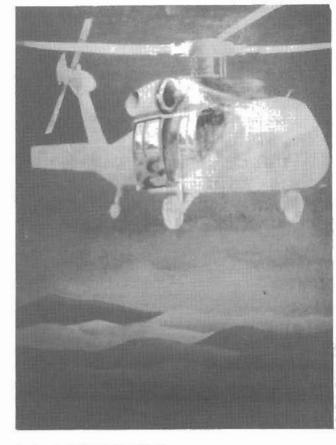
Esta generación no constituye un grupo homogéneo, unido por explícitos objetivos comunes, hecho que ha impedido que algún teórico se haga cargo de sus propuestas con el fin de relacionarlos dentro de un marco común. El individualismo y el subjetivismo marcan sus respectivas producciones y si los problemas puntuales de la contingencia politica se presentan, repercuten de manera distinta en los imaginarios que laboran. El signo no aparece velado, como ocurre entre los artistas más próximos a las poéticas conceptuales, ni aparece expuesto como lo hace la pintura testimonial. La contingencia politica crea un clima, una expectativa que afecta, más bien inconscientemente, los procesos productivos y el imaginario propuesto. Si se alude a dicha contingencia, la alusión es elíptica y radica en el espectador la lectura comprometida que pueda recepcionar. Una cita de Benmayor, en uno de sus catálogos, es reveladora al respecto: "El espacio que existe entre la obra de arte y el espectador es un espacio de libertad".

### 5. PRESENTACION GENERACIONAL

Samy Benmayor ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1976; lo único que le interesaba en la vida -dice- era la pintura. Quería ser pintor tal como lo había sido Van Gogh, quien era su heroe<sup>4</sup>. En 1981 estuvo en Nueva York, donde vivió durante un año. A su regreso trató de descifrar el trabajo de quienes se habían alejado de la pintura y descubrió que le eran ajenos. Con Matías Pinto D'Aguiar formó el taller "Chucre Manzur" en un galpón abandonado y lo transformó en un espacio de arte. En 1984 expuso en Galería Sur, donde todos los horrores y chistes crueles del subconsciente se transformaron en telas y óleos5. Luego, en 1986, en galería Plástica 3, presentó "todo lo que se cruza por la mente, sin distinguir entre lo que se debe y lo que no se debe, con la cabeza partida en mil partes por mil preocupaciones".

"Bororo" llegó a la pintura por su afición, desde niño, al dibujo: hacía "monitos" en todas partes y fue en la Escuela de Bellas Artes —nos dice—donde aprendió a entender lo que es ser artista. Pero si no hubiera entrado a Bellas Artes habria sido pintor de todas maneras. A pesar de su falta de virtuosismo, de sus dificultades para la ejecución académica, de su torpeza manual y de la suciedad en la combinación de los colores —conceptos tan usados contra aquéllos que se apartan de lo que se considera como "buena pintura" y "excelente oficio"— confiesa que esos defectos aparentes han sido los fundamentos en su ejercicio de la pintura.

Su práctica artística es el fruto de una cocreación con el azar, el accidente y lo fortuito, vale



De la serie ESCENAS DE CAZA Hernán Miranda Oleo - tela - 1985

decir, agentes que intervienen casualmente sin que los pueda controlar: una tela que quedó expuesta a la intemperie y resquebrajó el látex que la cubría y donde se acumuló el polvo y la humedad o el cruzamiento libre de mezclas de color al girar una tela.

Su trabajo no hace más que prolongar una forma de vida con características muy definidas; así como su vida está muy alejada de las convenciones sociales también su ejercicio de la pintura está liberado de todo condicionamiento. Establece sus propias reglas y sus propios rituales en el juego de la pintura, los que modifica o cambia cada vez que considera que tal juego está agotado.

Matías Pinto D'Aguiar ha indicado que ellos (la promoción que analizamos) nunca tuvieron un discurso teórico que avalara o fundamentara la pintura que hacían o que querían hacer. Para ellos, la pintura era un camino distinto a las poéticas conceptuales y basan su validez en el hacer inmediato y en la revisión permanente de los resultados para modificar, si es preciso, el camino emprendido.

Jorge Tacla e Ismael Frigerio decidieron vincularse con la Metrópoli (Nueva York) y trabajar allí. Mientras aquí nos preguntamos por la relación con el Centro y enjuiciamos las transferencias artísticas, la dependencia cultural y el discurso hegemó-

Benmayor Samy. Cabeza partida. Catálogo Galería Plástica 3. Santiago, agosto 1986.

<sup>5.</sup> Ibid.

nico, estos jóvenes han optado por vincularse directamente con el arte norteamericano y, consecuentemente, con su poderoso circuito de distribución y consumo del arte. Con su actitud no hacen más que reeditar un gesto similar que otros artistas tuvieron en su tiempo: Matta, Colvin, Antúnez, Zañartu, Toral, Downey, Castro-Cid, Parra, Téllez, Bravo, Valdivieso, Castillo, Dávila, Smythe, etc.

En sus esporádicos viajes a Chile, Jorge Tacla ha presentado sus obras en diversas exposiciones. Las técnicas puestas en juego son constituyentes efectivos de la imagen y no desaparecen al construir la forma, va que son parte de ella. Sus obras muestran los procesos ejecutados y el gesto pictórico o dibujístico está presente en todas sus calidades y pone de manifiesto las diversas motricidades que quedan como verdaderos residuos del gesto. Cada instrumento utilizado (pincel, lápiz de cera, grafito, carbón) genera su huella particular, su específico residuo gestual-matérico. Este gesto recupera el gran formato por una necesidad corporal que emana de una intensa carga anímica, que requiere una modalidad expresiva adecuada a la energía desplegada en un trabajo de enorme actividad física y psíquica.

Es el mismo gesto corporal que se observa en las últimas obras de "Bororo" al trabajar en formatos de grandes dimensiones que le permiten comprometer su propio cuerpo en el acto de pintar, hasta el punto que su taller se transforma en el soporte global de una verdadera gimnasia pictórica.

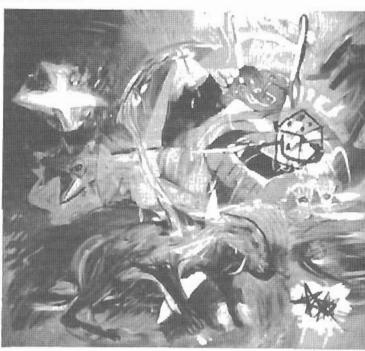
Benmayor no está ajeno a esta valoración de la subjetividad que, en su caso, son vivencias infantiles y juveniles de su entorno familiar y social. En este sentido desarrolla una estética de lo fragmentario mediante retazos de la memoria y, gracias a una retórica del corte, articula una simbólica del recuerdo al entrecruzar espacios y situaciones de distinta naturaleza. Son distintos tiempos y diversas circunstancias que se vuelven simultáneos en el espacio pictórico mediante una escritura que cita la grafía característica del niño de corta edad. El artista se esfuerza en pintar y dibujar e intenta recuperar una manualidad infantil libremente accionada.

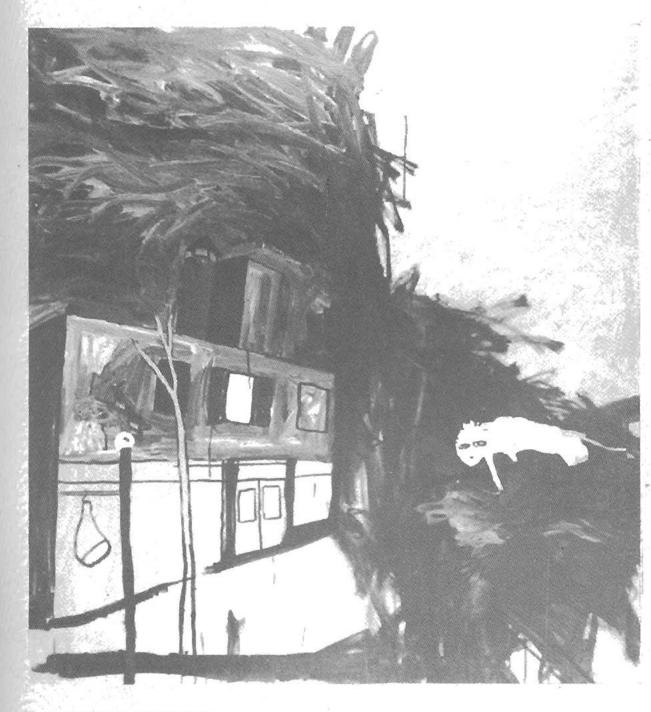
En una segunda etapa se concentra en el cuerpo femenino, reduciéndolo a una erotización mediante la invención de un signo icónico elaborado a partir del torso y sel seno femenino que se transforma en biberón, falo o boca, en un ejercicio semiótico que incorpora otros signos para elaborar una problemática de la pareja humana en el juego erótico.



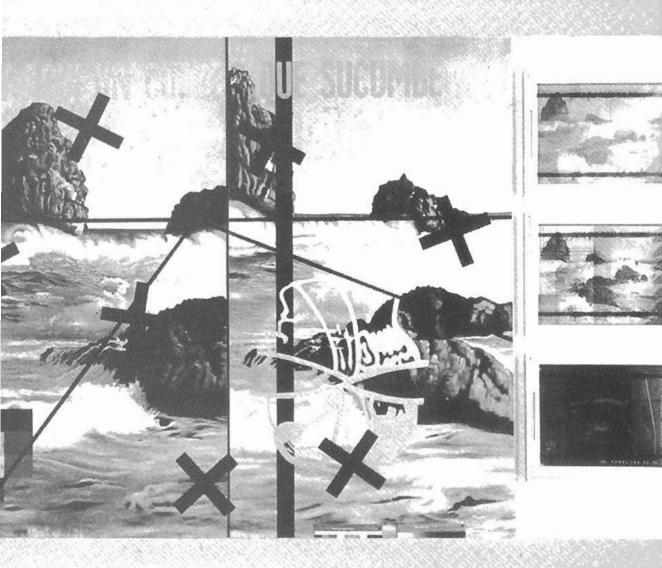
SERPIENTE EMPLUMADA Omar Gatica Oleo - tela - 1987



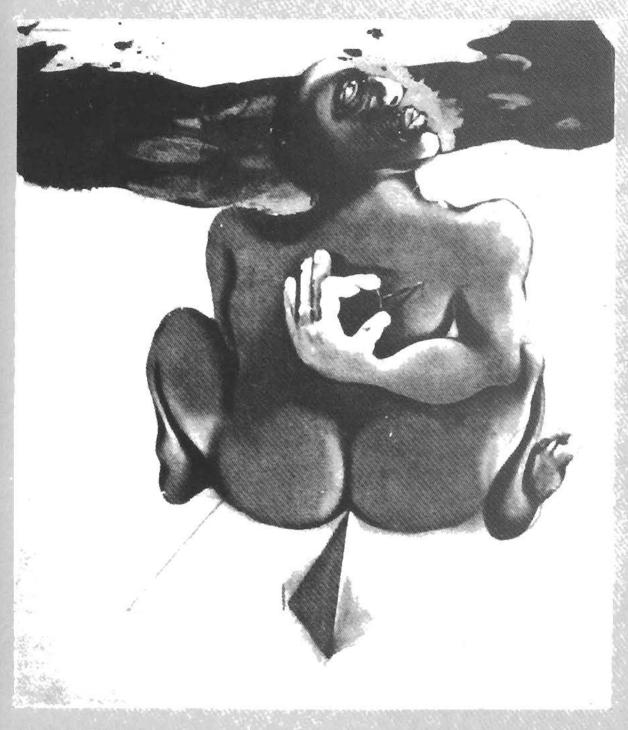




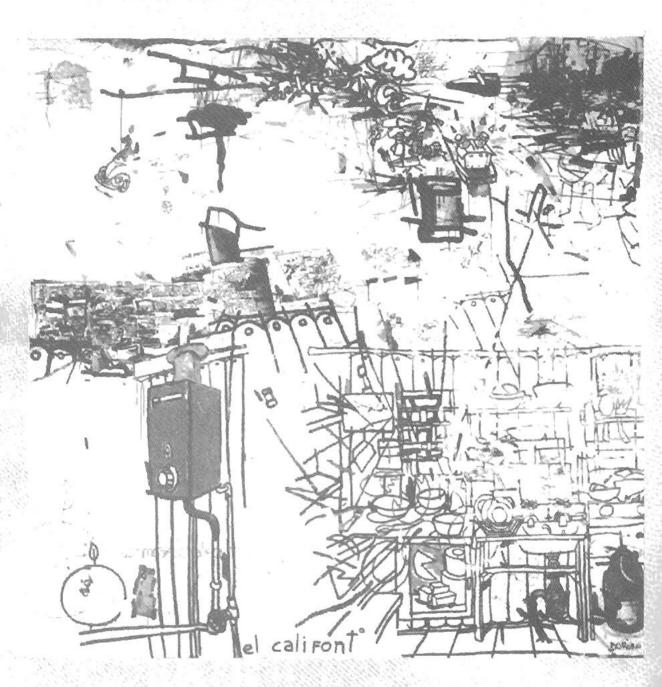
GATO MIRANDO LA CARNICERIA Acrílico, papel (1.40 x 1.50 m) Samy Benmayor Expuesto en Chile Vive. Madrid 1987.



PARA ESCRIBIR EN EL CIELO. 1986. Latex sobre osnaburgo más tres módulos de aluminio, vidrio, fotografía y offset. (Instalación de 2.80 x 4.20 m) Gonzalo Díaz Expuesto en Chile Vive. Madrid 1987.



COGELO SUAVE. 1985. Oleo sobre tela (1.32 x 1.17 m) Jorge Tacla (Cortesia Nohra Haime Gallery)



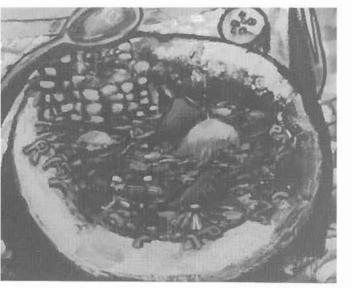
CALIFONT Carlos Maturana (Bororo) Premio de Honor Municipalidad de Valparaíso. 1985.





Carlos Maturana ("Bororo") en su taller, y sus obras de 1987 -88.







En su última exposición individual, en agosto de 1986, en Galería Plástica 3, integró estos signos en una articulación más narrativa y dejó de lado aquellos elementos que podían perturbar una cierta logicidad en la lectura. Se produjo una mayor correspondencia entre los signos icónicos, favorecida por el ordenamiento composicional cercano a la tira cómica. Esta narrativa se aprecia mucho mejor en los cuadros de pequeño formato agrupados entre sí para formar conjuntos.

El empleo de formatos pequeños se ha introducido paulatinamente en el ambiente nacional, sobre todo entre los artistas jóvenes. Recordamos una obra conjunta de "Bororo" y José Ignacio León, expuesta en Galería Visuala, formada por 48 pinturas de pequeñas dimensiones. El uso de estos formatos supone compartir con el muro la puesta en escena de la pintura, ya sea secuenciando una misma temática, o bien parcelando o fragmentando escenas discontinuas o , por último , compartiendo una superficie del muro sin que haya una relación temática, icónica o signica entre ellas, uniéndose sólo para organizar un espacio de pintura. En cualquiera de estas variables se produce la fragmentación de la mirada, porque el ojo ya no está circulando al interior de una misma obra. Se produce la discontinuidad de

LA CAZUELA Carlos Maturana ("Bororo") Acrilico - tela (1.89 x 1.50 m) 1987

Abajo: S/T, Carlos Maturana ("Bororo") Acri'lico - tela - 1985

la mirada, su interrupción al tener que comenzar a mirar de nuevo en la tela adyacente y así sucesivamente. Se puede comparar este hecho con la estructura del comic, pero sin su narratividad.

En Benmayor no se puede hablar de una continuidad temática o de una exploración que agote una determinada problemática. Sus imágenes se suceden unas a otras sin conexión ni relación entre ellas, porque no hay una idea precisa que deba exteriorizar en la pintura.

Este hecho se pudo apreciar mejor en su exposición de 1986 con una elaboración concentrada en los mecanismos propios de la pintura, desiconizando la superficie para acoger a los significan-

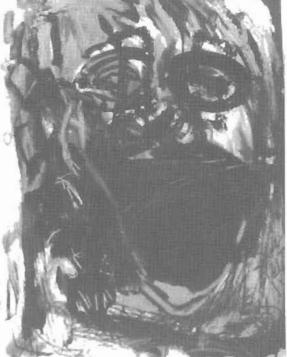


Jorge Tacla - 1987

AUTORRETRATO SIN PAÑALES (Detalle) Jorge Tacla 1985 Témpera sobre papel (0.3 x 0.2 ml







S/T. Jorge Tacla Galería Sur 1982

CAUPOLICAN. 1987. Jorge Tacla Oleo - tela (1.3 x 1.1 m)

tes plásticos en un trabajo lúdico de mancha y chorreo, seleccionando aquellos elementos (formas) que se tienen que constituir en pintura mediante su exacerbación material: en cambio, otros son desechados al ser cubiertos con capas de pintura que ponen en evidencia su propia materialidad.

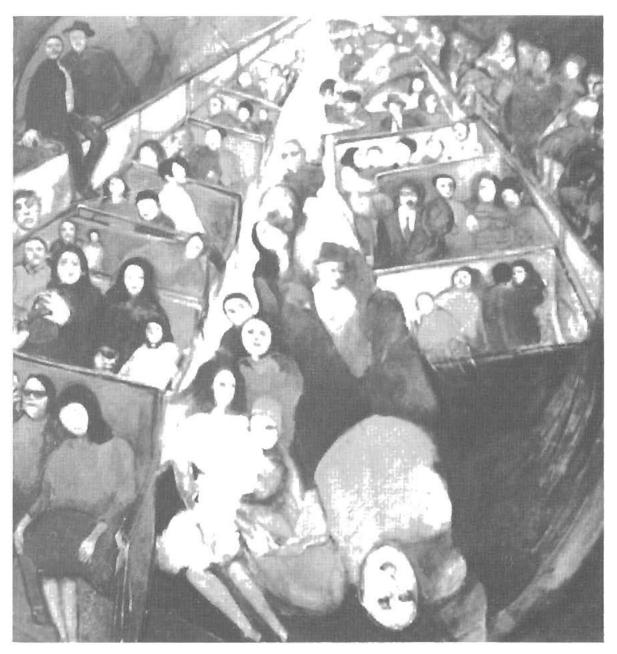
Aludíamos en páginas anteriores al acelerado gesto expresivo de Jorge Tacla. Sin embargo, en su última exposición en Galería Arte Actual en 1987, pudimos comprobar que ese gesto se había aquietado.

Hoy pinta en Nueva York ciudad en la que reside desde hace varios años, con frecuentes viajes imaginarios, de raíz ancestral, a Damasco y La Meca o al continente negro, y ocasionales visitas reales a nuestro país: nomadismo destinado a recuperar la memoria tercermundista antes de que Nueva York la transforme en un bloque amnésico.

Riesgoso nomadismo que ha hecho caer a muchos artistas del Tercer Mundo en el "africanismo" o "indigenismo", según cual sea la raíz étnica del continente de origen y que constituye no sólo una especie de pasaporte exótico para ingresar a los centros artísticos internacionales, sino que también se ha utilizado para asegurar la







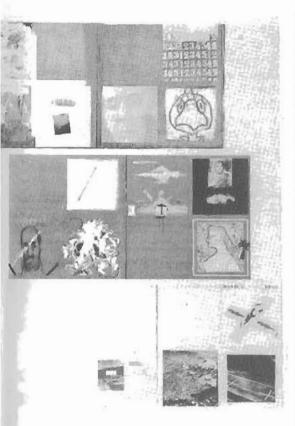
LARGO VIAJE Raúl Sotomayor (Sotelo) 1984 - Oleo - tela

africanización o latinoamericanización de la pintura.

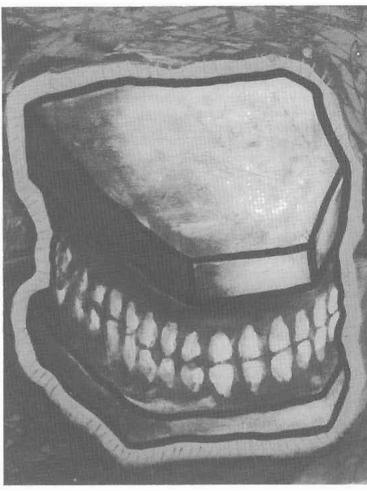
Pero este no fue el riesgo de Tacla. En las obras expuestas había algo más que el intento de reafirmar un origen a partir del muy usado expediente de recurrir al pasado remoto. Los trabajos que exhibió eran el fruto de experiencias vividas en la trastienda cosmopolita de las minorías raciales en la ciudad neoyorkina, asociadas a las vivencias de marginalidad existencial y sobre todo, pictórica, que la megalópolis norteamericana se encarga de poner en evidencia.

Las pinturas que mostró fueron una inversión de lo que se supone que debería pintar un artista de un país del Tercer Mundo que vive en una de las capitales del arte. Su respuesta iconográfica surgió del mundo marginal por el que viaja, real o imaginariamente. Puso en escena un imaginario simbólico basado en un personaje de amplias líneas morfológicas sobre fondos de colores puros que lo aislaban espacialmente.

Podríamos hablar de un contradiscurso icónico, como consecuencia de un retorno a los márgenes de una historia periférica que se encarnó en un



Citas de la plástica chilena, 1985. José Ignacio León



Rodrigo Cabezas Acrífico sobre tela (2.4 x 1.8 m)

personaje —símbolo sacrificial de una vida y de un destino subyugados— hecho a base de fragmentos, amputado, recortado de su entorno y perforado por instrumentos punzantes, víctima de las maquinaciones del hombre (blanco) 6.

Nos referíamos más arriba a la pintura de pequeño formato, profusamente utilizada por muchos jóvenes. También Sergio Lay ha hecho uso de ella. Hace algún tiempo pintó sobre tablillas de 7,7 x 77 cms. separadas unas de otras, pero unidas entre sí con géneros para formar una sucesión de tablillas en sentido vertical que no suponían, necesariamente, una lectura continuada. La fragmentación, el

 Ivelic Milan. Viajero marginal. La Epoca, Santiago, 28 marzo 1987. corte y la reconfección son los procesos de elaboración de una imaginería en la que toma parte una amplia gama de signos: collage de historietas policiales, manchas, frases, números, cruces, barras y puntos conviviendo con imágenes de perros, corazones, árboles y personajes. La proximidad con la estructura del comic es un hecho evidente.

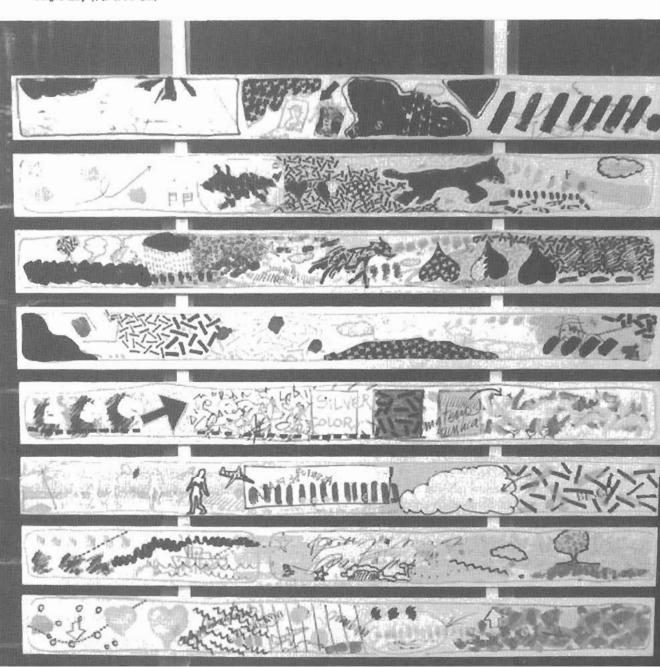
Su obra propone un conjunto de significantes cuyo valor descansa en su calidad formal y en su disposición y articulación sintácticas. Estos significantes no se acoplan a significados narrativos por dos razones: por la carencia de textos escritos que den sentido a las imágenes (como sucede en el comic) y por la asociación incongruente entre las imágenes que no permiten su lectura "lógica".

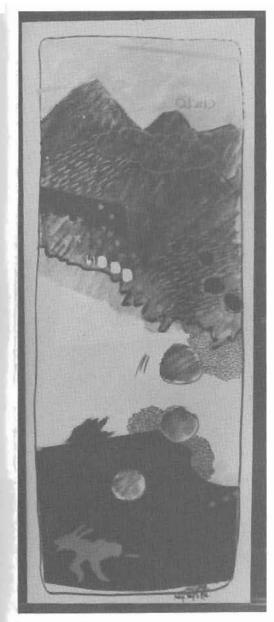
En su exposición individual de 1986, en el Instituto Cultural de Las Condes, llamó la atención el carácter de miniatura de su gráfica-pictórica o de su pintura-gráfica. El artista forzó el ojo del espectador para situarlo a corta distancia del soporte y así determinar con exactitud los diversos componentes que articulaban la obra. Contrasta este hecho con aquellas obras que invitan, justamente, a realizar el proceso contrario, es decir, alejarse para recomponer y reconocer las imágenes propuestas. En cambio, Lay solicita al espectador la concentración máxima del ojo a través de la mirada cercana, única posibilidad de aprehender el imaginario que ha elaborado. Hasta este momen to su trabajo artistico se ha orientado a resolver

en el soporte los problemas senso-perceptuales que descubre a cada momento en su transitar cotidiano

En la obra de Sergio Lay aludíamos a una fuerte presencia de la gráfica como parte de su escritura. Pues bien, un artista joven, eminentemente gráfico, es Enrique Zamudio. Su trayectoria artistica tiene como característica fundamental la distancia que ha establecido con las convenciones que fuerzan a que los soportes y las técnicas se ajusten a precisos límites formales e, incluso, a determinadas modalidades técnico-expresivas. En este sentido Zamudio no es un grabador en

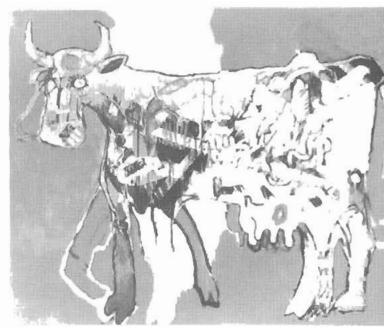
C/TABLILLA (polípticos) 1985 - 86 Sergio Lay (7,7 x 77 cm)





Sergio Lay. 1986 Técnica mixta sobre madera imprimada (0.6 x 1.5 m)

SUPREMA CABRIS . Sergio Lay. 1986 Técnica mixta sobre madera (0.3 x 1.5 m)



Alvaro Oyarzún. 1985 Acrílico sobre tela

acepción estricta ni tampoco un dibujante químicamente puro.

Su capacidad indagadora le ha permitido un trabajo de exploración y experimentacion continuado que culmina en obras abiertas, disponibles para nuevas investigaciones visuales y experimentaciones técnicas que van configurando un corpus ligado, sin etapas concluidas ni temáticas agotadas. Quizás si una de las causas fundamentales de este carácter abierto, exploratorio e investigador sea su vinculación esencial con la fotografía que actúa como referente cultural, mecánico, tecnico y temático en su proceso creativo.

Su fotografía, registro permanente de imágenes y selector nagotable de comportamientos humanos, no se deja encerrar en parámetros condicionantes. Obliga al ojo del artista a un esfuerzo permanente para reactivar lo registrado y readecuar sus mecánicas de produccion. En sintesis, su práctica de arte descansa en una permanente





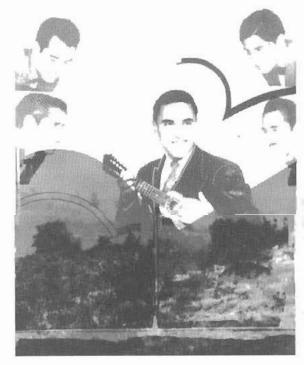
CUANDO WALT DISNEY LLEGO A LOS CERRILLOS. 1941 E. Zamudio. 1984. Litografía en piedra (0.30 x 0.45 m)

RAUL "SHOW" MORENO Y LOS PEREGRINOS DEL VALLE CENTRAL DE CHILE E. Zamudio. 1983 Serigrafía (0.7 x 1.0 m)

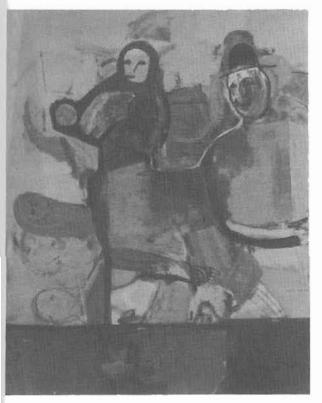
intervención gráfica de la fotografía mediante el empleo de los procedimientos técnicos del grabado (litografía y aguafuerte), del dibujo, de la serigrafía e, incluso, del óleo, pero renunciando en todos estas casas al imperio del color.

Su obra, sin llegar a ser un collage en términos estrictos, es, en cierto modo, un collage-montaje entendido como transferencia recontextualizada de la fotografía (temática y técnicamente) en un nuevo soporte (papel, fieltro, tela) que disemina el préstamo fotográfico en su actual emplazamiento.

La fotografía, como modelo útil, extraída de diarios y revistas, ingresa por diversas instancias







Obras de Ignacio Valdés 1987 - 88

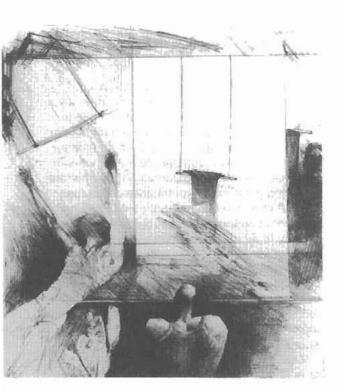
técnicas (soporte emulsionado, procedimiento heliográfico, sistema offset) a una condición distinta a la de simple reproductora. El artista monta un proceso que refleja, modifica y cambia semánticamente la significación fotográfica. El montaje artesanal (manual) construye una nueva realidad donde cada elemento incorporado (línea, mancha, composición) rompe la continuidad del discurso fotográfico y lo lleva a una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con el texto de origen y la del mismo fragmento incorporado a un nuevo conjunto. Esto es posible porque, en la estrategia de articulación de su discurso artístico, Zamudio tiene especial cuidado en conservar la especificidad visual de la fotografía, sin velarla u ocultarla. A la vez, aplica ese mismo cuidado para conservar la identidad de una línea como línea o de una mancha como mancha.

Desde la perspectiva semiótica, aquí tiene plena validez el hecho de que los significantes y los significados están separándose continuamente y uniéndose de nuevo en otras condiciones; ello revela la flexibilidad de los primeros para ingresar a inéditas posibilidades de significación.

La inquietud de fondo que impulsa su proyecto de arte está en directa relación con su objetivo de búsqueda de elementos de reconocimiento nacional; sin desconocer su herencia tributaria del pop norteamericano y del arte conceptual, está consciente de la necesidad de recontextualizar las transferencias internacionales a nuestro específico entorno vivencial y cultural. Por eso es que su opción temática está marcada por una huella paisajística recurrente, que actúa de marco o espacio vital para situar personajes pertenecientes al mundo de la música popular, o para retener comportamientos o escenas que tipifican hábitos rurales o urbanos o, en fin, para protagonizar la desgracia colectiva (inundaciones, terremotos) acompañada de la proverbial resignación del chileno frente a las catástrofes7.

Con Ignacio Valdés queda en evidencia una pintura que delata no sólo su nexo con el expresionismo actual; muestra además un deliberado énfasis para que su iconografía sea el producto de un esfuerzo voluntario destinado a emocionalizar la pintura, donde la propia materia pictórica se encarga de vehicular y comunicar la carga anímica del pintor.

 Ivelic Milan. Fotolgráfica). Santiago, 1988. (Texto inédito).



La pintura de Omar Gatica es una autobiografiá ininterrumpida. No necesita recurrir a imágenes prefabricadas para elaborar su imaginario: le bastan los murales callejeros, los graffitis clandestinos para proyectar su mundo en la condensacion de la mancha, en la concentracion de la materia pictórica y en la retención del gesto.

Estos procedimientos utilizados para pintar no dejan de tener serios riesgos porque, empleados sin filtros críticos, suelen conducir a una peligrosa academia de la mancha y del gesto, y no han sido pocos los que han caído en esta trampa al reiterar la misma escritura pictórica, sometidos al peso de las ofertas transvanguardistas y neoexpresionistas.

La obra de Gatica transgrede cánones y normas técnicas mediante una irreverencia dibujística y pictórica que hace que las figuras y los objetos se plieguen a sus pulsiones psicológicas: "Mis pínturas muestran estados alterados de crisis desenfrenada", nos dice. Sus pinturas están marcadas por una estética de la violencia, del desgarro y de la desesperanza que nos plantea una real e inquietante situación que se basa en la interpretación que hace de la violencia y de la incertidumbre como problemas cotidianos de nuestra existencia8.

# 6. LA SEGUNDA PROMOCION DE LOS OCHENTA

En éstos y en otros jóvenes pintores se ha producido un tácito interés en interrogarse sobre la pintura, sus mecanismos de producción y, sobre todo, intentar su desacralización por la viá del hacer al cuestionar toda normativa que pretenda imponer procedimientos técnicos o modelos teóricos.

Para ellos, una eventual definición de la pintura sólo se da en la praxis, en el quehacer, ya que todo comienza en el acto mismo de extender la pincelada sobre el soporte. Esta práctica invoca también la posibilidad de trascender los limites espacio-temporales de su practica y de su situación histórica al intentar reivindicar —por este camino— la permanencia del yo, aprisionado en el soporte por el gesto corporal. Se trata de una captura del propio ser que pinta, quien pareciera quedar cautivo en el tejido pictórico por la vital inmediatez que se produce entre ese gesto y la materia que lo vehicula y lo detiene.

Es, justamente, esta relación entre el gesto y la materia la que revela y muestra el ordenamiento

 Ivelic Milan. Ni una pizca de condescendencia, Diario La Epoca, Santiago, 12 agosto 1987.

Ernesto Bandera. 1987 Gran Premio 4º Salón Nac. de Gráfica UC que hace el yo de aquélla tornando dificilmente definible o descriptible su plasmacion en la tela. Tal vez tenga razón Benmayor cuando señala "una posible conexión con el alma", es decir, con las potencias afectivas y pulsionales del yo, y que se mostrarían precariamente por otros medios que no fueran los del arte.

Creemos que esta generación de los ochenta intenta dar respuesta a otro tipo de motivaciones y estímulos que no pertenecen a aquéllos que orientaron la labor de la generación precedente. La que ahora estudiamos se sabe situada en una historia social y política muy particular y conoce perfectamente los caminos recorridos por el arte. Asumieron el riesgo de practicar la pintura en un momento en que se ponía en tela de juicio su validez y vigencia; tuvieron conciencia de lo que significaba pintar desprovistos de cualquier metalenguaje destinado a fundamentar sus proposiciones.

Sus intereses se orientaron a la práctica sistemática de la pintura: "pintar, pintar a toda máquina, sin prejuicio alguno —enfatiza Benmayor— para descubrir lo personal y salvar lo pasional del acto mismo de pintar". En otras palabras, se trataba de reivindicar el carácter introspectivo del arte como autoconocimiento y, a la vez, revelarlo con toda la fuerza de quien es capaz de mostrarse.

La segunda promoción del ochenta la integra un grupo de jóvenes que van de los veinte a los veintiocho años de edad, entre los que se cuenta a Pablo Barrenechea, Rodrigo Cabezas, Roberto Di Girólamo, Diego Hernández, Bruna Truffa, Pablo Langlois, Roberto Danemann y otros. Aparecen en la escena artística en los años 1983, 1984 y 1985 y son, en cierto modo, tributarios de la promoción que se acaba de analizar.

Estos jóvenes se han encontrado con un ambiente muy poco propicio para el desenvolvimiento de sus inquietudes vocacionales, como consecuencia de un espacio artístico deprimido por la falta de apoyo económico que no ofrece estímulos ni ayuda de ninguna especie.

Por cierto que esta situación no es ninguna novedad en nuestro país, exceptuando la situación producida entre 1978 y 1982 cuando hubo una importante participación empresarial de ayuda a los jóvenes artistas. Desaparecida ésta, quedó el agravante de no contar tampoco con apoyo estatal que permitiera continuar el trabajo de arte con un mínimo de estabilidad. El alero universitario, que, históricamente, había cobijado a muchos artistas egresados de sus escuelas de arte, hoy no tiene esa posibilidad.

Nos parece que la actual promoción de los más

jóvenes está completamente desamparada, entregada a los vaivenes del mercado del arte y luchando dramáticamente por la sobrevivencia. La primera consecuencia de esta situación es la deserción de numerosos jóvenes que no han podido mantenerse con su trabajo artístico y que han debido dedicarse a otras actividades; o bien han decidido abandonar el país y buscar en los países desarrollados a personas o instituciones que tengan la capacidad de valorar su trabajo creativo. Todo esto nos hace ver con pesimismo el futuro del arte nacional.

Dificultades de todo tipo han obligado a estos jóvenes a ampliar sus espacios de trabajo; la práctica del arte ya no se reduce a una especialización en pintura, escultura o gráfica, sino que han vinculado la creatividad con la vida cotidiana, con el quehacer de todos los días, sin jerarquizar ni separar el trabajo artístico de otras actividades que, por su carácter funcional o pragmático, se consideran ajenas al arte. Han ampliado el campo de su quehacer en el diseño gráfico, la escenografía teatral, el mural comercial, el diseño de vestuario, etc.

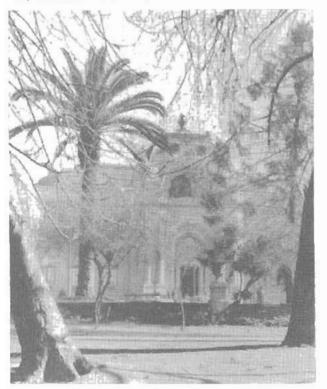
Estas ampliaciones les han permitido liberar su producción artística de las ataduras restrictivas que imponen los espacios consagrados a la promoción y comercialización del producto. Al mismo tiempo han ocupado campos reservados a determinados especialistas (diseñadores, publicistas, escenografos, etc.) con lo cual reactivan la antigua polémica entre el arte "desinteresado" y aquél que se contamina con elementos funcionales y pragmáticos. Estos jóvenes no ven la separación entre el trabajo de todos los dias y la inventiva artística con fines no utilitarios.

La ampliación del campo de la actividad artistica debiera llevar a una detenida reflexión a escue las e institutos de arte para diversificar el trabajo en los talleres y extender la docencia y la investigación con el objeto de superar los límites que constriñen la expansión de la capacidad creativa. El antiguo modelo de escuela de arte pareciera haber entrado en crisis cuando vemos que sus pro pios alumnos han quebrantado los límites de las especialidades artísticas en los que fueron formados. Tal vez ha llegado el momento de revisar la organización curricular de los establecimientos de enseñanza artística con el fin de incorporar los nuevos medios y técnicas resultantes de la evolución del propio lenguaje artístico. Esta revisión es aún más imperativa en países como el nuestro, donde el artista dificilmente puede sobrevivir de su trabajo como pintor, escultor o gráfico. Estas opciones debieran ser el resultado a posteriori de una enseñanza destinada a estimular las capacidades creativas, imaginativas y de invención del alumno.





Frontis de la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile, hoy Museo de Arte Contemporáneo U. de Chile.



## 1. MEDIOS ECONOMICOS Y PRODUCCION ARTISTICA

Uno de los aspectos que más llama la atención en la práctica de la escultura en Chile es la inexorable disminución del número de artistas dedicados al trabajo tridimensional.

En la década del cincuenta surgió una promo ción no sólo numéricamente elevada, sino también cualitativamente importante: Sergio Mallol, Rosa Vicuña, Juan Egenau, Teresa Vicuña, Matías Vial, Humberto Soto, Raúl Valdivieso, Wilma Hanning, Abraham Freifeld, Carlos Ortúzar, Luis Mandiola, Sergio Castillo, Federico Assler, Ricardo Mesa; a ellos deben sumarse dos escultoras de la generación anterior como Lily Garafulic y Marta Colvin. En la década del 60, en cambio, su número disminuye notoriamente: Mario Irarrázabal, Hernán Puelma, Francisca Cerda, Gaspar Galaz, para mencionar a los que se han mantenido activos.

Esta situación es aún más crítica en los años setenta y los nombres se reducen prácticamente a tres: Francisco Gazitúa, Osvaldo Peña y Patricia del Canto, sin considerar a Aura Castro, quien reside desde hace varios años en España.

En los años ochenta sólo vislumbramos a algunos jóvenes escultores recién egresados de las escuelas universitarias: Elías Freifeld, Marcela Correa, Francisca Núñez, Carlos Fernández, Elisa Aguirre, Pablo Rivera, Claudio Kocking, Albertina Gárate; pero es muy difícil asegurar su continuidad en el trabajo escultórico.

Este panorama, francamente desolador, demuestra que el peso de esta actividad quedó entregado a las promociones de los años cuarenta, cincuenta y sesenta: muchos de sus integrantes se mantienen en plena actividad.

Este grave problema se ha transformado, de hecho, en un círculo vicioso. Por una parte disminuye el número de escultores y, por otra, son cada

vez menos los alumnos que ingresan a esta especialidad. Con el agravante de la permanente deserción entre aquéllos que, habiéndola terminado, deben abandonarla por problemas de carácter económico.

El ejercicio de la escultura exige requisitos mínimos para practicarla; entre ellos, un espacio físico adecuado y algunas herramientas indispensables para el trabajo con los materiales, por muy precarios que sean, y aunque no planteen mayores dificultades en su elaboración. Las condiciones materiales de producción tienen una exigencia de infraestructura muy superior a las de la pintura o el dibujo. La posibilidad de utilizar procesos de fundición, por ejemplo, resulta hoy una temeridad por los elevados costos que representa. Para el escultor, el taller es el recinto obligado para la ejecución de las obras y es irremplazable como lugar investigador, instrumental y operativo.

La Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile proporcionó, por largas décadas, la infraestructura que necesitaban los escultores y éstos ejercían la docencia y elaboraban sus propias obras en los talleres que la Universidad les otorgaba. Hubo una política de investigación y difusión artísticas destinadas a mantener la continuidad en el trabajo de arte, porque se entendió que se trataba de un valor cultural que difícilmente podía ser apoyado por instancias particulares. Los cambios radicales en las políticas universitarias y los acentuados recortes presupuestarios que se han producido en estos últimos años han impedido la mantención de esa política de apoyo y desarrollo de la actividad artística.

Los escultores que van quedando dependen de la demanda de mecenas prácticamente imaginarios, ya que los eventuales encargos son muy escasos. Para sobrevivir deben desempeñar otra actividad, o bien renunciar definitivamente a su práctica.

### 2. LAS ARTES PLASTICAS EN LA CIUDAD

Intentar una reflexión sobre las artes plásticas y su presencia e incidencia en la ciudad, y en el hombre que la habita, nos lleva, obligadamente, a pensar en las condiciones que tiene en la actualidad nuestro entorno!

Deberíamos entender la ciudad como una creación que surge de una coherente dinámica de vida, fruto de múltiples relaciones interpersonales. Sin embargo, las ciudades, en su gran mayoría, crecen y se desarrollan inorgánicamente y parecen no obedecer a ningún plan de estructuración previamente diseñado.

Su rápido y desordenado crecimiento, debido, entre otras razones, a la tremenda explosión demográfica, ha llevado a una declinación del entorno tanto urbano como natural. El medio en el cual nos movemos y realizamos nuestras actividades debería tener las cualidades adecuadas para fomentar el encuentro del hombre con el hombre, es decir, contribuir eficazmente a humanizar.

Pero la realidad es muy distinta. La ciudad acelera el proceso de desintegracion social. Vemos con impotencia la pérdida gradual de la propia identidad. ¿Nuestras ciudades estarán haciéndose para acelerar el individualismo, el egoísmo y la ignorancia? Pareciera que la ciudad se rige por la ley de la selva, lo que nos lleva a pensar en una especie de determinismo urbano que desemboca en fatalismo; éste se manifiesta en una actitud de resignación, fácil de confundir con la indiferencia y el conformismo.

Tal ciudadano no reacciona frente a los grandes problemas de la sociedad. El conformismo está

 Galaz G., Ivelic M. ¿Las artes plásticas en la ciudad? Revista "Auca" No. 37, Santiago, agosto 1979. en las antipodas de las posiciones creativas e inhibe el pensamiento crítico y menoscaba la calidad del ser humano como sujeto pensante y actuante. Por este camino, el hombre se convierte en un ser aislado y solitario.

Humanizar la ciudad es papel de todos. Al artista también le corresponde un rol importante. Pero, chablar de las artes plásticas en la ciudad no será una utopía más?

Las artes plásticas, por sus propias caracteristicas de lenguaje, necesitan imperiosamente los medios que faciliten su difusión para extender las obras más allá de los estrechos límites del pequeño grupo social que tiene acceso a ellas. Pero se trata de recurrir solamente a los medios tradicionales de distribución como museos, galerías, institutos culturales, etc.; se hace imperativo el desarrollo de otras vías. En este sentido, la propia ciudad debería ser el gran soporte de la creación plástica.

¿Cuantos lugares, sitios, plazas, parques, avenidas o compleios arquitectónicos se enriquecerían con la presencia de la obra plástica? No obstante. este imperativo ha caído generalmente en el vacío y ni el urbanista, el arquitecto o el paisajista se han preocupado por integrar el trabajo del ceramista, del escultor o del pintor a sus respectivos diseños. Esta necesidad de difundir las artes se hace más urgente que nunca debido a la tremenda crisis de los canales institucionales. Al escribir estas reflexiones el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo se encuentran cerrados desde el terremoto de 1985. El público no tiene otra alternativa, para conocer el arte contemporáneo, que las galerías, institutos culturales municipales o institutos culturales bilingües. El principal agente de la distribución debiera ser el museo: exponer, difundir, estimular, educar, investigar y publicar. Estos son sus objetivos fundamentales. Sin embargo, hay quienes sostienen que para lograr el desarrollo cultural hay que esperar -disculpa que sirve para todo- que el país obtenga el adecuado desarrollo económico.

Esta afirmación supone que la cultura no es más que un subproducto del desarrollo económico, en circunstancias que ésta jamás ha sido un epifenómeno. Por el contrario, la cultura está en la vida, crece o decrece según la capacidad del hombre de crear y de asumir valores libremente elaborados. Un pueblo que es capaz de crear valores mediante la acción libre y creativa de su pensamiento podrá informar y orientar, por ejemplo, las políticas económicas hacia una mayor justicia distributiva, donde la norma ética sea la reguladora de la riqueza.

Creemos que el desarrollo cultural es condición necesaria para sacar al hombre del deterioro en que está sumido y una de cuyas expresiones es la propia ciudad. ¿Cómo se insertan las artes plásticas en el proceso cultural?

Ampliaremos aquí algunas ideas que bosquejamos en capítulos anteriores. Es evidente que el
artista trabaja en un espacio específico que ya
ha sido tratado por otros. Accede a un lenguaje
artístico (como autodidacta o por intermedio de
una educación sistemática) que la tradición se ha
encargado de hacerle llegar a través de un repertorio codificado de signos, es decir, institucionalizados. Enfrentado a ese repertorio, la alternativa
que tiene es mantener inalterada la tradición,
modificarla o proponer una ruptura respecto a ella.

Si elige la primera opción evita todo riesgo ya que el discurso artístico que elabora ingresará al circuito institucional del arte que lo asegura de cualquier juicio condenatorio. El oficialismo cultural es reacio a la transgresión de los sistemas simbólicos establecidos. No obstante, esta ausencia de riesgo es más aparente que real, porque desde la perspectiva de su productividad artística será negativa, ya que el discurso, al estar condicionado por la irrestricta adhesión a los códigos establecidos, no va a generar una proposición creativa, sino que será mera reiteración o repetición de fórmulas gastadas. Es muy probable que obtenga el aplauso colectivo, porque la colectividad también se ha habituado al uso de lenguajes codificados que no alteran, substancialmente, la comunicación intersubjetiva. El público se acostumbra, igualmente, a las retóricas academicistas.

Una de las finalidades de las artes plásticas es crear y desarrollar un espacio cultural en el que tengan legítima cabida la transgresión crítica, la ruptura respecto a códigos estereotipados, la posibilidad de comunicar verdades negadas o reprimidas y develar verdades ocultas.

A las artes plásticas hay que entenderlas como un lenguaje del descubrimiento: descubre cosas que no son simples fragmentos o partes de la materia que puedan manejarse y usarse arbitrariamente; en realidad devela cosas en sí, con su propia identidad ontológica. Y también son reveladoras, revelan al hombre y des-cubren sus obsesiones, sueños y anhelos.

Para lograr ese descubrimiento y revelación, las artes plásticas comienzan por descubrir y liberar el reino de la forma sensible de todo lo que hay de falso, de informe o esclerotizado en la percepción habitual; crean un espacio en el cual el espectador puede observar el mundo bajo una luz distinta, comprender lo según conceptos diferentes, descubrir imágenes insospechadas y significaciones impensadas.

Podría pensarse que este carácter transgresor constituye un atentado a la cultura, puesto que ésta se objetiva en el conjunto de signos y símbolos que se asientan en organismos sociales que les otorgan estabilidad. Quizás si este proceso transgresor o subversivo de las artes plásticas fue el que llevo al pintor francés Jean Dubuffet a afirmar que el arte es anticultura, por cuanto rompe todo marco previo, toda organización dada.

El arte sería, entonces, divagación, errancia lejana al margen de senderos trazados. La anticultura del arte estaría dada por el hecho de que suspende la cultura al insurreccionarse contra los signos y símbolos dados, provocando un gesto de ruptura violento que pareciera excluir el campo del pensamiento instituido. la mirada no sabe qué hacer ni qué pensar. Enfrentada a esta situación, la sociedad tiende a poner en tela de juicio las actividades anticonformistas, invalidando el arte como representación y comunicación de un mundo diferente al existente<sup>2</sup>.

Justamente aqui radica, a nuestro juicio, la función preferente que cumple el arte en la sociedad y que valida su inserción en el proceso cultural.

 Ivelic Milan. Las artes plásticas en la cultura. Aisthesis No. 18, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Departamento de Estética, Universidad Católica de Chile, Santiago. 1985.

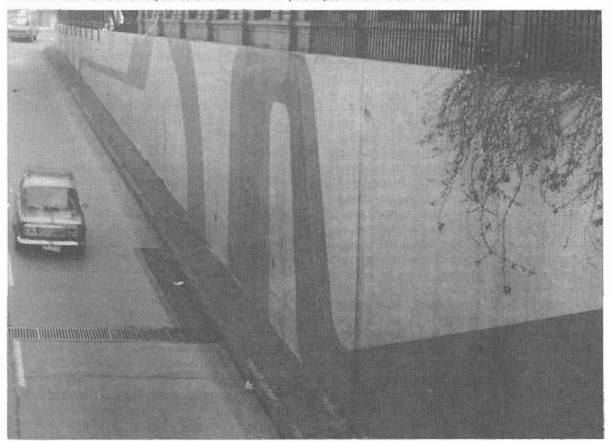
#### 3. LA ESCULTURA EN EL ESPACIO URBANO

Habitualmente se considera que la escultura sólo tiene validez cuando se erigen ciertas obras recordatorias de hechos históricos importantes o de personajes ilustres. En una palabra, lo que suele llamarse monumento conmemorativo que se ubica en lugares que se consideran apropiados para su exhibición pública: la plaza, el centro civico o el mismo sitio en que ocurrieron los hechos.

Sin embargo, el afán de objetivar el recuerdo histórico hace que el monumento que lo perpetúa se ciña a formas volumétricas que coinciden exactamente con las concepciones estéticas del pasado que se rememora. Se olvida la dinámica del proceso artístico que origina formas que no permanecen congeladas en el tiempo ni estáticas en el espacio. El monumento tiende a subordinarse a la temática y relega o, simplemente, omite su autonomía lingüística en aras al relato o a la información que debe comunicar al público.

Esta concepción obedeció a una actitud consecuente con los intereses y gustos imperantes en el siglo XIX, en los circulos oficiales del quehacer artístico europeo, y nuestro país no escapó a esos

Mural de Eduardo Martínez B., Carlos Ortúzar e Iván Vial para el paso inferior Santa Lucía, 1969.





Mural en la Estación de FF.CC de Concepción. Gregorio de la Fuente 1942 - 43 Técnica al fresco. Abajo: detalle.



esquemas; más aún, muchas obras que todavía existen fueron encargadas a Europa.

Se mantuvo una concepción del arte que no tenía relación con los cambios vertiginosos acaecidos en el mundo de la plástica después de los primeros decenios del siglo XX. No se consideró tampoco a la escultura en su relación directa con el espacio urbano, que comenzaba a modificar, con igual velocidad, su rostro y sus funciones, tratando de acomodarse a los nuevos imperativos de una sociedad tecnológica cuyos instrumentos provocaban cambios insospechados y no suficientemente planificados.

Al recorrer nuestras ciudades, particularmente la capital, donde se concentra la mayor parte de los monumentos, advertimos que se los ubica en determinados lugares del espacio urbano sin integrarse con él. Por lo demás, el monumento habitual sólo adquiere presencia y sentido cuando corresponde celebrar la efeméride que conmemora. Durante el resto del año, ese monumento, que pretendía mantener vivo el recuerdo cae, igualmente, en el olvido.

Los escultores verdaderamente creadores se interesan por la tradición exactamente como los "estatuarios", pero se diferencian de estos últimos porque no renuncian a su capacidad imaginativa y pueden mirar con ojos nuevos el pasado histórico. Pero esta mirada nueva —como veíamos—provoca demasiadas condenas y las obras ejecutadas quedan relegadas a la intimidad del taller y son conocidas sólo por un pequeño grupo de personas. Invariablemente, cuando una institución decide levantar un monumento, cursa la invitación a un "estatuario".

Cuando se habla de la escultura en la metrópoli se quiere decir algo más que el hecho de colocar una estatua conmemorativa en un lugar determinado de la ciudad. Si el hombre es su protagonista hay que ofrecerle un escenario digno que facilite la vida en todas sus dimensiones. Si el espacio urbano ha sido el fruto de la capacidad humana de hacer habitable el espacio natural, es preciso evitar los excesos que conducen, justamente, a lo contrario: hacerlo inhabitable. Se plantea aquí el problema de la degradación constante del entorno, es decir, del marco vital donde desarrollamos nuestras actividades. Este problema no tuvo sentido mientras el hombre y su espacio vital armonizaron el uno con el otro; vivió en un entorno estable con características de medio natural. Prácticamente no se planteó el valor estético del marco vital.

Hoy, en cambio, la calidad del marco vital es prioritaria porque existe una verdadera crisis del entorno, que no se reduce sólo al gravísimo problema de la polución y contaminación atmosférica. La vida cotidiana se desenvuelve en la diaria compañía de la miseria sensorial, de la saturación publicitaria, del ruido urbano, del peligro vehicular<sup>3</sup>.

Al imponerse la degradación del espacio vital es muy difícil desarrollar una conciencia estética que nos permita recuperar el entorno. Pensamos que el arte es, por su naturaleza y su función, estimulador y formador de aquella.

La obra escultórica, en el espacio público. obliga a detenerse a quien la contempla: mirará con estupor algo insólito y desusado y su asombro no terminará alli; tendrá que recorrerla o retroceder para mirarla a distancia. A lo mejor su estupor aumentará aún más cuando se percate que lo que está observando no lo relaciona con nada conocido, recordado u observado con anterioridad. Su imaginación tendrá que actuar para penetrar en la aventura visual que, inusitadamente, le ofrece la ciudad. | Curiosa paradoia! Habitualmente el habitante de la ciudad no siente mayor asombro ante los revolucionarios diseños que le ofrece el producto manufacturado y los acepta sin pestañear. Pero basta que el artista le proponga una forma plástica inhabitual para que rápidamente la condene sin miramientos4. El ejemplo de La Silla, de Humberto Nilo, nos ahorra mayores comentarios.

La escultura en el espacio exterior no sólo se justifica por su valor estético, sino que también como testimonio visual de determinadas circunstancias históricas. La afirmación de que la ciudad sin obras de arte es una ciudad sin historia es plenamente válida. La escultura contribuye a enriquecer los espacios urbanos que, en su polidimensionalidad, atraen e invitan al volumen a crear su propio espacio, modificando el que lo circunda, rompiendo la homogeneidad de los sitios públicos, la monotonia de sus calles y la soledad de sus avenidas.

- Ivelic Milan. La asignatura de Artes Plásticas en la formación del alumno en Los Valores formativos en las asignaturas de la Enseñanza Media (varios autores). Ed. Nueva Universidad, Santiago, 1979.
- Galaz G., Ivelic M. La escultura en el espacio urbano. Revista "Auca" No. 29. Santiago, 1975.

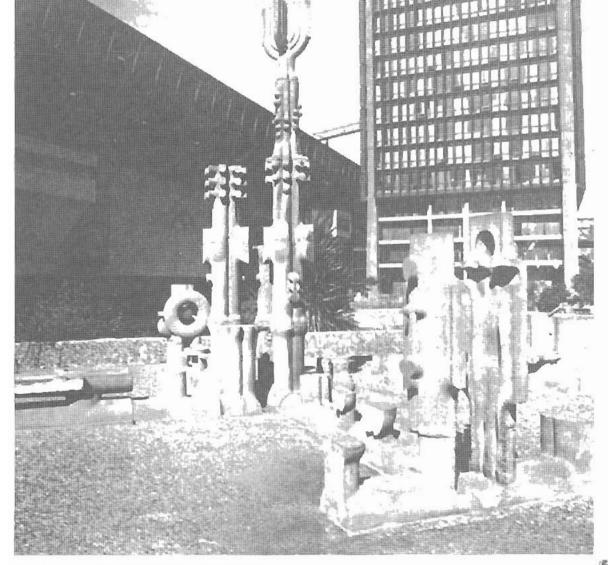


Mural, historia de Lota (fragmento) En la Escuela México de Lota Julio Escámez

#### 4. CONTRIBUCIONES ESCULTORICAS

Una de las primeras obras que estableció una relación cotidiana entre el arte y el habitante de la ciudad fue el gran mural de la Estación de Ferrocarriles en Concepción, inaugurado en 1942, obra del pintor Gregorio de la Fuente. Un año antes, el artista mexicano David Alfaro Siqueiros había pintado un mural en la Escuela México, de Chillán. En el transcurso de la década del sesenta, en la misma ciudad de Concepción, se realizaron varios murales, tanto en la Universidad como en otros sitios públicos; entre los artistas que participaron en su ejecución cabe recordar a Julio Escamez y a Juan O Gormann.

En Santiago, en esa misma década, se inauguró el mural ejecutado por Mario Carreño en el frontis del Colegio San Ignacio (Avda. Pocuro), edificio diseñado por el arquitecto Alberto Piwonka. Este mural pertenece a su época abstracto-geométrica y predomina un trabajo de figura y fondo, estructurado en una gama cromática de azules y grises. La obra se integra armónicamente con el espacio exterior y con el resto de la arquitectura del edificio. Una solución parecida fue la que se adoptó en la fábrica Savory, en 1964, donde los arquitectos le dieron al muro que soporta la obra una preeminencia sobresaliente con respecto al



Escultura en el edificio UNCTAD (hoy Diego Portales) Federico Assler. Concreto, 1971.

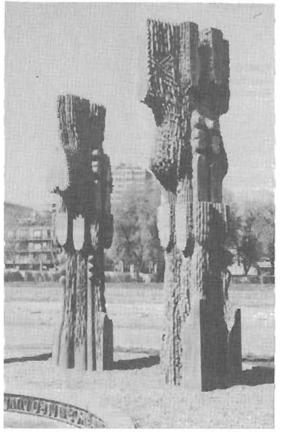
RECUERDO DEL ABUELO MILITAR Hernán Puelma . 1987

resto de la estructura arquitectónica. Virginia Huneeus fue la artista que ejecutó el mural, caracterizado por la utilización de la curva y por elementos lineales orgánicos y fluidos que dinamizan el perímetro exterior del muro soportante.

Las dos obras mencionadas corresponden a un trabajo mancomunado de arquitectos y artistas plásticos. Pero hay otras obras en que el artista se integró a un grupo de planificadores urbanos e ingenieros, como fue el paso inferior Santa Lucía, ejecutado en 1969, por los artistas Eduardo Martínez Bonati, Iván Vial y Carlos Ortúzar. La composición y distribución, como igualmente la





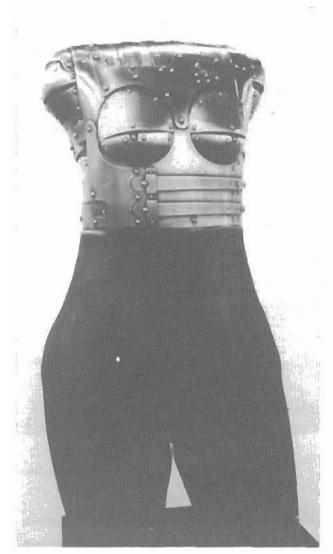


Federico Assler
Parque de las esculturas, Pedro de Valdivia Norte, Municipalidad
de Providencia. Agosto de 1988.

aparición y desaparición de las zonas azules, grises o blancas, o el trabajo de forma y contraforma, sólo es posible experimentarlo cuando se viaja en automóvil a lo largo de su trayecto.

Otra contribución importante corresponde a la Asociación Chilena de Seguridad. Para sus hospitales en Santiago, Rancagua, Concepción y Talca, Ilamó a concurso destinado a la realización de murales: hoy tienen obras los pintores Juan Bernal Ponce, Carlos Ortúzar, Mario Carreño y Jaime León, pintadas en la entrada de los establecimientos o en las grandes salas de espera. Su ubicación permite que no pasen inadvertidas y tal como lo hemos podido observar, el público que espera tiene la posibilidad de contemplar, detenidamente, los murales que se extienden frente a sus ojos.

Tal vez el esfuerzo mayor de integración de las artes plásticas con la arquitectura se produjo en los años 1971/72 al construirse el edificio destinado a las reuniones de la III Conferencia de la UNCTAD (hoy, Edificio Diego Portales). Este





Juan Egenau

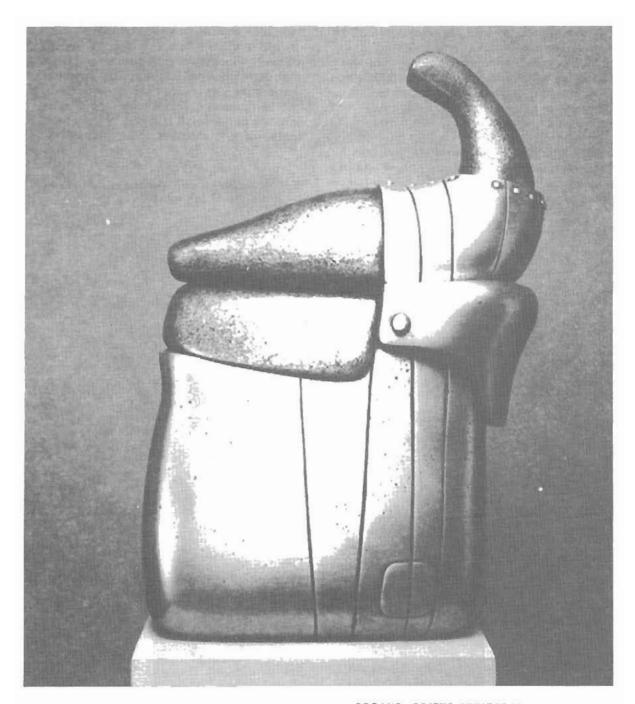
TORSO Juan Egenau, 1985 Aluminio y bronce

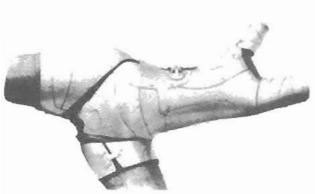
gran espacio arquitectónico se iba a destinar a funciones culturales, como Centro Cultural de Santiago al término de la Conferencia. La participación masiva de artistas plásticos (pintores, escultores, vitralistas, ceramistas) permitió enriquecer estéticamente los espacios arquitectónicos. Hoy—suponemos que por razones de seguridad— el público no tiene libre acceso al recinto y varias obras han sido retiradas.

En los años del llamado "boom económico" hay que destacar algunas iniciativas artisticas empresariales como, por ejemplo, la escultura de Juan Egenau en el patio de acceso a la Torre Santa María. Años antes, en 1969, había ejecutado una escultura, Ancestro I, para el Campus San Joaquín de la Universidad Católica de Chile. En este mismo recinto la Universidad le encargó a Hernán Puelma la ejecución de una escultura monumental, el Sagrado Corazón, para el frontis del Campus.

Otras iniciativas empresariales fueron el relieve monumental de Federico Assler en el Edificio Forum (Providencia con Tobalaba); el grupo escultórico de Mario Irarrazabal en el Edificio Galerí: Nacionales; el mural de Matías Vial en el Edificio Terracota (Las Urbinas) y el conjunto modular de acero inoxidable en la fachada del Edificio Unicentro. (Los actuales propietarios del edificio han prescindido de esta obra y los módulos que la integraban han sido desprendidos).

Durante los años 1980 y 1981 se llevó a efecto el Convenio Arte-Industria, organizado por Galería Epoca y auspiciado por la Sociedad de Fomento Fabril, institución que consiguió el apoyo económico de diversas industrias para que costearan la ejecución de una obra por empresa; el artista debía emplear como material de trabajo aquél o aquéllos utilizados por la propia industria en la fabricación de sus productos.





ORGANO - OBJETO, NUMERO V. Juan Egenau, 1985. Aluminio fundido con aplicación de planchas de bronce y aluminio (41 x 42 x 22 cms)

Juan Egenau.

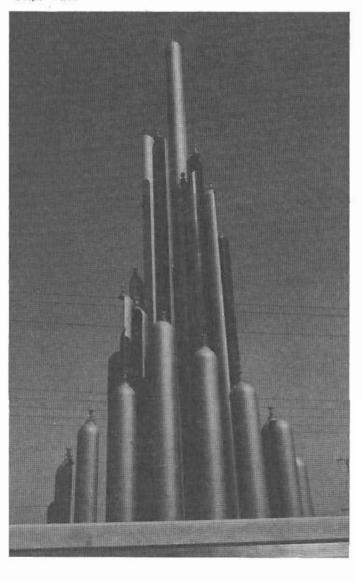
Entre los escultores que participaron en este Convenio estaba Francisca Cerda quien utilizó el fibrocemento y demostró que la capacidad autosoportante del material que sirve para fabricar tubos o planchas es un material apropiado para la escultura por su facilidad para modelarlo y su resistencia a la intemperie. La escultora modeló un hombre y una mujer en sobrerrelieve, sobre tubos que giraban lentamente uno frente al otro produciendo sucesivos encuentros y desencuentros.

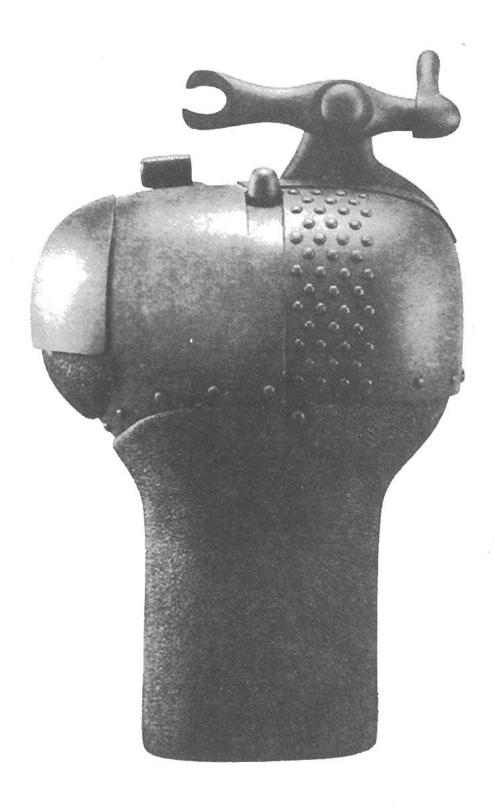
Por su parte, Mario Irarrázabal trabajó en una industria productora de cemento y tuvo la opor-

tunidad de ampliar, en forma considerable, el tamaño de su obra. Con razón diria: "Después de tantos años trabajando pequeñas figuras para salas de exposiciones, esto es salir del invernadero. La escultura grita por sol y aire, por estar en medio del ajetreo humano. Sólo entonces comienza su vocación de humanizar la ciudad"<sup>5</sup>. Una mano gigantesca, semi-enterrada, aparece frente al es-

 Galaz Gaspar. Un nuevo ámbito para el arte. Revista "Auca" No. 47. Santiago, 1984.

ESCULTURA CON TUBOS DE OXIGENO. 1981 Propiedad Indura Gaspar Galaz





ARTEFACTO V · 1986 Juan Egenau Aluminio fundido con aplicación de pintura (0.61 x 0.36 x 0.26 m.) Obra expuesta en "Chile Vive", Madrid 1987.

"Me ubico en un contexto urbano y tecnificado. Siento la inquietud del hombre contemporáneo y esos blindajes son como una defensa. Pero esa es la parte que yo puedo explicar: hay otros factores que pueden ser ancestrales y hasta genéticos".



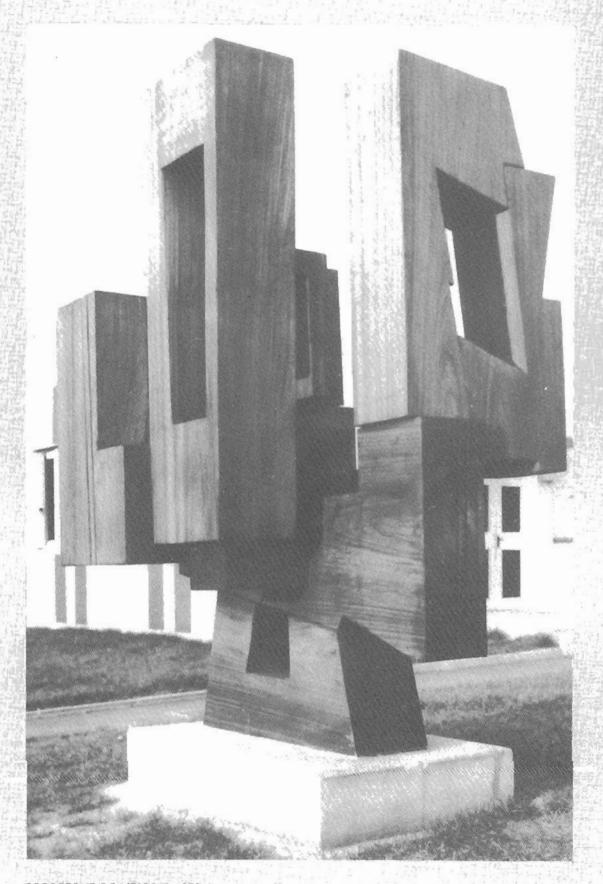
ESCULTURA (ubicada en el Parque Forestal) 1987. Francisco Gazitúa

Planchas de fierro soldadas. Convenio Industria CAP Municipalidad de Santiago.

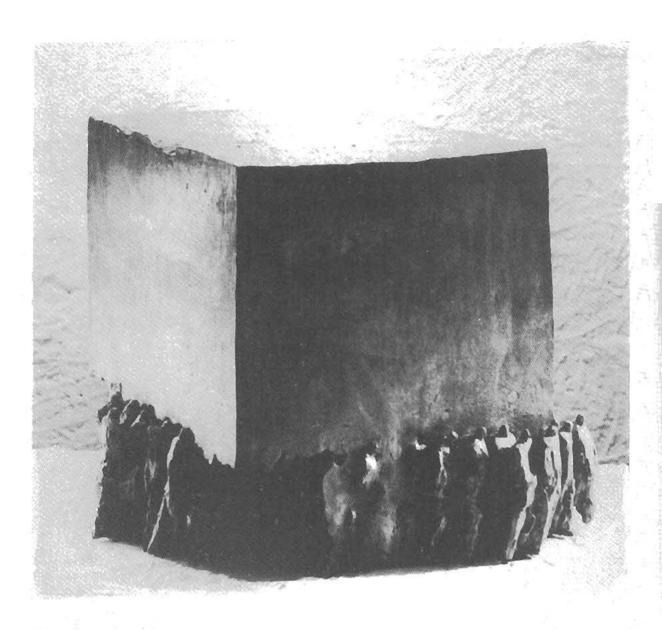
Esta obra monumental, recién emplazada en el Parque Forestal, sumada a la obra de Osvaldo Peña y al conjunto de trabajos escultóricos de última data, "no hace más que acentuar el carácter esporádico del esfuerzo de integrar la escultura al espacio urbano".

Milan Ivelic.

(Iniciativa de la Corporación de Amigos del Arte con el auspicio de la Compañía de Acero del Pacífico).



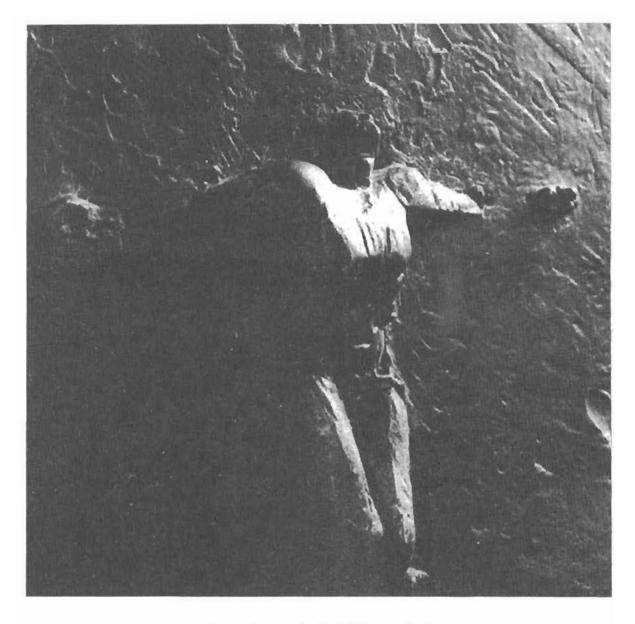
CORREFOUR DE L'ESPRIT. 1973. Marta Colvin. Madera de Africa. 4 metros de altura, un elemento móvil. Obra emplazada en Francia.



HOMENAJE A UN PUEBLO PERTINAZ. 1977. Mario Irarrázabal. Bronce (0.34 x 0.44 x 0.40 m) Obra expuesta en "Chile Vive". Madrid 1987.

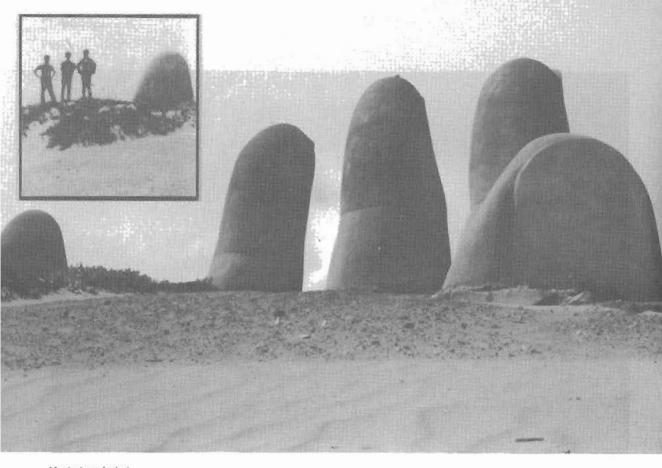
"No me gustan las sectas, ni los esquemas cerrados, ni las lealtades falsas. Quiero un compromiso con la justicia social, quiero ser profeta de denuncia y cambio, exijo creatividad".

Mario Irarrázabal.



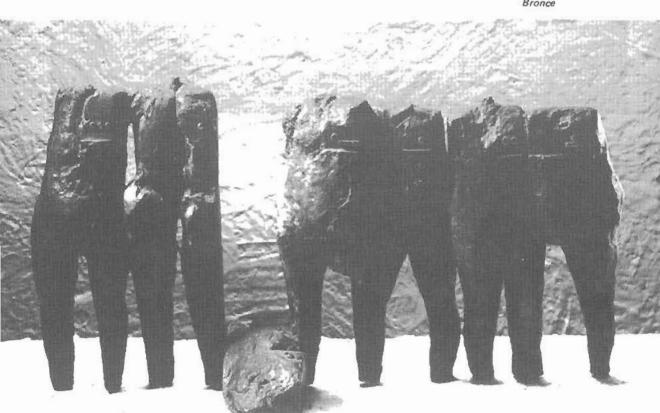
Cristo en bronce (detalle) del Tabernáculo del Templo Votivo de Maipú.

Mario Irarrazabal



Mario Irarrázabal Escultura en cemento en la Playa de Punta del Este, Uruguay.

MEDALLAS . 1978. Mario Irarrázabal Bronce





Mario I rarrázabal

pectador. A partir de esta experiencia con el cemento, aplicado directamente sobre la estructura, ha realizado dos obras de grandes proporciones: una, en el Balneario de Punta del Este, en Uruguay; la otra en Madrid, en el marco del Encuentro Cultural Chile Vive.

Otra gran escultura —de la que ya hablamos pero de carácter cinético, fue la que realizó Carlos Ortúzar para la Industria CINTAC, utilizando 42 prismas oscilantes de varios metros de altura, que se mueven impulsados por el viento.

Otro trabajo que llamó la atención fue el de Hernán Puelma, quien realizó una obra a partir de las experiencias recogidas en una compañía distribuidora de gas. El balón o envase del producto lo alteró en su estructura y presentacion: cortado o apilado y semi-enterrado reveló el proceso que sufre el combustible desde su origen hasta su consumo.

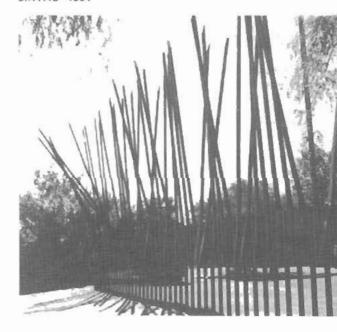
Entre los trabajos escultóricos más recientes cabe señalar las esculturas monumentales de Marta Colvin, Sergio Castillo y Raúl Valdivieso realizadas con el auspicio de la Municipalidad de Providencia, ubicadas en Pedro de Valdivia Norte, a orillas del río Mapocho. Espera su turno el escultor Federico Assler. Se trata de un proyecto de largo alcance que contempla trabajos tridimensionales de otros artistas.

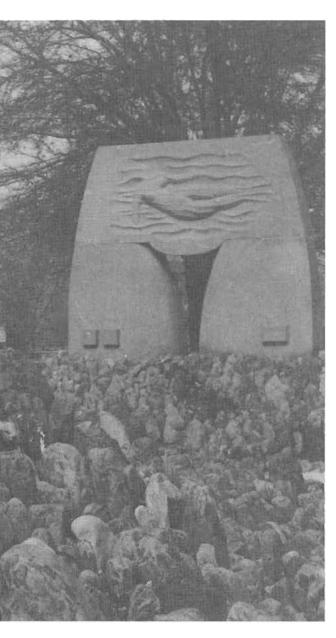
Otras dos obras monumentales han sido recientemente emplazadas en el Parque Forestal: una de ellas pertenece a Francisco Gazitúa y la otra a



FIGURA Francisco Gacitúa

Abajo: Carlos Ortúzar Escultura móvil en acero. Segundo Encuentro Arte-Industria CINTAC · 1981





Obras en parque de esculturas, Pedro de Valdivia Norte, Municipalidad de Providencia, Santiago.

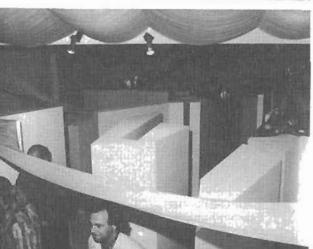
Arriba: Raúl Valdivieso. 1988 Escultura en piedra

Derecha: Marta Colvin, 1987 Escultura en piedra









Alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso construyeron, en Avenida Costanera, un conjunto escultórico conformado por un volumen macizo, blanco, que contrasta con un juego de tubos metálicos livianos y flexibles.

MONUMENTO A ATHENEA, obra del escultor Claudio Girola, Travesía a Santiago, 1987.

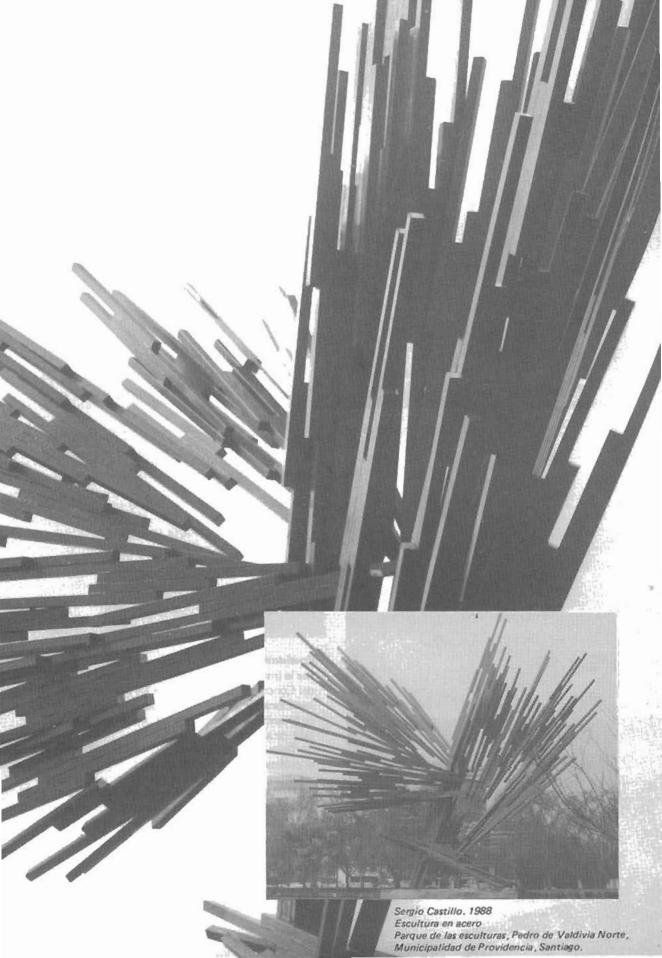
A la izq.: CENOTAFIO PARA EL POETA EFRAIN T.BO. Claudio Girola Ciudad Abierta, 1981.

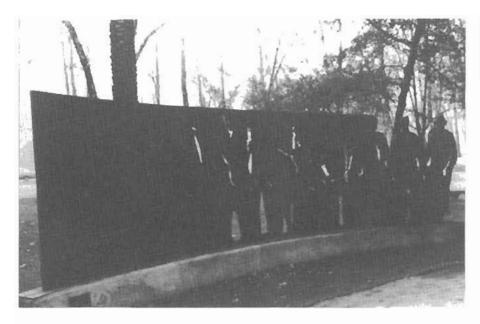
Abajo: DISPERSA II Claudio Girola Exposición en Galería Carmen Waugh, 1987.

Osvaldo Peña. La Corporación Amigos del Arte fue la institución patrocinadora y organizadora del Concurso que seleccionó a los artistas recién mencionados, y la Compañía de Acero del Pacífico financió y cedió la materia prima para la ejecución de ambas obras.

Todo este recuento no hace más que acentuar el carácter esporádico del esfuerzo de integrar la escultura al espacio urbano. Nunca se ha podido desarrollar un programa sistemático. Todo queda entregado a la iniciativa de algunos pocos entusiastas. Basta con recorrer los edificios construidos en estos últimos años para apreciar la completa ausencia de obras artísticas.

¿Por qué no se han aprovechado los espacios de ingreso a los edificios comerciales o habitacionales para ubicar un relieve, una escultura o un





ESCULTURA
Osvaldo Peña, 1987
Plancha de fierro
Convenio Industria CAP
Municipalidad de Santiago.

mural, por ejemplo, en vez de maquillarlos con elementos decorativos (cuando los hay) monótonos y reiterativos? Ni hablar de los enormes conjuntos habitacionales destinados a las personas de modestos recursos.

Alguien podrá replicar que este esfuerzo de aunar la arquitectura con la actividad plástica supone un costo económico elevado. Nosotros pensamos que no es, únicamente, un problema económico. Los artistas están en condiciones de realizar obras de calidad sin recurrir a costos elevados, aprovechando materiales de las propias construcciones como lo demuestran varias de las obras que se han mencionado. Lamentablemente, hay un divorcio entre los arquitectos y los artistas plásticos. ¿No podría atenuarse, en parte, esta distancia, si en las escuelas de arquitectura y en las escuelas de arte se propendiera a un acercamiento entre ellas?

Por cierto que no se trata de culpar exclusivamente a las empresas constructoras y a los arquitectos de toda esta situación. El problema es más amplio y la situación la comparten la autoridad pública y los particulares. ¿Por qué no se reactiva un antiguo proyecto de ley que favorecía la ejecución de obras plásticas en los edificios y que contemplaba un porcentaje del presupuesto total de la construcción para ser destinado a ese fin?

Uno de los factores que más inhibe las decisiones frente a proyectos artísticos de la naturaleza que comentamos es el miedo al "qué dirán", muy característico de países subdesarrollados cultural y económicamente. Son muy pocos, poquisimos, los que se atreven a pedir los servicios profesionales de los artistas por temor a la crítica pública, a los prejuicios originados por una estética naturalista que ha congelado la apreciación artística y ha contribuido a desarrollar una conciencia estética altamente conservadora. Creemos que la polémica pública frente a obras artísticas en el espacio urbano no debe ser un factor inhibidor, sino que impulsor y estimulador. Sólo así el público podrá enfrentarse con ellas, familiarizarse con sus lengua-jes, entender las renovaciones lingüísticas y evitar el anquilosamiento.

¿Cuántos proyectos de artistas no han podido realizarse en nuestro país, quedando sólo en maquetas y dibujos al no contar con el respaldo de una institución estatal o privada que los consideró demasiado "riesgosos y podían provocar la ira ciudadana si se ejecutaban? En otros casos no se ha llegado a tanto. Basta con la cólera de quien tiene el poder de decisión y que descalifica el proyecto (sin mayores fundamentos) porque atenta contra su "gusto personal", al mismo tiempo que confiesa, paradojalmente, que no entiende nada de arte<sup>6</sup>.

 Galaz G., Ivelic M. Artes Plásticas y Arquitectura: recuento negativo. Revista "Auca" No. 48. Santiago, diciembre 1984.

# DOCUMENTOS



#### NACIMIENTO DEL GRUPO RECTANGULO

#### 1.1 TEXTO DEL CATALOGO DE LA PRIMERA EXPOSICION DE "RECTANGULO".

25 DE SEPTIEMBRE DE 1956.

No vamos a enumerar los actores, sociales o científicos que determinan la inquietud y el dinamismo de las búsquedas en el terreno de las Artes Plásticas contemporáneas. Por otra parte, cientos de años de pintura basada en una copia de la realidad exterior o una interpretación de ella, han revelado al artista una naturaleza oculta, misteriosa, abstracta, una realidad que está más allá de la inmediatamente conquistable. Esto explica el rechazo y hasta el desprecio que hacen de la naturaleza la mayoría de los artistas de nuestro tiempo. De una pintura de objetos se ha pasado a una pintura en que lo que importa es el eco que la realidad despierta en el hombre. Lo que impulsa al artista de nuestro tiempo es la necesidad de expresar su propio mundo, lo que debe dar a nuestra época en angustiosa lucha "una expresión nueva contra una forma existente".

Nuestro pais por falta de tradición artística, contrariamente a lo que ha acontecido en otras partes, como en Méjico, el arte aborigen o araucano no ha tenido influencia, ha vivido culturalmente de lo que le ha prestado Europa. Por su posición geográfica hemos vivido sus preocupaciones con retraso. Asistimos actualmente al término de la influencia de una generación cuyo concepto es post impresionismo o expresionismo. El estancamiento de nuestra pintura tiene intima relación con la práctica de un concepto que ha dado sus mejores frutos. Prima lo formal sobre lo sensible. Los jóvenes persiguen la perfección fría e inanimada de las formas que obedecen al canon. Los espectáculos y torneos artísticos tienen cada dia menos originalidad, aunque el público pide y exige una pintura que satisfaga más su sensibilidad e inteligencia.

Pintores, escultores, poetas, músicos amigos han formado el grupo Rectángulo de arte moderno. Nace el grupo bajo un signo mental que simboliza: unidad, solidez y estabilidad. Sus componentes tienen la convicción que existe un lenguaje nuevo o arte moderno que es necesario conocer, practicar y difundir. Toman el arte no como simple pasatiempo o práctica de snobs, sino como expresión de la intima esencia del hombre. Quieren dar a Chile, en el movimiento cultural contemporáneo, un lugar y un arte combativo como lo tienen otras naciones del Continente.

La primera exposición del Grupo Rectángulo no es el resultado de un programa, "Rectángulo" tiene sólo un año de vida. Es una manifestación sincera que Rectángulo ofrece al público junto a otros actos culturales, para que sirvan de estimulo y orientación a los qué buscan nuevas formas y nuevas impresiones. Los integrantes de la muestra ponen el acento en un concepto de orden y geometria; trabajan con un dibujo esquemático y planista, que facilite la medición de las partes y la relación de las partes con el todo; reemplazan el toque o la pincelada tradicional por el plano de color. Todos por igual manifiestan su repudio por la realidad exterior y someten sus composiciones al rigor de una bien entendida y fecunda especulación intelectual. Es esta la base del grupo Rectángulo que con fe y entusiasmo desea alcanzar otros y más audaces frutos con los cuales contribuir a la aventura apasionante del arte nuevo.

Ha nacido el "Grupo Rectángulo". Formado por pintores, escultores, músicos y poetas, aspira a hacer del arte según se dice en el proemio del catálogo de su primer salón- el reflejo de la intima esencia del hombre. El signo que los agrupa simboliza solidez, estabilidad, unidad. Sus componentes quieren dar a Chile, en el movimiento cultural contemporáneo, un lugar y un arte combativo como lo tienen otras naciones del Continente. En otra parte de este remedo de manifiesto se dice que sus pintores harán un arte de dibujo esquemático y planista y que reemplazarán la pincelada tradicional por el plano de color. "Todos por igual manifiestan su repudio por la realidad exterior y someten sus composiciones al rigor de una bien entendida y fecunda especulación intelectual".

La Exposición del Circulo de Periodistas nos dice que no todos los artistas concurrentes han tenido en cuenta esta declaración de principios. Es cierto, por ejemplo, que Ramón Vergara, en sus dos telas, "Ovum visto por dentro" y "Nacimiento del ovum" utiliza el piano de color, pero se mantiene -a mi entender- dentro de la más rigurosa objetividad en la realidad exterior. Lo mismo puede decirse de Ximena Cristi, Aida Poblete, Matilde Pérez, Elsa Bolivar -que persigue un purismo fuertemente objetivado- y Gustavo Poblete, cuyo envio permanece en el terreno de la realidad. Carlos Sotomayor, Magdalena Lozano y Uwe Grumann manifiestan, sin duda, una acusada aversión por la realidad aparencial, pero no hacen una pintura "planista". Modulan el tono y dan a sus manchas esa interpolación cromática de origen más sensorial que mental.

El pintor que de una manera aproximada cumple aquel designio señalado en el catálogo es Aurel Kessler. Desrealiza la visión de la naturaleza y utiliza de manera moderada el juego de la yuxtaposición cromática (empleo de planos) para dar a sus telas una lina y bien lograda armonía. Respecto de Waldo Vila, su única obra, "Futbolistas", está entre el tratamiento formal dinámico de los pintores futuristas (Severini) y el simultaneismo de algunos adeptos al cubismo (Lhote, "Escale").

Cabe preguntarse hasta qué punto se puede restituir el arte chileno a una completa expresión original, si estas obras de un modo u otro derivan de lo que se viene haciendo en otras partes desde hace tiempo. Es posible, como aquí se afirma, que la pintura de Chile esté estancada, pero tal fenómeno es cosa universal. Los viejos maestros desaparecen sin que por ahora surjan quienes han de sustituirlos. Por lo demás, la historia del arte demuestra que a los grandes y fecundos periodos suceden etapas de gran pobreza. Se producen ciclos alternados de abundancia y escasez, repitiêndose el caso del conocido episodio biblico.

La pintura no se hace con manificatos, sin que con ello quiera decir que la aventura del "Grupo Rectángulo" sea reprobable. Al contrario, toda tentativa de este orden ha de merecer estimulos y alientos para que fructifiquen tan bellas iniciativas. Decir que se ha de pintar de esta o de aquella manera como principio dogmático que alcanza a diversos componentes de una determinada agrupación, es torcer lo que en el arte hay siempre de irrenunciable reflejo individual y de impulso indeliberado.

Seria dificil hallar en la exposición del "Grupo Rectángulo" un rasgo unificador de las obras exhibidas. No existe entre ellas esa linea sutil que las integra en una misma familia estética. En el reciente Salon de Invierno se daba también la pluralidad de corrientes, característica de la creación artistica de hoy, pero era posible extraer de esa compleja concurrencia de estilos las tres o cuatro tendencias actuales.

Se habla en el catálogo de una persecución de los conceptos de orden y geometria. No los hay en Magdalena Lozano ni en Grumann, ni en Ximena Cristi, ni en Sotomayor. La obra de estos artistas responde más bien a conceptos de irracionalidad, de instinto, que, por cierto, no atañen a su valor. Ramón Vergara parece confundir la geometria interna del cuadro con una geometria de pizarra, es decir, excesivamente visible y externa a la obra. La tectónica del cuadro es cosa imbricada en el factor representativo, como se advierte genialmente en el "Tránsito de la Virgen", de Mantegna.

¿Lenguaje nuevo? ¿Lenguaje viejo? El problema del arte es, desde luego, un problema de lenguaje, de expresión, de comunicación mediante signos plásticos. Pero huelga en ello el adjetivo. Rembrandt vivió muchos años antes que Bouguereau. Su lenguaje es más viejo en el tiempo; ¿podría decirse que Bouguereau lo supera en modernidad?

Se habla en el citado prólogo de que Chile carece, contrariamente a lo que sucede en Méjico, de tradición. Cierto. Sería injusto de todos modos negar lo que el siglo XIX chileno hizo en la pintura. En un cotejo con el país azteca, no saldríamos mal. Ahora bien, ¿en qué medida aquella tradición pictórica mejicana ha operado sobre sus pintores modernos? Yo, en realidad. no veo sino un Tamayo, un Merida, en los cuales las formas aborigenes han tomado una nueva esencia plástica. Los demás, Rivera, Sigueiros, Ramos Martínez, Anguiano, Soriano, Pacheco, etc., por valiosas que sean sus respectivas obras, y lo son, hacen un arte figurativo en el cual lo mejicano, como no podía ser de otra manera, se queda -me parece- en la pura exterioridad. En buenas cuentas, se está confundiendo el contenido con las formas. Y lo que importa en el arte es esto último. La morfología,

El Mercurio, Santiago de Chile, martes 2 de octubre de 1956.

#### 2. POLEMICA EN TORNO A LA PINTURA MODERNA

## 2.1 ARTE Y CULTURA LA PINTURA ABSTRACTA Y LA INTELIGENCIA

JORGE ELLIOTT

Uno de los movimientos más interesantes en el campo del abstraccionismo moderno (dejemos en claro que la palabra "abstracto" se usa mal en las artes plásticas, ya que todos los artistas abstraen..., debiera usarse la expresión "no figurativo") es el llamado "geométrico" o "concreto". Muy respetable es la posición de los artistas que siguen este camino. Ellos se oponen al "accidente", a la casualidad, y proclaman su adhesión al orden, al control y a la inteligencia. Son esencialmente "clasicistas", y van en busca de una verdad relacionada con el concepto de belleza perseguido por los griegos de la antigüedad, quienes lo ataron a ciertos principios geométricos que circundan lo llamado "sección áurea", y que, en toda su extensión, se denomina "simetria dinámica".

La razón, la inteligencia, es lo que más interesa a estos artistas. Ellos sospechan de toda efervescencia romántica, de toda emotividad imprecisa, de todo vuelo emocional ajeno a los procesos racionales. Son profundamente serios. En un mundo en el cual ha llegado a ser "chic" lo incontrolado, el impulso ciego, la sensualidad oscura sin motivación profunda, la búsqueda de un "absoluto", de un ideal estético fundamental, no deja de constituir una contrafuerza saludable. No obstante este hecho, no es posible olvidar que la persecución de ciertos conceptos destilados de un total orgánico puede desembocar en la búsqueda de un fantasma insustancial, imposible de apresar. La obsesión de Mondrian puede resultar en general, tan elusiva como la del puntillista Seurat y por lo tanto es probable que, con el tiempo, lo formulado por el primero quede tan sólo en su excelencia como ha quedado lo formulado por el segundo.

En la galería "Chalette", de Nueva York, se acaba de celebrar una exposición retrospectiva de pintura geometrista-concreta. La ha comentado lucidamente Hilton Kramer en la revista "Arts". Dice Kramer: "Al observar este centenar de cuadros constructivistas, nos asalta la mente esa alarmante observación hecha por T. S. Eliot en torno a la obra del novelista Henry James. Observó Eliot, de su compatriota, lo siguiente:

"Posee una mente tan delicada y etérea que ninguna idea es capaz de violarla". Suglere Kramer que esta tendencia, por su insustancial levedad, ha logrado flotar en las aguas de veinte metafísicas en los últimos cincuenta años. No se ha hundido ni en la teosofía, ni en el socialismo, ni en el a geometría, ni en el racionalismo científico o en la pedagogía de Albers. Posee un poder de levitación que la mantiene en órbita como un satélite artificial del mundo del arte. La lástima es que en el vacio interestelar se hiela y disocia de lo humano, aunque, de vez en cuando, le lanza un chispazo de gracia y de decorativa limpidez geométrica.

Esta escuela abre el enrarecido aire de la inteligencia, pero ¿qué se entiende por inteligencia? Parecería que es algo muy mecánico cuando se le aisla o filtra como a un virus. Hay máquinas cibernéticas capaces de resolver problemas matemáticos tan intrincados que la mente humana no podrá resolverlos ni en tres vidas, pero esas máquinas no pasan de ser máquinas, y, por lo tanto, son incapaces de "Imaginarse" el problema. Para los artistas concretos. Euclides sería inteligente, pero no Platón, Leibnitz, pero no el Dante, Maxwell, pero no Shakespeare. Para ellos la encarnación que humaniza contamina y pudre. ¡Gran equivocación!

Es interesante conversar con los constructivistas concretos, pero mientras se escucha su fascinante diálogo y se mira de reojo sus telas, uno no puede dejar de preguntarse: Y ¿por qué han de ser esos cuadraditos y circulitos, esos ajedrecisticos arreglos hechos con tanta paciencia y solemnidad, coloreados con variable buen gusto y a veces tan graciosamente decorativos, la expresión de la inteligencia en si? iPobre inteligencia! Recordamos entonces la observación de Huxley respecto del espiritismo: "Si lo que dicen las pitonisas en sus trances es el decir de los espiritus y prueba la supervivencia del hombre, mejor no sobrevivir. No deseo sobrevivir para permanecer eternamente en un estado de tan triste postración mental". En otras palabras, si eso es todo lo que da la inteligencia, pareceria preferible desistir de tenerla.

El Mercurio, Santiago de Chile, martes 6 de agosto de 1960.

#### 2.2 ARTE Y CULTURA

#### EL ARTE MODERNO Y LA SITUACION ACTUAL DE LA PINTURA EN CHILE

JORGE ELLIOTT

Quisiera porrer fin a mi ya dilatada discusión del arte en nuestro tiempo con una recapitulación concisa de mis puntos de vista, relacionándolos con el fenómeno chileno. En la mayoría de mis artículos me he demostrado opuesto a la tendencia abstracta o no figurativa que parece caracterizar al arte llamado moderno. No es que este arte carezca de todo mérito, sino que las circunstancias le han concedido una preponderancia ficticia que ha llevado a olvidar hechos fundamentales, entre ellos, el residuo histórico transmisible o lo que suele llamarse tradición vital. Con

justicia ha observado el físico Robert Oppenheimer lo siguiente: "El proceso de la vida consiste en utilizar lo que se ha sido para llegar a ser lo que seremos". En toda formulación cultural poderosa, pasado, presente y futuro se encuentran fundidos como raiz, tronco y follaje. Justamente por esto se dice que toda originalidad subentiende origen.

En los últimos tiempos, junto a dudas y obscuros presentimientos, ha aflorado una actitud desconcertante que va ligada al convencimiento de que estamos construyendo un mundo totalmente nuevo, de modo que el pasado aparece como algo distante, muerto, fosilizado. Sólo lo nuevo importa, sólo lo nuevo tiene algo que decimos, que revelamos. Esta actifud, unida al masismo que adquiere día a día mayor preponderancia, desvirtúa toda búsqueda, tornándola en un afán de novedades. Nuestra admiración por los éxitos de la ciencia nos ha llevado a valorar la experimentación. Se olvida, en este caso, que la experimentación en la ciencia no es cosa de azar. Estudios matemáticos demuestran que la ley de la paridad no es válida y se planifica una manera experimental de demostrar esto. El experimento en ciencia sabe a lo que va. En arte, por el contrario, se suele experimentar por si acaso algo resulta, lo que es cosa muy distinta.

Lo propuesto en teoria por los iniciadores del abstracto es interesante, pero se popularizó de súbito lo que debiese haber sido una búsqueda callada y se pasó del campo de la indagación al de las modas. Los cambios que ha sufrido el abstracto no corresponden a investigaciones, sino que son consecuencias de un juego de "modistos". No ha habido tiempo para meditar si es posible que la pintura abandone la imagen y retenga su potencia cabal. Se han aceptado, como legítimas conquistas, elementos tomados de didácticas ajenas. Ha surgido un amor por las texturas en sí y no por las que surgen de la lucha que da todo pintor por lograr que el espíritu se transparente a través de la materia. No se ha considerado siguiera la posibilidad de que el arte no figurativo sea un nuevo arte menor, ya que todavia no da señas de poder revelar con potencia equivalente a aquella con que revela el figurativo desde Rembrandt hasta Van Gogh. No se ha meditado respecto al grado de abstracción que resiste el arte figurativo sin perder su categoría de arte mayor. En consecuencia, se han destruido las disciplinas y el mundo de la plástica ha sido anegado por improvisadores, por gente de buen gusto, por decoradores y por simples simuladores. Esto no quita de que hay quienes han realizado una obra que merece respeto, sea ella o no de mayor o menor cuantía. Incluso en Chile es menester señalar la seriedad, sino siempre el éxito, con que han trabajado algunos. La posición de los abstractos concretos merece respeto, y la obra de José Balmes es obra de pintor y no de ceramista frustrado o texturador arquitectónico. Pero Balmes es catalán y arrastra residuos de una tradición cultural genuina que lo libera de comprometerse con el

problema expresivo chileno.

A mi manera de ver el problema de la pintura chilena es el siguiente: La necesidad de comprender la importancia de adquirir un caracter propio. Los que no son de ningún sitio, los que no han logrado una identidad cabal no pueden expresar, pueden, apenas, "reflejar". El estado en que se encuentra la pintura aqui, hoy día, ejemplariza este axioma.

Hay quienes piensan que en estos tiempos resulta una necesidad hablar de pinturas nacionales, debido a que nuestra civilización tiende a uniformar al mundo. Si bien esto es cierto, no creo que nos releve de la responsabilidad de buscar nuestra propia identidad. Las artes de uno y otro país se han influido siempre, pero esas influencias se han disuelto en un plasma local. Es importante recibir, incorporarse, pero incorporarse con algo adentro. Todavía los pueblos están en distintos sitios, observando distintos cielos y distintas montañas, comiendo diversas comidas y hablando diversos idiomas. Todavia existen idiosincrasias raciales y nacionales. Hay individualidad... todavia la hay. Además, es posible expresarlas. En Chile lo han hecho los poetas y muy recientemente. Creo que tan importante como estar al día es buscar lo propio. Más importante debido a que cuando no se le tiene se encuentra dificil hacer otra cosa que un arte de espejo, reflejado. Sé que estas búsquedas conducen a errores criollistas, pero también conducen a obras como "El Martín Fierro". Quizás no sea necesario otra cosa que tener conciencia del dilema y vivir despierto respecto al mundo propio. No hay razón para decir que

es indispensable crear programas. Mientras tanto, en Chile se han hecho intentos y se siguen haciendo. Además ha habido y hay pintores que han realizado una obra sin pretensiones, pero de calidad. Existe una base; puede que sólo nos falten voluntad y ciertas exigencias. Lo que he intentado hacer con mis artículos es destruir algunos mitos, distinguir entre la búsqueda genuina y los cambios que son novedosos apenas, entre la verdad que arrastra el "Amazonas" de la tradición viviente y la chispeante laguna que forma una helada pasajera y que luego se evaporará. Incito a una búsqueda, no ciega, sino honda y verdadera, comprometida con nuestras vivencias genuinas, una que nos revele quiênes somos y qué es lo que somos. Estoy en contra de los espejismos ya intelectuales o de poético ensueño y a favor de expresar lo que tenemos y en verdad sentimos.

El Mercurlo, Santiago de Chile, jueves 18 de mayo de 1961.

## 2.3 ARTE Y CULTURA GENEALOGIA, ARTE Y CULTURA

Desde hace varios meses se debate, en el ambiente artístico, la genealogía del arte abstracto no-figurativo y semifigurativo chileno. Incluso se me envuelve a mí en el asunto. Más aún, parecería que, sin mayor intención, provoqué la controversia, con una observación que hice en el catálogo de la Bienal de Sao Paulo. Ahora, cuando escucho las diversas opiniones y leo los puntos de vista de algunas personas a quienes les interesa este fenómeno, se me viene a la mente el recuerdo de una señora que conoci cuando era niño. Esta señora, que era en realidad muy encantadora, se creía descendiente de Carlo Magno, y si se le daba la oportunidad, mostraba a sus visitas un árbol genealó-

JORGE ELLIOTT

gico increible, que efectivamente la hacia descender de ese gran caudillo. Lo divertido es que, a veces, entre rama y rama de árbol, se verificaban saltos de más de un siglo.

Algo semejante, aunque no tan exagerado, sucede ahora con el arte abstracto. Se sostiene que no comenzó a echar raices en nuestro suelo hace unos diez años, sino mucho antes. Se le ve originándose en una exposición organizada por el poeta Vicente Huidobro en la década del treinta. No se toma en cuenta, desde luego, que ninguno de nuestros jóvenes artistas abstractos de hoy ni vieron ni sintieron el impacto de esa exposición. Pocos años después los poetas surrealistas organizaron una exposición de arte surrealista en la librería Dédalo, de don Fernando Undurraga, pero todavía no brota en Chile un movimiento pictórico surrealista consistente. Puede que, por un motivo u otro, aparezca uno en Santiago hacia 1970. Lo probable es que luego se sostenga que no se inició entonces, sino mucho antes, o sea, a raíz de la exposición organizada por el señor Undurraga y el poeta Braullo Arenas.

Lo curioso es que quienes razonan de esta manera han perdido una gran oportunidad, puesto que con semejante lógica es posible sostener que el abstracto concreto tiene sus raices seculares en Chile. El abstraccionismo geométrico puede reclamar una paternidad antiquisima. Los iniciadores del movimiento Rectángulo podrían sustentar que su movimiento no es otra cosa que el eventual desenlace de la tradición artística araucana por el sur y diaguita por el norte. Más aún, podrían declarar que el abstraccionismo concreto lleva una vida continua en Chile de varios siglos, puesto que los mapuches no han dejado nunca de hacer choapinos decorados con formas geométricas. Resulta que el pintor Vergara Grez es una persona muy seria y por eso no ha intentado mistificar en tal sentido. Sabe muy bien que siguió el camino que ha seguido impulsado por ideas y doctrinas estéticas europeas. Todo nexo que hayan buscado algunos miembros del movimiento Rectángulo con los araucanos y los diaguitas, es a posteriori. Esta última observación nos recuerda que en todo este debate no se hace mayor referencia al movimiento Rectángulo que es tan responsable, o más, que cualquier otro grupo por la iniciación del abstraccionismo en Chile.

Por lo demás me parece muy contradictoria la tendencia que se observa entre nosotros de ser futurodirigidos por una parte y pasado-dirigidos por otra. Se desea que nuestro arte esté al día, y luego se hacen desesperados esfuerzos por legitimizarlo, buscándole antecedentes en nuestro pasado cultural. Pero, al fin y al cabo, puede que no sea tan contradictorio y que más bien delate una preocupación por el dilema cultural del momento. El arte, finalmente, debe responder a un estado cultural y se desea que él sea consistente y real. Uno, no obstante, bien puede dudar que lo sea. Es decir, la civilización nos aculturiza en cuanto nos obliga a volcamos hacia afuera. Se habla de la cultura y se cree que existe en alguna parte. Quizá exista en Paris o en Nueva York, en Londres o en Roma. Quizá, en lo que concierne a las artes plásticas, esté a la vista en la Bienal de Paris o de Venecia, en la de Sao Paulo, o en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Quizá se le pueda capturar o adquirir peregrinando a esos lugares a nutrirse de ella. Pero la verdad es que la cultura o está entre nosotros o no está en ninguna parte para nosotros. La cultura no es una fórmula o receta, la cultura es una categoria del ser. Si existe cultura en Chile, existe entre los chilenos, en sus formas de vida, en los valores que respetan, en sus actitudes y sus disciplinas, en las virtudes que defienden y cultivan en la cosmovisión que cristaliza sus actitudes; en todo aquello que nos puede permitir lograr vivencias auténticas. Ella nos eludirá siempre si la perseguimos y no la vivimos. No la lograremos hacer brotar entre nosotros intentando aneiarla falsamente, viendo manera de atribuir el origen de lo que se importa a un fenómeno cultural histórico con el cual tiene alguna casual semejanza, o intentando sostener que está entre nosotros más tiempo de lo que está para dar la sensación de que ya la hemos asimilado y digerido cabalmente.

El Mercurio, Santiago de Chile, sábado 1º de febrero de 1964.

#### 2.4 ARTE Y CULTURA

#### "EL PATETISMO FALAZ" Y LAS ARTES

El siglo de los genios fue una época que tuvo mucho en común con la nuestra. Si ahora principia la conquista del espacio, entonces se consolidaba la conquista del nuevo mundo y continuaba la exploración del vasto Océano Pacífico.

El hombre de Occidente incorporó, en esos tiempos, nuevos alimentos a su dieta tradicional: chocolate y plátanos entre otros. También se aficionó al tabaco. Nada nos ha llegado del espacio interplanetario que nos afecte tan intimamente. Además, racionalista ya, se echó sobre las espaldas -cada individuo- las grandes interrogantes de la existencia y su literatura es tan existencial como la nuestra:

O ser o no ser más es el enigma. Si en su conciencia surge enaltecido quien se resignará a soportar impávido, los dardos, las pedradas de un destino monstruoso, o si lo noble, ante ella, es encarar la mar embravecida de las vicisitudes y vencerlas...

Así habla Hamlet, y Sartre no lo contradice. Fue una época de dudas y presentimientos, desesperanzas, premoniciones y ansiedades, como la actual. Dinámica y no estática, tensa y llena de inquietud y de

JORGE ELLIOTT

curiosidad como nuestro presente y, como él, rica en seres de mentalidad extraordinaria. Entonces un Galileo y un Newton, ahora un Einstein y un Plank; ayer un Shakespeare y un Cervantes, hoy un Kafka y un James lovoe

Cambiaba el mundo y cambiaba la realidad, por lo cual no supo aquilatar las artes que mejor la expresaban. La nueva realidad impedia al ser provectarse sentimentalmente (empatía) en la poesía como lo había podido hacer antes. El realismo de la prosa levantaba un mundo lleno de personajes con los cuales le era posible identificarse con facilidad, para sumirse en un acontecer que le era a la vez aceptable y creible. No asi la poesía. Ella estaba destinada a perder la épica a la novela, la poesia narrativa al cuento y, finalmente, el teatro poético al teatro en prosa. Pero esto no se entendió y se atribuyó significación estética a una estéril prosa poética. Se asignó singular importancia al "patetismo falaz" de la "Diana Enamorada" de Montemayor o a la "Arcadia" de Sir Philip Sidney, y se trató al Quijote como vulgar panfleto. Se concedió excesiva trascendencia a las teorias estéticas, a preciosismos estilisticos, a refinamientos y elegancias. Algo parecido puede estar sucediendo ahora, aunque no necesariamente, en

tomo a los mismos vicios.

La proyección sentimental o la empatía da la clave. Las artes de Occidente han sido tanto más fuertes cuanto mayor proyección sentimental le han permitido al hombre. Mientras él pudo identificarse con el ambiente y los personajes de la Odisea o de los Cuentos de Canterbury, la poesía pudo lograr una amplitud asombrosa, después no. Posteriormente la novela y el cuento la obligaron a batirse en retirada hacia una esencia suya que no le era posible asimilar del todo a la prosa. En aquella época no sufrió la pintura un destino semejante porque no surgieron medios nuevos de expresión que permitieran un mayor grado de empatia que el cuadro: pero desde el Giotto hasta Velázquez cambia la temática de ese arte, dando testimonio de una nueva manera de sentir la realidad. Sin embargo, ahora han surgido el cine y la televisión que arrastraron hacía su seno con una fuerza arrobadora. Son ellos y no la fotografía, que nada ofrece que no ofrece el cuadro, puesto que, como él, es estática y silenciosa, los que tienden a afectar a la pintura como afectara la prosa al poema en relación al hombre medio.

Es por esto que la nueva pintura puede constituir un patetismo falaz equivalente aunque no igual al de la "Diana Enamorada" de Montemayor. Se divaga en torno a ella y se proyectan metafísicas seguramente ilusorias. Lo probable es que, como la poesía, no desaparezca, pero que ya se esté viendo obligada a retirarse hacia una esencia sutil, inalcanzable a los nuevos medios de comunicación audiovisual. Lo delicado de esa esencia podría herirse y tergiversarse a través de tanto furioso altercado esteticista. Su valor puede residir en algo

restringido y sutil que la sed de novedades recubre de impurezas.

Por otra parte, las artes plásticas pueden estar incorporándose a la vida a través del diseño que hoy se valora poco. La afinidad entre él y la nueva arquitectura así lo indican. Es probable que con el tiempo sean las maquinarias mismas y no las esculturas que patéticamente remedan a las máquinas las que se valoren como creaciones expresivas a la vez que funcionales.

Entretanto, es concebible que se necesite efectuar una revisión total de nuestra actitud ante el arte. Comenzar a verlo no en términos estéticos, sino como una forma de conocimiento humano. El arte comenzó a academizarse cuando delegó la misión de lograr conocimiento a la ciencia. Todo lo que conocía y sabía el hombre neolitico está en su arte, como en el del hombre paleolítico, é incluso en alto grado en el medieval. Existe la posibilidad de que estemos presenciando un reencuentro entre arte y ciencia a través de la conjunción de diseño y tecnología. El problema de lo espiritual tendria salida, puesto que Jung Indica, sabiamente, que si bien el hombre tiene una función religiosa, la puede trasladar y proyectar en la política e, incluso, en una fe en el progreso que limita con una Arcadia alcanzable en el futuro. Mientras tanto y en defensa de la identidad entre arte y conocimiento (al menos en uno de sus aspectos), anotaremos que si la novela de Kafka es hoy significativa es porque ella nos da a conocer una magnitud de nuestro mundo. Miles no se habían percatado de que viven en un mundo kafkiano hasta que él se los revela.

El Mercurio, Santiago de Chile, sábado 7 de agosto de 1965.

#### 2.5 LA CRISIS DE LA PINTURA ACTUAL

No hace mucho y a propósito de la inauguración de una nueva galería en Paris, el combativo Frank Elgar escribia estas palabras justas y agudas: "Hoy la torpeza y la ignorancia buscan el triunfo en el arte, haciéndose llamar "iluminación" y "audacia". El balbuceo llega a ser "vocación irresistible"; el cálculo astuto, "voluntad de innovación". Los informes se presentan como "liberación de lo real", la cacofema de los colores como "conquista de la sensibilidad". La impotencia y el desorden son consagrados como "angustia existencial" e "hipersentimiento cósmico". Bajo estas designaciones huecas y pomposas, es en realidad la destrucción de la pintura lo que se pretende, ya sea ingenua o deliberadamente".

Las características anotadas, en la mayor parte de la producción actual, tal vez estén indicando que asistimos a la etapa final del desarrollo que ha seguido la pintura. Con el impresionismo comenzó la etapa creadora destructiva. Los elementos componentes del arte, entonces, comienzan a liberarse. El color por el análisis óptico. El arabesco y la deformación plástica y el color, a través de la profundización del instinto (Fauvismo). La forma geométrica (Cubismo). La materia (Tachismo o Informalismo).

Junto al descrédito en que ha caido el tema, porque sólo importa una estética basada en los valores plásticos puros, se ha ido descuidando también la totalidad de la obra de arte. Aunque estamos lejos de la época del Renacimiento, tal vez se esté imponiendo R. VERGARA GREZ

una voluntad de sintesis, la labor de integración de una tradición.

El pintor que jugaba con líneas, planos y colores y creia estar gozando del máximo de libertad expresiva, ha creado una nueva academia hecha de pura retórica. Pero donde se patentiza la pobreza espiritual del artista actual tal vez sea en el liamado "informalismo".

En todas las épocas, cuando el artista no tiene nada que decir, busca dar interés a la superficie de su tela con materiales extraños. Por la falta de pensamientos profundos que comunicar, busca enriquecer su obra haciendo uso de las "pátinas" o cocina pictórica. Recurre también a las texturas esperando que éstas realicen el milagro de dar fuerza y contenido a su expresión.

Pocos, hoy, cogen el pincel como Paul Cézanne para aprender a pintar. La mayoria desea obtener el máximo de efecto con el mínimo de esfuerzo y da a la obra creada una inconveniente publicidad. Olvidan tal vez que las grandes obras se forjaron en silencio y que exigieron a sus autores, paciencia y sacrificio.

Los nombres se suceden con rapidez asombrosa, Inmediatamente después de la guerra, los artistas en boga eran: André Marchant, Manessier, Le Moal, Patrix, Singier, Bazaine, Tal Coat, Gischia, etc. Después les siguieron: Fougeron, Bernard Buffet, Todavia después, Hartung, Soulages, Schneider, Afro, etc. Actualmente los nombres son: Jean Fautrier, Dubuffet, Wolls, Mathieu, Kline, Baumeister, Tapies, Millares.

Ciuxart, Burri, Donati, etc. Mas no seria aventurado afirmar que los maestros de hoy siguen siendo los mismos de hace cuarenta años.

Se ha ido perdiendo la fe en la pintura. Si la practican muchos, es porque está resultando una ocupación demasiado lucrativa y fácil. Cuando se produzca el cansancio del público debido a los abusos, el artista moderno volverá a la realidad.

El mundo de nuestra época está siendo enfocado como un todo indivisible, y el arte dentro de él está destinado a desempeñar un importante papel social y cultural. Dejará de ser egolátrico, pesimista y destructivo. No se buscará más, deliberadamente, lo arbitrario, lo absurdo, lo disparatado, para sorprender, desconcertar, intrigar a un público.

El artista del futuro debe participar con fe y optimismo en la reconstrucción regional e internacional, incorporándose al trabajo de equipo en la construcción de las ciudades, las que serán consideradas como una síntesis de las artes, como obras de arte "colectivas".

La Nación, Santiago, domingo 15 de octubre de 1961.

#### 2.6 UN ESPECTACULO SUGESTIVO O EL ARTE DE NUESTRO MOMENTO

R. VERGARA GREZ

Tal vez no sea aventurado afirmar que hemos perdido la ruta del arte moderno. Miramos a nuestro alrededor para ver de dónde podría venir la luz y comprobamos con desaliento que, unos más que otros, todos vivimos desconcertados. Abolidas las convenciones, las reglas y los estilos, carecemos de un criterio objetivo que nos permita calificar cuándo una obra es de valor o simplemente mediocre.

A menudo se lee que el concepto de divinidad del artista ha sido "superado". Este aspira a ser sólo un hombre, y como tal concibe su producto, como el fabricante de calzado, de lámparas o muebles. Enamorado del presente, quiere desentenderse del futuro, y asi logra la salvación de su espíritu. En nuestra época no encuentra la paz para crear ni tiempo para hacer reflexiones profundas. La necesidad de expresarse se convierte en una verdadera angustia, y esto obliga a tomar los medios más directos, sin miedos y sin prejuicios.

La crisis metafísica justifica, entre otras cosas, que un cuadro o una escultura se transforme o deteriore ante los ojos llenos de asombro de conservadores de museos y coleccionistas. La necesidad de vivir, a la que tiene derecho el artista, posibilita la vuelta de un arte frívolo y convencional, hecho de signos familiares y a los cuales el público está habituado ("Nueva figuración" o "Nueva narración"). Para llamar la atención sobre una actividad en plena crisis se fomenta un arte sin pensamiento, áspero, sugestivo y repelente ("Neodadá" o "Pop Art").

El público no reacciona ante las nuevas invenciones. Estamos lejos de la época en que el arte de vanguardia conmovía periódicamente (Impresionismo, cubismo, futurismo, dadá y el primer surrealismo).

A partir de 1930, los museos de arte modemo buscan ansiosamente la obra de los artistas contemporáneos para integrar sus colecciones. Antes debian esperar hasta medio siglo los que no se ajustaban a los cánones del "arte oficial" (Jongking, Manet, Degas, Cézanne, Pissarro, Sisley, Renoir, Picasso, Bocionni y otros).

Las promociones más recientes adoptan posturas basadas en el desaliño personal para imponer su condición de artistas. En otras épocas, tales caracteristicas no eran deseadas, sino impuestas por la incomprensión del medio al creador.

El artista de nuestro momento aspira a vender su obra, y, debido a esto, se convierte en su propio empresario (trucos para llamar la atención y promover las ventas ideados por Georges Mathieu, Yves Klein y otros). La inestabilidad económica y espiritual de nuestro tiempo estimula la pasmosa sucesión de puntos de vista en la creación artística. A una manera específica de ver y estructurar la obra de arte con formas y colores arte concreto, en que el artista huye de la realidad, principal característica del arte moderno desde Cézanne a nuestros días, ha sucedido otra en que el drama se objetiviza en el choque de los materiales y las texturas.

A la academia hecha de "virtuosismos analíticos" supera otra de revogues envesados, telidos de alambres, vidrios, arpilleras alquitranadas, chatarras, trozos de hamacas, maderas, tejidos indígenas, etc. El "medio", noble y soberano, por la acción de la astucia y el azar, se ha convertido en "fin" grotesco. Pero reconozcamos en el Informalismo una experiencia importante, como lo fuera en otro sentido la experiencia de Mondrian. El Informalismo nos enfrenta con la realidad de la materia, exalta y valoriza las texturas, etc. Sin embargo, no podemos estimarla como una elaboración plástica definitiva: nos pone al punto de suplantar la necesidad de expresarnos por la complacencia de poseer los materiales, por la soberbia del gesto y el nihilismo orgulloso. De este modo, la obra de arte deja de ser una tentativa de comunicación, una confesión desde lo profundo del ser o un mensaje ("Los mensajes los dejo para el cartero", Pierre Soulages).

La falta de disciplina en el arte oficio e ideas

La falta de disciplina en el arte -oficio e ideas claras- en relación con lo que debe ser su misión y destino, facilita la afluencia de cultivadores. Han venido de todas las actividades. De la literatura y la poesía vinieron, y malograron el Surrealismo. Los arquitectos e ingenieros dejaron en un callejón sin salida al geometrismo no figurativo. Los aficionados a la pintura e improvisadores desvirtúan el Informalismo y esperan que la vaguedad de éste disimule sus flaquezas. Porque en el campo de las texturas cualquiera consigue forjarse un discreto oficio, con más facilidad y en menor tiempo que manejando los colores y pinceles.

Para ser un artista no se necesita más que realizar una exposición e inscribirse en una sociedad de pintores y escultores. Debido a esto no es extraño que muchos de los que han logrado hacerse de reputación y fortuna, renieguen de ser pintores y nieguen el arte. Las vanguardías, otra posición oficial de los snobs de todos los tiempos, no pueden creer en la obra continuada, serena y meditada, ni necesitan de ella.

Apenas comenzaba a caminar el Informalismo, cuando lo dejaba atrás con su canto de sirena la Nueva figuración. Luego el Nuevo Dadá o Pop Art, que irrumpe estrepitosamente y con increible fuerza destructora

(objetos hechos de papel, botellas, dentaduras postizas, muñecas decapitadas, ropa interior de invierno, pájaros disecados, etc.). Explicable, porque su propósito es destruir la Academia Formal, Informal o Nueva figuración, etc. ("No habremos demolido todo si no demolemos también las ruinas", Padre Ubu). Provocar el caos para un cambio radical en el arte contemporáneo. La vanguardia está en manos de esta última actitud. El arte refleja violencia y nihilismo: muerte de la personalidad humana. El hombre desconfia de su capacidad de ver, sentir, imaginar, razonar. Como en la parábola biblica, vamos tomados de la mano guiados por este ciego pastor.

La Nación, Santiago, domingo 3 de noviembre de 1963.

#### 2.7 TEMAS POLEMICOS

#### SUPUESTA PELIGROSIDAD DEL ARTE

Los que se oponen a las expresiones avanzadas de la plástica suelen a veces emplear un lenguaje chocante y, desde luego, inadecuado. Nadie con mediana inteligencia niega el derecho que cada cual tiene a gustar de esas formas artísticas o a rechazarlas.

A mi, por ejemplo, no me gustan mucho ni Fernand Léger ni una parte de la obra de Chagall. Imaginemos que estos dos pintores fueran los genios más altos producidos por la humanidad. Aun cuando ello resultara cierto y demostrable no seria licito imponerme

la obligación de mudar de criterio.

Cuando al hablar de arte se utilizan las palabras "libertinaje", "peligrosidad", "caos" y otras que encierran un sentido de valorización moral, se está haciendo ética y no estética. "Nos hallamos en un periodo caótico", dice con cierta pomposidad un caballero. No se sabe, en realidad, lo que quiere decir con ello, pero la expresión hace que muchos muevan la testa con evidentes señales de asentimiento. "¿A dónde nos llevan estos jóvenes?", subraya otro caballero. Y utilizan el mismo tono de escándalo para comentar las actividades cogoteriles. Ven las cosas, en suma, como un asunto de peligrosidad social.

Hace tiempo un pintor veterano y cuyo estilo guarda similitudes con el naturalismo de finales del siglo XIX, puso en su exposición del Banco de Chile un cartel en el cual aseveraba que los jóvenes revolucionarios de la abstracción pintaban así por designio expreso del comunismo. Nada más contrario a la verdad, pues sabido es que la Academia de Moscú no sólo no preconiza la acentuación extrema del formalismo, sino que la condena, la persigue y obliga a los artistas a practicar un realismo fotográfico más cercano al cromo y a la oleografía que a la pintura estricta.

Se dice que quienes en Chile pinten de tal modosegún los principios de la razón plástica y no del contenido- andan atrasados en treinta años. Otro error. Uno de los hechos más sorprendentes es la unidad general de los estilos. Unidad que no impide, paradojalmente, la más amplia variedad de concepciones y de realizaciones en el modo de pensar el arte.

Se dice erróneamente que esta pintura se vende más. No parece cierto. Por lo menos en Chile. El arte de avanzada, si no parece minoritario entre los pintores y los buenos aficionados, lo es entre el público.

Volvamos a la ardua cuestión. ¿Es peligroso el arte nuevo? ¿Puede surgir de la actividad de los pintores que lo cultivan -como se ha dicho- algún

#### ANTONIO R. ROMERA

riesgo para la humanidad? Respondamos sinceramente. Tomemos los nombres de algunos pintores jóvenes o que por lo menos cultivan el arte de avanzada: Matta, Antúnez, Zañartu, Núñez, Vergara Grez, Balmes, Iramázaval, Opazo, Castro Cid, etc. ¿Está el peligro en las personas? ¿Cultivan esa forma de arte por un cierto descompaginamiento moral, mental o síquico? Quienes los conocen saben de sobra a qué atenerse.

Entonces el peligro ¿estará en las obras mismas? Al contrario. Si pensamos en la pintura de anécdota y de contenido, lo que en ella se narra, podria incitar al contemplador, por espiritu imitativo, a seguir el ejemplo. Y así, al ver la muerte de Marat en una tela de David sentir vagos deseos de eliminar a un gobernante, o, al contemplar las barricadas revolucionarias de Delacroix

hacerse guerrillero.

Bromas. Ni siquiera esa excelente clase de pintura posee la virtud de inflamar los ánimos. Son otros los factores que van creando en el hombre los estados de rebeldía.

Se dijo lo mismo de la pintura del Caravaggio. "Este hombre -afirmaba Poussin- ha venido a destruir el arte". Del propio Caravaggio se aseveraba que hacia una pintura inmoral y disolvente. Y lo mismo de Manet. De Cézanne iqué no se dijo en Chile! En clerta ocasión Camilo Mori resucitó algunos textos del recordado Yáñez Silva, quien veía en el pintor de Aix un peligro para la moral y para la formación de nuestra juventud estudiosa. Don Pedro Reszka, en una conferencia que pronunció en el antiguo Club de Señoras, las emprendide contra los innovadores de su tiempo y dijo cuanto despropósito cabe suponer. Y esto lo afirmaba quien, en sus mejores obras, se acercaba tanto al estilo del más admirable Manet.

No quiero erigirme en Catón. A mí no me gustan las obras por el solo estilo. Prefiero un buen pintor realista a un mal pintor abstracto. Lo que debe guiarnos en este problema es la calidad estrictamente plástica. Digase de fulano que pinta mal, pero elimínese del juicio lo del "peligro". Claro que lo hay en un mal pintor: el de prostituir el gusto. Pero esto se da en todos los estilos.

En algunos salones oficiales y nacionales hay cosas hómidas, paísajes ridículos, desnudos de gusto dudoso y fotográfico, mal pintados. El hecho de exponerios incita a muchos a creer que son buenos. Y aquí sí que está el peor peligro.

El Mercurio, Santiago de Chile, jueves 20 de febrero de 1989.

El arte moderno se nos aparece, pues, bajo un creciente operativo de cambios, cada vez más radicales y más rápidos, que se intensifican desde el impresionismo en adelante, (hasta llegar a la declarada impermanencia de los happenings, sucesos, eventos), que intentan presentar, dramátizar o provocar el cambio puro en su continuidad, en su espontánea improvisación y en sus simultaneidades.

Por eso mismo, seria dificil elegir de la masa imponente de las obras artísticas contemporáneas pintura, escultura, cine-como en el pasado, un repertorio ideal de obras maestras. "Nada envejece tan rápidamente como los signos de la pintura no figurativa de vanguardia", declaró no ha mucho uno de sus epigonos, Georges Mathleu, no sin cierta amargura.

De un siglo a esta parte, estamos descubriendo continuamente nuevos métodos, materiales, organizaciones y sentidos, nuevas significaciones en suma, que sacuden la balanza del gusto estético y llevan a imprevistas identificaciones eventuales. Dijérase que el arte se cansa de si mismo y, al experimentar nerviosamente. no teme el proclamarse a veces no-arte o no-estético, como es el caso de algunos de los más recientes representantes de la escuela de Nueva York. El experimento se expresa a golpes de sismógrafo y traduce las conmociones de la sensibilidad contemporánea. No puede tender naturalmente, entonces, a la concepción y ejecución de obras maestras, sino a la expresión siempre móvil de sí mismo, aun independientemente de cualquier relación directa con la personalidad que lo crea. El culto romántico de la individualidad creadora suele conducir a su oposición dialéctica, a una nueva impersonalidad, que permite al yo salir de si mismo, en el olvido, superación y vencimiento de los límites individuales, para entrar en efusiones semi-religiosas o colectivas, como en los happenings. Buena porción del arte informalista se halla cargada de esta intención comunicante totalizadora, que exige una participación igualmente activa del antes llamado contemplador, que ahora deviene tan actor como el autor mismo.

Uno de nuestros ensayistas, Jorge Elliott, ha juzgado duramente esa actitud, que denomina patetismo falaz, según él, condenable, por llevar a una suerte de ebriedad sin exigencias, que no alcanza a ser dionislaca, porque no es significativa de nada y porque excluye a toda clase de tradición y pensamiento.

En las frases de Jackson Pollock: "Cuando estoy dentro de mi cuadro no me doy cuenta de lo que estoy haciendo", se revela ese abandono del yo consciente. Sólo el cuadro podría saber lo que va siendo y, como tal cosa es imposible, el crítico dirá que el pintor, falaz y patéticamente, se ha puesto al margen de los horizontes de la mente humana. Sólo después de un periodo de familiarización -dirá Pollock- podrá ver el pintor, retrospectivamente, lo que trató de hacer.

La obra comienza, pues, por producir extrañeza a quien la crea, pero, como a ello se une una especie singular de identificación psicológica o para-psicológica, puede darse -para el creador y el contemplador al mismo título- una apertura vivencial del tejido de significaciones que la obra contiene. ¿Armonía preestablecida entre lo que el artista desea y lo que resulta de

su quehacer? Sostiene Elliott que el experimentalismo plástico, cuyas consecuencias son casi siempre imprevistas para quien lo pone en práctica, ha sido adoptado por los artistas en gesto de servil imitación de las conductas de la ciencia positiva. Podríamos pensar más bien, que en uno y otro campo la experimentación surge de imposiciones bien características del espiritu moderno, que se bifurcan en cuanto a sus métodos, fines y rendimientos, pero que provienen de un tronco común.

¿Armonía preestablecida? "Si", contestaria Pollock, "Efectivamente, así es". Hay operaciones creadoras felices y otras que no lo son, lo cual no depende de actos de voluntad, sino de una conjunción de circunstancias imprevisibles, como las que determinan los "días felices" y los "nefandos".

A este propósito, señalaba Herbert Read, la influencia ejercida en la mentalidad artistica contemporánea por dos factores intelectuales y afectivos disimiles y en cierto modo convergentes: elementos filosóficos orientales, como los que integran el Budismo Zen, y el Psicoanálisis freudiano, completado por las hipótesis de Jung acerca del inconsciente colectivo y la importancia de determinados arquetipos, Insinúa Read que causas culturales comunes habrían llevado a la eclosión de los tres fenómenos arte contemporáneo, predominantemente no figurativo: difusión de filosofias orientales entre las élites de Occidente y psicoanálisis. Todas entrañan tentativas de ruptura con el mundo de la experiencia acostumbrada, en un afán de llegar a descubrir o expresar aquello que se nos oculta en nosotros mismos o en la realidad trascendente que se asoma desde dentro de nosotros.

Desde un Van Gogh o un Gauguin, ciertos artistas han dado vida a cuadros y esculturas que asumen el carácter de una revelación del mundo interno. Es el costado expresivo -a veces expresionista- de la creación plástica. El cuadro o el volumen adquieren una vida propia. Ya en las culturas arcaicas nos hallamos con intenciones parecidas, que determinan consecuencias prácticas, como que los objetos del hombre primitivo son siempre animados y poseen, aparte su carácter instrumental, potencialidades estéticas y religiosas. De ahí el respeto que rodea a estatuas o relieves, imágenes que concentran fuerzas ocultas, palabras que tienen libertad y poder, que no se pueden pronunciar en vano y sin peligro de aniquilamiento. delirio o locura. Hay palabras capaces de romper el equilibrio del mundo. Esa experiencia de participación nos lleva a sentimos sustancialmente ligados con lo que nos es ajeno, nos lleva a descubrir nuestro propio retrato en otro rostro.

La aplicación de estas ideas a la comprensión valorativa del arte contemporáneo conduce, sin duda, a considerables alteraciones de las perspectivas axiológicas e históricas y a una visión discontinua de la experiencia estética, que sería siempre un nuevo comienzo.

De ahi la resistencia que ellas suscitan por parte de quienes ven, o quieren ver, unidad de desarrollo en la historia de las artes.

El Mercurio, Santiago, Jueves 21 de agosto de 1969.

"Hace cien años -escribe el crítico italiano Giorgio Kalsserlian- la profesión de crítico de arte era, sin duda, mucho más fácil que en la actualidad. Efectivamente, algunas ideas generales inconclusas permitian identificar, sin lugar a dudas, la obra de pintura o escultura considerada como bella. Esto es, se creía en la necesidad de la imitación de la naturaleza y en la normatividad de un sentido renacentista de las proporciones y de la armonia. Los grandes pintores románticos, como Delacroix, no eran aceptados todavía completamente mientras un arte oficial, mesurado y académico, imperaba indiscutido entre el público culto. En menos de cien años esta situación ha cambiado radicalmente, y hoy en día incluso los críticos más tradicionales se quardarían mucho de apoyar un arte que no mostrase cierta vivacidad y un mínimo de "carga" emotiva. Pero. en estos tiempos, cuando se trata de pintura experimental, todo está permitido. ¿Cómo poder orientarse, entonces, sin criterios, en esta vaguedad de perspectivas?"

Las obras maestras -que hoy, en sentido riguroso, no existen- adquirían así un carácter de normatividad, que han perdido para el creador contemporáneo. Ahora el arte se hace a la medida de toda la historia y prehistoria del hombre y no dentro de los cánones renacentistas. Hemos perdido, así, la noción de un solo y privilegiado eje ordenador, de raiz grecolatina, que determinaria el sentido histórico de las artes figurativas v de las otras-, otorgándoles continuidad. En caso de existir en nuestros días esta continuidad podría hallarse sólo en factores adjetivos, como el dominio del espacio representativo del espacio natural o la maestria artesanal y técnica, pero no debemos olvidar que culturas enteras no pretendieron la conquista de tales objetivos ni realizar tales valores. Nos hallamos en la época del Museo imaginario de que habla André Malraux.

"Actualmente todos los artistas occidentales agrega Kaisserlian-pertenecen a este mundo desmesurado: pequeñas estatuillas negras han inspirado a los
escultores de Occidente más que las obras de Miguel
Angel, y ciertos pintores y caligrafos japoneses han
determinado un gran movimiento en la pintura occidental de nuestros dias -el grafismo informal-, mientras que,
por el contrario, durante esos años, Giotto, Masaccio y
Piero della Francesca no han ejercido ninguna influencia"

Somos los primeros hombres que tienen la posibilidad de constituir museos imaginarios universales que dan otra visión y otra medida del hombre, gracias al creciente conocimiento de las culturas exóticas o extintas y a los medios cada vez más perfectos de reproducción audiovisual de sus expresiones. Llegamos a ser así, por poco que lo queramos, los primeros ciudadanos virtual y realmente universales, los primeros que han vivido en un mundo ecuménico o que tienen la posibilidad de hacerto. Los últimos cien años han descubierto casí todo lo que se sabe de las culturas distantes, de las obras prehistóricas, del arte infantil y la mente que lo crea o de los reductos escondidos de la psique. Estos hallazgos se han producido gracias a las investigaciones antropológicas y arqueológicas, pero

también en parte han sido motivados por el notable cambio de las valoraciones estéticas que el mismo arte moderno ha introducido. Qué poco pudo saber Goethe de las artes prehistóricas, a pesar de haber sido uno de los primeros en intuir su valor!

Vivimos en un mundo desmesurado y a veces nos quejamos de que nuestras expresiones artísticas posean tal carácter, olvidando que la desmesura comienza en nosotros mismos. Pero la queja, siempre renovada, desde antiguo, suele justificarse desde el punto de vista de otra de las funciones que el arte ha cumplido histórica y psicológicamente: una tarea de corrección ordenadora de la experiencia sensible, que ciertas tendencias artísticas asumen mejor que otras y que se manifiestan tanto en la creación de las formas expresivas como en su contemplación y consumo. He aquí un polo contrario a toda desmesura, puesto que significa estilización ordenadora que se emparenta más con la ciencia que con la efusión romántica, lejos de todo lo superfluo, postizo o excesivo, como ocurre con el neoclasicismo geometrizante, concretista o constructivista. De ahi la tendencia a un arte y una belleza absolutos, fundados en la geometria o en la plástica pura, tan antiqua como su opuesta y también presente en el orbe primitivo.

Volviendo a la idea anterior, diremos -con Kaisserlian- que "hoy, en realidad, todas las obras de arte del
pasado y del presente nos son contemporáneas". Por
eso los peligros de un relativismo amorfo, en el caso de
la crítica, son demasiado evidentes. Quién sabe si nos
ayude a comprender en uno de sus aspectos el sentimiento de extrañeza que el arte contemporáneo en
general nos procura, la aguda observación del mismo
crítico, cuando distingue dos planos distintos de la
existencia: "El de la vida de todos los días, en el que
nos movemos normalmente y en donde conocemos
alegrías y sinsabores, plano considerado como anodino y banal, y el del empeño auténtico, que, entre el
riesgo y la angustia, nos trae los signos puros del arte".

¿No significa eso que, de algún modo, el llamado arte moderno o contemporáneo está cerrando su propio círculo y agotando sus posibilidades expresivas, para abrirse hacia nuevos e imprevistos desarrollos, que ya no son simplemente modernos? Pues de ningún modo en la historia de la cultura -y aun de la naturaleza-se vuelve lisa y llanamente a situaciones anteriores. Los cambios sociales son, es obvio, irreversibles.

"El ser se nos muestra escondiéndose", insinúa Heidegger, al modo de Heráclito. El arte y la filosofia intentan, siempre en vano, revelarlo. Cada nuevo estilo es una tentativa irrepetible. Acaso la celeridad de los cambios contemporáneos y el rápido envejecimiento de las formas sean indicio de la urgencia con que sentimos esa necesidad de revelación. Tanto en la acción como en el conocimiento pareciera que el ser, a punto de ser conquistado, se nos escapa. Su presencia huidiza es continuo desafio, pues se nos muestra sólo en este esconderse y problematizarse, y de esa manera, y con tal carácter, impregna a la creación artistica, a toda creación humana.

Siempre vuelve a ofrecérsenos el tema de la esencial trascendencia de las formas artisticas. En efecto, opor qué más allá del regodeo de los sentidos, nos interesan contemplativamente algunas formas visibles? ¿Por qué nuestro interés no se limita a lo decorativo y se dirige, en cambio, hacia planos más profundos de la sensibilidad? ¿Cómo podemos penetrar en un terreno extrasensible partiendo de estimulos visuales? ¿Cómo pueden nuestras pupilas intuir en las cosas su sentido interior? Seria imposible contestar estas preguntas sin insertarlas en un vasto contexto metalisico, pero sin duda ellas están en la entraña de la significación espiritual de las artes, desde las apariencias y más allá de ellas, que son su materia y forman su lenguaje. A través de la extrañeza inicial y de la identificación que la sigue, un cuadro puede transportarnos al alma ajena y hacémosla propia en una instancia de autorrevelación. Y si en nuestra cultura, progresivamente critica, esta búsqueda de sentido es más imperiosa que en otras más orgánicas, ello proviene tal vez de que el alma ajena y la propia se nos han hecho más enigmáticas, a pesar de la claridad de las acciones que la ciencia, la técnica o la política puedan proponernos. Interrogamos a las cosas que creamos para saber acerca de nosotros mismos. Las cosas creadas son nuestra huella, el surco en que recogemos en lugar de sembrarlasmisteriosas semillas perdidas. La pintura, la escultura. la arquitectura, el cine hacen el alma visible, la rescatan del abandono, de la distracción, del olvido. En las épocas críticas, el alma humana es más irritable, pues está más dispersa en sus concreciones materiales y

Una naturaleza muerta de Cézanne es apenas un intimo pedazo de la realidad. Unas cuantas manzanas, una botella, un vaso, un mantel arrugado no significan gran cosa bajo el ángulo de las esencias, y, sin embargo, podemos penetrar no sólo en el alima esquiva del pintor mediante esos objetos, sino también, en instantes privilegiados, en toda una época con sólo mirar esas nonadas. ¿Por que ocurre tal cosa?

Quizas esté el esbozo de una respuesta en el afán de cosificación simbolizadora que actúa en la raíz de los procesos de intervención artística. Se trata de fabricar unas cosas que delatan la caligrafia interior en un acto de trascendencia cargado de afectividad. El espíritu, en cuanto intelecto, tiene la vocación de trascender y trascenderse, y desde el confuso mundo del yo individual nos lleva a abstracciones, esencias. visiones generales. En cambio, la psique, más enraizada a la médula singular del yo y a las situaciones fugaces de la existencia, tropieza con más dificultades cuando tiende a trascenderse por el inevitable vehículo de lo sensible. ¿No proviene de ese forcejeo, como de Jacob con el Angel, el aire de eternidad en lo fugaz que alcanzan ciertas pinturas? La mirada quiere eternizar las cosas perecederas, como en las imágenes del Budismo Zen. Es lo que Herbert Read llamaba el "principio lundamental de las artes", el principio de resonancia espiritual que, recordando las enseñanzas de un viejo pintor chino, se da en la capacidad de ligar lo singular con lo universal y en la de hacer eterno lo inestable y lugitivo. El arte viene a ser como un sueño sostenido en relación simbólica con las cosas. El sueño nos muestra espejismos que terminan siendo nuestras realidades.

El arte contemporaneo, en algunas de sus moda-

lidades vecinas al informalismo, a diferencia de lo que ocurria en el pasado, suele construir destruyendo, desformalizando expresivamente. Puede sostenerse hoy, sin incurrir en disparate, que cada cosa mirada desde cierto punto de vista puede ser estética e ingresar al campo expresivo de las artes. Con ello el pensamiento estético dentro de la filosofía, amplía considerablemente su registro aun a riesgo de diluirsey pasa a ser una teoria general de las formas simbólicas. Por eso dificilmente puede darse una critica de las artes actuales que no tome en cuenta el hecho de que éstas son sintoma de algo que trasciende al arte. De ahi vienen no pocos de los escollos con que tropieza. los cuales se inician con el hecho cierto de que las palabras son siempre insuficientes o inadecuadas para expresar la experiencia estética visual o sonora. Sólo algunos estéticos racionalistas pudieron sostener que el verbo es capaz de traducirlo todo. La verdad es que si ponemos a un gran escritor un Baudelaire, un Valery. un Claudel, un Ortega, que escribieron abundantemente sobre las artes plásticas- a revelarnos su experiencia visual, sus palabras nos servirán como metáforas, apenas como alusiones o como construcciones paralelas a la experiencia. Pues, ¿cómo podríamos explicar o describir ese jarro de agua o esa mirada, sin entrar de lleno en la literatura, abandonando el suceso pictórico?

En el intervalo entre la realidad perceptiva y la representación simbólica se abre un área de tensión, de indeterminación e incertidumbre, que separa aquella realidad perceptiva de la representación de ella misma. Este intervalo se carga de posibilidades expresivas que dan margen a la individuación creadora. Si no hubiera distancia o diferencia entre el objeto y su representación, dariamos con la visión angélica. La nuestra, en cambio, está alterada por deseos y afanes y por las motivaciones de cada dia, que afectan y dan dirección a todo lenguaje. No hay entonces realismo artistico que pueda llegar a tener valor representativo universal. desde que se trata de objetos percibidos, sentidos y expresados partiendo de la singularidad del sujeto y su circunstancia. En este sentido, no puede haber un arte realista absoluto que, idealmente, resultaria sólo al alcance de la capacidad divina, que suprime la distancia entre la representación y su objeto, por encima de toda dialectica.

Es ilustrativo a este respecto el caso de los pintores impresionistas que se preocuparon de transcribir
directamente lo visto, de acortar el intervalo entre la
representación y su objeto perceptivo, investigando las
leyes que rigen la aprehensión de la luz, de los colores,
planos volúmenes. En esa virtud, deben de ser calificados de realistas radicales y, sin embargo, durante
mucho tiempo fueron incomprendidos por la mayor
parte de sus contemporaneos. Su pulcritud representativa disonaba con los principios reinantes en materia de
representación "realista". Los epigonos del naturalismo
resultan siendo tan idealistas como los abstractos o los
imaginistas más desenfrenados, y desde luego más
que Cézanne, vilipendiado por ellos en nombre del
realismo. La "realidad perceptiva" depende de la
dirección de la mirada.

Si el siglo XX, como se ha dicho, carece de una vital corriente realista descontando al "realismo mágico", ello no se debe a que hayan disminuido las habilidades representativas de los artistas, como suele asegurarse, sino a un cambio en el orden de los intereses expresivos. A la confianza antes prevaleciente en la solidez del mundo externo, ha sucedido en la filosofia y en las artes una preocupación mayor por las realidades internas no visibles. Resulta así más dificil la tarea del pintor, puesto que la vida interior no está hecha necesariamente de imágenes visuales, sino de preimágenes -temores, deseos, presentimientos, nostalgias-, que predominan en la afectividad, a menos que la psique se haga visionaria, como suele ocurrir en los sueños o bajo el efecto de los alucinógenos. En un Münck o un Ensor, por ejemplo, el mundo interno explota en una proyección exterior que psicologiza paisajes y figuras hasta llegar al delirio. Las imágenes de tres dimensiones dejan de ser portadoras de lo real externo y pasan a ser testimonios de lo interior.

No hay, entonces, arte que pueda ser representativo sin ser expresivo de una personalidad. Es esto último más característico de las sociedades críticas que de las orgánicas, en las cuales la persona llega a integrarse de una manera teóricamente perfecta con la función que ella cumple dentro de lo social, hasta el punto de que, en el límite, persona y función se identifican y puede definirse a la persona por su función. Lo personal se integra en el todo colectivo sin que sufra en su valoración para si misma. En cambio, en las sociedades criticas persona y función se distancian, así como se produce un divorcio entre experiencia intima v expresión, cosa señalada y estudiada con admirable profundidad entre nosotros por Félix Schwartzmann en sus obras "El Sentimiento de lo humano en América" y "Teoria de la Expresión". Los gestos expresivos se hacen difíciles, tensos y a veces herméticos y las funciones sociales dejan de ser representativas de la persona en su integridad. Esta ya no se siente bien identificada con lo que hace, que la deja insatisfecha, como al artista, desde el Romanticismo, lo dejan siempre descontento de sus obras. El ya no se siente, como el clásico o el académico, totalmente expresado por lo que crea. Queda en él, en el fondo, un sobrante no iluminado -"el ser goza ocultándose"- y por eso mismo se pide al arte cada vez más que sea proyectivo. alumbrador y adivinatorio de aquellas tierras incognitas, sobrantes y oscuras. Se pide con eso que cumpla una función mayeutica.

En tal contexto, es comprensible que épocas como la nuestra sean más propensas al culto de las personalidades creadoras que al cultivo de sus obras, que no alcanzan a ser maestras y ejemplares.

El Mercurio, Santiago, jueves 4 de septiembre de 1969.

#### 3. REFLEXIONES ESTETICAS DE LUIS OYARZUN

#### 3.1 SOBRE ARTE Y SOCIEDAD

LUIS OYARZUN

El interés por la función social de las actividades artísticas ha experimentado, desde la segunda guerra mundial, un enorme incremento. En todas las latitudes geográficas y políticas el arte en sus diferentes formas está adquiriendo una vigencia que lo convierte, en la nueva sociedad de masas, en artículo de primera necesidad, como que él viene a satisfacer, desde varios angulos, una urgencia de expresión de lo personal en lo colectivo que generalmente se halla inhibida en las faenas normales de producción e intercambio económicos. Tiende a reconstituirse, por otra parte, en un marco nuevo del humanismo, la ligazón esencial entre las aventuras de la imaginación y el trabajo utilitario. entre arte y ciencia, poesía y técnica. Sin los ensueños de la fantasia, el quehacer cotidiano tiende a endurecerse y hacerse estéril.

En Estados Unidos y en los países más avanzados de Europa, el curriculum escolar en la educación secundaria y, sobre todo, en la formación básica de las universidades, ha introducido no sólo ramos humanisticos, como la historia, con carácter obligatorio. Más aún, se acepta la conveniencia de que los futuros científicos, tecnólogos o simplemente técnicos sostengan de algún modo trato con tareas de expresión artistica -literaria, musical o plastica-, pues el hombre actual y, con mayor razón, el hombre del futuro, deberán descifrar con más honda universalidad los signos de la cultura, ser estimulados por la riqueza de lo humano en todas sus direcciones y dimensiones, para formarse a la vez en cuanto hombres y productores de blenes, por encima de las especializaciones clausuradas que terminan por hacer imposible la comunicación liberal de los espiritus.

Las naciones socialistas, con su concepción particular del arte dirigido y con todos los defectos

anexos a esta posición, han reconocido ampliamente la importancia del arte en la dinámica social, sea como vehículo de propaganda, sea como promotor de contactos intensamente afectivos entre el ciudadano, su cultura y su tierra. Pocos museos hay más hermosos que el de la historia china, en pleno corazón de Pekín, al frente del Palacio Legislativo, donde el arte admirable de todas las épocas convive con los episodios fundamentales del desarrollo social de ese país.

Ocurre que el mundo, aquí y allá, en Estados Unidos o en el Extremo Oriente, ha descubierto que no se puede comprender y gozar al arte in vitro, desligado de la vida humana, que es siempre individual y social al mismo tiempo, y que ligran cosa nueval- no se puede tampoco vivir "en alto nivel" en sociedad, aun en las sociedades tecnológicas, prescindiendo del arte y del artista, que crean formas, sueñan, deliran y representan aquello que en el hombre a la vez construye y destruye, aquello que, en la fantasia creadora, igualmente válida para el arte, la ciencia y la industria, bosqueja los nuevos alvéolos del crecimiento de la especie.

Un país sin arte, si no muerto, es sombrio, sórdi-

Un agudo filósofo de la realidad, el conde Keyserling, escribió páginas que deberian dolernos todavia, acerca del feismo en Chile, acerca del culto que en esta tierra de tan bella naturaleza dispensamos a lo horrible, al descuido y la mugre. ¿Habrá necesidad de investigar el tema, en estos dias en que la desventurada ciudad de Santiago y las otras de la República pagan el precio de nuestra democracia política con tanta fealdad de lienzos, letreros y efigies de los candidatos a regidores, que deberian ser justamente los guardianes del decoro urbano? Lo que si deberia investigar algún instituto de sociologia para elecciones futuras, es si tanta lacra

estética redunda en algún beneficio, siquiera minimo, para esos candidatos.

Dudo que haya en esta parte del mundo una ciudad más desconsoladora que nuestra capital de Chile, tan tiernamente elogiada por su fundador. Diriase que los chilenos, admirablemente divididos en nuestras posiciones políticas, estamos todos de acuerdo cuando se trata de transformar ciudades, villas, villorrios y caminos en muladares del Levante. Con lo cual, aparte de exhibir nuestra carencia de sentido estético, todos parecemos dar pruebas de debilidad mental, si para conquistar los sufragios de la población damos crédito a medios tan inconducentes como el de exhibir nuestros retratos en la vía pública a escala gigantesca.

Santiago, que alguna historia posee y que puede mostrar un movimiento artistico sobresaliente para la América del Sur, tiene que avergonzarse no sólo de su incuria urbanistica, sino también de sus museos. El Museo, templo de las Musas, es centro de educación y regocijo para propios y extraños. No hay ciudad en el vasto mundo que no quiera respetarse por ellos. Alli están el presente y el pasado. "la aventura y el orden". Chile, en tantas cosas iniciador en nuestra América, levantó con sus propios medios, en tiempos que

desconocian la ayuda exterior, museos decorosos. Pero no supo mantenerlos y hoy languidecen, faltos de fuerzas, ¿Cómo podrían mantenerse solos? Un país soberano que no protege su propio patrimonio histórico no merece estimarse a si mismo. Merecen en cambio, parabienes y estímulo los que están luchando para que esta situación lamentable sea modificada.

El Director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Nemesio Antúnez, ha continuado el afán encomiable de su fundador, Marco A Bonta, en buena parte gracias a la cooperación de sectores privados que han permitido hacer-de este museo un centro vivo de atracción para todos los campos artísticos, no solamente plásticos. Y, por su parte, el pintor y escritor Jorge Elliott, nuevo Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, con imaginación, inteligencia y dinamismo, ha podido obtener, gracias a la buena disposición del Presidente Alessandri, el compromiso formal de constituir un fondo permanente de protección a los museos y a las artes. Gracias a estas personas y a la colaboración que obtengan del público, podremos dar los pasos indispensables para rehabilitar por lo menos estos centros dinámicos de la vida nacional.

El Mercurio, Santiago, domingo 7 de abril de 1963.

3.2

#### SOBRE LIBERTAD Y CONTEMPLACION

LUIS OYARZUN

Toda la problemática del hombre conduce de algún modo al tema de la libertad que, si bien cambia de figura cuando se alteran las perspectivas culturales, no enajena con ello su último sentido.

El planteo existencial del tema ha de significar sustancialmente lo mismo para un persa del tiempo del Gran Rey que para un ateniense del siglo de Pericles o para un chino seguidor de Mac-Tse Tung, como quiera que lleguen a preguntarse por el sentido interior y esencial de la libertad. Desde luego, la reflexión acerca de la libertad y sus alcances frente al destino o los poderes humanos es muy anterior a la propia filosofía. Para este efecto, no importan tanto sus variedades concretas de realización, anejas al cumplimiento social de las vocaciones personales, como el hecho fundamental y primario de que alguna forma de libertad y alguna aspiración a acrecentaria se nos aparezcan, en todo caso, como necesarias y, en cuanto tales, posibles para el hombre.

La libertad creadora, es decir, el impulso irrefrenable hacia la creación, tiende a materializarse, a trascender su íntima fuente, a expresarse en acciones. Pero a menudo olvidamos en nuestra época que no hay acción realmente humana sin algún momento de contemplación, sin una cierta suspensión metafisica del tiempo ordinario. Y solemos olvidar también que sólo en estas instancias de plenitud contemplativa sentimos, en todo lo que ella realmente significa, la llama creadora de la libertad. Una acción sin ardiente contemplación seria puro mecanismo. La libertad requiere reposo tanto en la percepción de su esencia como en el dinamismo de su quehacer.

Acaso los grupos humanos organizados y formulamos esta idea como una simple vislumbre intelectual anterior a la hipótesis-, cuya encamación superior es en los tiempos modernos el Estado político, posean estilos de acción más parecidos a las conductas animales y cibernéticas, de pura acción y cálculo sin contemplación, que a las propiamente humanas. El Estado no puede estar en reposo sin transformarse en Iglesia, como tendió a ocurrir en las mejores épocas del Imperio Chino. Tiene que actuar para ser y mantenerse, lo cual supone alguna forma de guerra, desde que existe su pluralidad.

De ahi provenga tal vez la utopia fichteana del Estado comercial cerrado, el único que podria realizar la libertad, cerrando sus puertas para abrirse interiormente no sólo a la posibilidad de un autoabastecerse sino a la del autoconocimiento, sólo factible en la contemplación de si. Pero ocurre que, de hecho, no son posibles ni Estados ni gobiernos contemplativos. El Estado es el organizador más general de las acciones colectivas y, a contrario sensu no podria darse un Estado filosófico que no fuese totalitario, a menos que nos situáramos, fuera del mundo, en la Ciudad de Dios. Las Utopias terrestres, capaces de superar en definitiva las tensiones y contradicciones internas de la sociedad, son irrealizables en la misma medida en que las acciones contrastadas y todas las humanas lo son- generan conflictos y en que la contemplación es impropia del Estado mismo.

Un Estado que posea libertad per se , como para ser, según el anhelo de Fichte, su órgano supremo, resulta contradictorio y llega al fin a destruirse. En efecto, la libertad vive de la expresión y

toda expresión que conozcamos es expresión de sí, es decir, expresión de un yo o de grupos concretos que aspiran a trascenderse, a conocerse en visiones y creaciones que materialicen su libertad en obras singulares.

En cambio, en el extremo opuesto, en lo rigurosamente personal, la libertad expresiva opera ya en el dominio de la percepción, que és un caso de conducta sustancialmente distinta a las mecánicas. La percepción está indefectiblemente animada por tensiones estéticas de forma personal que hacen de ella símbolo de realidades más que simple instrumento de acción.

Podrá verse aqui que las fronteras de lo estético son más amplias de lo que a simple vista pareciera, pues configuran el propio carácter distintivo de las percepciones, que fundan el conocimiento del mundo sensible. Por otra parte, gracias a esa cierta emoción que cada percepción suscita y en que cada una se arraiga para ser tal, podemos conocer sólo en el grado en que nos identifiquemos de algún modo con el objeto conocido. Este solo elemento identificatorio de la percepción bastaria para diferenciarla de las conductas cognoscitivo-instrumentales de las máquinas, por muy complejas y perfectas que estas sean o puedan ser. ¿Podría concebirse un cerebro electrónico que viviera un momento de identificación contemplativo con su objeto? En cambio, para el hombre no hay ni podria haber conocimiento de alto rango sin este nivel de identificación que pugna por alzarse a la conciencia. Lo radicalmente extraño, desde lo desconocido hasta lo ignoto o lo incognoscible, es lo que escapa a las redes de nuestra percepción, y justamente se nos va todo aquello que no somos en modo alguno, lo que no podriamos de ninguna manera llegar a ser, por estar al margen de nuestro ser real y hasta de nuestro ser posible, en el caso de que no nos asignemos posibilidades mayores de crecimiento perceptivo. De lo cual resulta que el avance del saber en lo que tiene de más sustancial depende sobre todo del progreso de nuestra capacidad identificatoria -diriamos del progreso del espíritu-, de la capacidad de ser y vivir más cosas y relaciones, mucho más que del mero registro estadistico de situaciones actuales y posibles, que puede ser electuado por máquinas.

Por la via de la configuración emocional que tiende a expresarse, y que en verdad se expresa en ella, toda percepción es estética. Por eso, nuestra visión de las cosas, de cada una de ellas y de todas, permaneceria ignorada, aun para nosotros mismos, en su significación, si no la descubrieramos contemplativamente. Tal instancia que vincula lo singular al Todo- es antecedente necesario de la acción auténticamente humana. El estudio de la percepción y su estructura nos pueden servir de punto de partida, tanto para una teoria de la contemplación con sus factores identificatorios como para una justa teoria de la acción, y sólo en relación con ambos polos -complementarios, si se quiere- podrá establecerse una teoria feliz del conocimiento.

La aspiración a la trascendencia, implicada en el momento identificatorio del conocer, es aspiración a la unidad, a contemplar la unidad en la variedad de los seres, pero suele también traducirse en acciones que tienden a instaurar la trascendencia. Entre éstas figuran en modo eminente como que se registran entre las empresas más generosas del acontecer histórico- las que anhelan servir a la realización de Estados o sociedades ideales, equivalentes al cuerpo mistico de la teología cristiana. Es que, en último término, el afán de trascendencia es una aspiración al goce de la verdad unitaria y absoluta, la verdad de todo y del Todo disfrutada por todos. Esta verdad no podría ser alcanzada sino por una comunidad de conciencia trascendida cuya constitución requeriría una revolución mucho más profunda que todas las revoluciones sociales o políticas-o por la conciencia personal, en las creaciones contemplativas del artista, del filósofo, del mistico.

Desde el punto de vista de la libertad con sus vivencias y consecuencias, la historia ha sido hasta hoy historia de conciencias creadoras solitarias que han fundido en su intimidad contemplación y acción. Pero acaso uno de los caminos del futuro esté -como en la concepción de Teilhard de Chardin- en una revolución profunda que logre abrir las conciencias hacia esa unidad en la contemplación, en el seno de sociedades cada vez más abiertas y más solidarias entre si.

Hasta ahora las sociedades humanas en cuanto tales han solido revelarse y cohesionarse en la acción. ¿No era un lugar común de nuestros padres afirmar que las naciones son hijas de la guerra? Mas no ha habido hasta hoy, en rigor, unidad ni convergencia que repose en la contemplación del mundo y del yo, ni siquiera en el saber científico, salvo en formas locales y transitorias. Si llegáramos a abrir el camino de la aproximación a este fin nuevo, acaso la idea de una comunidad universal muy diferente a la del Estado universal-llegara a adquirir forma y vitalidad, con todas las posibilidades de acciones convergentes que pueden enriquecerse en grandes visiones comunes.

Ocurre, por otra parte, que la experiencia misma de la contemplación está por explorar, aún más que por el lado de los misticos y artistas, por el de los científicos, filósofos y hombres de acción, que generalmente la ignoran, Desde luego, pensemos que la contemplación no es sólo apertura a un objeto, con tendencia al máximo grado de amplitud o, al revés, de concentración. Es tambien actividad y, por lo mismo, expresión constructiva de su objeto. El dinamismo de la contemplación, captable en la creación artística, que es una suerte de contemplación manual, es el dinamismo de la imaginación y bien se sabe que ésta puede ser a la vez fuente de invención y de conocimiento.

Elevandose sobre el conocimiento ordinario, la imaginación nos hace entrar en una realidad en curso de ser, que para ser conocida exige ser más adivinada que analizada, como sucede urbi et orbi en el trato interpersonal. Con ello, la experiencia estética identificatoria resulta indispensable para cualquier conocimiento de lo real, y todo nuevo saber resulta siendo el fruto de una aventura semejante a la creación del artista.

En estos días ha vuelto a plantearse, a propósito de los nuevos planes de estudio de la enseñanza cientifico-humanista, la cuestión de la importancia de las asignaturas artísticas artes plásticas y música- en la formación general de los niños y jóvenes. Parecería inoficioso defender su valor hoy realizado por un gran aumento de los intereses juveniles dirigidos hacia las artes, si no se diera el caso de que justamente algunos de los encargados de la planificación lo han puesto en duda. De ahí la oportunidad de reflexionar, aunque no sea sino de paso, sobre la conexión esencial que existe entre el arte y las humanidades.

Desde luego, no son pocas las universidades más avanzadas del mundo que han reconocido la necesidad de enriquecer sus planes de estudio, antes exclusivamente orientados hacia las ciencias básicas y los ramos profesionales, incluyendo en ellos disciplinas artisticas, con una finalidad de formación general de la sensibilidad de los alumnos. Con mayor razón tales actividades son indispensables en la enseñanza básica y en la media.

"Las humanidades o estudios generales conducen en último término a la educación de si mismo", escribia hace años el profesor Baldwin Smith, de la Universidad de Princeton.

No es dificil descubrir el lugar que corresponde, en el cultivo de las humanidades, a las ciencias de la naturaleza y de la cultura o al estudio de las lenguas. En cambio, no siempre es fácil asignar su justo sitio en tal programa al arte, es decir, a las artes -literatura, música, plástica.

Desde hace mucho tiempo algunas universidades europeas y americanas admitieron entre sus Facultades clásicas institutos de enseñanza artística que, en otros casos, solian depender directamente de los Estados o municipios. Pero no radica en este punto el problema que ahora nos ocupa. Cuando nos preguntamos por la función del arte dentro de la educación general, gueremos saber en qué medida todo plan de estudios deberia incluir teorias y prácticas artísticas, en bien de la formación equilibrada de los estudiantes. No en balde el teatro, la danza, la música, las artes visuales han sido siemore actividades expresivas abiertas a todos los miembros de la comunidad y ligadas a la realización de múltiples objetivos individuales y sociales. Por su propia naturaleza, entonces, merecen formar parte de un plan de estudios generales, en la medida en que este se proponga ayudar a la formación integral del hombre.

Estaba en lo justo Alfred N. Whitehead, gran filósofo y científico a la vez, cuando pedía un mayor enfasis para el arte dentro de la educación general, porque él presenta "una variedad infinita de valores vivos y vividos", a diferencia de los valores especializados, y menos interiorizables, de los hechos técnicos. "El hábito del arte es el hábito de gozar valores vividos". Pensemos en la importancia progresiva que este modo de experiencia tiene en una sociedad que crece vertiginosamente y que avanza hacia la automatización, con cesantia eventual de la mente y las manos. Por eso mismo, hay que estimular desde la primera infancia las capacidades liberadoras y expresivas, que son justamente las que mueven a la imaginación que se vierte en las artes, para contrarrestar la tendencia a la petrificación masificada de la vida. Así podríamos volver a las alegrías del arte colectivo, en que somos todos de algún modo actores y espectadores, y conquistar goces que en otras épocas estaban reservados a una clase privilegiada.

Por otra parte, el quehacer artistico posee, aun más que las otras formas culturales, una capacidad de comunicación y conmoción emocional que lleva hacia experiencias comunes. El trabajo artistico puede siempre vitalizar las relaciones formales entre los individuos y grupos, para aproximartas a la fuente de oces compartidos.

La actividad artistica nos permite realizar, por lo menos, dos grandes fines que corrientemente están fuera del alcance de otras: la expresión y la creación de formas. Nos lleva a crear formas expresivas que nos reflejan proyectivamente. Toda expresión es tentativa de comunicación, una salida de nuestro ser intimo que, al trascenderse, nos descubre. En este sentido, de máxima importancia pedagógica, la creación artistica es un método activo de autoconocimiento, desde que al expresarnos, hacemos patente algo que estaba oculto a nuestra propia conciencia.

Se ha dicho con razón que la obra de arte resulta de una colaboración dinámica -es decir, de una luchaentre el artista y la materia que se le opone. Así el arte espiritualiza al mundo sensible. ¿Podrá, entonces, haber alguna duda de que merezca figurar en las humanidades?

El Mercurio, Santiago de Chile, miércoles 22 de noviembre de 1967.

## 3.4 CRITICA DE ARTE UNA VUELTA POR LAS EXPOSICIONES

Empecemos esta visión fugaz por reseñar lo expuesto en Galeria Patio. Las obras -óleos y dibujos- son de Federico Assler, quien recientemente representó a Chile en la novena Bienal de Sao Paulo.

Assler considera lo presentado en la sala de la Avenida Providencia como obra menor. Esta calificación no es intencionalmente peyorativa. Constituirian tales óleos, con referencia a obras más significativas por ejemplo, las enviadas a certámenes importantes, lo que en otro arte llaman música de cámara. Frutos de

A.R.R.

una actividad intima, una especie de meditación del artista consigo mismo, o "instantes líricos", como se ha dicho, de las pequeñas telas de Vásquez Díaz.

Esas telas concentran y densifican con mayor fuerza el estilo peculiar del pintor. Assier posee un modo original en el cual la forma reitera su juego y, por momentos, parece rizarse como los limites encrespados de una ola. A veces, como se ha dicho con razón, parece asistir el contemplador al desarrollo de una supuesta formación pluricelular.

Me permitiria discrepar de quienes atribuyen por lo menos la actual exhibición a impulsos superrealistas. Falta el lado conceptual, para mi indispensable en una pintura que, como la perteneciente al superrealismo, se tiñe siempre del factor literario. Por otra parte, las alusiones al eros frecuentes en el artista- aqui se hallan sólo en el título de las telas.

Intento señalar algo para mi importante. Federico Assier en estas pinturas de una mayor intimidad, inclusive en los tamaños más reducidos, acentúa el predominio casi exclusivo de la forma, la especulación en el dominio plástico, sin otras desviaciones, si no es en algún dibujo donde la presencia de lo visceral se inclina a lo erótico, hacia cosa ajena al goce del pintar.

Se le ha llamado "puntillista". Pero su puntillismo es de índole muy distinta al puntillismo habitual. Assier no pinta con puntos ni "comas" cromáticos. Es decir, no desintegra el color en su elemento más pequeño, como ocurre en el "grisé" de los impresores. La parcelación del color en Assier corresponde más bien al empleo de formas que son en sí diminutas, como las circunvoluciones de la masa encefálica, o como una floración, o como un semillero que por su naturaleza ya está compuesto de elementos repetidos que producen la impresión desintegrada.

En la corriente abstracta de nuestra pintura Assler es voz muy personal. Su color es también abstracto y se funde a la forma para hacerla más significativa y aumentar asi la fuerza de su personal visión de un mundo que a veces nos inquieta. Creo, por otra parte, que es -hasta ahora- la mejor de sus exposiciones.

JAN STUSSY. GALERIA CARMEN WAUGH-Este artista, que expone entre nosotros merced al convenio universitario Chile-California, nos trae un conjunto de pinturas en donde se advierte la fusión de estilos distintos que, paradojalmente, al fundirse en sus obras dan un resultado muy personal y sugerente. Las influencias capitales pertenecen a Francis Bacon, con sus deformaciones teratológicas y sus descoyuntamientos, y a..., el Dall de la época de Port Lligat de las mujeres partidas en fragmentos. Ambos ascendientes acusan filiación superrealista, lo que no es casual.

El arte de Stússy es un arte destructivo que no se limita únicamente a descompaginar su bestiario estremecedor ("Bestia quimérica") sino que introduce a la mujer en ese mismo universo del delirio, la pesadilla y la agonía permanente de la enclaustración. En "Enigma at the Gates" la crueldad de los hierros que el arabesco riza hasta la desmesura, proyectándose sobre una mancha negra, es simbolo evidente. Lestimonio del inquieto mundo al que Stussy enfrenta a sus criaturas.

#### 4. SINTESIS DE UN PERIODO

4.1 CRITICA DE ARTE PINTURA CHILENA, 1945 - 1964

En la Sala del Instituto Chileno-Norteamericano se realiza una exposición incluida en el tema central debatido en estos dias en dicho instituto: "1945-1964: ¿Años de transición?" Tema tentador y, por encima de todo, polémico en grado superlativo. Los organizadores no afirman. Se preguntan si en el decenio comprendido entre la postguerra y 1964 se producen algunos fenómenos capaces de caracterizarlo como una etapa de

En "Oracle Woman" esa rectoria obsesionante llega a la situación limite al transformar a la mujer misma en reja. Si; no es -como se ha dicho- una pintura amable. Pero los periodos de los espectáculos gratos en el universo del arte han sido muy escasos. La vida tampoco lo es: Y en ello está la grandeza del pintor. En hacerse voz de las agonías del hombre. Los seres mutilados sobre una superficie circular, que tanto recuerdan a Bacon y, también a Blake, son la imagen de la manumisión de la criatura a fuerzas oscuras y a angustias crecientes.

Stussy realiza además estas obras denunciado-

ras con un oficio magistral.

Al hablar de oficio no aiudo a los modos tradicionales y consagrados del pintar. Se utilizan materias habituales como el óleo (creo que sólo en 3 telas) y además, celotex, masonita, acrilico y técnicas mixtas sobre soportes de madera prensada y lienzos con parches. Lo que importa no son tanto estos elementos como el espíritu de la pintura, que si bien puede adscribirse al superrealismo señala una posición muy personal y por momentos cercana a "pop" ("Gemini Capsule").

RETROSPECTIVA DE TOTILA ALBERT. En el Instituto Chileno-Alemán se celebra un homenaje al escultor. En su grupo supuso el artista una tendencia marcada hacia las formas entroncadas con el simbolismo ornamentalista, con el ritmo desenvuelto en el espacio escultórico y con el desdén por la violencia expresionista o por el cultivo exclusivo de la acentuación del volumen. La obra de T. A. se marcó mucho por

constantes del estilo germano.

PINTURA DE DALAL CHUAQUI. INSTITUTO CHILENO NORTEAMERICANO.- Sus óleos son vigorosos y a menudo dramáticos. Parece interesarie sobre todo el arte de pintar como un modo de reflejar su mundo, su vida, su solidaridad con los humanos. Es, naturalmente, expresionista y sus figuras, encerradas en una ruda objetividad de pasta gruesa y fuertes contrastes, nos dan la clave de una naturaleza transpuesta a signos plásticos.

En Marc Buch, Centro de Arte, expone Alvaro Donoso; en Previsión, Raúl Cuevas, en el Instituto Chileno-Francés, Gloria Ortiz En el Museo Nacional de Bellas Artes se realiza una retrospectiva de Manuel Quevedo. En la Sala Libertad expone Carlota Godoy y en el Museo de Arte Contemporáneo se puede ver una importante exhibición de trabajos artísticos y técnicos de los niños rusos. De algunas de estas exposiciones nos ocuparemos en breve

El Mercurio, Santiago de Chile, domingo 26 de noviembre de 1967.

ANTONIO R. ROMERA

tránsito y de incertidumbre. En suma, en la cuestión debatida en torno a las diversas ramas de la cultura literatura, plástica, música, cine, ciencia- se dan diversos grados,

Hablar de transición en la ciencia no seria adecuado. Desde Eratóstenes hasta la desintegración del átomo y los vuelos espaciales, el progreso implica una donstante. En las artes no existe esa progresión. Fermi supera, sin anularla, la física de Newton; en cambio Picasso o Pollock no son superiores a Guido de Siena.

Por ello parece incongruente, referido a las artes plásticas, hablar de transición. Mas por otras razones, cTransición de qué a qué? Si se aceptan las premisas implicitas en el título de la "muestra" del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura deberiamos aceptar la existencia de etapas en las cuales en la historia del arte se dan épocas de espera, de cambio, de crisis, de perturbación, como si los estilos al atenuarse sufrieran un período de mudanza, preparándose para nuevos periodos creadores.

¿Nos hallariamos, como se supone, en situación semejante a la producida en Europa en la etapa de paso del románico al gótico? Aun sin entrar en la cuestión, una de las más arduas y atrayentes de la historia del arte (pensemos en el problema del nacimiento de la ojiva), puede descartarse la supuesta

semejanza.

Hay quienes afirman la existencia de unos años de transición basándose en el aparecimiento de un arte hermético que sustituye al claro y entendible de ayer. Si así fuera sería necesario ampliar el espacio temporal mucho más atrás de 1945. Las primeras obras cubistas y "negroides" de Picasso son de 1907. Pero nos quedamos cortos. Para sus contemporáneos la pintura de Cézanne era tan incomprensible como lo es hoy para los suyos la de Zañartu, o acaso más.

A lo largo de la historia del arte se va produciendo la acomodación del órgano visual. Podria inclusive llamarse a esa historia "Historia del Ver". Con suma agudeza René Huyghe ha escrito un bello libro con el título de "Dialogue avec le visible", Quienes en el siglo XVI admiraban las obras de Anibal Carraci y de los demás melifluos manieristas no entendian la printura del Caravaggio, iniciador del naturalismo y salvador de la pintura. Entre Carraci y Caravaggio hay sólo nueve años de diferencia y los dos mueren en 1609. Evidentemente, Caravaggio inicia un cambio, pero no marca una crisis, sino al contrario.

Todo esto es pura historia sabida, La perspectiva permite calibrar el pasado. El presente no es aún historiable y nadie parece capaz de diagnosticar con exactitud un estado de crisis si se halla metido en ella, de la misma manera que, como se ha dicho, nadie parte

para la Guerra de Treinta Años:

Las obras reunidas en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura pertenecen a treinta y dos pintores. En el grupo figuran artistas de tres generaciones. Los estilos son muy diversos y hasta contradictorios. Desde Mori a Ortúzar ha habido muchos cambios. Si tomáramos como signo de transición la heterogeneidad de sensibilidades y de modos de ver la respuesta seria afirmativa.

Pero esto tampoco es exclusivo de nuestra época. En el último tercio del siglo XIX sucede lo mismo y artistas tan opuestos como Bouguereau y Pissarro son estrictamente contemporaneos. Lo que si me parece una nota peculiar de nuestros años es la brevedad de los periodos estilísticos. Guillermo de Torre ha hablado de la aceleración de los tiempos artísticos. mas al desglosar su Idea de la historia general del arte le quita al fenómeno su significación más profunda. Si: la brevedad de cada período la podemos tomar como nota peculiar. Pero los estilos de mañana serán más breves. El románico y el gótico se reparten entre los dos -grosso modo- los estilos predominantes en la Edad Media. El Renacimiento es ya más breve y a medida que discurre la historia se van acortando las etapas. El Impresionismo marca su actividad máxima durante un cuarto de siglo. Pero es más largo que la vigencia del arte cubista y éste se prolonga más que la breve experiencia futurista de la cual deriva en parte.

Nuestra época se caracteriza por la libertad expresiva disfrutada por los artistas. En esta exposición Camilo Mori exhibe una tela figurativa. Después su estilo ha evolucionado en forma radical. En cambio, el camino recorrido por Dámaso Ogaz está caracterizado por el movimiento contrario. Vergara Grez ha ido del realismo mágico a la abstracción geométrica. Barreda aparece representado con una tela expresivamente patética. Poco después buscará en el realismo tenebroso, miserabilista y de luz abstracta la mejor respuesta a los dictados de una sensibilidad en constante acendramiento.

Aída Poblete, Sergio Montecino e inés Puyó, de la generación de 1940, evolucionan lentamente y de pronto se hallan en un neofigurativismo perfectamente actual y vigente.

Balmes, Gracía Barrios, Núñez, Bonati, Antúnez, Zañartu, Matta, Vial, Barreda y Ortúzar, cultivan con variantes que no desnaturalizan las lineas de un mismo sentido plástico el estilo peculiar de nuestro tiempo. Carmen Silva, Daskam, se entregan al realismo proustiano. Y Carreño y Smith ponen la nota de la austeridad.

En suma, una exposición cuyo valor principal está en el propósito de señalar las direcciones complejas de un periodo que si no es de transición tiene algo de confuso y de inaprehensible.

El Mercurio, Santiago de Chile, sábado 1º de agosto de 1984.

4.2

#### LA RENOVACION PICTORICA CHILENA EN EL DECENIO 1950 - 1960 RICARDO BINDIS

Desde 1950 la fisonomía de la pintura chilena ha cambiado enormemente y quizás si analizando con atención encontremos las características, los matices identificables de un grupo generacional, a pesar de la proximidad histórica. En todo caso hay hechos remarcables en aquel año, que representan acontecimientos de excepción en nuestro devenir histórico: v. gr. la exposición "De Manet a nuestros dias", que llevó a más de treinta mil visitantes hasta nuestro Museo de Bellas Artes y abrió los ojos a los jóvenes estudiantes de arte de hace un decenio. Un universo más rico y vivo se reveló ante ellos. Una pintura de fascinantes invenciones, de agudas interrogantes y de profundas novedades, se mostró ante la asombrada juventud que en mayo de 1950 asistió a la exposición de Pintura Contemporánea Francesa.

Sabemos lo difícil que resulta desprenderse de las experiencias cumbres reveladas en un

instante y, sobre todo, lo importante que ellas son en el período de formación de la personalidad, ya que ellas estarán afectivamente unidas a sus protagonistas y serán de los más caros valores para toda una existencia. Debemos asignarle al hecho, por lo tanto, una importancia capital. De los protagonistas de aquel suceso, cual más, cual menos, sufrió el impacto de la asistencia "a los vagidos de una génesis todavia incierta o a la disolución última de la creación", como enfatizaba el ilustre prologuista del catálogo René Huyghe. No estaba errado el aventurado y sagaz crítico; el tiempo le daria la razón.

De ahí en adelante, aunque cautelosamente, los jóvenes pintores chilenos absorbieron formas y colores vistos en las telas de: J.M. Atlan, M. Marchand, G. Singier, M. Brianchon, B. Buffet, B. Lorjou, A. Manessier, A. Masson, G. Schneider, muy jóvenes aun y todavia en busca de su propia definición plástica. Nuestro arte tomó mucho de la creación francesa; por lo demás siempre nuestra pintura había sido tributaria de Francia, nada tan especial acontecia. Los nuevos artistas galos si que habían dado una clave. Más allá de las imperiosas necesidades del encuentro de un sello personal o nacional, el arte de Chile, al igual que el de todos los países desarrollados, tenía que enfrentarse con el de ser fiel a su hora, al importante instante histórico que se vivia. Muchos hechos trascendentes habían acontecido y numerosas incógnitas artisticas se habían develado, para que nuestros plásticos marcaran el paso.

Recordemos, todavia, algunas frases a la presentación de ese catálogo, hecho a cuatro años de la finalización del conflicto bélico y que constituyeron una viva lección en nuestro medio: "Pero, aunque la realidad sea evocada o se anule por completo, el cuadro delata rasgos comunes, el registro del color se alza, no en las estridencias agrias y chillonas, sino en la gama del fuego, el destellar de los tonos cálidos, de los amarillos, los rojos, los anaranjados, realizados con azules y verdes. Las horas más felices de la Escuela de Chatou parecen resucitar, sin embargo, ya no trata de abandonarse al instinto y sus impulsos; mucho se cuida de omitir esta otra intensidad enseñada por el cubismo, la de la construcción intelectual, la de la línea y de las formas, las de las sujeciones exaltadoras de la abstracción".

Finalmente las inteligentes palabras que justificarón las audacias del momento: "No opongamos estérilmente el arte antiguo al arte moderno. Cada cual ocupó su lugar y llegó a su tiempo;
cada cual respondió a las condiciones de su sitio y de su tiempo. Lo uno no podría excluir lo otro".
La muestra, por lo demás exhibía la obra de las figuras ilustres de los modernos de la primera hora
(Monet, Pizarro, Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Braque, Derain, Léger, Lothe, Matisse,
Picasso, Rouault y Utrillo), que eran respetados y conocidos a través de los maestros de la Escuela
de Bellas Artes que lo exaltaron enormemente, luego del famoso "viaje del 28", y que la juventud
apreció en originales de gran trascendencia técnica y expresiva.

La actividad plástica hacia principios de 1950 era escasa, comparada con la de hoy dia. Santiago poseia no más de cuatro galerias de arte, sin exhibiciones regulares, que contrasta inmensamente con el intenso movimiento de más de quince salas de arte que dan color y vida, al interés plástico de los habitantes de la capital. Conjuntamente con el progreso en cuanto a la revelación de nuevas e inquietas expresiones plásticas, creció el interés de los gustadores estéticos, del público contemplador, hábilmente conducido por el instituto de Extensión de Artes Plásticas (creado en 1948) y los esfuerzos de particulares, especialmente los gestadores de Pro Arte, semanario artistico que recogia las noticias de Chile y el extranjero y que mucho ayudó a cimentar las nuevas escuelas de vanguardia y colocando en un lugar digno al creador plástico.

No podemos perder de vista, tampoco, que la juventud se sentia estimulada, en ese instante, por las mesuradas audacias de un grupo de maestros inspiradores, entre los que cabe nombrar a Pablo Burchard, Augusto Eguiluz, Hèctor Caceres, Camilo Mori, Israel Roa, Carlos Pedraza, Sergio Montecino, Roberto Humeres, Gregorio de la Fuente, que miraron con viva complacencia los lienzos que colgaban de nuestro Museo de Bellas Artes en el otoño de 1950. Sabemos que un medio ambiente hostil, intransigente, destruye las posibilidades de la perfección individual, de las innovaciones juveniles. Sin la simpatía mostrada por esos profesores, la audacia de las telas modernas no se habría impuesto.

Para acentuar más el rasgo generacional, ya destacado al comienzo de estas lineas, tengo ante mí un artículo aparecido en la Revista Ercilla, el 10 de julio de 1951, que muestra fehacientemente las secuelas de la exhibición francesa, a un año plazo. Se títula: "Nació la generación del 50". El artículo está dedicado a una serie de jóvenes, pero reproduce juicios del firmante de este artículo, que ya entonces veia rasgos generacionales, y se dice entre otras cosas: "Pienso que es necesario extraer del arte europeo lo vital y permanente de su obra y acomodarla, de acuerdo con la afinidad que se tenga, con cualquiera de sus comientes, a nuestro medio ambiente y las costumbres que nos rodean. Nosotros no perseguimos una pintura criollista. El sentido de lo local en la obra de arte viene por añadidura y no constituye un fin".

Luego se agregaba: "Un viaje de nuestro grupo a Europa, al mismo tiempo que ponemos en contacto con la realidad artistica europea, lograria probablemente una unidad estilística que emparentara nuestros estilos que actualmente muestran disgregaciones personales, hermanándonos aún más y produciendo, desde el punto de vista plástico, la auténtica generación de nuestro tiempo, que aspiramos ser".

A casi un decenio de distancia varios de los adherentes al mote "generacional" han definido vocaciones plásticas y han realizado viajes al Viejo Mundo. Unos han dedicado sus esfuerzos a las artes aplicadas, otros a la docencia, otros a la literatura plástica, pero la mayoría ha continuado en la práctica de la pintura como arte libre. Todos, a pesar de sus gustos y seducciones técnicas, han continuado fieles a la renovación y el cambio, pero entendida en un sentido riguroso, sin dejarse

tentar por las superficialidades de la moda o las espectacularidades de un pseudomodernismo. Aparecian en aquel grupo: Ramón Vergara, José Balmes, Reinaldo Villaseñor, Luis Lobo, Gaby Garfias, Victor Carvacho, Gracia Barrios, María Luisa Señoret, Juan Egenau, Ricardo Bindis. De una manera u otra, cada uno ha contribuido poderosamente al estado actual de las bellas artes del país, que tienen el sello de la renovación, de la modernidad bien entendida.

Desde "La silla verde", óleo de José Balmes recompensado con Primer Premio del Saión Oficial de 1951, hasta "La grieta", pintura del mismo artista exhibida en su exposición personal de hace unos meses, no sólo existe la profunda metamorfosis de un artista sino que, podríamos decir, el radical cambio de todo el arte de un país. En diez años mucho es lo que se ha polemizado, investigado y tentado en nuestro medio plástico, que ha permitido ponernos finalmente, en el tiempo histórico, a pesar de la censura por la europeización que muchos asignan a los jóvenes. A propósito de desechar lo europeo y extraer elementos del arte americano, debemos decir que, ante todo, no podemos sustraernos a nuestra condición de occidentales, por idioma, tradición y cultura. La inevitable importancia de la lengua, con la cual nos expresamos y la absoluta formación occidental que nos viene desde la enseñanza más temprana, junto a la "conciencia trascendental del cristianismo", según el decir del critico británico Herbert Read. La unidad de la humanidad y de la historia, que nacen con la idea universal de la religión cristiana, nos ha hecho adherimos a la larga batalla que desde el clasicismo hasta hoy ha cumplido la plástica tras la autonomía de la forma, y que ha culminado con la conquista de la abstracción.

Es cierto que muchos pintores de nuestra América han aprovechado elementos de cultura precolombina en su obra, pero aun en el caso de ser autores que han sido tenaces defensores de las tradiciones indigenas, no han podido olvidar su condición de occidentales. La imposición casi tiránica del clasicismo siempre ha diluido los valores orgánicos del primitivismo americano en

valores abstractos de extracción occidental.

En nuestro artículo nos referiremos solamente a aquellos artistas que actúan en el campo de la abstracción, en el sentido de eludir el prejuicio imitativo, o aquellos otros, que manteniendo referencias del mundo circundante, se empinan a lo estilistico defendiendo lo estrictamente plástico, a través de una metáfora pictórica. En una palabra: todos los artistas que, atentos a lo que sucede en el Viejo Mundo, han tomado conciencia de la autonomía de la forma. Todos los que han hecho del trabajo pictórico un experimento vivo, un documento latente del acontecer histórico.

Un grave error colectivo hace creer que el arte actual eluda la realidad. No hay tal. Lo que pasa es que mucha gente se niega a reconocer la realidad como es, con sus defectos y virtudes, y quiere desentenderse de que el arte es testimonio de una época. No se podría pedir que ejecutemos a la manera clásica, cuando la realidad es otra. El arte, ante todo, debe ser fiel a su hora. Lo único que ha hecho la pintura actual es independizar la realidad con respecto a la representación. La forma de Mondrian no es forma abstraçta sino forma real; es efectivo que se ha abstraído del problema de la representación, pero no del problema de la realidad. Todo el arte de nuestros días, por más que sea no representativo, es un fiel reflejo de la realidad, del mundo actual.

Desde el término del último conflicto bélico. Chile tuvo en Roberto Matta y Enrique Zañartu, que vivian en medios extranjeros más amplios, a los primeros representantes del abstraccionismo. El primero, conocido internacionalmente, ha sidó fiel por más de dos décadas a la pintura automática de los surrealistas, sabiendo ser decididamente personal. Matta muestra en sus lienzos el alucinante mundo de insectos despedazados, de dinamismo formal, y es un artista fascinante tanto desde el punto de vista de la forma como del color, a pesar del aparente desaliño plástico, producto del imperioso afán de inventar. Enrique Zañartu, dentro de una mayor restricción cromática y sin poseer el clima terrorifico del anterior, tiene intensa expresividad en sus formas que se distorsionan en agudo acento expresionista, pero respetando el oficio. Nemesio Antúnez, que retornó a Chile en 1952, ha estado en nuestro medio bregando por imponer sus ideas de contenido estrictamente plástico y, aun cuando no abandona las referencias del natural, produce una pintura de vivas sugerencias por la trasposición plástica que sufren los elementos naturales al pasarlos a la tela.

José Balmes, de los más interesantes artistas jóvenes de Chile, se impone una producción que escruta lo más genital de lo terrestre. Piedras, vetas minerales, simples trizaduras de los muros, forman la sencilla temática del artista, que en feliz metáfora plástica muestra su mundo hermético, de tintas barrosas, que dan un rasgo sentidamente expresivo y desgarrador a sus cuadros. Audaz en el tratamiento, satisface su sensualismo texturista, utilizando la arena, el yeso y las doraduras. A pesar de la aparente simplicidad en la selección de los temas, el mundo de Balmes es un tanto impenetrable y hosco, que es bastante testimonial de este momento histórico. Receptivo por excelencia, el artista jamás ha perdido de vista lo que acontece en el mundo de la pintura actual y su obra muestra su cultura de pincel.

Un grupo joven, serio y abierto a los cambios de la época está puliendo formas y colores, especialmente movido por las numerosas exposiciones europeas de arte moderno que nos ha tocado presenciar en los últimos años y que ha puesto a nuestros jóvenes en directo contacto con la nueva pintura. Conscientes de su labor, muchos de ellos han viajado al Viejo Continente para tener mayor solvencia artística, que los ha hecho desprenderse totalmente de prejuicios naturalistas y actuar con viva experimentación, con clara libertad. Mostrando diversas seducciones en el amplisimo campo de las nuevas aventuras pictóricas, donde incluso caben "tachistas", han revelado individualidad y madurez conceptual, ya que un grupo de pintura chilena, en la reciente Bienal Internacional de la juventud de Paris, obtuvo un premio, que ya es consagración internacional. Camilo Mori y Luis Vargas, siempre activos y jóvenes de espíritu caben con justicia junto a los

nuevos valores que se adhieren a diversas tendencias, pero manteniendo el sello de la época y la mesura, el equilibrio, que es característica nacional. Podemos mencionar a: Emilio Hermansen, Aída Poblete, Pablo Burchard (hijo), Marta León, Gracia Barrios, Ricardo Irarrázabal, Rodolfo Opazo, Iván Vial, Enrique Castro, Carlos Ortúzar, José R. Morales, Dámaso Ogaz, Ivo Barbarovic, Adolfo Couve y Nelson Leiva.

En tienda aparte y en austera actitud concretista, desde hace unos cinco años el grupo de arte moderno "Rectángulo", a través de foros, exposiciones, conferencias, ha mostrado en nuestro ambiente las posibilidades que ofrece el no-figurativismo constructivista, escogiendo la geometría como idioma plástico, para imponer orden de acuerdo con principios morales. Tanto "informales" como "concretos" dejan ver en Chile, como en el mundo entero las dos grandes tendencias en que se divide la plástica de nuestros dias, en agitada lucha de principios. El grupo encabezado por Ramón Vergara, de severo oficio y bastante imaginación plástica, se ve complementado con figuras pictóricas de bastante calidad, entre los que cabe mencionar a: Elsa Bolívar, Mario Carreño, Matilde Pérez, Gustavo Poblete, James Smith, y Waldo Vila, y han expresado entre otras cosas: "Fuertemente impulsados por una voluntad de síntesis, construcción y celo por la composición, lo que fue en un comienzo un movimiento de arte experimental, en el transcurso del tiempo se ha convertido en la defensa y la práctica de un concepto de arte no-figurativo racional". Este es nuestro momento y tenemos fe en que algo surgirá poderoso de este deseo de fidelidad al tiempo histórico, ya que no podemos olvidar que el arte pictórico es por sobre todo testimonio de una época,

Anales Universidad de Chile, 4º trimestre, septiembre-diciembre de 1960.

#### 4.3 ¿LO ENTIENDE USTED?

Vivimos, fuerza es reconocerlo, en un siglo de corrientes renovadoras. La inquietud, cierta actitud de búsqueda, parece ser la característica o el motivo central de la existencia humana. No cabe duda que es una actitud tonificante, siempre que sea debidamente dosificada y que se la oriente a fines plausibles que, en el terreno de la realidad, representen progreso.

Hacemos estas consideraciones luego de asistir ayer a la inauguración de una muestra de la nueva pintura abstracta italiana. No son muchas las obras que alli son exhibidas, pero cada una de ellas exige, a cualquier hombre de buena voluntad, detenerse, meditar, para luego de exprimir mente, corazón y alma, preguntar, con algo de inquietud, al interlocutor más próximo: "¿Lo entiende Ud.?", escuchando luego, con alivio evidente, que el otro responde: "Excuse, pero iba a hacer a Ud. la misma pregunta".

Dos distinguidos arquitectos, profesionales familiarizados con la estética, se mostraron inclinados a expresar que ha llegado el momento de decir cuándo las pinturas están o no están bien; cuándo una obra representa creación y cuándo es posible reconocer que no hay más que elucubración nacida de cierta actitud inquieta, por no decir de una carencia de capacidad para lograr belleza mediante las exigencias ineludibles que los preceptos y la técnica hacen "con cinco por ciento de genio y noventa y cinco por ciento de sudor" -a la manera de Leonardo-conseguir lo que ha sido

llamado expresión de lo bello; esto es arte.

Decía uno de esos arquitectos que aún en su profesión quieren los jóvenes alejarse de los cánones, que pretenden despreciar dibujo, sentido de la luz y de la forma, para hacer algo "personal".

Estamos viviendo -se advierte en casi todas las actividades- la época de los disidentes, que alzan su voz y cobran adeptos. A quienes pretendan desconocer lo que ellos afirman, los acusan de ignorantes, de negados para comprender -iterrible frasel- Pocos son los que osan rebatirlos diciéndoles que si ellos no crean como los académicos es, precisamente, porque no pueden, o no trabajan para conseguirlo. Porque es evidente que si un Picasso, con genio, y un Dalí, con talento, desdeñan la forma, aunque tienen conocimiento y cuantía para conseguirla, lo hacen sólo por estridencia; pero de ahí a que todos pretendan sumarse a esa posición cuando la verdad es otra, resulta inaceptable.

Ha llegado la hora de ser sinceros consigo mismo y enmendar rumbos. No se puede afirmar que superamos los lindes de la perfección y vamos ahora de regreso a lo primitivo por ley puramente existencial.

Tratar de emular a quienes se reconoce unánimemente como maestros, es arte, es espíritu, es ideal; el resto, es ir hacia la mediocridad por falta de valentía, de tesón o de capacidad.

La Estrella - sábado à de agosto de 1953.

## 4.4 EL ARTE ABSTRACTO EN SU POSICION HISTORICA. ORIGENES Y MOVIMIENTO DE MILAN M.A.C.

El arte no es reproducción sino creación.

La imagen del objeto es un pretexto para alcanzar el fin prefijado del artista que nosotros podemos definir en un puro plano analítico "ideal del artista".

En el arte existen dos corrientes que en el tiempo han alcanzado una bien nítida cualificación y distinción: ROMOLO TREBBI DEL TREVIGIANO

arte de presentación; arte de representación.

En la primera el tema es simplemente un pretexto para derivar a través de un rigor absoluto al ideal, es decir a un mundo puramente interior que se manifiesta a través de una continua conquista de sensibilidad exterior.

En la segunda corriente la expresión al servicio del objeto, es decir para obtener una representación el artista debe situarse en el plano del análisis aristotélico en el cual el objeto asimilado es reproducido a través de la maestría del artista.

Mientras que en la primera corriente el objeto parte del interior para expresarse en lo exterior, en la segunda corriente tenemos en vez un movimiento opuesto que parte de la investigación exterior como pura imagen para ser representada en el interior.

A la primera corriente que podemos definir de superficie, usando un término derivado de la técnica de elaboración de las tablas de los primitivos, hace de cabeza la manifestación abstracta. En la segunda, en vez, la manifestación realista.

Lugares de origen distintos para ambas corrientes:

Siena para el método de "presentación" con las consiguientes irradiaciones en Avignon, Bordeaux, Paris, Insbruck.

Florencia para el método de la "representación" con la consiguiente expansión en Asis, Padua, Verona, Pisa y Baviera.

En ambos campos se trabaja seriamente: de entre ambos nacieron obras maestras célebres.

Hecho importante: en el curso de varios siglos existió casi siempre el predominio de una de estas corrientes sobre la otra.

Después del quinientos absoluta preminencia de la representación hasta los comienzos del novecientos. Y es precisamente este silencio de casi cuatrocientos años que ha extinguido en muchos el conocimiento de la primera manifestación.

Al final del novecientos, sin embargo, algo se había creado como reacción frente a la carencia de una arquitectura. La generalidad se había abandonado sobre las fúnebres poltronas del ochocientos cerrándose en las grises e impersonales construcciones que imitaban este o aquel estilo que la historia había ya reconocido y calificado en siglos de un ciclo concluido. Pero algunos rehusaron dormirse en estos "revalvs" y pensaron legar en herencia al nuevo siglo el mensaje para una forma y para un estilo propio.

En 1688 una sensibilidad nueva devuelve a los valores espaciales sus relaciones con el tiempo. Brune-lleschi en el cuatrocientos había partido de estos mismos estudios y siempre en este clima se habían movido las construcciones geométricas de Piero della Francesca. "La armonía de la creación vive en la perfección del cubo, de la esfera, de la pirámide", dice Piero en uno de sus tratados sintiendo en este continuo movimiento espacial una realidad de formas incontaminadas.

Y su rigor lo lleva a estudiar las sombras creadas por estos cuerpos alcanzando un valor de espaciotiempo como ya habia alcanzado, solitario e inmenso en su arte, Paolo Doni mejor conocido como Paolo Ucello.

Sus figuras son superficies que se ponen una sobre otra.

El solo color las define, las aleja espaciándolas y creando una profundidad puramente abstracta. He aqui las perspectivas de Bruneleschi aplicadas y transformadas hasta alcanzar la perspectiva del color. Si bien esta última meta erróneamente todavía hoy se define como patrimonio de la pintura francesa del ochoclentos, nosotros sabemos que es una herencia del cuatrocien-

tos, del último gran respiro del arte de presentación.

Y he aquí que Henri Bergson formula la teoria del espacio-tiempo diciendo que entre un objeto y otro puestos sobre distintos planos no es el espacio el que los separa, sino el tiempo empleado por el ojo para nivelar los diversos objetos.

He aquí, en consecuencia, hacer el estudio de los planos, la independencia de los objetos vistos cada uno sobre planos distintos y los primeros resultados son obtenidos por un viejo ligado al ochocientos pero que siente este clima de retorno a lo antiguo a través de una forma nueva: Paul Cézanne. Y ya en la mitad del siglo esta linfa habrà penetrado inconscientemente en los artistas y precisamente Manet pintando formas recortadas sobre planos donde el color creaba aún más que el objeto este espacio-tiempo, volvia a los métodos de un arte de presentación como había existido en los primitivos y después en los pintores del cuatrocientos preludiando este siglo nuevo. Y en el novecientos los planos completamente liberados permiten independizar los objetos de la realidad de una visión. Picasso, Braque, sienten que el viejo Cézanne estaba en lo cierto. Un poeta nacido en las escalas de Trinitá del Monti se une a ellos: Guillaume Apollinaire. Y esta genialidad latina los conduce a formas del arte que será expresión verdadera de la primera mitad del mil

Le Corbusier militante de las filas cubistas mueve la arquitectura en el cubo (recuerden el ya citado tratado de Piero de la Francesca) y a las paredes tradicionales substituye los vacios y las divisiones según un principio funcional obtenido con el cálculo.

novecientos.

Y he aquí retornar después del rigor de las formas el estudio del color. Braque que arranca acordes de los mosaicos bizantinos de las Basilicas Ravennati de San Vitale y San Apollinaire, He aquí a Kandinsky estudiar el movimiento del color. El color amarillo avanza, obsesiona como el color azul aplaca y va hacia la profundidad. Esto lo conocian los pintores venecianos Giovanni Bellini y Giorgione de Castelfranco, pero él descontando el amor a la presentación de este último, se liga más bien al Bellini tan hierático a veces que es pósible aún ligarlo siquiera por hilo genealógico a ciertos aspectos de Jacobello del Fiore.

Y este paso de tiempo encuentra en el autor moderno una liberación del tema para entrar completamente en el sujeto mismo de su ideal. Aquello con que soñó Paolo Ucello, esta libertad de cualquiera dependencia de sujeto se expande en una forma de reacción a través de un ritmo de elementos, no de cosas, descompuestos a la manera como lo hará el cubismo. Por lo tanto es inútil buscar un tema en un cuadro abstracto; la misma palabra lo Indica. Y hénos ahora fuera de una temática predispuesta, hénos ahora fuera de la concepción cropia del quinientos, de la ordenación del cuadro "sobre medida". El nuevo cuadro se toma espacio en el tiempo, en el que vive y se torna ambiente. Pero ¿creéis sinceramente que sea menester aun representar la cara de una vieja tía que acaso nos ha olvidado en su testamento o del caballero que parte cansadamente a cazar puesto que piensa que hoy existen rápidos automóviles y se siente, acaso. grotesco él también y fuera de su propio tiempo? ¿Creéis que aun sea necesario que estos falsos maniquies abran en la pared un respiro para el arte?

Siempre hemos puesto cuadros para omar en cuanto este omato tenía la misión de crear en el cuarto un ambiente y por consiguiente un clima.

En 1200 la arquitectura creó el castillo cerrado, la pleza baja en la piedra obscura encontró su luz con los fondos de oro de las tablas de los primitivos llenas de joyas y brillantes.

El misticismo y los descubrimientos humanisticos condujeron a la torcedura del cuerpo de Cristo sobre "tabelloni" (retablos) completamente pintadas en dimensiones diversas con símbolos y significados ocultos. Después, en el trescientos, un artista sintió la potencia del hombre y lo separó de las sectas de los flageladores para que hablase directamente a Dios. El hombre y Dios en un coloquio directo del cual el hombre surje como una unidad que refleja la divinidad. El pintor precede al verbo filosófico. Giotto preanuncia el renacimiento con su conquista abriendo al realismo la representación.

En el cuatrocientos el salón se levanta en el respiro nuevo donde los límites son señalados por los motivos de piedra gris sobre la temática bianca de las paredes.

Cada siglo tiene su estilo bien definido, cada manifestación del arte su propósito que logra realizar precisamente porque vive en el tiempo. Después de una revelación que podemos definir como única que hizo Giotto, en el siglo sucesivo su continuador moral e ideal, Masaccio, no pintó por cierto con el mismo método, con el mismo registro, sino que renovó abriendo realmente el Renacimiento.

Y así el ochocientos en su segunda mitad fue el último fuego de compromiso. Las únicas voces verdaderas se alzaron en Francia en el campo de la pintura para rescatar la carencia de un sentimiento arquitectónico.

Y esto nace en el 900 sobre aquellos principios que ya habían usado y estudiado los primeros constructores de catedrales en L'ile de France y los maestros italianos del cuatrocientos.

Y en todas las transformaciones de este sentir el elemento base es el rigor. Así a la primera forma nogeométrica de Kandinsky se sobrepone el geometrismo 
que significa seguridad y, precisamente, rigor creativo 
de Mondrian. El "concretismo" nace a continuación del 
"purismo" buscando estos valores concretos en el 
ambiente que nos rodea. Por esto es que la pintura 
resuelve hoy más que nunca aquellos que más le pedimos: creamos un ambiente sin obligar al pintor a pintar 
ambientes, lugares y cosas ajenas a las suyas y las de 
nuestro tiempo, de nuestro sentir, extrañas sobre todo 
al ambiente cósmico en el cual la sensibilidad se carga 
y se descarga en juego continuo de fuerzas, atracciones y suspensiones. La suma de estos momentos nos 
es expresada en las formas pictóricas de la corriente 
concreta que quiere expresar precisamente esta necesi-

dad de su espacio propio en su propio tiempo.

En Italia el movimiento de vanguardia surgió en 1909 en Milán en torno a Marinetti y salió oficialmente a luz con la primera exposición de 1911. De esta tendencia surgieron nombres para la pintura: Boccioni y Severini. Fueron los mejores de los que puede decirse que sus obras permanecen. En 1930 también en Milán comenzó a sentirse la necesidad de salirse de los cánones impuestos al arte y se aspiró a una libertad de provectar admitida en Francia por los arquitectos.

Munari y Soldati reunieron el grupo abstractoconcreto milanés en la Galeria de Millione en sucesivas exposiciones que fueron atacadas violentamente por la crítica oficial. Se creó así un clima de oposición que inhibió toda verdadera manifestación del arte y sus eventuales desarrollos. Podemos decir que únicamente después de la guerra esta corriente nueva pudo verdaderamente surgir. Había abandonado en el entretiempo la linea abstracta que siempre se inspiró en una realidad que pretendía transformar, para entrar en vez en el estudio de volúmenes y en el camino de un firme análisis al que se dedican con acendrado espíritu. Esta corriente surgió sucesivamente en Roma, Nápoles y Venecia. El grupo milanés que se agrupa bajo la sigla MAC, ha expuesto otras veces en Francia v en Alemania. Hoy por hoy ya no es raro encontrar en Milán ricos industriales que ordenan sus casas a los arquitectos y a los pintores de la corriente concreta.

Todavía más se pudo ver la magnifica realización de algunos pabellones confiadas a las "nuevas fuerzas". Es necesario recordar también la Exposición de la Reconstrucción de Italia y las exposiciones de Bari, Milán, Verona, Padua y la gran exposición de las naciones en Nápoles.

Después de esto pienso que nadie querrá aún dudar de la legalidad de esta expresión de arte. Muy a menudo y muy fácilmente no queremos ver ni comprender por pre-conceptos falsos o por falta de un conocimiento de la materia, cosa esencial ésta para quien se acerque a esta nueva forma del arte.

(Al Iniciar la vista a esta exposición no busquéis el título del cuadro).

Es necesario liberarse de una educación exclusivamente representativa de un objeto, es necesario retomar la libertad de las mentes del cuatrocientos que fueron, a nuestro juicio, las más iluminadas.

En aquel tiempo el critico y matemático Manetti podía analizar la obra plenamente realista de los distintos artistos florentinos y exaltar con igual imparcialidad el arte nuevo de Brunelleschi y preanunciar un estilo pictórico que sería más tarde resuelto por Paolo Ucello.

#### 1. LA BIENAL DE SAO PAULO

#### 1.1 ARTE Y CULTURA LA BIENAL DE SAO PAULO

Chile se acaba de presentar a la VII Bienal de Sao Paulo con un conjunto de pinturas, grabados y esculturas a quien nadie podría negar autenticidad, en el sentido de ser fiel reflejo de nuestra realidad plástica "vanguardista". El Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, a quien le cabe la responsabilidad de organizar y trasiadar este tipo de exposiciones, es hoy criticado por la forma en que realizó esta labor. La verdad es que siempre se le ha criticado así como se critica todo lo que se hace en este país tan bien dotado y que, no obstante, se aplasta a si mismo debido a que padece de una psicosis difamatoria. La "copucha" es un vicio nacional -la copucha y, como anotaba hace unos años Joaquín Edwards Bello, el famoso "chaqueteo". Estos terribles defectos inhiben la acción del país y lo atascan.

Nos decia el notable crítico literario inglés Derek Traversi, que pasara cuatro años en Santiago, que la psicosis difamatoria deprimia en tal forma nuestros espíritus, que Chile presenta al mundo el espectáculo de estar lleno de gente inteligente, que sabe lo que se debe hacer, pero que nunca lo hace. "Espero -nos decia- que llegue la época de exâmenes para que, por cuarla vez, me encuentre leyendo en "El Mercurio" las eternas cartas sobre el bachillerato. "En efecto, hacen al menos veinticinco años, todo un cuarto de siglo, que se habla de la necesidad de verificar una radical reforma educacional -muchos saben cómo hay que hacerla, pero no la hacen. Todo es tropiezo, todo es encerrona burocrática y, mientras tanto, alguna gente habilidosa, que podría realizar una crítica constructiva, se deforma, transformándose, simplemente, en gente criticona.

El Instituto de Extensión de Artes Plásticas, a pesar de su nombre altisonante, consta de cuatro personas, incluyéndome.

Debe, no obstante, organizar numerosas exposiciones en el país y en el extranjero y con un presupuesto verdaderamente irrisorio. Su presupuesto de actividades de este año no alcanzó a los 2.000 escudos. La realización de la Bienal de Sao Paulo termino costándole más de 8.000 escudos. Obvio es que su personal debió dedicar gran parte de su tiempo a conseguir fondos y en desmedro de algunos detalles de elegancia externa.

Las críticas principales que se le hacen al Institu-

JORGE ELLIOTT

to son dos. La primera concierne a la presentación del catálogo, que se dice fue enviado fleno de errores tipográficos. Esto no es cierto, Impreso durante el Dieciocho, salió un tanto endieciochado, pero se le hizo reimprimir y se le envió a Brasil corregido. La segunda concierne al envio de un comisario que no pudo actuar de jurado por ser él pintor y no crítico o esteta. Al respecto diremos que la Embajada de Chile en Brasil notificó al Instituto de Extensión de Artes Plásticas que había un compromiso con la Sra. Wanda Svevo, que fuera hábil comisaria de la Bienal, en el sentido de nombrar un miembro chileno en el jurado de la VII Bienal de Sao Paulo. Pero, por desgracia, la Sra. Svevo murió trágicamente en el Avión Varig que cayó en Lima hacia principios de año. Por esta razón se buscó confirmación del acuerdo. Las respuestas fueron vagas. estableciendo que la bienal no había todavia resuelto nada al respecto.

Finalmente se pidió la intervención del Sr. Thiago de Mello, quien con su usual buena voluntad, envió un cable a Sao Paulo, al cual le dieron idéntica respuesta. Ante este hecho se pensó que se trataba de una manera elegante de deshacerse del compromiso y se decidió no insistir. Resulta que a último momento las autoridades de la bienal resolvieron que el jurado lo integrarian los comisarios, siempre que ellos no fuesen artistas. Esta determinación tomo de sorpresa a muchos países. y no solo a Chile, puesto que unicamente veinticuatro de más de cincuenta y tantos países competidores actuaron en el jurado a través de sus comisarios. Chile no fue notificado respecto de esta determinación y su comisario fue el pintor Gregorio de la Fuente, que por el hecho de ser pintor, no pudo asistir a las deliberaciones. La historia, como se ve, es simple. El Instituto de Extensión de Artes Plásticas hizo todo lo posible y está con la conciencia tranquila. Damos explicaciones por reacción contra el "criticonismo", puesto que ya se hace necesario que todos tomemos conciencia de que no le hacemos bien alguno al pais "chaqueteando" a todo el mundo y haciendonos eco de cada rumor que circula subterráneamente por los diversos subsuelos sociales de nuestra triste capital.

En estos momentos nos debiesen preocupar otras cosas que afectan, de verdad, la vida espiritual del país y del mundo. En el Museo de Arte Moderno de Nueva York algunos escultores queman sus trabajos ante el público, atribuyendo a este acto un significado metafísico. "Fue y se deshizo". Los "Pop artists" deslumbran a los peritos colqando cuadros que son letreros. Uno dice: "Esta Pintura salió a almorzar, vuelve dentro de tres cuartos de hora". Otro proclama: "No se debe recurrir a este cuadro al menos que se sienta una necesidad histérica de vivir una experiencia estética".

Estamos en el mundo del "antiarte" de la "anticultura". Todo nos aburre y por eso padecemos de una verdadera sed de novedades y sensaciones. Vivimos en un mundo en que la gente sabe hacer, pero no sabe ser. La cultura, dice Max Scheler, es una categoría del ser y no del hacer y del saber. Lo que Bernard Shaw dijo de la América del Norte bien puede ser cierto de todo el nuevo mundo: Pasó del primitivismo a la decadencia sin atravesar los estados intermedios. Más importante que estar al día, más importante que entrar en la carrera mercantil del internacionalismo plástico, es buscar la autenticidad. En este sentido mucho les debemos a nuestros poetas y poco a nuestros plásticos. Son los poetas que están al borde de darle a Chile su segundo premio Nobel.

El Mercurio, Santiago, Arte y Cultura - 30 de octubre 1963.

## 1.2 ARTE Y CULTURA CHILE EN LA BIENAL DE SAN PABLO

La Bienal se celebra bajo un sol tórndo: 33,34 grados. Pese a ello, o acaso por ello -el calor estimula a los europeos y a los visitantes de climas frios-, la animación crece a medida que se acerca el momento de la inauguración.

Pero estos días previos -escribo el 2 de septiembre- el magno certamen ofrece unas características de inestimable valor para quienes viven en los entretelones del arte internacional. El curioso Palacio de Ipirapuera, proyectado por Niemeyer, es largo como un gran navio. Los cinco pisos tienen acceso por una rampa continua como el Museo Guggenheinn, de Nueva York. A lo largo de estas rampas serpentineas se hallan los pabellones de 53 países. Es decir, todo el movimiento plástico universal vigente aparece aqui, en esta especie de cinco cubiertas del inmenso navio empavesado, no por banderas, sino por cuadros y esculturas.

Las mañanas son activas. Cada grupo, cada delegación cuida los detalles finales y en las escaleras y frente a los pabellones se entablan conversaciones. Los artistas de los puntos más extremos del globo comienzan una amistad, se intercambian informaciones, lotografias, libros. Hay muchos criticos y sucede que en los encuentros se reanuden relaciones ya viejas y continúen los diálogos empezados años atrás en otros lugares del mundo. Aqui està el gordo y siempre enfurruñado Ferraz, el estimulante y risueño Inocente Palacios, cuya vida transcurre en todas partes con ligeras paradas en su Venezuela natal. Aqui está también Jacques Laseigne, Presidente del Jurado de Premios, grande, alto, sabio siempre y disimulando una fabulosa información en esa su desbordante naturaleza de personaje extraido de un film de Goddard; y Patrick Waldberg, autor del soberbio "Skira", sobre el surrealismo.

Por estos pasillos y escaleras circula Marta Colvin, Es un juego constante de abrazos. Los polacos, los checos, los franceses, los argentinos, los italianos, los brasileños la felicitan. El comisario del pabellon francés un especialista del barroco y desdeñoso del clasicismo seiscentista, le dice en un momento de euforia: "Vive le Chill". Es su manera de congratular a Marta por el primer premio obtenido. Y en seguida añade: "Voilá, j'aime l'Amérique parce que l'Amérique a creé le barroque" y las barbas juveniles del crítico tiemblan ligeramente ante el recuerdo del barroco manuelino tan presente en las antañonas ciudades del Brasil.

#### ANTONIO R. ROMERA

El triunfo de Marta Colvin ha sido el triunfo de la calidad, de la estricta calidad que se ha impuesto sin interferencias de ninguna especie, por su propia presencia. Y consta que nunca hubo una Bienal con tantos notables envios de escultura. Aquí está el italiano Alberto Viani con una obra poderosa de ritmos sencillos y refinados. Está el conjunto numeroso, cuyo rasgo es la suma perfección, de Marina Núnes del Prado, boliviana tenaz y exquisita. Está el inglés Victor Pasmore, cuyo prestigio nadie desconoce. El colombiano Negret, el sueco Grate y sobre todo el japonés Toyofuku, cuyas obras en madera suponen una visión personal muy imaginativa y vital de la escultura. Ante todos ellos y otros muchos se impuso el vigoroso impulso de las piedras -como Marta las llama- de nuestra compatriota. En el pabellón chileno se pueden contemplar los cuadros de José Balmes, Rodollo Opazo y Ramón Vergara, y los grabados tan ascéticos y puros de Eduardo Vilches. Pero quien une y da coherencia al grupo total de obras es esta serie de piezas, que tienen mucho de ciclópeas, salidas de las manos de una mujer. El impulso totémico y ancestral transmudado en la visión artística con que la escultora los concibiera pregona con el testimonio del importantisimo galardón los frutos de una larga escuela escultórica que el tiempo ha ido acendrando sin arrebatarle su fuerza primigenia.

Debo decir que otro escultor chileno, el joven Raúl Valdivieso, presentado por la OEA con el patrocinío de la Sección de Artes Visuales, dirigida por José Gómez Sicre, logró algunos votos en los escrutinios del Jurado. Si se tiene en cuenta que este tribunal del juicio estético se hallaba formado por 17 miembros se verá hasta qué punto es valioso el galardón, que, al final, fue concedido a Marta por muy alta mayoria del Jurado. Luis Oyarzún actuó con brillo en representación de Chile. Pero, como los lectores de "El Mercurio" están informados, el Primer Premio al libro mejor editado lo obtuvo Chile. Se le concedió al calendario "Los signos. del Zodíaco", impreso por la Editorial Lord Cochrane. La forma en que ha sido presentada esta obra se impone al visitante. La colocación de cada lámina -una para el texto y otra para el respectivo signo zodiacal- en soporte de madera realza la belleza de la tipografia, así como la pintura. El armonioso trabajo de la impresión y los contenidos estéticos de los doce símbolos de Urania sorprendieron al Jurado.

Volviendo de nuevo a la sección chilena, debo hacer resaltar la presencia en ella de algo que para mi implica más que la obtención de un premio, por importante que éste sea. Me refiero a una nota constante de calidad, de labor minuciosamente realizada, de orden, método y reflexión, puestos en lo que se está haciendo. No tiene nuestro Pabellón el brillo fascinador -a veces demasiado transitorio- de la extrema audacia. Pero lo que es ostensible es la evidencia de un arte con todos los rasgos inequivocos de la calidad profesional.

Hay otros países que cambian, siguen las modas, alteran las experiencias de hoy por otras experiencias recién vistas. Chile trata de mantenerse en un camino que viene de lejos y que posee su justificación en una cadena de viejas tradiciones. Yo sé que esto parece paradojal cuando se tiene una corta historia, pero hay muchos modos de actuar frente a los hechos culturales. Y Chile suele hacerlo con mesura y sin perder terreno.

Se argüirá que tres pintores suponen un parco ejemplo. Sin embargo, la representación de nuestro país en el salón superrealista anexo a la Bienal es notable. Este salón y los envios chilenos merecen crónica aparte. Deberemos dejarlo para otro dia.

El Mercurio - sábado 11 de septiembre 1965

#### ALGUNAS NOTAS DEL PERIODO 1965-1973

#### 2.1 EL AÑO PLASTICO

MONICA BUNSTER

El año 1965 se inició con el Concurso CRAV, que abrió su exposición desde el 15 de junio al 4 de julio. En este encuentro, el primer premio correspondió en forma indiscutida a Gracia Barrios, quien presentó tres obras, entre las cuales destacaba un cuadro blanco (Hombres y Mujeres). El premio vino a consagrar la madurez artística de nuestra pintora que hacía ya años venía trabajando con una nueva técnica buscando obtener, mediante el empleo de texturas gruesas, efectos plásticos que establecieran una comunicación orgánica con el espectador en una linea que ella misma ha denominado "realismo informal". El segundo premio correspondió a Ricardo Irarrázabal, quien presentó una serie de obras basadas en sutiles juegos de color. Su pintura, que sigue un poco la línea de Klee, evoca seres cubiertos de chamantos indicadores de la presencia de América. El efecto logrado por sus telas se debe en gran medida a la limpieza del trabajo y a la finura con que establece la gradación de tonos. Poco después se abrió el Concurso CAP, donde el mismo Ricardo Irarrázabal obtuvo el primer premio. Irarrázabal es pintor y ceramista y con anterioridad habia obtenido numerosos otros en salones chilenos. El segundo premio en este concurso correspondió a Rodolfo Opazo por una tela de grandes dimensiones denominada "Una buena tarde para presagios". Opazo, que es actualmente profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, es un pintor superrealista en cuyas telas aparece un mundo fantasmagórico que alude al inconsciente. No es un pintor rico en color, pero su mérito reside en la originalidad de sus formas y en la autenticidad con que el artista se expresa a través de su pintura.

Antes de que fuese otorgado el premio CAP el Grupo Rectángulo abrió una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo, del 17 de agosto al 12 de septiembre, con motivo de cumplirse diez años de la fundación del grupo. En el folleto bastante nutrido que entonces se distribuyo, el ensayista Luis Oyarzún y uno de los pintores que encabeza este grupo -Vergara Grez- expusieron las características de este movimiento. "Respondian -según sus propias palabras- al liamado de Plet Mondrian para hacer un arte de invención rigurosamente objetivo y penetraban en su visionaria afirmación: en el porvenir la realización de la plástica pura en la realidad palpable reemplazará a la obra de arte. Pero, para realizar esto, será necesario que nos orientemos en la dirección de una concepción universalista de la vida y que nos liberemos de la presión de la naturaleza. No tendremos, entonces, necesidad de pinturas y esculturas, porque viviremos en medio del arte realizado". Esta segunda muestra, "Forma y Espacio", presentó a través del concepto de arte constructivo los objetos que rodean al hombre en su vida cotidiana. Su finalidad es llamar la atención al público sobre la forma en su triple significado: figura, color y textura, y despertar la responsabilidad del artista como intermediario "entre la producción y el consumo de útiles, embelleciendo los objetos cotidianos que conforman el universo del hombre contemporáneo". Los principales integrantes de este grupo, además del pintor ya mencionado, son Matilde Pérez, Gustavo Poblete, Roberto Carmona, Elsa Bolivar y Carmen Piamonte. El folleto en si mismo es un poco descrientador, porque además de los participantes recién señalados figuraban como integrantes del grupo desde FENSA S.A. hasta Marta Colvin.

El 27 de octubre se abrió la Segunda Bienal de Escultura. Este concurso, organizado por la Chilena Consolidada se ha caracterizado, hasta el momento, por dar su galardón a mujeres. En la Primera Bienal fue agraciada con el premio. Rosa Vicuña y en la presente, Wilma Hannig, Wilma presentó en esta oportunidad tres torsos de marcado carácter erótico. Tal vez el mayor mérito en el envio de esta escultora sea la fuerza expresiva de estas piedras. Contrastando con ella, obtuvo el segundo premio Juan Egenau, con un bronce que denominó "Dimensión Post Arcaica". Frente a la rudeza de Wilma, Egenau aparece como un escultor extraordinariamente fino, un verdadero artifice, que busca la perfección hasta en los menores detalles de sus trabajos. En esta Bienal merece destacarse el envio del joven escultor Humberto Soto, quien presentó una terracota monumental formada de piezas superpuestas. Soto es un escultor muy intuitivo; y tiene sólo unos pocos trabajos realizados en terracota directa. En su obra no hay un trasfondo filosófico sino la mera búsqueda

de formas; lo que procura es llevar a fondo el conocimiento del material para que este se traduzca en formas que transcriban su singular naturaleza. Ello se advierte en que incluso deja a menudo el material sin patinar para que este no pierda su identidad. Aparte de ello, la obra de Soto se distingue también por su horizontalidad; dentro de esta proyección busca la armonia pura de las formas en el juego de los volúmenes. La pieza que presentó en esta Bienal está hecha de bloques independientes con los cuales se puede jugar, de suerte que cambiando la posición de una pieza, surge una obra diferente.

Hacia lines de año se inauguró también en la Quinta Normal, la Segunda Bienal Americana del Grabado. En ella participaron dieciséis países. El gran premio "Presidente Eduardo Frei" le fue otorgado al brasileño Roberto Lamónica, que ya había obtenido el premio al "Mejor Grabador Brasileño" en la Sexta Bienal de Sao Paulo. Entre sus obras destacó un grabado en metal denominado el "Número 76". El premio "Osvaldo Boeldi", a un grabador nacional, correspondió a Roser Bru, que presentó cuatro grabados de carácter figurativo. En el envio chileno destacaron asimismo los trabajos de Bonati. También hacia fines de año se abrió el Salón Oficial en el que obtuvo el premio "Andrés Bello" y el premio en pintura, Roser Bru. En escultura obtuvo el premio Rosa Vicuña con dos figuras de hombre en las que busca una esquematización de la forma, dentro del cillindro y la longitudinal. A su vez logra el dramatismo, quebrando el cuello y abriendo el vientre. El premio en dibujo y grabado lo obtuvo Jaime Cruz y menciones especiales Gelina Gálvez, José Soto y Alfonso Puente.

Durante el año se realizaron además numerosas exposiciones particulares, de las cuales sólo nos referiremos a dos: la de Alberto Pérez y José Balmes. La pintura de Alberto Pérez encuentra su razón de ser desde una fundamentación filosófica, pues retomando la temática de Dostoiewski y de Camus trata de expresar la condición trágica del hombre. Busca el dramatismo plástico usando gamas sordas y tenebrosas y muy especialmente mediante una emática (el mendigo, el ajusticiado, etc.), quizás si demasiado anecdótica. La exposición de Balmes destacó sobre todo por su carácter polémico, tan polémico que hasta se ocupó de ella la "prensa amarilla". Se trataba de un ciclo de pinturas sobre Santo Domingo, que sin caer en ningún momento en lo anecdótico, lograba comunicar la sensación de crisis y revolución que produjo un hecho político.

Finalmente el año concluyó con la Feria de Artes Plásticas, que se está convirtiendo en una verdadera tradición entre nosotros, y la muestra de pintura francesa contemporánea que se presentó en el Museo de Bellas Artes. La Feria fue en general este año de poca calidad, pero sirvió para mostrar varias cosas. Desde luego, a algunos artistas jovenes de prometedor talento; entre ellos cabe destacar a los escultores Félix Maruenda quien presentó unas agresivas maderas, y a José Soto, joven dotado de talento, pero quien, desgraciadamente, está siendo víctima de su propia habilidad, pues ha caíde en un lenguaje demasiado obvio y que gusta al grueso público; así sus obras mayores se han hecho demasiado ilustrativas y sus piezas más pequeñas se han convertido en verdaderos trofeos. Otra cosa que quedó de manifiesto en esta Feria es que, indudablemente, es en la Facultad de Bellas Artes de nuestra Universidad donde surgen los artistas más prometedores y serios. Al menos en la muestra presentada por ella no se advertía la desesperante superficialidad que se encontraba en casi todos los otros sitios.

La exposición de Pintura Francesa Contemporánea fue el gran evento plástico del año. Se trajeron numerosas telas que permitian una visión muy completa de la pintura francesa desde la primera década del siglo hasta nuestros dias. La primera sala estaba destinada a los maestros, es decir, Picasso, Delaunay, Bracque, Miró, etc. Es curioso, pero esta sala impresionaba por la baja calidad de la pintura que alli había. En efecto, para cualquiera que conozca el Museo de Arte Moderno de Paris, es clarisimo que quienes trajeron la exposición tuvieron especial cuidado en elegir el peor Picasso que hay en el Museo, el peor Roualt, etc. Mucho más impresionante eran las obras de pintores más recientes, como de Stãel, Lapicque, Estève, etc. Desgraciadamente la muestra no daba una visión clara de cada punto, porque de algunos pintores -generalmente los mejores- traia sus peores cuadros (tal era el caso de Brauner y acaso Chagall), y de otros pintores de segunda categoria, traia, en cambio, sus más imponentes y efectistas producciones. Esto dificultó la valoración que el público pudo hacer de la muestra, como lo demuestra el hecho de que Singier, quien sigue siendo un excelente diseñador de telas, fuera considerado por gran parte de nuestro público como el mejor píntor de la exposición.

Anales Universidad de Chile - enero-marzo 1966.

#### 2.2 ALARMA EN LA PINTURA CHILENA

#### MARIO CARREÑO

Algunos cambios ocurridos recientemente en el campo de las artes plásticas, sobre todo aquellos que afectan directamente a la pintura chilena, han provocado la consiguiente alarma y preocupación en este sector del arte nacional. Es de conocimiento público que el movimiento de pintura chilena actual es, sin duda, uno de los más interesantes y creativos de Latinoamérica.

Numerosos artistas han recibido importantes galardones en las distintas bienales, exposiciones y otros eventos internacionales que han dado prestigio y honor a nuestro país.

Figuras de tan alto relieve artístico como Roberto Matta, José Balmes, Nemesio Antúnez, Rodolfo Opazo, Ricardo Irarrázabal, Ernesto Barreda, Roser Bru y Mario Toral, para nombrar unos pocos, bastarian para consolidar un movimiento pictórico de gran jerarquia en el plano internacional. Sin embargo, pocos países ofrecen menos apoyo a sus artistas que Chile, que como decimos, cuenta con un grupo de pintores capaz de enorgullecer a cualquier país de sólida tradición plástica.

La supresión -al menos por este año- del Concurso de Pintura "Cap" (Compañía Acero del Pacífico), así como la eliminación de los premios en el Salón Anual del Instituto de Extensión de Artes Plásticas -ahora Exposición de Arte Contemporaneo- son hechos que preocupan hondamente no sólo a los pintores, sino también a todos los sectores de la plástica nacional, poniendo en evidencia, una vez más, el desamparo en que se encuentran nuestros artistas, teniendo en cuenta que Chile es un país de escaso mercado artistico y de muy contados mecenas.

Por otra parte se escuchan rumores insistentes que aseguran que el próximo año tampoco habrá "Salón Crav", cuyos directivos están pensando en una futura "Bienal Internacional de Arte" que se celebraría en Viña del Mar. en la cual colaborarían varias empresas comerciales. No hay duda que la idea es digna de encomio, pero por otro lado es paradójico que se piense en la creación de tal evento después del fracaso de la Bienal de Córdoba y la posible eliminación de la Bienal de Sao Paulo debido a sus enormes gastos.

Se sabe que cada vez que regresan las obras de los artistas chilenos, después de participar en alguna exposición en el extranjero, llegan dañadas y se les ponen tantas dificultades para reentrar al país, que muchos artistas han decidido no participar en dichos concursos, ya que el Gobierno no cuenta con ningún capítulo para la indemnización en estos casos. En casi todos los países -menos en Chile- existen leyes que protegen a los artistas, como la que exige que el 3% del presupuesto para la construcción de cualquier edificio esté destinado a su decoración, consistente en mura-les, esculturas o cualquier elemento en que intervengan los artistas.

No sabemos exactamente dónde está la falla que provoca esta indiferencia hacia la labor de los artistas nacionales. Muchas y variadas son las opiniones al respecto, pero de lo que si estamos seguros es que los artistas, para producir una obra continuada y profunda, necesitan contar con el apoyo y el estimulo decidido por parte de los sectores de la sociedad y las instituciones oficiales y privadas.

Numerosos son los casos de valiosos artistas que para poder subsistir se ven en la necesidad de dedicar la mayor parte de su tiempo a labores docentes, o trabajar en lugares incompatibles con su profesión, en desmedro de su producción creativa. Se habla frecuentemente de enviar obras a las bienales y exposiciones importantes en el extranjero, pero no se piensa jamás como ayudar a los artistas de manera efectiva para que éstos no se vean forzados a realizar verdaderos milagros para completar un conjunto de cuadros, grabados o esculturas dignos de tales certámenes.

Es cierto que en algunos países, como Francia o Norteamérica, son pocos los artistas que cuentan con una subvención oficial, pero en cambio, existen contratos de galerías, innumerables premios de empresas particulares y gubernamentales, infinitas oportunidades de ventas, encargos, etc., que proporcionan a los pintores y escultores un "modus vivendi" de acuerdo a la categoria de cada cual.

Aqui el problema se hace más agudo entre los artistas jóvenes, que, no obstante el talento demostrado, les es casi imposible vender una obra. El Gobierno prácticamente ha eliminado las becas para estos casos, por lo que los artistas de reciente promoción están abandonando el país como en un "sálvese el que pueda", en busca de algún apoyo, aunque sólo sea espiritual, ya que la indiferencia que tienen que afrontár en la mayoría de los casos, y en su propia tierra, es pavorosa.

Es de esperar que el dinamismo demostrado por los recientes directores del Instituto de Extensión de Artes Plásticas y la buena voluntad y apoyo que hasta ahora han demostrado ciertas empresas privadas logren encauzar los difíciles problemas planteados en el arte nacional hacia una solución adecuada y definitiva.

El Mercurio, Santiago, 10 noviembre 1968.

#### 2.3 AMERICA NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

El Instituto de Arte Latinoamericano invita a todos los artistas a participar en el encuentro de plástica "América No Invoco Tu Nombre En Vano", que persigue las siguientes finalidades:

I. Seleccionar obras plásticas que tengan como tema un aspecto de la realidad latinoamericana. Sus problemas formales, sociales, raciales, humanos, políticos, económicos, culturales, tradición indigena, europea, negra, que signifique en definitiva, una toma de conciencia de nuestra realidad y una expresión plástica de ella.

II. Buscar especialmente a través de esta temática definida, lo singular de América, aquello que la define frente a otros mundos y a otras culturas.

III. Motivar a los artistas a expresar plásticamente nuestra realidad, ya sea a través de la temática o de formas que reflejen nuestro mundo.

#### "DISCURSO AMERICA NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO"

"Este encuentro de plástica ha sido convocado bajo un doble signo, uno, en verso del canto general de Neruda, otro, la imagen de una diosa pariendo: Tlazoltéotl, la madre de Dios dando a luz al Dios del maíz Centéotl. El primero habla de nuestra contemporaneidad, el último, apunta nuestras raiges. Ambos aluden, sin embargo, al afán de creación.

Cuando recién fue concebida esta exposición, muchos artistas se preguntaban por el sentido del llamado. ¿Qué se pretende -preguntaban- con esta convocatoria? Básicamente, plantea esta exposición el problema de América. Problema que debemos asumir y encarar en todos sus frentes:

en lo político, econômico-social, antropológico y cultural. Cuatro siglos hemos vivído bajo una dependencia asfixiante; primero fue el peso de la politica colonial, hoy el de un imperialismo económico y cultural. Siempre, sin embargo, hemos vivido el espejismo de ser libres. Durante la colonia nos llamábamos "iguales ante el rey", después de la Independencia nos declaramos "Iguales ante la ley". Especialmente en Chile nos enorgullecemos de nuestras libertades sin damos cuenta de que en el hecho percibimos nuestra realidad bajo los efectos de una especie de marihuana democrática. Sólo la revolución puede otorgar esa verdadera libertad.

Pero: ...¿Cuál es el sentido de esta revolución?, ¿cómo hemos de definirlo? Sobre ella todavía no logramos aunar criterios. Hay algo, sin embargo, que para muchos está claro, la revolución implica una revolución cultural; implica la necesidad de proponer una nueva escala de valores, de crear una cultura. Una cultura de la cual todos seamos participes, que no sea sólo la forma de entenderse de una élite, sino que llegue a todos, sea compartida por todos y sea a la vez expresión intima de nuestro ser histórico. Una cultura que sea integradora, que por encima de mezquinas diferencias, abarque nuestra realidad histórica como totalidad; una cultura latinoamericana

Durante muchos años hemos vivido siguiendo un modelo impuesto desde fuera. Europa, sin mayor reflexión se formó una imagen totalmente arbitraria de América, y nosotros sin mayor critica la adoptamos como válida. Peor aún, tratamos de cumplir una escala de valores que se nos impuso desde fuera y que no tenía nada que ver con nuestra realidad. Esta imagen de América estaba basada en un profundo desconocimiento de nuestra realidad: el europeo miraba hacia América como un continente degenerado, impotente para cualquier tipo de creación. América estaba fuera de la historia. La Historia Universal era sólo la historia de Europa, y actualmente es sólo la historia del mundo occidental. Hegel declaraba con tranquila prestancia, refiriêndose a América, que todos los pueblos que no tenían acomodo en su sistema de la historia los ignoraria; y Kant cuando formulaba el principio del arte, pensaba en Fidias y Rembrandt y, Jamás en el arte extraeuropeo. Sólo a comienzos de este siglo se empezaron a considerar de valor artístico ciertas manifestaciones de otros pueblos ajenos al Viejo Continente. Tanto era el desprecio que se sentía por nuestra cultura que a mediados del siglo XVIII escribió un ensayista refinêndose a la más conocida Universidad americana: "En una casucha había una especie de Universidad, donde, ciertos ignorantes títulados que no sabian leer ni escribir, enseñaban filosofía a otros ignorantes que no sabian hablar

Desde comienzos de siglo, sin embargo, la literatura, el teatro y la música han comenzado a profundizar en la realidad latinoamericana. Es la plástica ahora la que debe luchar por darnos una imagen que sea nuestra. Es claro y lo entendemos que una cultura no se hace en un solo día; pero también es cierto, que si no se comienza en algún momento no se hace nunca.

Este es un momento de búsqueda, pero en la búsqueda encontraremos una primera definición, pues ella nos permitiria proponer valores nuevos, lo que significa un primer paso hacia la gran revolución.

Cierto es que hay ya algunos artistas que han comenzado a explorar en lo latinoamericano. sin embargo, lo que aquí se plantea es la creación de algo que quisiéramos llamar autênticamente americano. ¿Cuál es la diferencia? podría preguntarse. Fundamentalmente, los artistas que han procurado dar un sentido americano a su obra se han orientado en cuatro direcciones: los unos han tomado lo folklórico como motivo, otros se han vuelto hacia lo precolombino, creando una tendencia que se ha llamado "indigenista", algunos se han remontado en el pasado histórico y los últimos han buscado expresar la realidad política. Sin embargo, ¿cuánta autenticidad hay en todas estas búsquedas? Desde luego, quien piensa a América sólo como el pasado indigenista o sólo como el mundo de lo folklórico está precisamente tratando de satisfacer con su obra la imagen que el más vulgar de los turistas tiene de nosotros; es decir, procura mostrar "lo típico"; pero, lo típico entendido no como lo real, como lo esencial de nuestro ser, sino lo típico entendido como lo entiende el turista que busca un "souvenir". Es por eso que cuando se habla de un arte auténticamente americano nos referimos a un arte que exprese lo que es la América de hoy. Esa América donde junto con los elementos indigenistas y folklóricos se ha incorporado el elemento de la cultura occidental y el elemento cultural negro. La América actual es una América que no sólo se remite al pasado, sino que se plantea frente al futuro, es la América de contenido revolucionario, es la América del subdesarrollo, pero también es un mundo que comienza a tomar conciencia de su situación histórica, Hacer un arte americano es mucho más que hacer un arte indigenista, es mucho más que hacer un arte folklorista, recoge, por cierto, estas tradiciones, pero no se agota en ellas.

Es cierto que América recibió mucho de Europa. Durante toda la colonia se repitieron aqui, con algunos siglos de retraso, las tendencias europeas. Así hablamos de un barroco americano, de un neoclasicismo americano, de un impresionismo americano, etc. No obstante, como afirmaban los escolásticos "Quiquid recipitur, recipitur secundum formam recipientis". Lo que se recibe, se recibe según la forma del recipiente, y el recipiente nuestro estaba configurado de elementos radicalmente diferentes a aquellos de donde provenía el modelo: de una antigua cultura que había sido estrangulada, pero que persistia enmascarada dentro de la forma que le imponia la clase dominante y de una naturaleza violenta y primigenia. Todo esto acuñaba un tono de vida que nos hacía incapaces de reproducir fielmente lo que recibiamos. De este modo, todo se transformaba al llegar a nuestro continente y se convertia en algo que si bien conservaba la etiqueta cambiaba su contenido. ¡Cuán poco tiene que ver por ejemplo el liberalismo chileno con el liberalismo europeo y cuántos ídolos indigenas se conservaron ocultos bajo las polleras de la virgen! Estas deformaciones y estos enmascaramientos son, sin embargo, de vital importancia para entender nuestro mundo, pues en ellos se expresó por primera vez lo singular americano.

¿Puede realmente habiarse en estos momentos de un arte latinoamericano? ¿Especialmente ahora que las comunicaciones son tan rápidas que permiten expandir la información sobre arte y difundir un estilo que podriamos llamar internacional? Se plantea aqui el problema de un estilo regional latinoamericano frente a un estilo internacional. Pese a toda la difusión y las semejanzas superficiales que pueden existir entre productos del así llamado estilo regional, el que corresponde a lo que podríamos llamar una región cultural. En cada una de estas regiones la sensibilidad aparece en forma distinta que en otras. Un estilo cultural es consecuencia de una serie de factores que crean una determinada sensibilidad de la cual un artista sólo muy dificilmente puede escaparse. Estos factores son de todo orden, económicos, sociales, sicológicos, políticos, etc. A su vez un estilo Internacional como podría ser el cubismo o el surrealismo, surgen como consecuencia del juego dialéctico entre acción y reacción en la historia del arte. Este acuñamiento de formas estilísticas se difunde por todo el mundo; pero, en cada región se encuentra con las sensibilidades locales adquiriendo una fisonomia singular. Así, por ejemplo, el barroco español cuando se encuentra con la cultura indigena y con la sensibilidad indigena adquiere una fisonomía especial. El estilo internacional dura mucho menos que la sensibilidad regional y de ahi resulta el gran peligro, pues cuando éste se impone en forma superficial a los artistas por la rapidez de los medios de difusión sin que éstos alcancen a elaborar las formas, sino que simplemente lo adoptan sin apropiárselo, su arte se convierte entonces en una forma vacia, en un "afán de forma", en un arte dependiente y eminentemente superficial. Esto se advierte, sobre todo, cuando el desarrollo del arte exige otros supuestos como una tecnología de alto nivel, la que a menudo no existe en los países subdesarrollados. Es por ello que vemos a menudo, como un arte que requiere una alta tecnología logra realizaciones muy débiles en países pobres. Así, pues, en la medida que aceptemos este estilo internacional sin transmutarlo a través de nuestra sensibilidad regional, nuestro país será cada vez más servil.

Es necesario crear. Toda revolución es creación. Para crear es necesario buscar profundamente en lo que somos. Nuestra expresión artística debe ser expresión de nuestro ser; en caso contrario se ahondará cada vez más la brecha que separa nuestra infraestructura de nuestra superestructura; pues, mientras la una corresponde a un mundo subdesarrollado, la otra se nutre de modelos que vienen de sociedades técnicamente más evolucionadas. Cuando el artista busca expresar su ser desde su propia realidad, el arte es creador. Cuando el artista, en cambio, aspira sólo a elegir y combinar formas ya existentes, el arte es mera cuestión de gusto. Debemos luchar porque nuestro arte sea creación. Toda creación emana de una investigación, de una investigación en nuestra propia realidad. Primero seguramente reconoceremos nuestra realidad por el tema, pero es preciso continuar esta investigación hasta llegar a una síntesis que defina un estilo. Hasta que la forma se defina por sí misma, más allá de la contingencia del tema. Así como el más humilde objeto pintado por un pintor chino, lo reconocemos como arte chino, porque su obra está saturada de esa cultura, así también debemos crear una forma que sea plena expresión de nuestro ser.

Este concurso es un primer paso, un llamado a tomar conciencia, una proposición de nuevos valores, un pequeño paso, pero un paso que imprescindiblemente hay que dar.

Anales Universidad de Chile - abril-junio 1971.

#### FUNDACION DE LA ESCUELA DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

### 3.1 COMO NACIO Y LO QUE DIJERON SUS PRIMEROS PROFESORES.

BAJO EL PATROCINIO Y CONSEJO DEL PROFESOR JOSEPH ALBERS DEL GRUPO BAUHAUS Y AHORA EN YALE -COMO TAMBIEN DEL ARQUITECTO PINTOR Y EX ALUMNO DE LA UNIVERSIDAD ROBERTO MATTA- QUIENES ESTUVIERON EN AÑOS PASADOS DANDO CURSOS EN LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DE UN GRUPO DE CONOCIDOS PINTORES Y ARQUITECTOS COMO NEMESIO ANTUNEZ Y PABLO BURCHARD, INICIO SUS ACTIVIDADES EN ABRIL DE 1959 ESTA NUEVA ESCUELA O DEPARTAMENTO DE ARTE EN QUE JUNTO AL DECANO SERGIO LARRAIN FIGURAN CONOCIDOS NOMBRES EN SU PROFESORADO COMO: MARIO CARREÑO, JOSE RICARDO MORALES, ALBERTO PIWONKA, ROSER BRU, JORGE ELLIOTT, DOMINGO EDWARDS, CLAUDIO NARANJO Y OTROS VALORES JOVENES COMO EDUARDO VILCHES Y LUCHO MORENO.

LA UNIVERSIDAD DE YALE -JUNTO CON LA COMISION FULLBRIGHT HAN COLABORADO CON TODO INTERES AL DESARROLLO DE ESTA ESCUELA DE ARTE CONTEMPORANEO ENVIANDO A LOS PROFESORES SEWELL SILLMAN Y NORMAN CARLBERG, QUIENES HAN IMPLANTADO UNA METODOLOGIA NUEVA Y CONTEMPORANEA EN LA ENSEÑANZA.

ESTA ESCUELA PEQUEÑA SE DEFINE POR EL ESPIRITU Y CALIDAD DE LAS PERSONAS

QUE INTEGRAN SU CONSEJO MAS QUE POR PROGRAMAS DE ESTUDIO.

ES POR ESO QUE CREEMOS COMO LO MAS ACERTADO PARA DAR UNA VISION REAL DE ELLA, EL PRESENTAR ALGUNAS LINEAS EN QUE PLANTEAN PERSONALMENTE SU POSICION LOS PROFESORES ANTUNEZ - CARREÑO - MORALES - BURCHARD - PIWONKA Y ROSER BRIJ.

#### LO QUE DICEN LOS PROFESORES

#### NEMESIO ANTUNEZ

Esta escuela viene a llenar en la ciudad y en el país una necesidad desde hace tiempo sentida entre los artistas y los interesados en el arte.

Esto es, dar al público una comprensión y un acceso al arte contemporáneo por medio de nuevos métodos de enseñanza que obedecen a la nueva sensibilidad y conocimiento contemporáneo.

La libertad de criterios, la elasticidad de los métodos, la calidad y espiritu del profesorado y alumnos hace de ella un centro de difusión artística. Esta difusión en la ciudad irá en aumento a medida que esta joven y bien intencionada escuela llegue a un mayor desarrollo y madurez.

#### MARIO CARREÑO

Después, el impacto de los numerosos movimientos artísticos, como el impresionismo, el cubismo, el surrealismo y el abstraccionismo puro, han roto todos los moldes y cánones existentes para la enseñanza de la pintura considerada tradicional hasta fines del siglo pasado. Los cómodos métodos de "copiar fielmente el modelo" y "ajustarse a la realidad", etc., han desaparecido, y la mayoría de las llamadas Escuelas de Bellas Artes, atestadas de figuras de yeso resultan ineficientes para dar una adecuada educación visual y técnica.

Por otra parte, los conceptos tradicionales de estética, de la belleza de las formas llamadas "clásicas", martillados en la mente de la humanidad durante centenares de años, han creado prejuicios sólidamente establecidos acerca de lo bello y lo feo, de lo bueno y lo malo en arte, conceptos que dificultan la libre apreciación artística.

Ante este panorama de prejuícios, de tabúes y de anarquía de valores, no queda otro medio pedagógico que el comenzar de nuevo, desde la base más elemental, tratando de despertar en el alumno el interés por ver las formas (ver y no mirar), los objetos y todo lo que nos rodea de una manera distinta a la rutinaria y establecida desde siglos. No hay que olvidar que la visión es un proceso netamente psicológico, pues no se ve en los ojos sino con el cerebro y que por lo tanto, el ojo capta solamente lo que el cerebro está acostumbrado a "registrar", lo que rutinariamente guarda en la memoria. Es esta, sin duda, una de las causas por las cuales los nuevos movimientos de las artes visuales encuentran siempre la incomprensión de un público que sólo acepta lo que está acostumbrado a ver.

#### PABLO BURCHARD

Aqui la meta es capacitar al alumno técnicamente (tanto en lo espiritual como en el oficio) para que adquiera el máximo de facilidades de expresión plástica y pueda posteriormente darles el sello o carácter de su personalidad. Es así como en estos primeros años la labor de nuestros talleres está enfocada al análisis de materiales, formas, colores, útiles de trabajo, etc., desmenuzar, observar, averiguar, tratar de encontrar la íntima relación y función de cada cosa es la tarea principal de cada uno de nosotros, labor que con un poco de mayor experiencia encabezamos, pero que es compartida, puesto que los planteamientos y exigencias de un alumnado que evoluciona, son un constante estímulo y factor de emulación para el profesor. Es así como no siempre estoy enseñando, sino también aprendiendo.

El alumno investiga, observa, descubre que mirar y ver son cosas diferentes. Un mundo nuevo se abre a sus ojos. No dibujamos siluetas, ni perfiles. No sólo dibujamos el lado que se ve, sino también el que no se ve, pero que conocemos a través de acuciosa investigación. Desde los elementos más simples y de uso cotidiano, pasando de lo estático a lo dinámico, de lo inorgánico a lo orgánico, siempre analizando va el alumno enriqueciendo paralelamente, su conocimiento del mundo exterior y su capacidad dibujistica.

Conociendo y dibujando, va acrecentando el bagaje espiritual que podrá, si reúne todas las condiciones para que se produzca un verdadero artista, verter sintetizando su visión del mundo en el cual vive. Si no llega tan alto, por lo menos habrá adquirido una ampliación en sus posibilidades de expresarse.

#### ALBERTO PIWONKA

Es necesario establecer un contacto más comprensivo entre el ojo y lo que éste mira ya que no nos basta sólo con mirar, es imprescindible ver lo que se mira.

Ver implica pensar -relacionar- coordinar y organizar, por lo tanto una actividad creadora básica que debe ser cultivada como fundamento de toda actividad artistica.

Parece no existir una razón valedera para no enseñar a ver del mismo modo que se enseña a leer.

La enseñanza artistica bajo este aspecto debe ser más bien práctica que teórica, más visual que verbal.

Aprender a ver, aprender a observar es activar nuestra sensibilidad. La observación constante de la naturaleza, el vaivén de los árboles movidos por el viento, el ritmo de las olas, las gotas de lluvia en el vidrio de la ventana, la sombra de los objetos en el suelo y en fin la observación de todo lo que tenga movimiento y cambio de formas, todo lo que pueda significar un mensaje de que el mundo es hermoso, de que el mundo está vivo.

Es necesario ver y observar para luego crear. Y que esta creación sea una enseñanza hecha con alegria y sinceridad que transmita a los semejantes el entusiasmo de vivir en un mundo variado y siempre distinto que sólo se descubre a quienes atraviesan su primera apariencia gris y monótona.

Esta observación debe continuarse en los medios de realización de una obra. De ahí que un cuidadoso estudio de los materiales y herramientas de trabajo permita recibir de ellos la inspiración, dejándoles una participación activa en la creación.

#### ROSER BRU

Para dibujar hay que descubrir de antemano la forma. Creo que no podemos hacer nada si no sentimos antes el objeto, la linea, el volumen, la belleza o la fealdad de cada cosa; todo esto hay que encontrarlo.

Nosotros podemos ayudar en la enseñanza, pero tan importante es aprender como enseñar. Casi me arriesgaría a decir que en arte no puede haber fórmulas.

Cada uno ha de buscar su expresión y el trabajo de los demás puede ser un ejemplo, como es toda la historia del arte.

Pero la expresión hay que descubrirla a través de la propia experiencia.

#### JOSE RICARDO MORALES

Las disciplinas teóricas, en su sentido originario, suponen aquello que Leonardo denomínaba un "saber ver". De tal manera, entre el hacer artístico y el pensamiento que comporta no existe, en modo alguno, contrariedad, sino reciproca complementación, concordia. Bien haya el conocimiento ejecutivo perteneciente al "manos a la obra" del artista, pero a mayores agudeza y rigor en este género sapiente tanto más deberá extremarse el saber de antemano, anticipado y orientador, propio de los a priori en que el laborar reposa. Sin éstos resultaria inconcebible aquél.

Si el menester de la obra de arte estriba en revelar un mundo, fijândolo, configurândolo, a la teoria le incumbe anunciar el sentido que esta manifestación entraña. Por ello, el pensamiento teórico y el conocimiento histórico artistico tienen lugar eminente en nuestra Escuela de Arte. A conciencia de que la lucidez con que el alumno enfrente sus experiencias dependerá en mucho, de la noción que le merezca la obra artistica, como de las suposiciones que ponga en juego para juzgar situaciones análogas.

Catálogo de Presentación Facultad de Arquitectura. Escuela de Artes - Santiago, 1959.

## 4. ARTE Y EDUCACION

#### 4.1 LA EDUCACION ARTISTICA

RAIMUNDO KUPAREO, O.P.

Se habla mucho en la actualidad de distintas educaciones (fisica, intelectual, moral, religiosa, social, sexual, etc.) y de sus correspondientes "reeducaciones". Incluso existen cursos en liceos y cátedras en las universidades, que se ocupan de dichas educaciones y "reeducaciones".

dras en las universidades, que se ocupan de dichas educaciones y "reeducaciones". ¿Por qué no se enseña en los mencionados establecimientos también la educación artistica?

En este breve ensayo no hablaremos de la educación artistica en el sentido de la educación para el arte, es decir, para la formación de los artistas; de esto se ocupan academias, conservatorios, escuelas especializadas, etc. que -de hecho- ya presuponen en el educando el don o la aptitud creadora y procuran desarrollaria por medio de diferentes enseñanzas técnicas, académicas y no académicas (Compárese, en este sentido, por ejemplo, la técnica "académica" en el ballet: rusa, Italiana, francesa; y la "no académica" o "moderna" de Martha Graham, Mary Wygman e Isadora Duncan).

Tampoco hablamos aquí de la educación estética que -en el parecer de muchos- es más amplia que la artística y se refiere más bien a la formación del gusto en general y no sólo a la "gustación" de obras de arte. Se piensa que un hombre "bien educado" debe tener "buen gusto" no sólo para el arte, sino para cualquier actividad humana, como cuando se dice que determinada persona tiene "buen gusto" en vestirse, comportarse, etc.

Hablamos aquí, entonces, de la educación artística o "por el Arte", es decir, cómo educar al individuo para que sea capaz de "captar" la obra de arte y mediante su captación hacerse "más hombre". (Este "más" debe entenderse en el sentido axiológico y no ontológico). El hombre es "más" hombre cuando interioriza más y más en si los valores humanos. Tales valores no crecen por una aglomeración o yuxtaposición de actos o realizaciones valóricas, sino por su mayor arraigo, interiorización en el sujeto. Los valores son cualidades y como tales deben llevar consigo notas ontológicas de la calidad y no de la cantidad.

La captación de una obra de arte lleva consigo la gustación de la misma, pero la "gustación" en general y no sólo con respecto al arte- da a la "captación" un "sabor" propio, individual, porque establece un contacto existencial entre el contemplador y la obra en cuestión. Por algo a menudo se repite el adagio: "de gustibus non est disputendum" (de gustos no sé puede disputar). Cuántas veces hemos oido discrepancias de gusto con respecto a un filme, cuadro, pieza musical: "a mí me gusta"; "a mí no me gusta". A veces, tales personas no niegan -en teoria- el valor artistico de la obra en disputa, por tratarse, a menudo, de un artista ya consagrado, pero disienten en la "gustación" de la misma.

¿De qué se trata? ¿Por qué discuten?

Puede ser porque uno "capto" la "idea" de la obra y el otro no; puede ser que uno tenga ya el "hábito" de captación, como veremos a continuación, y el otro no lo tiene, pueden interferir en la captación y gustación factores extraestéticos del contemplador, como las disposiciones físicas o alteraciones psíquicas, etc. A veces, la causa de la no captación y no "gustación" es el nuevo uso de los medios de expresión de una clase de arte (nueva técnica, por ej nueva armonia, nuevos acordes, etc., en una pieza musical) a los cuales el auditor no estaba acostumbrado. La principal causa de divergencia en el juicio de gusto es, regularmente, la proyección sentimental del "contemplador" en la obra misma. Si alguien mira, por ej, un filme y se reconoce en él (sus amores, odios, etc.), es fácil que pierda la "distancia estética" que se requiere para la tranquila contemplación de la obra de arte.

Las obras de arte no nacen en el momento de "choque" del artista con el mundo de sensaciones, sino en la tranquilidad del espiritu. "Todas las cumbres son tranquilas" dijo Goethe-Ningún músico compuso una marcha fúnebre, Misa de Réquiem, o "Stabat Mater" (basta recordar la gestación de "Stabat Mater", de A. Dvorak) en el momento mismo de la tragedia individual, familiar o de sus amigos. Lo mismo sucede con el "re-nacer" de la obra de arte en el contemplador. Si él, en el momento de mirar, escuchar, no está tranquilo, sino que está proyectando en la obra su estado de ánimo, es dificil que la capte y que la guste estéticamente. Es dificil no proyectarse en una obra de arte, porque el "caso" o el sentimiento particular corresponde, a menudo, a los casos vividos por nosotros mismos (por esto tan fácilmente lloramos, nos reimos, estamos lindignados, etc., al presenciar una obra de arte), pero el auditor o el contemplador debe estar consciente de que el "caso" era sólo un pretexto, un motivo para el artista, para su creación, que consiste precisamente en "elevar" el "caso" a la universalidad de la "idea". Muchas veces tales "casos" ni siquiera han existido sino que han sido inventados por el artista. Proyectarse en la obra de arte significa reducir-la a un "caso", suceso particular o sentimiento particular, el nuestro, y no ver en el "caso" la imagen, el simbolo de un sentimiento humano, que supera el tiempo y espacio determinados.

Para una verdadera educación artistica es necesario que el maestro conozca no sólo el "oficio", es decir, que él mismo sea un verdadero conocedor del arte, sino que conozca también al educando. Para tal finalidad le sirven estudios fisiológicos, socio-psicológicos, caracterológicos, etc. que se realizan en los "laboratorios" de psicológia del arte. No se puede sacar algo de alguien si este "alguien" no lo contiene ya "en potencia", porque el acto y la potencia son del mismo gênero ("Actus et potentia sunt eiusdem generis"). Cuántas veces los padres con suficientes recursos económicos quieren que sus hijos estudien, por ejemplo, piano, o que entren en una Escuela de Artes Plásticas o de Ballet, por considerar que estos aprendizajes les dan a sus hijos más prestigio social, y, sin embargo, el resultado es, a veces, nulo, porque un estudio fisio-psicológico revela la falta de los factores necesarios para la creación y recreación artistica.

¿Cómo se consigue una educación artistica?

Repetimos: no se trata de cómo conseguir que alguien se haga artista, sino de cómo formar un criterio o, mejor, un hábito artistico en el educando.

Detectar al artista en el (pequeño) educando es tarea del psicólogo del arte, pero educarlo artisticamente es la del profesor-esteta.

Es necesario que el profesor sea un verdadero educador, quien, como su hismo nombre lo dice, "e-duce" (saca de) de las potencialidades del educando, aptitudes para desarrollarlas y llevarlas a su plenitud, perfección. Para tal finalidad, el maestro debe conocer individualmente a sus educandos, porque la esencia individual es la razón y raíz del modo de operar individual. La operación no puede provenir inmediatamente de la substancia sino de un accidente de la misma; de una facultad operativa que es una determinación secundaria de la substancia.

En la palabra "educador" no sólo está su "oficio", sino también su finalidad: la de ser guia, "dux" del educando, para llevarlo a la correcta apreciación de las obras de arte.

En el educando se presuponen condiciones innatas de inteligencia e imaginación; y adquiridas, de gusto, que se forma por la experiencia a causa del contacto con las obras de arte. Tal contacto debe ser constante y llevar consigo siempre una reflexión, una comparación con lo ya visto y escuchado o estudiado a través de la historia del arte respectivo. Un artista no crea hoy como creaban sus antecesores: su creación refleja su propia "visión del mundo", que -a su vez- es el reflejo de la visión de la época en que vive. Sólo los grandes genios se "adelantan" a su época, pero tales excepciones confirman la regla. Por esto, cada época tiene su expresión de los sentimientos humanos que, siendo siempre humanos, se encaman en las obras de arte de distinta manera en diferentes épocas. Por ejemplo: el sentimiento de aislamiento, incomunicación, el absurdo del existir humano, que marca el arte de nuestra época, no estaba ausente ni en la época clásica de la tragedia griega, ni en la ansiedad romántica. Pero un García Lorca, Sartre, Camus, Beckett, no se expresan como un Sófocles o Eurípides o Victor Hugo. La "evolución" de las formas artisticas corresponde a la "evolución" de las diferentes actitudes del hombre frente a las circunstancias históricas en que vive y que forjan su peculiar "visión del mundo". Por esto podemos hablar de las notas comunes del arte (o estilo) de una época, a pesar de que cada obra artistica de tal época es distinta porque las "notas comunes" pasan por el tamiz individual, dando nacimiento a un estilo propio, particular. A veces, un mismo artista, al tratar un mismo tema, lo expresa de distinta manera en diferentes épocas de su vida (Basta, por ejemplo, analizar diferentes 'Pietas', de Miquel Angel), porque su "visión del mundo" madura.

El educador debe mostrar al alumno no sólo cómo nace una obra de arte (aspecto psicológico, biográfico, socio-histórico, etc.), y cómo se hace (aspecto técnico, estructural, contextual, "formal", etc.) sino, principalmente, que es una obra de arte y por que lo es (aspecto estético). Para tal efecto son imprescindibles las nociones fundamentales de estética general del arte, como, por ejemplo, la diferencia entre el lenguaje artistico y el lenguaje cientifico-filosófico; entre el lenguaje artistico y el lenguaje habitual o funcional, el educador analizará con el alumno los diferentes medios de expresión de distintas clases de arte y su intercorrelación, para elaborar una clasificación del arte; le introducirá -poco a poco- en la misteriosa esencia del arte, que no es una copia de los datos de la naturaleza física o psiquica sino su transfiguración. El artista no realiza una posición absoluta del ser ("ktisis") sino que lo explicita y lo "trabaja" expresándolo en un signo nuevo ("poiesis"). Es necesario dilucidar los problemas de la semiótica artistica (signo, simbolo, sintoma, enigma, etc.) y mostrar, con ejemplos, en que consiste la creación artistica, analizando las relaciones así dichas "esteticas", que están en la base de una obra de arte y que se distinguen de las relaciones puramente lógicas y de las metafisicas o reales.

Todo esto servirá para que el educando pueda discernir una obra de arte, de un artefacto, y para no mezclar la creación artística con la habilidad o destreza técnica. El educador le demostrará al alumno la imposibilidad de separar realmente, en una obra de arte, el fondo, de la forma; o el contenido, del continente, y así evitar la apreciación de una obra de arte sólo por el contenido moral, religioso, psicológico, socio-histórico, político, etc. Debe, además, mostrar al alumno cómo el

arte tiene valor en si mismo y no puede estar al servicio de nada ni de nadie.

Asi, poco a poco, por medio de una experiencia continua, el educador formará en el

educando el hábito de apreciar y gustar las obras de arte.

A pesar de que la finalidad de la educación no es -propiamente hablando- la formación de los hábitos, sino el desarrollo de las facultades respectivas a las que perfeccionan los hábitos para conseguir asi el desarrollo integral del hombre; sin embargo los hábitos hacen que el trabajo de cualquiera de nuestras facultades (físicas o psiquicas) se vuelva más fácil o, mejor dicho, espontáneo.

Pero lo "espontaneo" no quiere decir "mecánico", como sucede, por ejemplo, con los reflejos condicionados. La espontaneidad de los hábitos es guiada por la inteligencia. Es una actividad seleccionadora. Es fácil darse cuenta cuándo uno ejecuta una pieza musical "mecánicamente" y cuándo la ejecuta "espontáneamente" al darle una interpretación propia consecuente con la naturaleza de la pieza. Aqui la inteligencia, aunque latente, está presente o transparente.

El hábito -según Aristóteles (Et. Nic. II, I)- nace por la repetición de actos semejantes. El

hábito se distingue de la simple capacidad de actuar: incluye un comportamieinto activo.

Santo Tomás (C. Gent. IV, C. 77) dice: "Por el hábito no nos volvemos capaces de hacer algo, sino nos volvemos hábiles o inhábiles para actuar bien o mal con respecto a lo que ya podemos hacer". El hábito es como una segunda naturaleza.

Los valores humanos (científicos, filosóficos, morales, artisticos, religiosos), se interiorizan más y más en el individuo por medio de los hábitos; se interiorizan, se intensifican, pero a su vez, su exteriorización es más fuerte, "más explosiva", como lo demuestran las obras de grandes científicos, sabios, héroes, genios y santos. Nadie puede negar que sus obras son fuertes y de gran resonancia en los demás, porque sus pensamientos, acciones, etc., eran más profundos. Es una réplica de la ley física: mayor presión, mayor salto. Por esto vuelven a ser modelos "ideales", para los demás hombres y, en especial, para la juventud.

El hábito creativo es distinto del re-creativo. Aquel presupone una potencia creativa innata, natural, mientras que el segundo se adquiere por la sola repetición de actos semejantes. En las cosas puramente naturales, la potencia precede al acto (por ejemplo, la vista), mientras que en las "virtudes" (entre ellas el arte como re-creación) viene primero la actividad; nos volvemos justos.

prudentes, haciendo actos justos, fuertes, prudentes

Estrictamente hablando, no existe el arte mejor o peor, mayor o menor, ni obras de arte que sean mejores o peores, más perfectas o menos perfectas; pero si existe una mejor o peor, más perfecta o menos perfecta re-creación, interpretación, ejecución de ellas.

Sólo en sentido impropio podemos atribuir el título de "artista" a los actores, intérpretes, directores de orquesta o teatro, etc. (en el cine el director es a la vez el autor-creador de la película), porque ellos presuponen obras ya creadas para interpretarlas. Aqui vale el principio: diferentes acciones provienen de diferentes potencias o facultades. El entendimiento "práctico" ("intellectus adiuncta voluntate"), tiene en nuestra opinión- dos aspectos, funciones diferentes: el recreativo y el creativo.

¿Por qué uno es artista-creador y el otro no lo es? Todas las teorias psicosomáticas, hereditarias, ambientales, psicoanalíticas, en breves palabras: toda la psicosomática fracasa frente a este misterio que evidencia la riqueza de esencias individuales. Pero, ¿es posible que todos los hombres "normales" (fisica y psiquicamente) tengan la capacidad de captar, re-crear obras de arte? Pensamos que si, previa una enseñanza técnica, histórica y, especialmente, "experimental" del arte ¿Por qué? Porque la capacidad expresiva es innata al hombre y es la razón de la creatividad y recreatividad humana. Tal capacidad la tiene todo hombre normal: el niño ya se expresa por medio de gritos, saltos y garabateos, etc., pero no por esto todos se vuelven artistas creadores. En el niño, más que de la expresión del sentimiento, se trata de una autoexpresión de un sentimiento dado, "vivido" en un momento preciso; mientras que, en el arte, la autoexpresión es elevada a la expresión pura. "Detrás de mi dolor y de mi amor veo (intuyo) el amor, el dolor", afirma el poeta francés Pierre Emannuel.

El educador debe estar atento a las expresiones artísticas de sus educandos, atento para ayudar a desarrollar esta capacidad expresiva. Una vez quizá descubra, con sorpresa, a un "niño

prodigio"; otra a un "niño-sensible" a las manifestaciones artisticas. En el primer caso se trata del artista-creador, y en el segundo, del artista-recreador. Ambos necesitan la ayuda del maestro para su pleno desarrollo. Repetimos: mientras la potencia creativa es, en nuestra opinión, congénita, los hábitos creativos y re-creativos son adquiridos. En ningún caso se trata de hábitos "infusos" (producidos por Dios, como la gracia Santificante, o regalados por las "musas"). El hábito creativo y re-creativo tienen por sujeto la facultad cognoscitiva ("el entendimiento práctico"): en si son buenos, es decir, perfeccionan al individuo. El arte une lo abstracto con lo concreto, lo material con lo espiritual, mostrando al hombre la armonia que debe reinar entre su alma y su cuerpo, evitando así las tensiones perjudiciales para la integridad de la persona humana.

El arte, además, muestra al educando la independencia y autonomia personal porque el arte no sirve para la propaganda y utilidad práctica: publicitaria, comercial (los avisos musicales son un

abuso del arte), etc. El arte desafía toda clase de dictaduras.

Cuando se habla del arte como medio "terapéutico", es menester aclarar que se trata, en la mayoria de los casos, de los "elementos formales" de la obra (ritmicos, sonoros, colóricos, etc.) y no de la obra en su integridad. Algo parecido sucede cuando se habla del arte como medio pedagógico; regularmente se piensa en el contenido moral, social, religioso, etc., de la obra. En ambos casos se está disociando lo que no puede hacerse: la forma y el fondo, atentando contra la unidad del arte, así como una "ascesis" exagerada que "milita" contra el cuerpo, y las preocupaciones puramente somáticas que ván en desmedro de las espirituales atentan contra la unidad de la persona humana y su equilibrio.

El arte es un valor "final" (tiene fin en si mismo). No es un valor "funcional" (no está en función de), ni es un valor último, como son los valores religiosos, el arte educa por si mismo: con su perfección (a una obra de arte no se le puede quitar ni añadir nada), muestra al hombre cómo debería ser perfecto, él mismo.

El arte es un valor en si (lo mismo que la moral); una acción moral no tiene valor porque es loable o porque lleva prestigio a quien la ejecuta, sino porque lo perfecciona, lo hace más hombre integral, sin mirar a la recompensa o al premio (si mi obra hace mejor a mi prójimo, esto es consecuencia, "difusión" del bien moral, pero no la medida ni causa del mismo).

Pero afirmar que el arte tiene valor en si mismo no quiere decir que está separado, desvinculado de otros valores. ¿Qué seria el arte "puro", o "el arte por el arte"? Si este lema se toma como regla para inculcar que el arte no debe servir a los demás valores (ni siquiera a los valores religiosos), estamos de acuerdo, pero no de que el arte puede prescindir de los demás valores humanos.

El arte no puede ser un puro juego, una forma vacia, sin contenido. Pero el contenido en una obra de arte, por ejemplo, de una novela "histórica", no es de la misma naturaleza que el contenido de una obra histórica, biográfica, social, psicológica, etc. Ha dicho bien Elizabeth Bowen: "La Historia registra todos los hechos; la Novela los eleva al rango de ideas". El arte se nutre de los demás valores transformándolos en signos "absolutos", símbolos que, librados de la relatividad de ejemplos o casos particulares, se elevan al rango de "ideales" que atraen y perfeccionan al individuo.

Y si es verdad que "verba volant, exempla trahunt" (las palabras vuelan pero los ejemplos atraen), oqué mejor atracción que aquélla en la que los ejemplos dan sugerencias de lo "absoluto", de ideal, como son las obras de arte?

Se puede objetar que lo negativo: pecado, vicios crimenes, etc., son el contenido de las novelas, dramas, filmes, cuadros, etc., pero no olvidemos que tales ideas privativas son siempre ideas, es decir, no importa tanto el caso pecaminoso, cuanto la idea del pecado en cuestión, y que lo negativo no se puede comprender sin lo positivo, de lo cual es una privación. Nadie puede comprender qué son las tinieblas si primero no sabe lo que es la luz. El arte educa no sólo a través de las ideas positivas, sino también y quizás más- a través de las privativas. ¿Quién quisiera repetir la vida de Otelo, Hamlet, Madame Bovary, etc.? Errando discimus -aprendemos por habemos equivocado-: vale también aqui.

Es aqui donde el maestro, por medio del arte, educe de las profundidades de perfección moral, en el sentido amplio: es decir, posibilidades de perfeccionar las acciones individuales, inter y supraindividuales del educando, formando en él hábitos-virtudes correspondientes. El arte puede producir todo lo contrario, si no se lo entiende o si se toma por arte lo que sólo tiene apariencia de tal.

Para una educación artistica es necesaria una enseñanza previa. La estética del arte es una ciencia que está intimamente unida con las ciencias así dichas, "humanas" (historia, psicologia, sociologia, etc.). En todas ellas la enseñanza y la educación están estrechamente vinculadas, lo que no sucede con las ciencias "exactas", donde prevalece la enseñanza, y la educación en ellas sólo se puede tomar en el sentido fliosófico ("educir de potencia al acto"), pero no en sentido propiamente moral y educativo, ni las matemáticas ni la metafísica educan por sí, aunque desarrollen la inteligencia del individuo. La educación artistica, al contrario, mira al hombre integral. Las ciencias "humanas", arriba mencionadas, proporcionan al arte algunos aspectos de esta integralidad. El arte los viste en ropaje de perfección, no sólo porque la obra de arte debe ser perfecta en si, sino porque eleva estos aspectos concretos a rango de "ideas" e "ideales", ya no se tratará, en una obra de arte, de un O'Higgins, Napoleón, Hitler, Stalin y otros, es decir, sólo de la vida de unos individuos históricos, con sus proyectos, sus luchas, odios, amores, desesperanzas, etc., sino que ellos se vuelven simbolos o "ideales" (buenos o malos) de los sentimientos, acciones humanas; dignos de aprecio e imitación o repudio.

Esa es la tarea del profesor-esteta: enseñar primero como mirar, escuchar, leer una obra de

arte y mediante repeticiones y comparaciones producir un estado de ánimo, un hábito, una segunda naturaleza, una connaturalidad en el educando, para que este pueda captar la obra, gustarla y así imbuirse de la "idea" (sentimiento intuido por el artista) que se esconde bajo el ropaje lineal, volumétrico, kinético, verbal, sonoro, cromático, etc.

El camino es largo, pero vale la pena recorrerio para hacer de este mundo un mundo mejor y darle un sentido trascendente, como lo da una obra de arte, que supera el tiempo y el espacio (el

arte es atemporal y aespacial), a pesar de que nace en un tiempo y espacio determinados.

El arte se aprende viviéndolo y no sólo estudiándolo, como, por ejemplo, las matemáticas; en el arte no está "comprometido" sólo el entendimiento, sino también la voluntad, la imaginación, la memoria, y los sentimientos. En breves palabras: todas las facultades físicas y psiquicas del hombre concurren a la formación de una obra de arte.

Alsthesis Nº 8, Revista de Investigaciones Estéticas, Instituto Estética U.C., Santiago, 1971.

## 5. CONVERSACION CON MATTA

#### 5.1 AMAR EL AMOR

Yo creo que hay que reorganimar la razón. A ver, cómo lo puedo decir. Hubo una época en que no se entendía por que se levantaba el sol, por que se ponía, no se entendía. Y ahora hay algo que está pasando y que no se entiende. Entonces yo pretendo que se está pensando a media luz. Y este pensar a media luz viene de algo que a mi julcio tiene que ver con la razón, que no es sólo penetrante. Se piensa con una razón que es, por decirlo así, un poco como una espada que entra en el objeto, lo corta en dos y lo abre. Todo esto es muy primitivo, porque es una manera de matar la cosa antes de entenderla. Yo creo que esto viene de una deformación que nace del pensamiento masculino, que es un pensamiento penetrante y que está deformado justamente por ser penetrante; y que por razones a, b o c excluye al pensamiento abrazador, que engloba y envuelve, y que podríamos definir como pensamiento femenino. Es por razones de machismo que ha sido excluido, se lo ha atrofiado. Y seguiremos cojeando mientras nos falte esta otra mitad del pensar, hasta que no haya una verdadera emancipación. Que no puede venir de las feministas, porque sus movimientos quieren que las mujeres piensen también en forma penetrante, masculina. Y eso ho sirve.

Hay, pues, que reorganizar la razón. Estamos en una especie de crisis que se parece probablemente a lo que fue el siglo de Diderot, el siglo de los enciclopedistas, en que se ponian en cuestión no sólo los derechos del hombre, sino la razón misma. Ahora, si uno quiere ver un poco el panorama histórico, adónde podría, hoy, producirse un Renacimiento? Es ahí donde la América Latina me parece que puede ser, si las condiciones se presentan, porque allí hay una situación como de estar preñada: esos pueblos están preñados de algo que es como una necesidad. Y no saben parir. América Latina está muy mal definida, porque la cultura no es latina, es cultura greco-rromana, judía, egipcia, africana del Norte, es decir, es todo el Mediterráneo que se vació en América, y si uno quiere entender tiene que ser más preciso. Yo creo que es la misma gente en todo el continente, incluso la de América del Norte, que han venido del Mediterráneo o del sobaco Atlántico vasco-bretón-iriandes, o de la propia Europa. La misma gente con administraciones distintas.

Yo hablé de estas cosas en Nicaragua y dije que para que se pudiera empezar hay que partir con ideas francamente no europeas. Toda la cuestión en Europa se basó sobre la idea de que habla que abolir la esclavitud, que era el gran negocio europeo, ir a Africa a buscar indigenas para después venderlos. Y pasó un siglo hasta que se logro la abolición de la esclavitud, y en el norte de América y en el sur se luchó contra la esclavitud y a través de esta lucha aparecieron una cantidad de ideas emancipadoras. Hoy dia me parece que la cosa más comparable a la esclavitud es la industria de armamentos. Y la gente dice que es el gran negocio de Europa, como fue el gran negocio de Europa el tráfico de negros esclavos. Y yo creo que hay que detenerse en esto, y si se le agrega la otra parte, la cuestión del pensamiento femenino, entonces se puede empezar a tener ideas diferentes, empezar una cultura diferente, una concepción diferente de la vida social.

Decir cosas así nos recluye en una condición como de idealistas, de alguien que está contra la realidad. Pero no, sólo se trata de una base diferente, instrumentos nuevos que ayudarian a esa parte más o menos visible que son la mente y la imaginación de América Latina. Seguir un camino diferente, aunque usando el marxismo, que es la punta más avanzada de la filosofía o de la razón, o como quiera llamársela. El marxismo no sólo en su aplicación en los partidos políticos o en los movimientos sindicales, sino en tanto concepto de que la materia es la que da origen al pensamiento, a la imaginación, a la inteligencia, al espíritu. Espíritu que no se puede separar de la materia. Es la materia y la dialéctica de esta materia la que hace que este espíritu se despierte, y si ha habido una revolución en la materia tiene que haber una revolución en el espíritu. Ha habido una enorme revolución en la materia histórica, en la materia técnica, en la materia del lenguaje, una revolución copérnica del espíritu, pero lo que se usa como espíritu analitico es viejo, y no sólo viejo, sino supersticioso, porque le tiene miedo a la palabra espíritu i analitico es viejo, y no sólo viejo, sino supersticioso, porque le tiene miedo a la palabra espíritu. Y es la palabra espíritu la que bene verda-deramente que ver con la existencia humana. Y mucha gente que se cree revolucionaria se enorguliece de no usar la palabra espíritu, como si fuera una calidad revolucionaria, cuando en realidad es el espíritu el que hace que puedan haber revoluciones.

Uno está en la vida para crecer, como los árboles, como todo. Uno crece hacia la vejez, hacia la muerte. Y esa cosa que es el espiritu crece también, con un crecer que no es sólo registrar, como la memoria, y que si pudiéramos representario habria que hacerio como algo que da frutos, que da llores, que da perfumes, que da calidades. Todos los pueblos han tenido esa curiosa palabra que se llama Dios, pero por pudores increibles o por terribles temores, o simplemente por el abuso que las sectas han hecho de esta palabra, hoy es una palabra que ya no se puede usar. Algunos la sustituyen y surge el ateo, es decir, gente que no usa la palabra Dios. Pero si tú haces un poco de álgebra, y dejas de lado la palabra ateo, y reemplazas la palabra Dios por la palabra Amor -que es la cosa más rara que existe en la naturaleza, en la especie humana- entonces en el primer mandamiento encuentras lo siguiente: Amar el Amor por sobre todas las cosas... Y todo principia a tomar sentido, porque quiere decir que la mente, el espíritu, la imaginación, todas esas cosas, se hacen una idea del amor. ¿Qué idea tiene del amor un esquimal, qué idea tiene del sol en medio de la nieve? Diferente, sin duda, de la idea del amor o del sol que tiene un mexicano o un peruano. ¿Qué cosa es el amor? Yo no sé qué cosa es. Tal vez algo así como la transpiración de la conciencia. como el cagar de la conciencia, como flor o como fruto. Esa es la cosa, la mente, la inteligencia, la imaginación, y eso es lo que hay que cultivar, pasión por amar

Creo que en la América Latina al concepto de Amor tiene que haberle pasado cosas desde que salló del Mediterráneo. En el Mediterráneo hay toda una historia del Amor, el Amor tal como lo concebian los griegos, como lo concebia la Biblia, o los egipcios, o los romanos, o los españoles. En fin, si sigues esa idea de Dios con la palabra Amor, te das cuenta cómo se va estrujando, cómo se aprieta, se expande, se evapora, se condensa, se llueve, y tú terminas por entender cómo toda esa gente, desarralgada por razones trágicas o aventureras, se desplaza, llevando a la espalda un concepto del amor, de vida social, del universo, de amarse o de cerrarse al amor, de negarse al amor, cicatrizar esta energia. Y hay entonces una energia que es la que da el entusiasmo, la que da las ganas. Y en América Latina hay una especie de virginidad, con todas las neurosis del virgen, del cartucho; hay una mentalidad de cartucho. Las imagenes de Amor que tenían los indios -yosiempre uso ahora la palabra Amor como usaba Dios- y la imagen de Amor como la usaban los cristianos son cartuchas, porque cuando se usaron al principio los conceptos de cristiano y de pagano, había una voluntad feroz de construcción, de expresarse, de celebrar, y luego todo se ericartucho. En el fondo, podría decirse que desde la Conquista sólo ha habido cositas por aqui y por allá, pequeñas copias. Pero no se ha concertado ese Amor, y como hoy hay gran urgencia que ese Amor sea social, deberian crearse las condiciones para meter eso en loco. Porque no puede haber pueblo sin imagen de Dios, no puede haber pueblo sin imagen de Amor. Abrir de par en par la palabra Humanidad

Bueno, digamos que tú has hecho la introducción de esta conversación y que, a partir de ella, surgen muchos puntos de debate; más, tal vez, de los que seremos capaces de abordar en nuestra plática. Para empezar, yo querria pedirte que explicaras en qué podría consistir la diferencia entre la mente e imaginación, denominémosla así, mediterráneas, y las que, viniendo de allá y mezciandose con los aborígenes, terminaron por ser americanas.

Hay que volver a la materia social. Yo creo que las imaginaciones y los dioses han sido siempre imágenes de la materia social, es decir, de la tierra donde están. Ahora, esa cosa tremenda del paisaje, de la flora, la fauna, la geografía, los mares y todo lo demás, puede ser que haya originado una especie de estupor que deja las cosas sin voluntad para crearse una imagen correspondiente de Amor, o de Dios, o de como quieras llamarlo.

Es por eso que me ha interesado lo de Nicaragua, porque en lo de ese país hay como un marxismo cristiano -cómo podría explicarlo mejor, suena raro diciendolo simplemente así-; ellos son materialistas, en el sentido inevitable que corresponde a la última rama del desarrollo de la filosofía occidental, o sea, son marxistas, entendiendo esto como manera de pensar. Pero estos tipos le han injertado el Amor, en el sentido cristiano de la palabra; no en el sentido católico. Son cristianos en el sentido mediterráneo, de origen; celebran reuniones en que cantan, pero no son reuniones simbólicas, litúrgicas, son misas como fiestas medio catacúmbicas, amenazadas de tragedia. Pero es importantisimo. Por lo demás, creo que en la idea misma de la célula surge en el comunismo un carácter catacúmbico, en el que hay también elementos en que la palabra Amor es clarisima. (Y hay que decir que en el exilio el comunismo se pone catacúmbico).

En todo lo que he dicho siento que hay un puente curioso, un puente suspendido, que siento como punto de partida: no puedo decir que vaya más allá, es sólo un punto de partida. Ahora, en ese sentido, hay otra cosa que quiero decir, y que me parece importantisima para darse directivas distintas. Tiene que terminarse con la diferencia de clase que existe entre el maestro de escuela y el intelectual. Porque el maestro de escuela es verdaderamente el campesino del asunto, el que siembra en la infancia, y, sin embargo, se lo considera, económicamente y en todo sentido, como una especie de pobre tipo, mientras que el intelectual es una especie de principeto, de ricachato, que tiene todos los inciensos y todos los privilegios.

Si tú tomas en cuenta todas estas cosas y haces llamados contra la industria de armamentos, tratas de recuperar el 50 por 100 de la razón, la razón femenina, que no es penetrante sino englobante, y procuras terminar con la diferencia de clase entre el maestro de escuela y el intelectual, tienes tres puntos de partida que son francamente diferentes. Eso visto con un sentido marxista de acción, no sólo marxista teórico y de universidad, sino marxista práctico, en la misma forma que los curas nicaragüenses dicen que somos cristianos y no podemos frente a la explotación e injusticia terribles de los colonistas y los imperialistas, y no podemos entonces decir-les a estos muchachos: vamos a rezar por ustedes, o vayan ustedes a rezar. Tenemos que hacer

algo más para que esto cambie. Es una especie de cristianismo leninista.

Puesto que has hablado del amor, quizás puedas decir algo sobre tu amor por Latinoamérica,

que algunos sienten casi como una pasión.

Bueno, es una pasión... tierna. No es una pasión furiosa. A mi me moviliza algo así como una mezcla de orgullo y de pasión tierna. Nosotros no sabemos verdaderamente cómo podriamos explicar lo que son nuestras raíces: es todo como una especie de globo. Imaginate que tú vives hacia 1800, digamos en la época de la Revolución Francesa. Cada uno de nosotros tendría 32.000 abuelos, si calculas que cada treinta años son dos y después cuatro, y después seis, y así sucesivamente. En 1780 serias nieto de 32.000 hombres y mujeres, es decir, que tendrías 32.000 abuelos repartidos en todos los rincones del Mediterráneo. Es como las raíces de un bosque, las encinas están mezcladas con los olivos, todos los árboles entre si. Esa es la materia que hay que tratar en el arte, hacerle un mapa, tratar de que todo se pueda ver, se pueda entender y saber quiénes somos. Todo esto es apasionante, una pasión que es como una urgencia, como una necesidad de encontrarse en la vida, no sólo en el trabajo, como ocurria en las religiones, en las que había una poesía y una cultura del Amor, te proponian muchas variedades de pasiones amorosas.

Por eso digo que es más bien una pasión tierna, enracinada.

Previendo esta conversación, tomé algunas notas. Y quisiera que me dejaran leérselas. Dicen así:

"Reorganimación de la cultura, porque la historia es redonda. En vez de decir cultura, que por poco parece una pacífica espera de milagros que van a brotar de museos, de conciertos y de libros, es urgente decir "agrocultura", porque los frutos de la tierra no son milagros, e inmediatamente denunciar las delincuencias culturales, porque no se denuncia la delincuencia cultural y hay delincuencia cultural espantosa... Entonces, el duelo en la uña, más bien ser que hacer o digamos el qué hacer de ser, buscando en cada recodo un recado. Decir agrocultura en vez de cultura, pues se trata de entretener el terreno de nuestro entendimiento. Lo que cuenta al fin de cuentas es hacer las cuentas con lo que el terreno rinda a toda rienda, sus frutos y sus pájaros. Empezar a darse cuenta cómo es la agrocultura, donde están las malezas, chapiar, arar, regar, sembrar, asolear, llover y esperar hasta que el terreno cultivado madure sus frutos colgados de los árboles.

Paso al segundo paso: Construir un puente entre los arzobispos, los intelectuales y los maestros de escuela. Esto ya lo dije. Según la verdad, es el entendimiento del niño y aqui principia la agrocultura. Habiar con muchas voces y tocarse con la mano la verdad para sacarla de su jaula de travesura. Cada una de estas propagandas es un cuento contra la mentira, interminable. Suplico a vuestras mercedes que abran todas las puertas a la palabra latino, no se atengan a ésa como idioma, como raza, como calderas de pirañas colonizadoras o gruñidos de conquistadores. Son esos embustes que gruñen en las entrañas de la palabra latino; esa palabra tiene también un alma como un cántaro donde canta la maravillosa invención que se llama la razón. Porque la razón es el despegador valiente de la lengua en el paladar. Con la despegada lengua no usar el sonido, sino el furor de la razón y todas las otras palabras, pues el hombre nace con el hechizo de razonar como el pájaro nace con el hechizo de construir nidos. Requiere la continuación de la verdadera historia de enfrentar todas sus fases, representarse que las partículas crecen en átomos, los átomos crecen en moléculas, las moléculas en células, las células en órganos y tejidos que tejen el mono y como el mono tejió el Homo en seis millones de años. Sin rencores y con derecho de preguntarse que está tejiendo el Homo. Porque no puede ser que se haya parado esta cadena. Yo digo: estás tejlendo Humanidad, pero Humanidad no hay que representársela como un canasto de buenas voluntades y de caridades y de cosas asi. Es una cosa que no nos podemos representar, pero en la que estamos metidos. Y va a ser otro sistema de relaciones que no es eso de que hay que ayudar al ciego a cruzar la calle, esa clase de cosas que se liama Muy Humano. No, la humanidad es una cosa tan perpendicular al Homo como el Homo es perpendicular a los órganos. Si tú pones todos los órganos en una mesa: el estómago, el hígado, etc., tú no haces un hombre. Hay algo que tiene que ver con eso todo junto. Lo mismo pasa con una cantidad de hombres con ideas de comunismo o de cristianismo; los pones en una mesa y no haces Humanidad. Ahí está la cosa, ahí está esta curiosidad, este desafio, esta especie de provocación a los artistas, a los creadores en todo dominio."

No se trata de hacer cosas al óleo. Yo en general digo que no soy pintor al óleo; digo que soy pintor al ajo. Eso quiere decir que no es óleo lo que me interesa, porque la ensalada se hace con

óleo y con ajo, y ocurre que la mayoría de la gente conoce más bien el óleo que el ajo...

"Suplico a vuestras mercedes que abran de par en par la furiosa palabra Humanidad. No solo alabando lloronadas de compasión, caridad. Cruz Roja o gotas de leche, sino la descalabrada alforja de humanizarse por debajo del entendimiento. La razón empuja las raíces del Homo en Humanidad. Es todavia dificil enfrentarse a lo que es la Humanidad sin mentira. Como fue dificil para la célula representarse el órgano. Y no con piruetas de la razón, porque los que buscan aventuras no siempre las hallan buenas, sino con todo el alcance de viejos amores cristianos y nuevos amores sociales, nuestra especie está tejiendo Humanidad, edificios de metamorfosis en que estamos encendidos. Representarse la génesis de ese universo social y sus chamusqueadas palomas jacobinas, representarse las agresiones transparentes, sus invisibles artillerías de mentiras, resortes imaginarios de la corrupción, la burocracia y el militarismo y todas esas malezas de nuestro terreno agrocultural, para que sea socialista, sociable y solucionante, y nuestros ochenta brazos con los ojos abiertos analicen y definan

la delincuencia cultural. Porque The Voice of America tendrá que cambiar de voz, y la voz de Lincoln, de Jefferson, de Whitman no la apaga la espantosa caverna con aullidos radiactivos y franksinátricos del finete presidencial.

La verdad según la verdad es que en todos los pechos hay grandes temores de verse a si mismos. Ver en nosotros mismos el primer paso de la agrocultura revolucionante y venidera. Vernos viendo la delincuencia disfrazada de cultura en las medias y calcetines televisados.

"Pero lo que es muy importante; ver a la industria de armamento como un crimen contra los derechos del hombre. Porque si no, todo nuestro trabajo es una alharaca. Y así se terminó el cuento."

Ahora, yo no sé muy bien lo que ustedes quieren de mi. Yo creo que soy una especie de artista, poeta, o como quieran llamarlo. O como un ojo...¿Pero que quieren que les diga exactamente?

Revista Araucaria, Segunda conversación de Matta con Carrasco.

# REFLEXIONES DE MARTA COLVIN LA ESCULTURA COMO CREACION

MARTA COLVIN

La Nature et l'univers de l'artiste sont communicants. La forme de l'image initiale, la donnée première de l'oeuvre viennent de plus loin que la conscience créatrice. Un courant invisible relie la sensibilité à ces forces confuses qui imprégnent la réalité et sont, sous l'pparence, le seul réel. S'il refuse de reconna tre cet apport primordial, l'artiste peut blen faire oeuvre belle, parfaite peut-être, mais cérébrale et froide. Il lui faut agir à la façon de la nature, composer avec les hasards et n'abdiquer jamais, dans sa passion lucide, une volonté constructrice. Par la nécessité même à laquelle il obéit, qu'il corrige, qu'il oriente vers son but particulier, sa vision personnelle est soumise, comme la matière, à quelque obscur vouloir. Créer, c'est renouer avec les sources de l'élémentaire, faire siennes, en les disciplinant, les puissances qui sont à l'origine de toute forme, modèle infini, perpétuellement nouveau. L'artiste ne saurait don être sans racines, sans une terre derrière lui dont il a reçu en héritage les figures innombrables, archétypes de sa sensibilité, qui commandent à sa vie comme elles ont ordonné et façonné les figures du payasage originel.

Cette nécessité intérieure, antérieure à toute réalisation, marque, il me semble, chacun des choix que je fais. Il ne s'agit pas de s'insérer dans une tradition que a déjà reçu les impératifs que chaque artiste doit, pour son proprecompte et sans intermédiaire, adapter à sa tendance profonde. La tradition n'est pas de suivre la leçon de tel ou tel ma tre d'hier ou d'aujourd'hui. Elle est d'entendre l'appel venu du fond des âges, d'avant le temps que l'homme n'avait pas appris encore à imiter les modèles que toutes choses devinrent pour lui et de participer ainsi à cette vie essentielle et anonyme qui est la substance de toute vie et de toutes les oeuvres de l'art.

Pour l'esculpteur, la matière est cette substance. Il y découvre un accord secret entre ce qui est et ce qu'il veut faire. Son rôle est d'en extraire les possibles dont il pressent qu'il répondent à ce qu'il rêve de créer, de faire aillance avec elle, de s'inspirer à son contact, parfois de se soumettre à son dessein. C'est en infusant à la matière sa sensibilité, qu'il peut tirer de l'inanimé sa ressource en l'élevant au rang d'oeuvre. La pierre, le marbre, le bois permettent cette communication avec les puissances de la nature. Dans les structures minérales ou végétales, l'artiste retrouve les grandes architectures abstraites d'une dynamique de la forme qui est au coeur de l'art d'aujourd'hui.

#### TRADUCCION DEL FRANCES: MILAN IVELIC

"La naturaleza y el universo del artista son comunicables. La forma de la imagen inicial, el dato primero, no proviene directamente de la conciencia creadora, sino que de más lejos. Una corriente invisible conecta la sensibilidad a esas fuerzas confusas que impregnan la realidad y que están debajo de las apariencias. Si el artista no reconoce esta aporte primordial puede que haga obra bella, perfecta quizás, pero cerebral y fría. Es preciso que actúe como lo hace la naturaleza y no abdique nunca, en su pasión lúcida, a una voluntad constructiva. Debido a la necesidad a la que obedece, que corrige y orienta su fin particular, su visión personal está sometida como la materia- a un obscuro poder. Crear es renovar las fuentes de lo elemental, hacer suyas, disciplinando, las potencias que están en el origen de toda forma, modelo infinito, perpetuamente nuevo. El artista no podría ser sin ralces, sin una tierra detrás suyo que le ha dado innumerables figuras como herencia, arquetipos de su sensibilidad que dirigen su vida así como aquella ha ordenado y elaborado las figuras del paísaje original.

Esta necesidad interior, anterior a toda realización, me parece que marca cada una de las elecciones que hago. No se trata de insertarse en una tradición que ha recibido ya los imperativos, sino que cada artista debe adaptarlos por sí mismo y sin intermediarios a su tendencia profunda. La tradición no consiste en seguir la elección de tal o cual maestro de ayer o de hoy. Consiste en escuchar el llamado que viene del fondo de las edades, de un tiempo en que todavia el hombre no había aprendido a imitar los modelos y participar así en esta vida esencial y anónima, que es la substancia de toda vida y de toda obra de arte.

Para el escultor, la materia es esta substancia. Descubre un acuerdo secreto entre lo que es y lo que quiere hacer. Su rol es extraer lo posible de lo que presiente y que responde a lo que sueña crear, hacer alianza con ella, inspirarse a su contacto, someterse a veces a su deseo. Al infundir su sensibilidad a la materia puede extraer los recursos de lo inanimado, elevandolo al rango de obra de arte. La piedra, el mármol, la madera permiten esta comunicación con las fuerzas de la naturaleza. En las estructuras minerales o vegetales, el artista reencuentra las grandes arquitecturas abstractas de una dinámica de la forma que está en el corazón del arte de hoy."

## 7. ENTREVISTAS

## EMILIO ELLENA

#### 7.1 PEDRO MILLAR

1.- ¿Qué alcance posee, para usted, la posibilidad de serialización ofrecida por las técnicas de grabado?

Multiplicación de la imagen, originales/múltiples, 30-50-100 personas poseen la misma obra en su versión original, a un costo relativamente modesto. ¿Qué otra obra de arte podría competir en esto con el grabado? Pero si quisiéramos extender aún más el conocimiento de nuestras imágenes, las cantidades anotadas arriba, son insuficientes. ¿Qué limites tiene la serialización? Para las técnicas artesanales (xilografía, litografía, grabado en metal), las posibilidades son bastante modestas. Para las técnicas industriales como el offset, la serialización prácticamente no tiene límites. Pero nadie acepta el № 5000 de una imagen como un original, aunque venga firmado. La técnica moderna está en condiciones de serializar conservando la calidad en la cantidad. Pero al conocedor y a muchos artistas, la cantidad pasado ciertos limites interfiere con la idea de arte. Existe además la nostalgia de lo artesanal. La apetencia por la imagen que el caracter serial del grabado estaria destinado a satisfacer está aún por realizar. Para ello, deberiamos aprender a no considerar lo artistico dependiendo del trabajo artesano, y a pensar que la imagen impresa tiene una significación que la cantidad contribuye a definir.

2.- ¿Qué opina usted acerca del uso del fotograbado en la gráfica contemporánea?

No hay ninguna reserva para utilizar todos los recursos formales y têcnicos de la fotografía en la elaboración de la imagen gráfica. Al aludir a lo real, sólo la fotografía es capaz de una transcripción con el carácter de evidencia. Los limites al uso más amplio de las têcnicas fotomecánicas están determinados por el costo del proceso. Por una cierta inercia, por el hecho de que los talleres en las escuelas de artes están modestamente equipados.

3.- ¿Qué ha sido determinante en su trayectoria gráfica?

La idea de que los originales de una obra pudieran ser múltiples. Y el hecho de que existiera el taller 99 en que esta posibilidad se materializaba. Cualquier artista podría ingresar a esa comunidad y trabajar libremente. Existía alli un clima de fervor que dificilmente se dará en otro lugar. Existió en un tiempo en que el grabado no era nadie en Chile. Generó un movimiento renovador en torno a este medio de expresión, y lo hizo popular.

4.- ¿Cuál es la mayor preocupación a nivel conceptual frente a su obra?

Cual es el aspecto conceptual y como se refleja en la obra? No puedo decir que alguien no pueda extraer conceptos de una obra artística, pero la imagen no es un vertedero de conceptos. Por supuesto manejo ideas que en determinadas situaciones me mueven a hacer cosas. Cuando considero una serie de mis litografías, por ejemplo, puedo pensar que hay allí ciertas ideas que las relacionan. Pero sobre todo pienso que hay allí una imagen sobre ciertas cosas, sobre ciertos aspectos de mi propia experiencia.

#### 5.- ¿En qué concentra su interés pedagógico, en el grabado?

Transmitir una técnica. La disciplina de trabajo que esa técnica determina. Que la idea, la imagen sea el producto de una experiencia, al nivel del estudiante, a nivel de su vivencia personal. No separar como continente y contenido, imagen y recurso técnico. El medio técnico no acepta cualquier imagen. Genera resistencia si no está formando parte de la sustancia de esa imagen.

#### MILLAR NACE EN SAN ROSENDO EN 1931

Catálogo Exposición de Grabado, Galería Cromo, 1977

#### 7.2 EDUARDO VILCHES

**EMILIO ELLENA** 

Revisar la producción madura de Eduardo Vilches implica el imponerse de la continuidad en su manera de trabajar que hace de toda su obra algo así como un único grabado en desarrollo.

Los negros y blancos definitivos de las maderas de 1962 son referencias de paísajes. En algunas, los azules, moderan el contraste. Las formas se distribuyen en todo el blanco del papel en lo que sería un orden isomórfico al paísaje motivador. Pueden estar sueltas, desvinculadas. En la serie del 65, las formas se concentran en el centro del plano. Aparecen las referencias a objetos. En el 68, esas formas crecen, se vuelven totémicas, inquietantes, agoreras de la aparición definitiva, en 1970, del hombre en la obra de Eduardo. Son fragmentos desmembrados, parte todos de un ser universal. En 1974 primará un orden entre aquellos fragmentos, un orden encajonado y limitante. Aparecerán las manos, las cabezas. Seguirá la referencia a la muerte. Y de nuevo un azul, para Eduardo otra forma del dolor, para algunos un margen para la espera. Las formas se han ido haciendo más sintéticas, creciendo en la inexorabilidad de su sentido.

En la técnica ha habido un cambio, que, en absoluto ha marcado una discontinuidad. Ha sido un adecuamiento a esa simplificación del lenguaje. El pasaje de la xilografía a la serigrafía no perturbó su mensaje, ayuda por lo contrario a hacerlo más definitivo.

El hacer de Eduardo traduce su manera de ser. Es una actifud, y por cierto definida. Sus grabados serán siempre un testimonio de ella.

¿Qué fenómeno le despierta mayor interés dentro de la gráfica contemporánea?

 La rapidez en la reproducción mecánica que le permite al artista agilizar su proceso de expresión. Dar respuestas más rápidas, más oportunas.

2. ¿Qué comentarios le merace la orientación del grabado en Chile?

 La orientación a nivel universitario me parece que ha sido dirigida a un óptimo rendimiento formal, siendo más débil el aspecto reflexivo.

La experiencia más importante a nivel experimental fue la creación en el año 1957 del Taller 99. En él se formó un grupo importante de grabadores profesionales que trascendieron el medio nacional y varios de ellos se dedicaron posteriormente a la docencia universitaria,

3. ¿A que responde la reciente introducción en su obra del color azul?

Necesitaba un elemento intermedio entre negro y blanco, entre vida y muerte. Algo que me permitiera expresar silencio, frío, antes, después, aqui, allá.

- 4. ¿Por qué el uso del cuerpo humano fragmentado?
  - Un fragmento da posibilidades de completar, mil maneras de completar (de llegar a ser).
- ¿Qué significado posee en su obra el concepto de serie (variaciones formales aportadas a un elemento común a través de varios grabados)?
- Poder desarrollar diferentes puntos de vista sobre una misma idea.

VILCHES NACE EN CONCEPCION EN 1932

## 8. NOTAS SOBRE EL GRABADO

## 8.1 NOTA SOBRE DOS MOMENTOS DEL GRABADO CHILENO

**EMILIO ELLENA** 

Una revisión de lo que ocurre hoy en el arte gráfico de América no debería dejar de estudiar las características del grabado popular que ilustra la literatura de Cordel del Nordeste de Brasil. Los pequeños folletos leidos por sus autores en plazas, mercados, reuniones religiosas, se enriquecen con xilografías o linóleos, casi siempre de gran calidad plástica. Sus autores son modestos artesanos, ilustran sus propios poemas o los de sus colegas, y complementan sus ingresos utilizando su habilidad, para grabar tacos que, impresos, serán etiquetas de botellas, anuncios, tarjetas.

Si se buscan antecedentes a este tipo de manifestaciones, seria inevitable recordar a José Guadalupe Posada, el gran grabador mexicano. Pero muy poco conocido es, que en Chile, se dio un desarrollo similar, que tuvo su auge entre los años 1885 y 1905. La Biblioteca Nacional y la de la Universidad de Chile guardan dos colecciones de hojas sueltas con poemas populares, en muchos casos ilustrados con xilografías especialmente realizadas para ese fin y de ingenua belleza. Refieren, como en el caso de Brasil, a eventos que conmueven a los auditorios a los que está dirigida esa literatura: accidentes, crimenes, tradiciones, hechos milagrosos, acontecimientos políticos.

Curiosamente, en el pasado reciente, mediados de los años cincuenta, dos sucesos ocurren con una suerte de simetria en los dos países. En Chille y Brasil, se establecen dos de los talleres que mayor prestigio alcanzarán en el continente. En el caso de Brasil, asociado con el Museo de Arte Moderno de Río, y en Chile, como resultado del esfuerzo de Nemesio Antúnez, formado con J.W. Hayter, el gran grabador inglés, responsable en gran parte del florecimiento que el grabado ha tenido en estas últimas tres décadas. Pero a diferencia de muchos de los talleres que derivan del hacer de Hayter, donde la influencia del maestro es tan condicionante, el Taller 99 vivió desde su comienzo, un clima de verdadera libertad creativa. Vilches pasará del buril a la xilografia, posteriormente a la serigrafia. Della del Carril, también formada con Hayter, realizarà planchas donde utiliza muchas técnicas aportadas por su maestro, pero en la forma no convencional, que le es tan propia, Roser Bru hace allí todo su grabado en metal, anterior a su dedicación a la serigrafía. Dinora dedica particular atención al empleo del color. Pedro Millar será xilógrafo y litógrafo. Para aquellos que conozcan la obra de los artistas citados, tomados como ejemplos dentro de los miembros del taller, será evidente la libertad de que hablamos y que hace particularmente valioso el trabajo de Nemesio Antúnez. En mucho de lo que pasa en el grabado en Chile, como es el caso de esta exposición, deben buscarse raices en el Taller 99.

Catálogo Exposición de Grabado, Galería Cromo, 1977

## BRIGADAS MURALISTAS

#### 1.1 LAS BRIGADAS MURALISTAS

El 6 de septiembre, dos días después de haber triunfado el pueblo en las umas, apareció el primer mural en las calles de Santíago. Muy pronto siguieron otros. Hasta que en un par de semanas la ciudad cambió de fisonomía. Así se inició uno de los fenómenos artísticos de mayor importancia en nuestra historia.

Muchos, sin embargo, se negaron a aceptar la importancia del fenómeno. Se argumentó que se estaban "ensuciando las murallas", que se lesionaba la propiedad privada, que el alcalde y el intendente debían intervenir para terminar con esto. Por el contrario, nunca se dijo que por primera vez una ciudad gris como Santiago había adquirido vida, alcanzando un carácter único en el mundo. Tampoco nadie supo percatarse que por primera vez una ciudad volcaba el arte a la calle, creando un mundo de imágenes y colores por el que circulaba el pueblo. Pocas cosas hemos hecho los chilenos más originales.

Se objetaba que los murales eran políticos, y es cierto, pero lo eran en el sentido más profundo, en el sentido de que era el arte de la 'polis', donde la imagen y el color se ofrecian a todos, junto a un mensaje que hablaba de las múltiples necesidades del "hombre político". El mensaje aludia a la educación, a la alimentación de los niños, al trabajo en las fábricas, en sintesis a las necesidades del individuo y las responsabilidades del Estado. Hablaba de la justicia social y repudiaba los crimenes contra la humanidad, como las guerras imperialistas y la persecución social. Dificilmente puede haber algo más profundamente político.

¿Cómo surgieron estos murales?

Como consecuencia directa de la euforia del triunfo. Las antiguas brigadas propagandistas, formadas, en su mayoria, por jóvenes, decidieron no dejar las brochas y transmitir una nueva idea al pueblo a través del color y la imagen. Ellos mismos no se dieron cuenta de la importancia de lo que hacian cuando pintaron el primer mural; pronto, sin embargo, se percataron del diálogo que habian establecido con la ciudad y cómo habían comenzado a modificar su rostro y transmitir un mensaje que contribuía eficazmente a crear la "nueva conciencia", la "conciencia revolucionaria".

Tres brigadas han sido las más activas en este "arte muralista": la "Ramona Parra" de las juventudes comunistas y las socialistas "Inti Peredo" y "Elmo Catalán". En esta muestra en el Museo de Arte Contemporáneo, sólo pudimos tener presente a las dos primeras.

Cada Brigada ha procurado precisar su actitud en documentos elaborados por ellos mismos. Dejémosles, pues la palabra, ya que mucho tenemos que aprender de su actitud frente al arte y su vinculación con el pueblo.

#### BRIGADA RAMONA PARRA DE LAS JUVENTUDES COMUNISTAS DE CHILE

Los murales callejeros de las brigadas no se iniciaron como algo premeditado: fueron producto de una necesidad contingente y latente de expresar nuestra historia utilizando como vías de comunicación los muros de las calles.

La técnica y metodología del trabajo surgió de los tradicionales procedimientos de la lucha popular durante la campaña presidencial y aplicada después de la victoria popular en hermosear y limpiar nuestras ciudades; los objetivos eran educar política, cultural y estéticamente a nuestro pueblo. El trabajo fue evolucionando a medida que el color, la forma y el aprovechamiento del muro han expresado en imágenes artisticas el contenido político que anima las consignas.

El mural brigadista, patrimonio del pueblo

En el sistema capitalista el arte es para una élite, donde el trabajo creador es un objeto, una mercancia valorada desde el punto de vista de cambios; interés que tenga una cotización determi-

nada y no importa su valor de uso. Para el sistema capitalista hay un valor desigual entre lo material y lo artístico.

Los murales de las brigadas no son un fenómeno de minorías sino un patrimonio engendrado por las mayorías. La idea del arte para el pueblo proviene del pueblo mismo, de su avanzada en la lucha social contra el capitalismo. Se le da un uso planteando educar por medio del color, la forma concientizando por medio de valores nacionales. Motivaciones e inquietudes que el pueblo toma como estandarte haciendo de los muros barricadas combatientes, alertas y vitales.

Arte comprometido con el proceso social

A princípios del siglo XX ocurre una primera revolución popular americana: la mexicana. El movimiento muralista exaltaba todo lo que durante cuatro siglos fue despreciado. Esta es la primera oportunidad de "incorporar" al pueblo a las cumbres de las cuales parte la cultura nacional. La conciencia cultural de México se nutre y ha recibido la sustancia del pueblo, pasando a ser cultura nacional mayoritaria y no de clases superiores.

La segunda es la revolución cubana donde hay una nueva forma de expresión más mecánica: las vallas. Diseñadas por artistas y ejecutadas al "silk-screen" en un taller, para después ser

pegadas en los paneles camineros.

La tercera es Chile. Pero en la primera como en la segunda, tenemos al artista "incorporando" la temática popular a la cultura. Los murales de las brigadas en primera instancia nacen del pueblo, son realizados por estudiantes, campesinos, obreros y cesantes; la realización de los murales tiene su base en nuestra lucha, en nuestra vida, en nuestro arte popular. En segunda instancia se invita a los artistas al trabajo de las brigadas, ya no son los artistas los que "incorporan" al pueblo sino que es el pueblo el que "incorpora" a los artistas a sus expresiones en el muro; esta unión es con la finalidad de comprometer y ligar políticamente al artista con el proceso social, plantearle nuevas posibilidades de trabajo al mismo tiempo que los brigadistas reciben de ellos una preparación técnica y estética más completa para satisfacer y elevar a un mayor nivel la calidad de los murales.

El mural de los brigadistas convierte el arte en fuerza eficiente y participante, viva en la transformación de la sociedad, impulsa el abandono de una élite privilegiada para albergarse en las entrañas mismas de la vida popular proyectándola en una actividad político-cultural a través del

trabajo de masas.

Anales de la Universidad de Chile, abril-junio de 1971.

#### 1.2 EL ARTE BRIGADISTA

OSVALDO AGUILO

Algo que no podemos dejar de mencionar cuando "leemos" el panorama de las artes plásticas de estos años es el trabajo, extenso por cierto, de las llamadas "Brigadas Muralistas", sin duda el fenómeno de mayor resonancia a nivel popular en el campo de la plástica. Las Brigadas Muralistas fueron la viva expresión de la vitalidad que atravesaba a una juventud activa y creadora que vivia protagónicamente la agitación social, y que sin detenimiento se entregó a la lucha política que copaba día a día, en posiciones encontradas, tensadas, todo el ámbito social. El espíritu de desmistificación, de desenclaustramiento, sin afanes esteticistas o trascendentalistas, la lleva a conquistar la calle llena de mensajes, con el triunfo en las manos, reivindicando el paisaje urbano como el primer soporte de comunicación y concientización social, y elevando el presente inmediato y cotidiano a primera instancia de motivación artística.

Las brigadas tenian ya, al momento del triunto de la Unidad Popular una cierta historia recorrida. Sus primeras manifestaciones como grupos propagandisticos fueron motivadas por las campañas electorales de 1958 y, particularmente, la de 1964, en las que divulgaban los lemas y consignas de sus candidatos. Este trabajo, fruto de grupos anónimos, o nacidos al margen del arte profesional, irá despertando el interés por la calle como soporte, interés que sumado a la influencia del muralismo mexicano lleva a artistas chilenos a asumir lo que denominaban "arte público". En 1966, en la exposición "Vietnam Agresión" (muestra de arte colectivo), José Balmes declarará, "... sentiamos la necesidad de un lenguaje sintético, monumental... Están las mil competencias de lo que pasa en la realidad... una forma de expresión en ese contexto no puede expresarse para una pequeña galeria, tiene que ser para las grandes masas, puesto que se trata de un arte para las masas" 1.

Es durante el período de la Unidad Popular cuando las brigadas concitarán la mayor incorporación de los artistas plásticos. Lo que antes habían sido sólo "rayados" de slogan, ahora pasan a ser imágenes coloridas que grafican las principales consignas del programa de la UP y que asumen la forma, al igual que las antiguas leyendas, de un trazado escritural que precisa así de la lectura lineal, que se va entrelazando y leyendo de izquierda a derecha. Artistas como Balmes, Gracia

José Balmes "El desafío de la pintura política". Aconcagua Nº 1, págs. 108-141. España 1978.

Barrios, Pérez, Guillermo Núñez, Roberto Matta, etc., serán algunos de los que asumirán esta práctica.

La más importante de ellas será la Brigada Ramona Parra, de las juventudes comunistas (nacida aproximadamente en 1964 y reactivada en 1969), a la que se sumarán varias anónimas y luego, más tarde, las brigadas "Intí Peredo" y "Elmo Catalán" del Partido Socialista, las que expondrán su trabajo conjuntamente con un manifiesto en el Museo de Arte Moderno, en la muestra que se denominará "El Arte Brigadista", realizada en 1971.

Igualmente relevante será el trabajo mural de los estudiantes universitarios (que inician un activo y complejo movimiento que buscaba vincular las universidades a los procesos de cambio), por cuanto en la Universidad se concentraba la intelectualidad y el impulso de creación profesional y desde donde emanaba hacia el resto de la sociedad el mayor potencial de proposiciones y experimentación artística. Es así como los alumnos de Fernán Meza, de la Escuela de Arquitectura de Santiago y los de Francisco Brugnoli (actual director del Taller de Artes Visuales) de la Facultad de Bellas Artes, son algunos de los que salen a intervenir la ciudad y los códigos visuales que en ella operan, iniciativas en las que no sólo participan estudiantes sino también profesores y ayudantes.

Es significativo el hecho de que, casi una década más tarde, el grupo G.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte) al referirse a las acciones de arte establezcan una relación con el arte brigadista: "'Arte de la Historia' -dicen- no porque tematicen acontecimientos, sino porque hacen del desarrollo histórico y del proceso dialéctico de sus contradicciones y síntesis, el objeto y el producto del arte... La obra la completa la historia y ello retrotrae cualquier acción al aqui y al ahora en que esa producción se juega. Su antecedentes más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. La borradura de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa... vava nuestro homenaie a ellos" 2.

Plástica Neovanguardista: antecedentes y contexto, Osvaldo Aguiló, Editorial CENECA, anero 1983.

## 2. MARCOS TEORICOS

PAISAJE/BRUGNOLI/ERRAZURIZ

#### 2.1 ANTECEDENTES PUBLICOS

La exposición tiene sus antecedentes públicos en 1964, en una muestra de alumnos del taller Balmes, hall de la antigua escuela de bellas artes. Virginia Errázuriz presentó dos telas en las que se alternaban recortes de papel con planos pintados y colores magenta, amarillo, verde nilo, violeta, y algunos objetos cotidianos como tapas de bebidas, coca cola. Y un radiador viejo de automóvil al que se adherían diversos objetos, varios de ellos producto de la emergente industria del plástico shyl. Otra obra consistia en un viejo soporte de cholguán pintado en verde nilo muy claro al que se adherían cajas de huevo, tapones eléctricos, cable, un interruptor y una ampolleta, y en algún lugar en más o menos casual una mariposa recortada en papel lustre, de colores magenta y amarillo.

Habíamos dejado la representación e iniciábamos la búsqueda de un trabajo de arte basado en la presentación del real. Deciamos que la realidad en la representación es mediatizada por el que representa; que los recursos de la representación, el famoso "oficio", impedia la percepción de las cosas; nos interesaba el dibujo como concepto y no como gimnasia de la máno y/o artesanía. Simultáneamente vimos en las manifestaciones de arte popular presencia de una vida que no encontrábamos en las exposiciones en general, lo consideramos denotante de un paisaje necesario de contactar.

Poco después en el mismo hall de la Escuela de Bellas Artes, con ocasión de un salón de alumnos, Virginia Errázuriz presentaba una serie de objetos compuestos por remolinos de viento, de una factura muy especial y pintados a mano, que habiamos comprado un domingo en la Quinta Normal, sobre unos cubos de colores con letras, de esos que usan los niños para aprender a leer. En nuestra indagación de un arte popular recorriamos ya las diversas calles de Santiago, San Pablo, Independencia, San Diego, Franklin, el barrio Estación Central, los domingos la Quinta Normal, el cerro San Cristóbal, también la Vega, el Mercado y Mercado Persa. Este recorrido se transformaba en otra Escuela y cuando asumí plenamente la docencia, lo primero que hice fue ejercitar en ese recorrido a los estudiantes en un alán de encuentro con la realidad. La adición de remolinos de viento-arte popular-objetos cotidianos iniciaban el proceso adecuado de la necesidad de lenguaje y de comenzar operaciones fuera de los códigos, en un espacio anterior a ellas.

Galeria Sur, septiembre 1983.

Plevista "Ruptura" Nº 1, Pág. 2, Ediciones C.A.D.A. Chile, agosto 1982.

Brugnoli El momento de la construcción

Lo que Brugnoli pone en escena está marcado por el signo de la elaboración, de la factura, de la construcción. Sobre-elaboración, sobre-factura, sobre-construcción que escapan a todo sentido de economia. Se trata de un procedimiento obsesivo en la precisión de los materiales, de las acumulaciones, en la organización rigurosa de su des-centramiento, de un espacjo casi ritual. En el cuidadoso montaje de una red, red "cultista" que cita, que parodia - el huevo cascado del molde escultórico.

Organización de un espacio absolutamente determinado por el terror referencial atravesado de señales que se encadenan en ritmos de lecturas concéntricas, espejantes, indicios de la insuficiencia de lo que allí puja por construirse. Es decir, espacio organizado desde dentro por una voluntad delirante delira porque quiere hacer emerger. Sin embargo esta producción no es precedida de ningún sentido, pues el reino del sentido es el de la economía, y aqui se trata siempre de una sobredosis.

Los distintos elementos circulan en torno a una escena de ausencia, a una escena que no está al alcance; pre-figurándola en el vacio que dibujan, operando como señales de lo otro, imposible aquí. Los materiales también son en cierta medida sólo despojos de otros. En la multiplicidad, el brillo, el desequilibrio, se dibuja continuamente, es decir, con la continuidad que pueda tener el claro-oscuro: la figura de ese otro. Ese paisaje que nunca podrá constituirse, sino siempre, fuera.

Se trata de generar la mirada que pueda aguzarse para ver lo que no está y que está sin embargo designado desde su ausencia por esta cuidadosa elaboración - elisión de la ausencia que anuncia su carácter de diferencia rescatándolo de la nada de una i-lusión de identidad improductiva y falsa. Y ante esa mirada se juega otro término fundamental: la luz. Luz propia de los objetos por medio de la cosmética, el afeite o luz de los focos diseminados ritualmente - en el sentido calculado del rito - para operar ciertos efectos. Chisporroteo frente a los ojos, de estos materiales lunares que descentrando toda otra noción de luz (dia/noche) producen golpes de efecto: espejeos, reflexiones, apariciones, simulaciones. Está luz se desparrama teatralmente por la obra, creando tales alternancias en el recorrido del ojo - que puedan terminar con toda referencia externa (solar) para constituir un claro-oscuro lunar, reflejos de materiales que se refieren a si mismos y sólo a si mismos, a la obscuridad. La cosmética participa del entusiasmo ornamental que rodea esta ausencia restaurando el pléno poder evocativo a los materiales, poder que los hace resplandecer ante la mirada en la belleza de su inmotivación. En su promesa por lo tanto.

Errázuriz El momento de la germinación

Errázuriz organiza su obra desde una noción general de la carencia. Carencia que opera a partir de la disposición de los elementos, en los materiales y en los gestos. Carencia de procedimientos, que establece su marca como silencio, como distancia.

Término contrario a la voluntad de construcción de Brugnoli, aquí se juega un estado cero de los materiales y de las prácticas, estado de deriva de gestos no constituidos del todo - aún indecisos, casi fantasmáticos - incidiendo en un espacio dilatado, esponjado por su propio peso no reformulado por estos materiales básicos. Estado en que los materiales no se oponen a las prácticas porque tanto unos como otros interactúan en una cierta suspensión, en un espacio que se enfatiza como tal: especializa - a tal punto que impide toda violencia, todo cruce. Lo que se especializa no son los gestos ni los materiales, sino el hueco, el vacio. Escena del espacio carente - escena del ().

Sin embargo se trata de un estado que porta el gérmen - oculto en el mutismo de las superficies, en la impasividad de las acumulaciones inertes, incluso en las postales derramadas - de una disposición, al desencadenamiento de una producción absolutamente otra, porque no se la ha pensado siquiera. Y aqui se adivina ya la figura constante en el conjunto de la obra: esa otredad que se asoma en las retenciones, que se modula desde lo mínimo (o desde lo sobredeterminado en el caso de Brugnoli).

Aqui la escena está señalizada como un hueco, las superficies de cartón apoyadas, las postales abandonadas, el inventario de los colores primarios, las acumulaciones sin acento, las pinceladas básicas; conforman una organización matricial. Un conjunto de posibilidades que reconstituyen lo 'posible', abriendolo, estallando su categorización de semejanza consigo y trabajando lo 'posible' de la alteridad. A partir de aqui sólo es posible ver lo diferido. Lo otro se modula en el silencio.

Tiene todos los nombres excepto el que se puede decir.

La fuerza de la carencia pone en juego desde su economia desmantelada, la pobreza que en su pliegue lleva consigo: la amenaza de la nudeza de la diferencia - el lujo de la violencia.

La capacidad de cita que desde esta desolación se arma - sin existir - es absolutamente radical, porque ocurre desde un desmontaje total de las prácticas. Lo que se cita es un gesto que re-arme la escena, pero se le cita en el sentido de invocación, de grito en la mudez. Un limite puesto en suspenso. Nuevamente aquello que no accede a ningún discurso, frente a lo cual sólo queda el

gesto textual - también - de la elisión. Otra cita:

"El desbordamiento extremo y la austeridad extrema tienen el mismo sentido. El rococó, la superabundancia, el 'gaspillage', en arte, remiten a lo mismo que la austeridad total. Quiero decir que una capilla de Churriguera, que una fachada de Aleijandinho, que una obra del Indio Kondori o que, si se quiere, hasta la catedral de La Habana están tan desprovistas de autor como podria estarlo una escultura de Robert Morris, de Larry Bell o una pintura de Bamett Newman. La particula 'de' que es indice de una apropiación que hacemos, tal y como si un sector del lenguaje nos perteneciera, esa partícula debe ponerse "particularmente" entre comillas, en el caso de estas obras en que hay o una proliferación extrema o una austeridad extrema." (S. Sarduy)

La cita nos acerca al punto de la operación común - no hay autor - no hay 'Brugnoli - Errázuriz' porque se ha perdido ya en los agujeros del pa(i)saje toda relación de identidad reconocible allí. Queda circulando la tensión hacia lo otro, que está fuera de la galeria. Pasaje a una escena en

movimiento, colectiva.

Santiago de Chile, diciembre 1983.

2.3

## 1968 - 1983 DIECISEIS AÑOS

VICUNA

... existe el hábito de ver los pedestales soportando esculturas. Pero, si por un acto creativo, separo la escultura de su base y muestro, por un lado, la escultura directamente sustentada en el suelo y, por otro, el pedestal sólo como otra escultura, se crea una situación conflictiva al observador al trastrocar su manera habitual de observar...

... cada acto creativo se ubica en un limite que involucra la ruptura de una situación habitual, corriente y frente a dicha creación el hombre se siente desprovisto, confundido. El acto de separar la escultura de su pedestal y hacer con ello dos esculturas es un acto creativo...

Todas las obras de arte (arte como contribución histórica y aporte al pensamiento de un medio) han producido un conflicto con lo habitual (lo anterior)... lo que sucede es que el tiempo y la cultura terminan incorporando sus formas e ideas a su hábito...

... ¿qué dificultad puede haber en aceptar pedestales (con la misma forma que los pedestales habituales) construídos de plumavit o género y hacerlos livianos, desplazándolos sobre ruedas y que su base pueda abrirse como la tapa de un sarcófago y el interior sea hueco y oscuro?... simplemente actos de libertad frente a un objeto.

Un acto de liberación de todo prejuicio sobre el arte, sin pretensión plástica alguna y sin intención pública (al rellenar largas bolsas, rollos de polietileno con papel de diario; sin prejuicios, sin preformas).

La idea del trabajo colectivo, industrial, impersonal, contra la "factura" personalista del arte tradicional (la recolección de diarios, el relleno de las bolsas, el envoltorio de polietileno).

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

Lo importante está en la acción, que por si sola acumuló en el tiempo cuerpos similares que constituyeron, en definitiva, la obra.

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

Acción antes que elaboración de objetos.

La "señalización" y/o la "desubicación" de un objeto habitual, es un acto inhabitual y pasa a ser un acto de conciencia de él.

Al acto público, por el impacto urbano (magnitud y ubicación de la obra).

La exposición misma (intervención del público en las posiciones y la forma del objeto) es el acto de "comunicación".

La obra material no es trascendente, Forma cambiante según las circunstancias de lugar y público.

Destino perecible en corto plazo (materiales perecibles), hecho para durar mientras las circunstancias lo reciban.

El tiempo posterior ya no interesa a nadie (objetos inútiles, incómodos, fuera de la conservación, fuera del negocio).

Desaparece el tiempo disponible para lo contemplativo (el ocio debe ser bien administrado).

La construcción de espacios inútiles interiores, que deben ser atravesados para ser sentidos, en los que no basta una percepción visual desde afuera, como sucede con la escultura tradicional.

Frase que Andy Warhol toma de Oscar Wilde... "el verdadero misterio de este mundo está en las cosas visibles, no en las invisibles..."

Repetidos diariamente objetos usos en sus hábitos cotidianos tomados de sí mismos sacados de sus ámbitos movedizos ruidosos utilitarios detenidos en sí mismos en otro lugar así no reproducidos sino ellos mismos hechos permanentes más allá que la imagen de sí mismos junto a otros se hacen nuevos no conocidos antes no vistos nuevas realidades para nosotros vemos sus verdes rojos rosados azulados grises mezclados en la amalgama única uniforme suma de todos ellos borrando su anterior identidad endurecida su última forma por el plastificante detiene deliberada y definitivamente su último uso hasta su sabor como en el "plato de puré de porotos con longanizas" o en los "tallarines a la italiana" recién servidos en marzo de 1972 también se juntaron mis

pantalones mesas de adornos un guante de goma verdosa vendido para seguridad industrial detenidos entonces nombrados la "caricia de Juan dormida" tres mangas de mis camisas una blanqueada sobre una repisa dos azuladas en una mesa así permanecieron corpóreas endurecidas de alguna manera asociadas al cuerpo sin él es decir no es la ropa planchada o arrugada sino bien vestidas ya que eran propias las camisas mis pantalones adquirieron entonces definitivamente en ese momento otro nombre otra atención lugar otra movilidad otra medida de tiempo por lo tanto posibles de juntar a un ramo de flores a una rosa aislada alcanzada sucesivamente por la mano su brazo su camisa perfectamente opuestos visualmente independientes frente al plato de porotos endurecido vertical retrato de velador de si mismo y la longaniza el velador y todos los veladores en Chile subsisten por los libros sobre el velador las escupideras nuestra generación abandonó en el velador y nuestros hijos olvidarán su incierto futuro redescubierto en nuestra niñez en guardadero del plato servido en cama en una trilogia libros velador platos servidos en una unidad de plastificante color café 1973 al final circunstancias originales de objetos reales constituyen elementos suficiente de circunstancia recreada en su identificación por traslado de lugar es decir una fotografía de un escobillón su tierra barrida constatación de esa circunstancia recordada en esa fotografía nó sino el escobilión su tierra barrida presente por exactitud en idéntica reproducción nó sino escobi-Ilón su tierra barrida circunstancia original misma en otro lugar recreándose en sí mismo 1974 al comienzo otro acto de identificación en el lugar origen mismo intervención recreadora de la circunstancia misma no trasladada a otro tiempo lugar otra circunstancia no sino circunstancia nueva por el acto de identificar el lugar mismo tiempo constatado por la mirada inteligente sensibilidad creadora en circunstancias de número lugar tiempo paciencia sin limite hasta de repetición y aburrimiento aqui abandono sin la claridad poética de la firma de identidad creadora de acto poético convertido en obras de objetos lugares horas con nombre de título de identidad a cada uno según sea Juan Dolly serpentina aceituna etc. ojo ajo aji etc. después cambio de casa los muebles objetos quedaron en el cambio el pantalón con el quante verde en una cuneta de Lyon de nuevo en cero por cuarta vez abandono la continuidad anterior mecánica con el miedo a la repetición mecánica de la agrupación libre de los objetos y la detención de ellos por aburrimiento de esa repetición algo de tope de falta de fe de un alto...

Las características de "cualidad" y de "permanencia", involucran la idea, en nuestra cultura, de que el tiempo es una determinante importante en el valor del arte-objeto. A los objetos de 50 y 100 años se les otorga un valor cultural y por lo tanto económico, mayor, ya sea por su sola antigüedad o porque sus permanencias en ese lapso crearon la aceptación generalizada de sus estilos o de sus imágenes. Ninguna de esas características de la materialización del arte me parecen

importantes; ni la estabilidad ni la permanencia del objeto.

#### LA IDEA MAS IMPORTANTE QUE LA MATERIA

 No puedo perder las energias de la creación artística, las que puedo dedicar a las ideas, en un trabajo artesanal que resultaria tedioso y costoso en un material estable tradicional (bronce,

Además, porque no he tenido ningún compromiso "sensitivo" especial con el material y por lo tanto, tampoco paciencia mayor para él. En cambio, con el papel y el engrudo he podido plantear una cantidad enorme de variados movimientos a través de 20 ó 30 figuras de hasta 3 ó 4 metros, en un tiempo justo para que las ideas se desarrollen apoyadas unas en otras. Por otra parte, se ha pretendido que permanezcan sólo el tiempo indispensable para establecer la cadena de ideas que se han generado.

Por último, en este trabajo está pesando también la realidad de una mayor velocidad en la

acción de hoy dia.

se insertan en el espacio urbano no como un hito, un adorno en él (la escultura tradicional)

sino en un cuestionamiento por las ideas de "contradicción" o "complementación" entre los elementos habituales y los agregados en ese espacio.

Por ello, no es una inserción permanente sino, fugaz como las ideas de una conversación (visual) en el lugar.

Obra un subproducto acumulado de circunstancias específicas de un acontecer cotidiano. Actos de señalización de esas circunstancias... al separarlas de su cotidianeidad, ligadas al diario acontecer de tres años... con la falta de coherencia propia de las circunstancias de vida que las engendran no pretenden cohesión no continuidad plástica.

"EL TIMBRE DE GOMA" (Instrumento). Documentación fotográfica y textual que da cuenta de su gestación, objetos agregados por el público y la posibilidad de seguir utilizando "el timbre". Me gustaba la idea de que no fuese una obra terminada sino una sumatoria variable de objetos agregados por el público. Surge de la convicción de que los actos cotidianos pueden convertirse en obras, por el sólo hecho de certificarlos como tales.

Keith Arnatt preguntó hace 10 años: ¿Cuántas obras se necesitan para ser artista? ¿Si un artista deja de hacer obras, deja de ser artista?

Afirmaciones:

El arte es lo que hacemos. (Keith Arnatt)

Si alguien dice que su trabajo es arte, es arte. (Judd)

Si, soy artista, todo lo que puedo hacer es decirlo. (Keith Arnatt)

El arte no se me separa de la vida. En la vida se hace algo y se deja de hacer y en el arte, también. (Vicuña)

La decisión de hacer una obra de arte sólo está en la voluntad y la convicción con que se

haga.

EL COLCHON AMATORIO. Receptáculo sentimental de frases recolectadas de revistas y telenovelas, dando cuenta de esa fraseología natural y lógica en la intimidad pero avergonzada, negada y vilipendiada en la vida intelectual y pública.

ELIGE TU VIDA MIA. Cuatro palabras impresas en la pantalla de televisión que aparecían sólo al encenderse el televisor, contrastadas contra las partes claras de la imagen de la pantalla. Así,

todos los programas se ven destacando parcial e indistintamente estas palabras.

MIERCOLES 30 DE JUNIO. SEMANA DE LA SALUD EN FAMILIA. Obras cuya materia es la

documentación de si mismas.

ABECEDARIO. Juego con las 11 letras mayúsculas simétricas del Abecedario. Se construyó con ellas una serie de palabras escritas en forma vertical que quedan igualmente correctas por el reverso, pero su lectura horizontal invierte el sentido de las frases. Con el Abecedario también se construyeron frases orales con la pronunciación aislada de cada letra, en idioma español. Las palabras fueron usadas en su significado como lenguaje y no como un signo plástico o estético.

RADIOGRAFIAS DE UN SUSPIRO. Radiografías de pulmones intervenidas por textos relativos

al respirar.

LA CARTA DE LA VIUDA. Surgida de la decisión circunstancial de no botar el sobre de una carta que se recibia en ese momento. La estampilla traia la palabra "sobrenaturales". Agrego dos palabras que se me vienen a la cabeza "viuda" y "nostalgia"; meto el sobre en un envase del supermercado donde habían quedado dos huesillos sin retirar.

EL CARNET SENTIMENTAL. Un regalo de la antología amorosa; una planta de agua y la fotografia del amante dentro de un bolo de vidrio con agua. Como obra comienza con el juego de reemplazar la clásica foto incorporada por el "Carnet de Identidad", que incluye, además de la foto, otras señas de identificación y al que se le agrega un texto del repertorio amoroso. Se trastroca la función de "identidad" del carnet por una función "sentimental" y surge el título "CARNET SENTIMENTAL".

EL TELEFONO SOBREMEDIDA. Plantea la posibilidad de comunicarse, pasando el dato del

número de teléfono estampado en una prenda de vestir...

LA CAJETILLA CULTURAL. Muestra una relación arbitraria entre una cajetilla de cigarrillos, uno de los objetos de consumo y de desecho más frecuentes de hoy, con la idea de cultura (otro objeto de desecho en diarios, semanarios, revista, libros, etc.). Se cambia el contenido de los cigarrillos por papeles escritos y se completa el objeto de "CAJETILLA CULTURAL". Para seguir esta obra es necesario abrir la cajetilla y sacar su contenido; se desarrolla y transforma a medida que se conoce y no recupera más su estado original. Expuesta en una edición de cien ejemplares, se disgrega a medida que el público la lleva y empieza a estar en muchas partes a la vez. Una vez abierta, siguen las siguientes alternativas: se retiene completa, (pero abierta); se conservan sólo algunos papelillos o se bota como desecho de consumo.

ESCULTURAS FALSAS, Soportes geométricos de textos que son descripción detallada de una obra propuesta y supuesta en otro lugar. Obra en un lugar, que describe una en otra parte y que no necesita hacerse porque su descripción la suple y la basta. Uso las palabras para describir

una idea pero no es literatura, ni periodismo...

OBRA EN EL AIRE. La eliminación del objeto rigido como soporte lleva a una mayor libertad para imaginar fisicamente lo descrito:

1) Usando el soporte tradicional de un libro, la flexibilidad de un archivo de papeles.

2) Utilizando la salida al aire en forma directa, en versión original o,

3) Una grabación fija que puede ser intervenida, como en el caso de un archivador o kardex. Aqui no hay otros objetos salvo los soportes necesarios para reproducir lo grabado. El texto de la grabación dice en parte:

"... en la exposición de 1969 se planteó la valoración de la acción de crear más que la obra misma y, por lo tanto, más que su permanencia como tal, la que podia desaparecer luego de ser realizada. Es decir, la acción más que la obra la idea más que el resultado... Ahora hablo de un terreno en que las ideas son la materia misma de la obra... por lo tanto, la factura no es importante y la obra puede ser ejecutada por la industria, algo impersonal y al margen de la materia artesanal.

Texto 1968-1963, Recopilación de 1984.

#### 2.4 SOBRE LAS ACCIONES DE ARTE: UN NUEVO ESPACIO CRITICO

DIAMELA ELTIT

En diciembre del año 1979, Lotty Rosenfeld, integrante del grupo "Coiectivo de Acciones de Arte" (C.A.D.A.), llevó a cabo un trabajo de intervención en un área urbana de Santiago. Este trabajo consistió en la alteración de un signo del tránsito -las líneas divisorias de pistas en el pavimento-mediante el uso de tiras de género blanco que cortaba ese signo ubicándose perpendicularmente a él. De ese modo, el signo alterado originaba el surgimiento de un nuevo signo, equivalente tanto a la forma de una cruz, como también al 'más' de la suma matemática. El trabajo abarcó aproximada-

mente una distancia de 1700 mts. a lo largo del camino.

Posteriormente, en junio de 1980, en el mismo lugar en que la intervención fue realizada (Avda. Manquehue, entre Kennedy y Los Militares), se mostró el registro del trabajo en videos y cine.

Esa muestra permaneció expuesta al pública por espacio de tres horas, (a partir de las ocho de la noche), viéndose enfrentados los espectadores con dos monitores gigantes de televisión y una pantalla de cine de 20 metros cuadrados, las que transmitian incesantemente el proceso de transformación efectuado sobre el mismo espacio que las cobijaba.

De ese modo se podria describir -en breves términos- un trabajo de arte que se ubica en la linea de las denominadas "acciones" y que, durante un tiempo, constituyeron noticias en los diversos medios periodisticos, siendo motivos de escándalo muchas veces o portadores, dentro de los medios más oficialistas, de suspicacias políticas. El pretender, por una parte, separar la paja del trigo y, por otra, ubicar las implicancias que esta nueva modalidad de hacer arte trae consigo, será la intención de este artículo.

Así, en primera instancia, es necesario destacar la intencionalidad masiva del trabajo referido. En efecto, esa intención se manifiesta al hacer público el trabajo "para cualquiera", hipotéticamente "para todos", apelando a una misma actitud receptora tanto en el público habitualmente consumidor de arte, como al transeúnte o automovilista que se ve enfrentado involuntariamente con la obra presentada en plena via pública, e interviniendo además en ella, transformándola solamente con el hecho de alterar su espectáculo (por ejemplo los focos de los automóviles que van pasando, los bocinazos, etc.).

El público así, en primer lugar, constituye el espectador, pero también es el espectáculo, completando el circuito de la obra mediante la confrontación de los dos registros: el registro del que se asiste como parte de un programa, y el registro de la modificación o completud de dicho programa.

De esa manera, al menos de un modo modélico, se expande la realidad de público de arte hacia aquella masividad que habitualmente se encuentra ajena a él, enfatizándose con ello un aspecto de nuestra realidad cultural y artistica que es evidentemente crítica, esto es: el carácter cada vez más ritual y privado que va teniendo el arte en nuestro medio y que imposibilita su socialización por razones que van desde la carencia de acceso a los medios de comunicación, al progresivo cierre de las galerías, la desinformación del exterior, la situación restrictiva de las universidades, etc.

Es precisamente alli donde adquiere una doble importancia el trabajo de intervención y, en este caso, el trabajo de Lotty Rosenfeld, puesto que invita, primeramente, a una reflexión sobre la realidad y el concepto involucrado en la calidad de "público de arte", calidad que, por razones mencionadas, ha perdido la alternativa de masividad, transformándose el arte en una suerte de privilegio para algunos y donde el artista y su público han pasado a formar una especie de cofradía a espaldas de lo colectivo y de la verificación social del operativo artistico jugado.

Entonces resulta innegable el cuestionamiento que este trabajo y su montaje hacen de la situación actual, proponiéndose que el arte altere o expanda sus mecánicas de producción y sus políticas de difusión, inscribiéndola de un modo más eficaz en el devenir al que se ve sometido. Es evidente que esa proposición implica un cambio profundo del arte como lenguaje. Al cambiar el sentido de inscripción de la obra, la obra cambia.

De ese modo, asistimos a la construcción de una "sala de arte" en la calle o, inversamente, a la destrucción de ese concepto cambiándolo por el uso de espacios ciudadanos abiertos y públicos como gestores-receptores de la obra de arte, cuyo destino final no es la privatización de su usufructo en la sala de exposiciones, sino la permanencia en la retina y memoria del transeúnte quien ve así el paisaje urbano, por el que circula cotidianamente, transformado en un espacio creativo que lo obliga a rehacer su mirada, que lo obliga, en suma, a rehacer y cuestionar el entorno y las condiciones de su propio transcurrir.

Al operar entonces en situaciones urbanas, públicas, abiertas, se va demarcando una opción de arte que intenta, en su programa, romper con la privatización, trocándolo por un consumo efectivo dentro de una colectividad que ve alterado su sensorio al transformársele el soporte de su cotidianeidad; en este caso: la calle.

Por otra parte, por el carácter de los medios utilizados en esta obra, hay que señalar que ella se encuentra marginada de los circuitos comerciales, es decir, es una forma de arte no vendible, susceptible de ser reproducido por medios (cintas magnéticas, por ejemplo) no eternos, perdiéndose por ende el carácter de objeto único, por una parte, y de permanencia, por otra, cualidad esta última que determina el objetivo sacro a cumplir por la obra de museo. Así, utilizando medios tipicos de la comunicación moderna, se erige una alternativa paralela de utilización de dichos medios, esto es:

- Desde el arte con la televisión como medio; una alternativa a la televisión.
- Desde el arte con el cine como medio; una alternativa al cine.

Por ello, usando técnicas contemporáneas, se devuelven esas mismas técnicas en un uso más renovado, uno posible para estos asolados lugares: la insistencia sobre los contenidos de nuestra realidad desmedrada, contenidos sistemáticamente corregidos a modo inicial de un objetivo planteado no para que lo resuelva el arte, sino el conjunto de la realidad cuestionada, esto es: una intención de felicidad social.

Desde luego, el uso del medio del video se encuentra también desligado del llamado "video arte" que consiste esencialmente en una investigación sobre las posibilidades de imagen que

ofrece el video. Por el contrario, en el uso que aqui se hace, es la propia realidad la que cierra la obra, siendo los registros nada más (ni nada menos) que una huella, un referente de acusación de un problema de señalización, que será resuelto en la medida de su resolución histórica global.

De alli el carácter trasgresor de las acciones de intervención de arte, y muy especialmente de este trabajo en lo que se refiere a la ocupación de un signo de trânsito, signo codificado socialmente y reconocible por cualquiera, incorporado como eterno, sacro, a la vida del ciudadano común, permanentemente acatado por el automovilista.

Hay por lo tanto una preocupación de orden semiológico en cuanto la suma de signos de tránsito conforman un código entre otros que dan un carácter de civilidad al espacio humano.

Lotty Rosenfeld construye su obra alrededor de la alteración de un solo tipo de signos y transformando, por esto, tan sólo un tramo, un subconjunto de nuestra espacialidad común. Al cruzar sobre las líneas divisorias del tránsito una tira de género blanco pegada al pavimento, se establece un camino de cruces que, leído de este modo, remite necesariamente a la tradición cristiana de la simbologia de la cruz y su implicancia de dolor en un trayecto penoso, el vía crucis hacia el sacrificio, para el final, cambiar sustancialmente la condición en una vida distinta y permanente. Pero también es un camino que puede ser visto como una acumulación del signo "más", y en ese sentido alude a la suma, a la adición matemática, a un camino en progresión en que a cada tramo se refiere un dato nuevo, un acontecimiento. Es así entonces un camino en progreso, una serie, en espera de un resultado por la acumulación de sus miembros. Dicho de otro modo: se presenta un proceso dinámico en que cada signo es una información a procesar, y donde solamente su término es el que vislumbra un resultado exacto.

El trabajo de Lotty Rosenfeld no da ese resultado, pero sí muestra la mecánica de producción del proceso y evidencia por ende el carácter intencionado, "construido" de cada signo, es decir, patentiza su ideología, evidencia su no sacralidad. Como ella misma lo ha explicado en su publicación (Lotty Rosenfeld: Una milla de cruces sobre el pavimento. Ediciones CADA, Junio 1980), esta intervención no ha terminado, piensa copar distintos espacios públicos (urbanos y paisajisticos) repitiendo su acción como un llamado de atención sobre estas señales, hasta hacer de este nuevo signo un elemento reconocible en nuestros trayectos en una intención de modificación a la vez paisajistica y mental.

Porque a partir de la trasgresión de un signo de tránsito, se puede pensar por extensión en la trasgresión de todos los signos, que, en suma, es lo que constituye el paso de una etapa social a otra. En este caso, esta trasgresión evidencia o sintomatiza una sociedad particular, transitoria en el proceso de sus luchas internas y toma partido en esa lucha al repensar los elementos de su constitución, sus "pruebas" visibles. El cuestionamiento de nuestros signos es, necesariamente, una lucha por el cambio.

De ese modo, uno de los elementos a considerar es la intención de participar en esta realidad en lo que se refiere a las normas de imposición que la sustentan (el signo de tránsito ha dejado ya, en este caso, de ser inocente; es, de una u otra forma, un elemento de poder, de ideologización). Se patentiza así un desacato concreto de la situación pasiva en la que se nos asigna. Se nos hace participes: el signo de tránsito, extendido a todos los signos de regulación, es puesto entre paréntesis. Es desobedecido.

Con este ejemplo, resulta ineludible observar entonces los intentos que se hacen -desde el arte-por cuestionar y alterar los elementos de nuestro acontecer, producto no de la impulsividad o de la "incapacidad de hacer verdadero arte", sino de la reflexión y de la critica de un medio insatisfactorio, esto es, una critica de su verdad.

De ese modo se exterioriza una visión crítica de la realidad, proponiendo en esa crítica una renovación de los mecanismos del arte como lenguaje, en el cual se ampliarian efectivamente las proyecciones de su quehacer, concibiendo la obra inserta en una totalidad y abriendo, por ende, nuevos circuitos comunicacionales, esta vez no sacralizados, sino como trabajo productivo concreto a integrarse con las otras instancias de trabajo en una perspectiva general de cambio.

." Por el momento este trabajo debe ser pensado junto a otros que van a conformar la producción de un nuevo espacio cultural que altere y critique los mecanismos de percepción ciudadanos.

Y todo cuestionamiento hoy, es un cuestionamiento de la totalidad.

1980

#### 2.5 COLECTIVO ACCIONES DE ARTE

FERNANDO BALCELLS CADA

Hace ya casi un año, en octubre del 79, el Colectivo Acciones de Arte (CADA) realizó su primer trabajo titulado "Para no morir de hambre en el arte". Este trabajo articulaba una serie de acciones de arte en torno a un eje constituído por la circulación real y simbólica del alimento leche por distintos ámbitos sociales. La leche operaba allí como signo relacionador de todas las carencias de orden material e intelectual que condicionan nuestras vidas. Por primera vez en Chile un trabajo de arte intervino directamente en el paísaje y en situaciones concretas de vida, ocupando un alimento de primera necesidad como vehículo de comunicación, transformando su presentación para

establecer un contacto público significativo a través de un acto de donación. Se entregaron esos testimonios de vida a decenas de artistas que los ocuparon como soportes de arte, principio creativo de sus obras.

Las acciones de arte quedaron así planteadas como un enriquecimiento de las posibilidades del arte, ligadas indisolublemente a su inscripción como procesos creativos en situaciones concretas de vida.

Los trabajos que presentamos aqui, de Juan Castillo, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, miembros del CADA, se ubican, en su diversidad, dentro de esta política de arte. Sus acciones constituyen una opción 'comprometida' del arte entendido como un medio de la creatividad social (podemos decir, un medio de si mismo). Lejos de entender este compromiso como el sometimiento a determinaciones o a hábitos exteriores al arte, ellos se proponen descubrir y mostrar, rescatar la creatividad oculta en el paisaje y en su ocupación social, y proponer los mecanismos que hagan posible su apreciación por cualquiera. Se trata entonces de un 'arte de masas', precisamente opuesto a todos los mecanismos de masificación, es decir, de uniformización de los modos de vida y de representación de la vida. Porque ese es el objeto de este arte: una intervención creativa en los modos de representación de la vida.

Hablamos de ideología. En una época en que el modelo político dominante busca reciclar nuestra conciencia de la historia, borrando de nuestra memoria y de nuestra vida cotidiana todo rastro de identidad cultural que no sea funcional a su proyecto. En momentos en que regiones completas de nuestra experiencia colectiva corren peligro de perderse, sepultadas bajo las exigencias disciplinarias de un conformismo fatalista, nuestras acciones de arte configuran una opción más que de arte, de vida.

Hablamos de proponer maneras adaptadas de apreciar el espacio y el tiempo que vivimos. Queremos decir, entonces, formas eficaces de apropiarse del paisaje y de la sucesión de gestos sociales que lo habitan, formando una trama nueva y necesaria de experiencias basadas en lo que hasta ahora escapa a nuestra atención; sobre todo aquellos lugares y situaciones recubiertas por la inercia o por hábitos de percepción públicos que deben ser cambiados.

Las acciones tienen una larga trayectoria fuera de nuestras fronteras en el arte de este siglo. Desde comienzos del siglo han animado las prácticas de los más diversos movimientos artísticos de avanzada. Desde el futurismo y dadá hasta las actuales 'performance' o arte corporal, las acciones han respondido a urgentes necesidades culturales. El desafio de la contemporaneidad implica la adaptación de los procesos productivos del arte a las modernas condiciones económicas y tecnológicas de la producción social.

Un arte crítico, por lo tanto, de la tradición pictórica artesanal en aras de la adopción de técnicas mecanizadas de producción y reproducción de imágenes visuales, que edita en la obra los datos de su proceso productivo, explorando la combinación de técnicas tanto como el desenciave y la interrelación de disciplinas diferentes.

Por otra parte, condicionada por la exigencia de contemporaneidad, el desafio de una inscripción eficaz del arte en la vida impone la incorporación a la producción de la obra de las indicaciones o los mecanismos de su consumo social. Los circuitos mercantiles u oficiales de distribución de las obras, tanto como la mediación de una crítica inadaptada (por lo general en retraso de una o varias generaciones respecto a los productos) y los hábitos públicos tradicionales de consumo del arte, imponen a los productores la exploración de mecanismos nuevos, nuevas formas de arte que sea dificil de eludir en su significación o de traficar en sus sentidos.

En esta doble adecuación del arte a su época, en sus procesos productivos y de consumo, se inscriben las acciones de arte.

Los trabajos que presentamos aquí se orientan en la perspectiva de esta exploración y (de)mostración de aquello que, perteneciendo a nuestras historias personales y colectivas, permanece ocultado a nuestros sentidos y a nuestras conciencias. Tanto lo nuevo como lo que ha sido enterrado o negado necesitan para aflorar de medios inéditos y radicales; la comparecencia corporal del artista, la intervención directa del espacio público y el recurso a los más variados modos técnicos de producción y difusión de las obras, son los recursos utilizados. Las acciones que proponemos se sitúan en un momento que es anterior al de todas las ideas recibidas sobre el arte. Ellas no producen ni un dulce bienestar ni buscan en el público a los intérpretes de un mensaje enigmático. De hecho, el mensaje es una situación que involucra a los participantes en una experiencia de vida nueva, cuyo único sentido es la creatividad, la producción de un espacio de vida que no representa a nada ya sabido; ya visto, ya dicho y caducado.

1980

## 2.6 REDISTRIBUCION DE LAS COORDENADAS VISUALES EN EL ARTE CHILENO

NELLY RICHARD

El año 1977 marca la convergencia (expositiva, editorial) de hechos que favorecen la conformación de una nueva visualidad en Chile, debido a la intervención de la imagen fotográfica en los soportes de arte; habiendo sido ya introducida por manifestaciones antecedentes (Balmes, Barrios, Brugnoli, Errázuriz, etc.), la reformulación de la imagen logra sistematizar la aparición de nuevas proposi-

ciones visuales (Dittborn, Bru, Smythe, Parra, Leppe, Altamirano) que cobran entonces vigencia polémica logra efectivizarse como irrupción formal (como corte).

El recurso fotográfico interrumpe bruscamente el historial académico nacional: marca la discontinuación de la tradición de la pintura chilena y apertura de su campo referencial. Emancipa la imagen respecto a su pasado iconográfico transformando sus coordenadas representativas/ al reformar el estatuto técnico de la imagen en el arte, la fotografía rebasa un campo social de apreciación estética según nuevos esquemas perceptivos de montaje de una realidad ahora sancionada en su cotidianeidad por aparatos de comunicación masiva.

El uso generalizado de la imagen fotográfica en el medio artístico chileno, responde entonces a motivaciones si bien heterogéneas, no azarosas: la formulación nacional de una mirada otra (documental, reproductiva) sobre el arte, responde, por ejemplo, a la (o)presión de las circunstancias políticas que impulsan el artista a solidarizar con su realidad victimada o censurada enfatizando su trato en lo denotativo, a la voluntad de inscribir en la memoria colectiva la imagen de su propio desgarro, a la patentización de la mirada pública como mirada ya estructurada por códigos informacionales e inserta en la cotidianeidad de funciones visivas todas modeladas por imperativos de ideologización del sentido.

Primeramente circunscrito a objetos en los trabajos de 1977 (siendo entonces unidad integrativa o constitutiva de una manifestación ceñida a lo objetual), el soporte fotográfico pierde progresivamente autonomía en cuanto entra posteriormente a funcionalizarse como medio reproductivo de acciones primeramente ejecutadas en vivo, vale decir, cuando entra a subordinarse como registro documental a la precedencia de un acontecer artístico otro (acciones corporales, intervenciones de paisaje).

Después de 1977, la fotografia deja de reivindicar la especificidad de su estatuto en unidades estrictamente objetuales, para sumarse a otros registros reproductivos o transmisivos (cine, video) que documentan proposiciones artísticas ya no limitadas a un único soporte iconográfico ni a un único código perceptivo, sino plurales y móviles.

Desde 1978, se sistematizan situaciones de arte cuya dimensión es evolutiva, basada en una dinámica espaciotemporal que modifica el fundamento material de la obra durante su transcurso significante. Rosenfeld-Castillo anexan el paisaje como parte transitable de la obra, el Taller Bellavista propone la lectura de un archivo público como incitación participativa, Parada postula la inconclusión de la obra -su no cierre- en la suspensión del material biográfico (desaparición de su hermano) que ocupa de soporte creativo, etc.

Si bien se suceden hasta hoy trabajos de registro, intervención o participación (Adasme, Codocedo, Gallardo, Jaar, Mezza, Parada, Saavedra, etc.) que diversifican sus opciones materiales (cuerpo, paísaje) y amplían sus registros técnicos en un gesto intensivo de apertura semiótica, los trabajos suelen ser demasiado escasos (lentos, pocos), sus instancias de mostración suelen ser demasiado distanciadas (vale decir, su itinerario público suele ser demasiado segmentado) para que logren atraer una mirada no parcial ni fragmentaria (sostenida en una dimensión más continua) que participe debidamente de su totalidad y la articule en su real dinámica productiva.

Una mirada sobre el arte en Chile, octubre de 1981.

#### 2.7 ¿ARTE VIDEO O VIDEO ARTE?

NESTOR OLHAGARAY

Interrogarse a partir de una terminología se presupone una operación intelectual caza-bobos, pues seria confundir el objeto de análisis con el instrumento de análisis; y así desviar el resultado hacia una simple tautología. Estando prevenido de este mecanismo se tratará de no confundir los puntos de partida con aquellos de la llegada. Convertir una terminología en concepto confleva el peligro de la inversión (la labor del teórico se limitaria a este va y bien?). En este caso podríamos estar al resguardo de esta disyuntiva, pues nuestro referente no soporta afanes reproduccionistas, simplemente dada su diversidad, heterogeneidad y complejidad de su práctica.

Hace algunos meses confrontaba ("Video Made-Ready" in Margen 3) dos culturas de la imagen; el cine y el video, pretexto para insistir sobre ciertos grados de pertinencia del video. Aquellos que confundieron el objetivo con la estrategia metodológica (el comparar cine y video) no comprendieron gran cosa, porque en realidad no tiene gran interés el constatar e insistir sobre las diferencias, cuando éstas son tan frágiles en muchos aspectos. La proposición consistia en desvelar un específico. Utilizo específico, en el sentido que si bien no le es exclusivo, propio, tiene la posibilidad y la capacidad de extremarlo, de intensificarlo. Punto de partida: lo desrealizante de la imagen video, o mejor dicho la imposibilidad, por parte de la imagen video, de negar su sustancia de la expresión lo que deja al desnudo su autodelación como imagen.

El registro video transcribe cualquier real en imagen, sometiéndolo a su propio espacio, a su flujo, a su propia naturaleza morfológica. El real es reemplazado por otra realidad, la del artificio, el de la cromaticidad o acromaticidad, el de las unidades lineales o masas de densidades que evolucionan en la bidimensionalidad. El real se constituye simplemente como proposición paradig-

mática, pero el sintagma se constituye en la imagen. Por lo tanto la sintaxis usada le pertenece a esta última. Esta es la base para comprender el estatuto del lenguaje de la imagen. Es así como el video se constituye en un lugar privilegiado para tensionar, cuestionar la imagen, la imagen genérica, venga inclusive de otros campos (loto, plástica, cine, etc.). Por eso el video hace posibles viajes al interior de la imagen, o de radiografiarla o cualquier otro tipo de test. Este sería su "sujet" permanente y latente. Este sería su específico.

ARTE, pareciera existir tabú en relación a definirlo, bien fundado en todo caso, pues el abuso que se ha hecho de él es considerable y generalmente polarizándolo o en el mundo de los objetos

(la obra) o al del sujeto "creador"

Creo que lo que hoy denominamos arte es a un tipo de enunciado, en el que este último (el enunciado) tiene menos importancia que la instancia de enunciación. Las condiciones enunciativas son aquelias que hacen posible el enunciado mismo. Entonces estamos frente a un enunciado que enuncia solamente su enunciación, o dicho de otra forma, el enunciado es la enunciación, pero con un agregado importante, es que el único que puede definir la situación enunciativa, porque es parte de la enunciación, es el sujeto de la enunciación (el artista). Entonces lo que se denomina Arte no es más que una relación entre enunciado y situaciones de enunciación. La obra no sería más que el momento en que se materializa esta relación, la obra sería un momento de gestionar estas relaciones o una puesta en situación de esta relación.

Pero, ¿qué tipo de relaciones me permitirá definir lo artistico?. Cuando no es el enunciado la meta, sino la enunciación, es el proceso que domina por sobre el producto. Pero, a su vez, para evidenciar proceso es necesario materializarlo, es así como nos encontramos frente a un producto-proceso, y esto implica:

 Evidenciar los códigos (en el sentido de E. Veron "conjunto de operaciones de producción de sentido al interior de una materia significante dada y no una colección de unidades") de la textuali-

dad, es decir, conlleva la actitud de metalenguaje.

2. El producto no es una solución (un todo acabado y sólidamente cohesionado), sino más bien una problematización. Este punto de vista se opone al concepto de producto-objeto-fetiche convencional o simplemente descarta una linealidad narrativa, ni necesidad diegética evidente. En suma se trata de dar lugar a la experimentabilidad.

3. Si no se constituye una proposición reconocible para los códigos socializados por convención, la proposición es abrir N lecturas, dejarse atravesar por el panseismo, no encerrándose en "géneros" o "artes" y así dar la posibilidad a la sumatoria, a la participación activa y

necesaria del público, la obra abierta, por lo tanto, un desafio, un compromiso,

No existe la pretensión de decir la última palabra sobre esta cuestión que necesita de un desarrollo mayor, pero estas lineas sólo se quieren elementos para la discusión constante que necesita esta actividad, en este sentido es que opino que sólo aquellos videos que están atravesados por las inquietudes antes mencionadas es que podrían tener cabida dentro de la práctica del Arte.

Catalogo 5to. Encuentro Chileno de Vidro Arte, octubre 1985.

# 2.8 "TODO FUERA DE CONTEXTO" Todo fuera de contexto es el efecto de una cita

PABLO OYARZUN R.

La primera cosa que habria que decir atañe a la situación de estos textos. De éste, en particular, si cada cual responde por lo propio. Situación debida a una opción determinada, que está en el fondo de esta muestra. Lo escrito no ha sido escrito no debia serto- a partir de un previo conocimiento de las obras. No había que describir una mirada, por ejemplo, ni escribir a partir de haber visto. Se trataba un poco, pues, de hacerlo a clegas. Y, dicho sea de paso, esto tendría que someter al texto, normalmente protegido en el sano y salvo de un lugar prefijado (sea éste el de la critica, el comentario, el programa, o aun de la resistencia premeditada a tales ejercicios), también a un régimen de exposición. Pero hay otra cuestión que habria que abordar antes: ¿qué podría explicar una opción de la indole dicha?

Para partir, acaso, malestar, una suerte de cansancio. Un desgaste provocado por la fricción demasiado asidua de obras y textos, en el curso de un proceso continuo, por años, de fundación, cimentación y legitimación de producciones, sometido ritmicamente a ajustes y reajustes. Demanda de ese proceso tenia que ser, en su definición de programa, lo que podriamos llamar -como quiera que se lo entienda- el resultado de una socialización de las producciones para las cuales se articula el discurso, por mucho que se trate de reconocerlas en su estatuto marginal, coyuntural, empecinado o vanguardista: se trata, en todo caso, de reconocerlas y, en fal sentido, socializarlas, conferiles o prometerles comunicabilidad. No obstante, las cosas han parecido tender hacia el revés de esto: a una creciente privatización de la aventura.

Así, por ejemplo, si consideramos qué ha podido pasar con los textos: en ellos han solido resonar voces, y es difícil para una voz no entiesarse en algún sistema de impostación, si para ser escuchada ha habido que alzarla manteniendo una cierta nitidez de dicción. Esta necesidad de

impostar -convengamos en que sea una necesidad, cosa que no me parece clara, pero de la cual, en primera linea, no excluyo mis propias incursiones- fija el modo de decir y, en un cierto modo, lo que se dice, y va obviamente reduciendo, en forma cada vez más pronunciada, el espacio posible de audición, el interés mismo de oir. (Peligro, por ejemplo, cuando se quiere renunciar a la tradición del comentario, de la crítica de arte, de la consideración estética -renuncia necesaria-, peligro de ir a dar en la pompa de la apología). Y se termina así en un claustro, un poco hastiados.

Podría considerarse, entonces, que ésta es una astuta salida, de la cual aqui nos hacemos cómplices y agentes. Sólo que a la vez estamos obligados a traicionaria, a delatar la astucia suya, indefectiblemente, puesto que no nos queda otra cosa que ponernos a escribir en banda, sin

referente definido

Sin un referente definido, sin un "acerca de...", un "de que". Eso deberia llevamos, por no saber a ciencia cierta de los objetivos con los cuales estos textos iban a entrar en concomitancia, como salida sugerible, a escribir sobre el marco en el cual ésos comparecen. O, si se quiere de otro modo, sobre el nexo de relaciones en el cual se inscriben o quieren inscribirse (con todo el problema que entraña definir esta voluntad de inscripción). Intentar una reflexión sobre el contexto.

Una reflexión semejante habría que suponerla exigida por las obras no vistas, por una cierta contesión de no-saber de que ellas parecen cargarse, en el momento mismo en que piden noticia sobre esa voluntad de inscripción. No saber -ya- acerca de la situación en que ellas comparecen: "vanguardia", "escena", "cultura", "coyuntura", "historia", donde las comillas podrían ser sustituidas cabalmente por signos interropativos, tal vez hasta por paréntesis o borraduras.

¿Y unos textos tendrían que responder a tales inquietudes, tendrían unos textos que declararse portadores de un saber que falta en la situación? Yo, por mi parte, me hago participe de esa

confesión en lo que de virtud delatora tiene.

n.

"Y tomo el turno, también, de hacer algunas preguntas.

Pues ¿qué será el contexto? ¿Y el nuestro? ¿Y qué será un contexto, en general? Más aún, ¿qué relaciones habrá entre contexto y generalidad? ¿Qué se es, o cómo, cuando se está en un contexto? -¿Y puede estarse fuera de contexto? O, dicho de otro modo, ¿habrá algo que se

parezca a una ruptura de contexto?

Sondeos, éstos, debido a que ahora, recién, algo ha irrumpido en el circuito menos o más familiar de lo que pudiésemos haber creido nuestro contexto. Me refiero a la monumental exposición de Robert Rauschenberg en el Museo de Bellas Artes. Esta irrupción, que de mejor modo habría que llamar una ocupación -no percibe uno el dramatismo, el conflicto y las tensiones de penetración y rebatimiento que parecen pertenecer al juego de lo irruptivo, muy por el contrario, esa ocupación resulta sumamente aleccionadora. Y no estoy hablando del provecho ilustrativo, ejemplar, pedagógico, que representantes y aprendices criollos del ejercicio artistico pudiesen extraer, por vía de entusiasmo, o repulsa, de su peregrinación por dicha muestra, sino a otra cosa más decisiva. La verdad es que lo que en ella y con ella se hace patente es el contexto como tal, la potencia del contexto.

El contexto como poder

Tal como se presenta ella misma, la exposición de Rauschenberg es, en primer término, un dispositivo de procesamiento cultural. Intercambio, dice su rótulo: Rauschenberg Overseas Culture Interchange. Intercambio, entonces, que metabolice diferencias de cultura, que transite distancias y aproxime los extremos que estas separan, articulándolos en constelaciones estupendas: integrándolos, que es otro término cuya aplicación viene a ser regimentada de esta suerte. Pero se trata de saber cuál es el alcance del intercambio, el espacio -y el tiempo- de la integración, las pautas del metabolismo.

Habría que admirar, habría, sin miramientos, que poner el énfasis en lo descomunal de la muestra, pasando por todos los factores que se quisiera mencionar como tributarios de ella: el gigantismo de la producción, la eficacia del programa industrial, la serialidad estricta, la lógica, o mejor: la tecno-lógica del procesamiento de los materiales, de los códigos, signos y mensajes, de los órganos de comunicación cotidiana, las iconografías, las dietas histórico-artísticas y los criterios estéticos y estilisticos, del sistema total de la información, cuyas condiciones son expuestas, sin más, como condiciones de arte, de todo arte, hoy.

Lo grande es atributo palmario, y primera dimensión de la muestra. Grande, el arte de Rauschenberg que, sabiéndose posible por el conjunto y la dinámica histórica de todo un sistema que quiere medir su grandor a escala planetaria, le canta a este un himno soberbio de rumores y

estridores. R.O.C.I. es la transnacional del arte.

Grande, pues ¿qué no cabe, qué no puede ser implicado aquí, como rasgo, cita o fragmento, residuo, incrustación o modo, por remoto o dispar que pudiese, aisladamente, parecernos? En cuanto matriz, ésta es 'la matriz del intercambio y la integración, como dispositivo que regula, sin reserva aparente, la suscitación de lo heterogéneo en un presente administrado. O, en otros términos: la técnica como sistema de fuerzas que generaliza todo contexto, que resitúa todo contexto específico en contextos siempre mayores, de modo que nada esté -no obstante los ademanes extractivos- fuera de contexto, que para cada cosa 'puede' designarse, exhibirse siempre la totalidad de los factores de contexto que la sitúan, la disponen, la traman, la hacen ser lo que es y, aun más, todo lo que podría ser. La técnica, entonces, como potencia de saturación de contexto.

Es debido a ello que puede ocurrir la comparecencia de lo heteróclito (geográfico, histórico, cultural, pero técnico, también), y dicha comparencia como presente, y dicho presente como contexto. Como presente, pues aqui descuella esa alegre afirmación del triunfo final del artificio, ese relevo de toda naturaleza y de toda 'humanidad' natural. Aqui ya no hay historia, si la historia tiene algo que ver con el juego de tensiones liberadas por el quiebre irresuelto de (o con) la naturaleza La técnica es propuesta aqui como dispositivo de puesta en presente (transhistórico), sin fondo, sin sedimento, sin secreción o desecho. De ahí que el presente se nos presente como brillo.

Habria que experimentar, pues, sin reservas, lo brillante, lo deslumbrante y fascinante de esta demostración, para dejarse asaltar, al fin, por lo definitivamente intolerable que ella tiene, y que ya se anuncia en su insolencia, en su risueña agresividad.

m

"¿Qué sentido tendría oponer, ante este aparato que tiene por objeto asegurar la constante saturación de todo contexto, por vía de la cita, de la incorporación de lo heteróclito, alivianado el volumen de la historiado que podría gravarlo, la 'vivencia' de nuestra presunta diferencia llamésmola cultural. por eulemismo, si el mero acto de oponerla no podrá ser el de su producción tensa y dura de roer? Oponerla, simplemente oponerla, significará no haber entendido nada, y para empezar, no querer entenderse a si mismo en cuanto interpelado en un espacio de comunicabilidad cultural -volvamos sobre el término. Reclamar contra la invisibilidad en que permanecen, para Rauschenberg, los dolores y conflictos de las sociedades por las que transita, previa programación del itinerario, reclamar contra ella desde la privada impronta de tales desventuras en el alma individual o colectiva. es sencillamente marrar el tiro, no (querer) saber que eso es, precisamente, lo invisible -lo que sorprendentemente se trabaja como lo invisible alli-, caer fuera de contexto de manera simple, y, por tanto, dentro de él, como rechazo administrable. La mirada de Rauschenberg será, si se quiere banalizar y si se apuran las cosas, la de la polaroid del turista americano. Pero ¿vamos a negar que de un modo u otro 'podemos' reencontramos en ella? en el pintoresquismo (por ejemplo) en que ella nos retrata? ¿Qué sentido tendrá, entonces, la mera afirmación del 'sentimiento' de una marginalidad, que ya está dispuesta como tal, en cuanto momento posible, necesario acaso, del contexto?

¿No hay, pues, nada afuera, ningún fuera de contexto?

El deslumbre, alli de lo técnico instaura el mundo de la visualidad absoluta, donde todo, hasta lo oculto, se nos hace mirable. ¿Nada, pues, oculta? No, seguramente no. Seguramente que nos oculta 'que' nos oculta -es la gracia mimetizante del destello-, ese deslumbre es encandilamiento. Y admirable gesto- ello mismo es demostrado en claves, pequeñas claves que dan ocasión a desmontar, en la lectura, la exposición entera. Así, por ejemplo, en el planchón con los dos paraguas, que no vocea deslumbre alguno, brillo de superficies o interiores devenidos en pura epidermis, sino una cierta opacidad, un no dejarse ver, una 'protección' de la imagen. Pues si ello es así, todas las imágenes, la visualidad entera que brilla en la superficie y como superficie, como presente, está sometida a una custodia y una vigilancia, que delatan, sin exhibirla ni decirla, una amenaza, algo otro 'como' amenaza. Deuda en el triunfo, insaturabilidad del contexto.

No (y digase más allá de la reflexión sobre el evento Rauschenberg), no hay un simple fuera de contexto, pretendidamente irreductible, otro. Eso no hay; porque todo contexto es, como tal, generalizable, contextualizable a su vez, cada contexto es, en último término, resituable en el contexto total. Y, sin embargo, así como éste no surge o es espontáneamente, así como se produce y reproduce, así también una ruptura se trabaja, se deja trabajar alli. Una ruptura se

trabaja. La constatación suena, leida la segunda vez, como imperativo.

Se trabaja, creo, como un punto ciego del contexto, ceguera de lo que no vemos, ceguera, también de lo que no (nos) ve. Es aqui, a este punto, suscitado en este púnto, adonde yo quisiera instar, por medio de preguntas y atisbos, la incidencia de las producciones que ahora, sin que por anticipado sepamos que sean, se nos vienen a mostrar. Y lo quisiera, atendiendo a ese no saber que las inquieta, suponiendo que alli pudiese haber una fuerza de ruptura con el contexto. Pues la posible fuerza de los cursos de producción que aqui momentáneamente se concitan, que, según supongo, desde sus peculiares procedencias se cruzan sólo para hacer más notorio su reciproco diferir, resida quizás en eso: en el no saber que (se) confiesan, la carga de no saber que ellos dejan que los marque, a diferencia del no querer saber que tan fácilmente nos puede remitir a la confiada efusión de nuestros humores o nostalgias.

Pero, por cierto, está por 'verse' que esa fuerza se juegue.

agosto de 1985.

## 3. COMENTARIOS Y OPINIONES

#### 3.1 LA PLASTICA EN 1977

La relación entre teoria y práctica en el campo de lo artistico es tema que podria prolongar una discusión hasta el infinito de la majaderia. Pero es indudable que una se alimenta de la otra. Y viceversa.

No hay ejercicio posible del arte sin apoyo en la teoria, ni ejercicio posible de la teoria que no surja de la pràctica del arte. Es obvio: aunque por lo mucho que esa doble fecundación se ignora o niega no parece serlo tanto: todavía hay gente que cree que se puede escribir, pintar, construir objetos, filmar, sin pensar. Con el solo concurso del corazón y sus estremecimientos nobles. O del de algún órgano estomacal o genital: visceras, tripas, riñones, cojones, útero; en suma: entrañas. A veces, también tuétanos (cuya ubicación precisa dentro del cuerpo nadie conoce demasiado bien).

Contra estas versiones hay, como no podría menos de haberias, otras, que sitúan la génesis de la cuestión en la zona donde comúnmente se estaciona la aureola: el arte es producto del talento -que es un do de Dios-, consistente en algo así como una cámara o una pelota de material delicadisimo e inflable, que recibe los soplos de la inspiración y los devuelve, para asombro de grandes y chicos, transformados en signos bellos y deleitosos.

En el primer caso se puja. En el segundo, se sonrie. Ya lo hemos oído antes: hay artistas materiales y hay artistas espirituales. Pero lo curioso de una y otra versión está en que no por reductivas y caseras dejan de ser teorías del arte; modestas luces de chonchón que órientan al practicante en su camino (aunque en ambos casos éste no lleve más que a diversas vertientes del mismo despeñadero).

En la plástica chilena ocurre durante 1977 una convergencia inédita de teoria y práctica. Si algo similar había ocurrido en décadas o años anteriores, no hay documentos que lo prueben, lo cual índica, salvo nueva evidencia en contrario, que nunca ocurrió. No indica que no hubo teoria ni mucho menos que no hubo práctica. Como tampoco que no haya habido experi-

CRISTIAN HUNEEUS

mentos o anticipos de la práctica de vanguardia que se ha impuesto en el año. Pero si una actitud crítica y renovadora del lenguaje ha marcado la plástica nacional en 1977, enjuiciando, parodiando, descartando, los medios y los modos establecidos, de la representación y la validez de diversas formas de la expresión "personal", que no traducen sino la componenda interesadamente ingenua y más o menos antediluviana con el buen o mal gusto de un espectador local que compra obras de arte, y si ello se ha convertido en hecho público y notorio, es evidente que el fenómeno se debe a la señalada convergencia de teoria y práctica.

No se rompen sistemas codificados de preguntas y respuestas, a lo menos no se rompen de manera rigurosa y productiva, sin ideas claras. Las intuiciones, las impresiones, las percepciones, se pierden si la inteligencia no las registra y desarrolla. Prima, ciertamente, en el proceso, la propia inteligencia del artista, pero el artista se apoya en la de sus críticos o los inventa, al tiempo que resulta del apoyo que le brindan y es inventado por ellos.

Se trata de una simbiosis, necesaria como fuente de energía para enfrentar y mantener una ruptura. En último término, la creación es -siempre- colectiva.

Concretamente, de lo que hablamos es de las exposiciones en las galerías Cromo y Epoca. Del arte de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn, como también del de Catalina Parra, Francisco Smythe y Carlos Altamirano, cuyo efecto de conjunto configura un nuevo espacio para el arte chileno, polémico y agresivo (sólo que algo ablandado en el caso de Catalina Parra, por la lectura de sus materiales, que la propia artista ha ofrecido en entrevistas de prensa).

Y de la reflexión teórica -que busca situarlos en su real vigencia- propuesta en los catálogos de ambas galerias, que supone, a su vez, una nueva concepcióninaugurada por Ronald Kay y Nelly Richard en 1976, a propósito de Eugenio Dittborn- de lo que puede y debe (cuando se justifica) ser el catálogo de una exposición.

Revista Hoy - semana del 28 de diciembre 1977 al 3 de enero 1978.

#### 3.2 ESCENOGRAFIA PARA EL HAMBRE

América fue descubierta de noche, en una carpa atestada de público y entre canciones, música y balle. Así se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo una exposición que es un proceso a la realidad chilena y latinoamericana. La muestra, denominada "América, no invoco tu nombre en vano", pretende expresar, a través de la pintura, la escultura y el grabado, la problemática de este continente.

El acto inaugural planteó ya la tónica de la exposición. "La silla vacía", interpretado por el Ballet Nacional Chileno, la pieza de música de cámara de Sergio Ortega, "El responso por el guerrillero muerto" y el homenaje a Violeta Parra, a través de las voces de Isabel Parra, Víctor Jara y el conjunto Quilapayún, se sumaron al juicio crítico.

#### **ERNESTO SAUL**

El solo anuncio de la muestra desató la polémica ¿Se trataba de organizar una exhibición política? La respuesta de los organizadores -el Instituto de Extensión de Artes Plásticas, los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la "U" y el Centro de Estudios de Arte Latinoamericano, Cedal- fue perentoria: sí, es una exposición política; pero no política partidista.

Plantear la posibilidad de un arte politico es arriesgado. El fracaso del 'realismo socialista', en que la anécdota, por dramática que sea, supera el contenido plástico, es un ejemplo. La obra se transforma en un mero ejercicio de propaganda. Miguel Rojas-Mix, director de Cedal, estima que la exposición logra sus objetivos. La iniciativa nació del Centro que dirige y recibió en el camino el apoyo de los alumnos de Bellas Artes que

proyectaban un encuentro de plástica joven:

La idea básica de la exposición es llevar al artista a un encuentro con la realidad, a una toma de conciencia de si el arte es epigonal o surge del mundo en que estamos viviendo.

El jurado otorgó cuatro premios consistentes en becas por un año para realizar investigaciones plásticas en torno a la problemática planteada por la muestra. Los beneficiarios, Paulina Brugnoli, Ylia Manes, Ruperto Urzúa y Anibal Ortiz-Pozo, deben exhibir sus obras al finalizar el plazo.

En la exposición hay obras realizadas 'para' ella y otras hechas 'porque' se siente de esa manera. Es decir, obras fabricadas y obras auténticas. Entre las primeras están los trabajos que exhibe Francisco Brugnoli. La raiz pop de la que emergen -pop mal hecho y mal entendido- permanece; la intención va más allá de sus posibilidades técnicas. En la misma categoría están las telas de Gracia Barrios y José Balmes. Les falta fuerza; y la debilidad es un riesgo que la pintura de denuncia no se puede permitir.

En cambio, la dramática escenografía de Victor Hugo Núñez, en la que, sin pretenderlo, se unen pintura, escultura y realidad, está hecha con la cabeza y con las entrañas. La tierra, los escombros, los sacos destripados -de formas casi humanas- y los espacios que se abren hacia ninguna parte son reales, están vivos. Un cuerpo de mujer, entrevisto en el oscuro interior del conjunto, se hermana con la figura de la tela de Thomas Daskam, próxima no sólo en su ubicación, sino que en la intención.

Debilidad y fuerza

El contrapunto se da a cada instante. Guillermo Núñez y su humor crítico y amargo: Nemesio Antúnez, parodiando los medios de comunicación en la fria

3.3 PLASTICA OBRA ABIERTA A LA VIDA

Objetos que daban testimonio de la vida cotidiana, encerrados en jaulas. Más aún, la vida misma oprimida entre barrotes. Eran las obras que el pintor Guillermo Núñez exponía en el Instituto Chileno Francés en 1975. Entre el público, agentes de seguridad grababan los comentarios y observaciones. Al día siguiente de la inauguración, la muestra era clausurada y el artista sufria la detención y luego el exilio. Culminaba así la represión ejercida contra los artistas e intelectuales, que desmanteló el cuerpo docente de las Facultades de Arte y clausuró los espacios de discusión e intercambio.

Para enfrentar la represión, los artistas debieron buscar nuevas formas de expresión, elementos que no hablaran directamente de las cosas. Francisco Brugnoli recuerda que entre 1974 y 1977 el arte debió operar asi. "Todos los que estábamos acá, de alguna manera nos dimos cuenta que debiamos hacer nuestro discurso más hermético. No se trataba de no decir cosas, sino que los lenguajes para decirlas tenian que variar". Y ya en 1975, Roser Bru presenta en la Galería Central de Arte la exposición titulada "La abolición del garrote vil" en la que, usando otras experiencias históricas, logra que el espectador las asimile a la realidad chilena.

Curiosamente, como lo señala Osvaldo Aguiló ("Propuesta neovanguardista en la plástica chilena",

pantalla de sus telas; Ylia Manes y su ingenua pero incisiva visión de una escena cotidiana, se integran al espíritu de la muestra. Por otro lado, Adolfo Couve y Marta Carrasco malogran una buena realización material, evocando una realidad muerta en la figura de un personaje de la Colonia.

Los ejemplos se multiplican. La figura de muchacha de Ricardo Mesa, solitaria, melancólica, envuelta apenas en una camisa de hombre, tiene más vigencia que el personaje de Couve. Un tejido de Paulina Brugnoli -reencuentro con la raiz nativa- encierra más intención que un óleo en que una bota aplasta una cara. La diferencia está en lo que se calla. Lo demasiado obvio no siempre tiene fuerza. Lo cotidiano puede ser reiterativo; el arte, en cambio, es esencialmente sintesis. Si el arte de denuncia debe tener una estructura propia, debe forjarla al margen de la publicidad.

La exposición plantea la posibilidad de un arte social o político auténtico. Se puede lograr una visión nueva sin negar la herencia europea o americana latente en la forma de expresión de cada artista. La originalidad está en la realidad con la que se trabaja. El germen de esta 'América' se remonta a los dadaistas, los surrealistas y los artistas pop. Sólo que ahora se suma al análisis psicológico y al recuento de los desechos y de las alienaciones del hombre la denuncia. El arte político -¿stop art tal vez?- será patrimonio de los países subdesarrollados y de las minorias oprimidas en los países fuertes. Así nació el 'arte negro' en Estados Unidos, expresado en grandes murales en los frontis de algunos edificios de Detroit y Chicago.

La muestra es un esfuerzo serio. Los organizadores quedan obligados a ampliar sus fronteras y haceria realmente latinoamericana. El arte puede aportar mucho al conocimiento de la realidad continental. El nombre de América no debe ser invocado en vano.

Revista Ercilla - semana del 20 al 26 de mayo de 1970.

#### ERNESTO SAUL

CENECA), fue en un concurso patrocinado por la Secretaria General de Gobierno y realizado en el Museo de Bellas Artes, a fines de 1975, donde se perfilan las dos corrientes que definirán el campo de la actividad artística. La primera, situada en "un trabajo a nivel institucional, dentro de las técnicas tradicionales, pero carentes de preocupación teórica rigurosa"; la segunda, en cambio, propone "un trabajo al margen de las instituciones, en una búsqueda por fundar teóricamente un ansia de inscripción cultural, acompañada por el uso experimental de técnicas mixtas".

#### UN PROCESO NUEVO

Los años 1977 y 1978 pasan a ser claves en la definición de una respuesta al período de shock generado por el golpe de Estado. Nacen nuevas Galerías (Cromo. Epoca), los talleres permiten recuperar el trabajo colectivo desarticulado en la primera etapa. Es el caso del Taller de Artes Visuales (TAV), fundado en 1976, y en el que se da impulso a la gráfica y se realizan conferencias y foros. En el nivel teórico Nelly Richard, que había trabajado con Nemesio Antúnez en el Museo de Bellas Artes, emite, a través de la obra de Carlos Leppe, un discurso muy al interior del estructuralismo y que marca, en cierta forma, el habla del arte en estos últimos años.

Otro elemento importante es la incorporación de la fotografía y los textos a la obra de Arte. Como lo señala Nelly Richard: "El recurso fotográfico interrumpe bruscamente el historial académico nacional: marca la discontinuidad de la tradición de la pintura chilena y la apertura de su campo referencial".

Esta apertura queda clara en el Primer Salón Nacional de Gráfica de la Universidad Católica (Museo de Bellas Artes - 1978). El pintor Hernán Meschi recuerda: "Uno venía del centro, de ver las vitrinas, los autos nuevos, un escenario teatral. Te metias en el Museo y había en la exposición una abundancia de cruces negras, rostros en negativo; obras que incorporaban la fotografía al grabado, imágenes de números de carnet, de trozos de cuerpos. Al margen de la fiesta del país, había un proceso nuevo".

Ese año 1978 marca también el reencuentro con los artistas en exilio, en la "Exposición de los Derechos Humanos" realizada en el Templo de San Francisco. Las reacciones son variadas. Aguiló define sus obras como: "una producción que se 'fijó' en un fragmento de la historia sobre el que continuamente se reincide, porfiadamente, en un intento por evitar toda posible

pérdida de memoria' del shock del corte, del violento desgarro que se produce con el golpe de Estado". Y luego destaca la "marginalidad" de las obras, realizadas "desde fuera de la historia que en Chile se inscribe". Estas afirmaciones, aunque discutibles, pueden servir de base, sin embargo, para un intercambio en que se produzca realmente el "reencuentro" y se recuperen las raices comunes que han alimentado a los diversos grupos y movimientos.

En esta apretada sintesis, no podemos dejar de lado los trabajos del C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte) que, como lo señala Diamela Eltit "buscan involucrar al espectador, como operador de arte, en la materialidad de una obra viva" la publicación de revistas y documentos: "Cuademos de análisis" (N. Richard y Justo Mellado), "Boletín del Taller de Artes Visuales", "Ruptura", (Ediclones CADA), "Margen" de Justo Mellado; ni tampoco olvidar la aparición del video, no sólo como "registro" de los trabajos de arte, sino, como lo señala Lotty Rosenfeld, "como una posibilidad de multiplicar esas acciones, de trabajar sobre el video y convertirlo en una nueva obra".

Revista Cauce - 10 al 16 septiembre 1985.

# 3.4 COLECTIVO ACCIONES DE ARTE - CHILE PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE

".. Corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida".

Bajo esta convicción, algunos grupos experimentales -que incorporan artistas plásticos, sociólogos, poetas y críticos de arte- indagan y proponen vias al arte nacional.

La preocupación es válida para todas las áreas de creación artística en Chile.

Las proposiciones tienen -por supuesto- el carácter de tales. Son lanzadas a la arena para confrontar -en buena ley- sus méritos y carencias.

En esta perspectiva entregamos aqui esta 'Acción de Arte', tal como la describe y fundamenta el propio grupo.

El miércoles 3 de octubre de 1979, el Colectivo Acciones de Arte grupo interdisciplinario compuesto de seis personas-inicia un trabajo. Este surge de la necesidad de romper con el enclaustramiento a que las formas habituales de arte se ven sometidas (y su consecuencia inmediata: el elitarismo o la marginalidad... en todo caso, el desarraigamiento popular). Además de la urgencia de materializar, mediante una práctica efectiva, una opción de arte que se defina positivamente en la alternativa de construcción democrática de cultura, frente al verticalismo y las formas manifiestas o embozadas de imponer un aparato cultural autoritario.

Es así como bajo la nominación 'Para no morir de hambre en el Arte', se electuaron simultáneamente cuatro acciones de intervención en la vida concreta de Chile, que en su mutua interrelación, tomaron la leche como el elemento 'significante real', desde el cual la obra se construye.

Con este soporte colectivo (por todos igualmente reconocible y por ende fuertemente imbricado en nuestra vida), se partió de la realidad de su no consumo, manifestada, por ejemplo, en las deficiencias proteicas de gran parte de nuestra población infantil. Las intervenciones abarcaron ámbitos de realidad tan diversos como: un centro poblacional, un medio de comunicación de masas, una galería de arte y un organismo internacional. Ocupados simultáneamente llevan a definir, el conjunto, como la construcción de una escultura social.1.

Enfrentados entonces al imperativo de trabajar en el arte con estructuras sociales concretas, es decir, con los modos reales de producción de vida y en los ámbitos de vida particulares de los que participamos, el trabajo 'Para no morir de hambre en el Arte' se diseñó en su primera etapa- sobre la base de estas cuatro intervenciones:

a) 'Comuna de La Granja, sector poblacional'. En interrelación con el Centro Cultural del sector (Centro Cultural Malaquias Concha), se distribuyeron cien litros de leche entre cien familias del sector. Estas bolsas fueron intervenidas con un texto impreso en una de sus caras, que actuaba como elemento de equivalencia entre el poblador y el trabajo de arte. El texto impreso facilitaba el reconocimiento de nuestra pertenencia común a una historia, y a opciones de vida de las que participamos todos.

b) 'Medio de Comunicación de Masas, Revista "Hoy" El mismo día que se llevaban a cabo las otras acciones, se incluyó en la Revista Hoy (Nº 115) una página como información de arte, rompiendo así, al interior de la revista, la continuidad de la información periodistica. La página se intervino mediante la inclusión de tres frases que incitaban a efectuar un trabajo mental creativo de reconocimiento y participación: 'Imaginar esta página completamente blanca./ Imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de

Entendemos 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, primero, de hacerlo más visible y luego, más vivible. El presente trabajo (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.

Chile como la leche diaria a consumir./ Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar.' Además, por la masividad de este medio, se hacia participe a los habitantes de Chile de la concreción y materialización de este trabajo. Así, mediante la inclusión de esta página, un medio de información masivo actúa como un medio de arte masivo, con dos proposiciones por cumplir. 1) La leche accediendo a todos como información mental y 2) La información distribuyéndose como proteinas.

c) 'Galeria de Arte Centro Imagen'. Inmediatamente de distribuidos los cien litros de leche en el centro poblacional, en el Centro de Arte Imagen se sellaron, en una caja de acrílico, cuarenta bolsas de leche; entraron en un proceso de descomposición, como el reflejo negativo de personas desnutridas en nuestro país. Esta caja sellada incluye en su interior, junto con las bolsas de leche, una copia magnetofónica del discurso emitido frente a la sede de la ONU en Santiago (cuarta acción). y la Revista Hoy, abierta en la página intervenida, llevando impresa sobre su cara superior el siguiente texto: PARA PERMANECER HASTA QUE NUESTRO PUEBLO ACCEDA A SUS CONSUMOS BASICOS DE ALIMENTOS / PARA PERMANECER COMO EL NEGATIVO DE UN CUERPO CARENTE, INVERTIDO Y PLURAL.

d) 'Organismo Internacional, exterior del edificio ONU'. Simultáneamente a las otras acciones, además en las ciudades de Bogotá y Toronto, se emitió frente a las sedes de los edificios de la ONU un discurso grabado en chino, ruso, inglés, francés y español (idiomas oficiales de las Naciones Unidas) que evidencia la proposición global de la obra de hacer participe de ella a toda una nación enmarcada en un panorama mundial.

Citamos dos fragmentos de este discurso:

"Desde el descampado de este pobre sitio sudamericano, hablamos de una experiencia de corrección de la práctica en la vida, de corrección y creación de los sentidos sociales de todos los caminos transitables en la vida. Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político, o de cada hombre como trabajador político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida".

"Aqui, hoy dia, el cielo que miramos se contempla desde la basura, no desde las torres de Beverly Hills ni

de Estocolmo".

Estas cuatro acciones de intervención simultáneas, registradas mediante el uso del video y la fotografia, fueron confrontadas con una acción posterior la que, bajo el concepto 'Inversión de Escena' constituye, en el interior del trabajo, la lectura diferida de ellas, su nuevo punto de mirada.

Así, a las 4.30 P.M. del día miércoles 17 de octubre, diez camiones lecheros de gran tonelada inician desde la industria Soprole un recorrido programado por

la ciudad de Santiago.

Este recorrido está destinado a unir un centro productor lechero (planta Soprole) y un centro conservador de arte (Museo de Bellas Artes). Esta unión se consuma materialmente con la extensión, en la entrada del museo, de una tela blanca de más de cien metros cuadrados de superficie, que cubre su frontis, hecho que coincide con la llegada de los camiones que quedan dispuestos uno tras otro copando ese frontis.

Estos camiones en su recorrido, van estructurando una situación de arte que contamina la ciudad en cada uno de sus distintos aspectos: tránsito peatonal. automovilistas, pasajeros de autobuses, que son sorprendidos por esta caravana inusual (van alineados uno tras otro). Por su mera acumulación establecen, frente a una situación cotidiana, un instante reflexivo. Permite la puesta en escena mental de la leche como objeto, de la leche como problema, de la ciudad como problema, del propio registro individual como olvido de un problema. La misma ciudad, en su devenir natural, se erige en el escenario colectivo, que evidencia y soporta una situación de arte en la vida. Privado de inocencia al proponer, con su mero tránsito, la compulsión del reconocimiento colectivo de nuestras propias carencias.

La detención de los camiones frente al museo explicitó lo anterior: por un lado se clausura efectivamente la entrada del museo, pero también el lienzo puesto en su puerta borra esa entrada, deja sólo la pared, invirtiendo los lugares. La ciudad es el museo ofrecida a si misma en la contemplación de sus carencias.

Este recorrido y su intervención final frente al conservador de nuestras 'obras de arte' cerró como reflexión el carácter visual de este proyecto.

De este modo el trabajo efectuado constituye el intento y la proposición de un modo de producción de arte que se sitúe en la perspectiva de nuestras opciones sociales y que utiliza, como medios de producción, tiempos y espacios de vida reales superpuestos en la unidad de la obra.

El arte debe asumir la vida de todos como su

propia vida.

Este trabajo pretende contribuir a esa cercania. Se invitó a artistas chilenos a realizar acciones simultáneas y similares en Bogotá y en Toronto como modo de ampliar el territorio de identificación de nuestras vidas, Invitamos a decenas de artistas a trabajar sobre las bolsas de leche vaciadas (que fueron recogidas en la distribución) como un modo de reconocimiento conjunto de los soportes colectivos desde los cuales cualquier trabajo intelectual o cultural debiera erigirse. En este sentido concebimos la función pedagógica como parte inherente, inexcusable e infaltable, de cualquier trabajo de arte que podamos efectuar.

El conjunto de las acciones realizadas han sido registradas y documentadas exponiéndose durante tres semanas los videos de ellas. Posteriormente, cerrando la ejecución del trabajo (no su consumación), serán remontados conjuntamente con todo el material que en esta primera etapa fue expuesto. Esta nueva puesta en escena coincide con la aparición de una publicación a la que puedan acceder todos aquellos que comparten con nosotros la evidencia de que somos un pueblo unificado en el hambre.

A todos proponemos el arte como una experiencia colectiva y total de exploración crítica y creación de situaciones participativas de reconocimiento de las dimensiones ocultadas y las perspectivas abiertas en nuestra historia. Proponemos el arte como la producción de espacios totales que comprometen la vida como una dimensión de su totalidad, involucrando a la vez la sensibilidad, la razón y su sociabilidad.

Un arte que crea y amplia los espacios intelectuales que organizan la memoria y el devenir histórico de un pueblo. Se trata de un arte que es crítico respecto a las facilidades y evidencias de su historia. Un arte que, largo tiempo confinado en la

responsabilidad de su autocontrol, como organización de cultura.

Revista Bicicleta Nº 5 - noviembre-diciembre 1979.

## 4. ENTREVISTAS

#### 4.1 CARLOS ALTAMIRANO

CAL: ¿Por qué has elegido la Galeria CAL para exponer tu próximo trabajo?

Porque me parece la única galería dispuesta a respaldar y promover el tipo de trabajo que yo propongo, porque además de mi exposición hay otras dentro de este año que se inscriben en el mismo orden de preocupaciones, como la de Carlos Leppe, lo que da al conjunto un carácter que me interesa. Finalmente, porque la Galería dispone de una revista lo que significa para mi la posibilidad de ocupar al mismo tiempo dos lugares culturales distintos que se complementan en el desarrollo del trabajo.

CAL: ¿Qué necesidad posee el arte contemporáneo de una Galeria?

En el arte contemporáneo el espacio donde se muestra, donde se realiza la obra es fundamental, en cuanto éste determina en gran medida el significado de la obra. Por otra parte, la Galeria se define y así es aceptada por todos, como un espacio cultural o como un lugar donde se entrega cultura, con todo lo que eso implique. De ese modo, si las necesidades particulares de la obra requieren de un lugar previamente establecido como cultural, como es el caso de la mía, la Galeria se hace necesaria.

CAL: ¿Cuál es tu experiencia como espectador y como artista del Museo Nacional de Bellas Artes? Bastante insignificante o muy significativa, depende cómo se mire. En primer lugar ésta se reduce a los últimos cuatro o cinco años y en ese tiempo no creo haber entrado al Museo más de diez veces. Participé en tres concursos y vi algunas exposiciones, no más de cinco y en su mayoría extranjeras. En general, el Museo no ha hecho nada en lo que se refiere al arte nacional que me parezca de interés.

CAL: ¿Qué funciones debiera cumplir un museo contemporáneo, a tu criterio?

Plenso que debe ser un lugar de encuentro de un presente con su historia, eso significa, en primer lugar, entender y presentar al pasado y sus obras en todo lo que éste pueda servir para la construcción de un presente, entenderlo con una mentalidad creadora y no con la de un anticuario que valora lo antiguo por el solo hecho de ser antiguo y lo protege de cualquier contaminación. En segundo lugar, pienso que si bien es importante tener en cuenta al pasado en el trabajo presente, más importante aún es mirar hacia lo que se hace hoy, para lo cual el Museo debería estimular, recoger y promover todo lo que guarde relación con un trabajo de arte contemporáneo.

CAL: ¿Qué papel cumple la difusión artistica en el arte?

El arte como toda actividad cultural requiere para su total comprensión por parte del receptor de una información previa acerca del arte y del lenguaje artístico empleado. La difusión artistica cumple, o debería cumplir, la tarea de entregar las herramientas necesarias para facilitar una mayor comprensión de la obra de arte.

CAL: Tú planteas tu trabajo como ruptura frente a las formas tradicionales, ¿qué entiendes por formas tradicionales?

Si entendemos el arte como un lenguaje y como tal inventado por el hombre para satisfacer algunas necesidades de comunicación, entendemos también que ese lenguaje, para seguir cumpliendo su función, debe ir cambiando sus formas en la medida que éstas ya no respondan a las exigencias de su tiempo, sea porque las necesidades han cambiado o porque han aparecido otras nuevas. El arte tradicional es aquel que se niega a aceptar esas exigencias y reitera formas ya probadas, refugiándose en el pasado, negando así al arte toda capacidad para proponer e influir en el desarrollo de la cultura, de ahí que el abandono de las formas tradicionales no puede leerse como negación del pasado sino como una necesidad vital de sobrevivencia.

CAL: ¿Cuáles son las referencias artisticas que han acondicionado tu necesidad de ruptura en el arte?

Pienso, quizás, que el término ruptura es algo peligroso y puede llevar a maias interpretaciones, por cuanto significa un rompimiento total con lo anterior y eso se produce sólo en situaciones muy determinadas. Ahora bien, vivimos actualmente en Chille, por lo tanto en el arte chileno, una situación de emergencia frente a la cual, para responder, el arte debiera revisar todos sus esquemas, eso posibilita una ruptura dentro de nuestro desarrollo. Por eso te respondo recogiendo lo dicho por Nelly Richard en el número anterior de CAL, donde afirma que el conflicto existente en el arte chileno responde a una conciencia histórica más que a referentes artísticos.

CAL: ¿Pero existen trabajos contemporáneos que hayan influido en la elaboración de esas formas nuevas que tú propones?

Más que obras específicas, aunque hay algunas que me importan mucho, lo que influyó en mi trabajo fue su problemática y los fundamentos teóricos que la sustentan. Esto es a su vez el desarrollo de lo propuesto por Duchamp quien dio al arte una nueva identidad, al instituirlo como una actividad del pensamiento, por lo tanto sujeto solamente a lo que éste sea capaz de producir. De esa manera libera al arte de la concepción pre-industrial de la artesanía bien hecha transformada en arte por el espíritu superior del artista. En cuanto a las obras específicas, me interesa el trabajo de Wolf Vostell y de los artistas que incorporan al arte formas de comportamiento, intentando homologar el desarrollo de la obra con procesos vitales.

CAL: ¿Qué papel cumple la teoria en el arte?

Es de vital importancia para la producción artística. La obra de arte como producto inteligente y que a su vez tiene un desarrollo, necesita elaborar, para hacerse productiva, un marco dentro del cual inscribirse. Ese marco es lo que da sentido al conjunto de trabajos que conforman la obra de un artista y se construye sólo a través de un pensamiento teórico. En el arte contemporáneo la obra de arte y la teoría tienden cada vez más a constituirse en un todo indivisible.

CAL: ¿Qué piensas tú del arte como fuente permanentemente alimentada por imágenes, qué piensas tú de la tradición iconográfica en el arte?

Esa es la idea que ha sostenido tradicionalmente al arte y por eso una de las más dificiles de vencer. Las imágenes, como las entiende el arte tradicional son, al igual que las visiones de los santos, algo especial a lo que sólo tienen acceso espíritus privilegiados; el artista sería quien, junto con tener esas visiones es capaz de hacer con ellas un objeto perfecto (un cuadro, una escultura, etc.) trascendental, que puede hablar de la vida con más propiedad que la vida misma, en suma, en suma verdad absoluta que pueda convertirse en un objeto de culto. El arte contemporáneo niega de plano esa idea, al proponer el concepto de arte como producto mental, vale decir, como una investigación acerca de sí mismo y del modo cómo opera en un contexto dado, liberándose de paso, de lastres muy pesados, como la estética, el formalismo, etc.

CAL: ¿Crees tú que la especificidad del arte sigue residiendo en lo visual?

No hay que confundir lo visual con las imágenes, negar lo visual sería un absurdo desde el momento que tenemos ojos y la mayoria de las cosas las percibimos a través de ellos. Tampoco se cuestiona la visualidad en el arte, como la imágen fotográfica, por ejemplo, o el color, etc. Lo que se pone en duda es la dependencia del arte a una forma, en otras palabras que la calidad de lo artistico o la "artisticidad", no la de la idea artística que está en juego y el modo cómo se artícula, sino la forma que adopta al hacerio. El valor de una obra de arte contemporáneo no está en sus atributos físicos o visuales ni tampoco en sus particularidades de forma y color porque estos son sólo elementos del lenguaje empleado y no tienen que ver con el sentido de la obra en cuanto arte.

CAL: ¿Qué significa la cultura para un artista?

Lo cultural es lo que se opone a lo natural, vale decir que es todo lo que el hombre con su inteligencia produce para desarrollarse como tal. Dentro de la cultura el arte actúa como una fuerza renovadora de las reglas y moldes que tienden a estratificarla, enjuiciándola permanentemente. Para el artista la cultura es su campo de lucha.

CAL: ¿Qué validez le asigna a la pintura?

Creo que en gran medida ya he dado respuesta a esa pregunta, en todo caso ésta debe extenderse a las demás formas tradicionales de hacer arte como la escultura o el dibujo. Dichas formas con su tradición ilusionista están sujetas a una concepción idealista de la cultura y del arte ya históricamente cuestionada y dificilmente sostenible dentro de un pensamiento contemporáneo. La resistencia de los artistas tradicionales a revisar sus prácticas radica en que se niegan a aceptar que éstas corresponden a la idea pre-electrónica de los medios de comunicación; en el estado de desarrollo en que estos se encuentran cualquier artista consciente de su papel los debería convertir en su principal preocupación.

CAL: ¿Qué opinas del arte chileno actual?

Tal como dije anteriormente, vivimos en una situación de emergencia que obliga al arte a definirse, debido a eso, pienso que la crisis actual del arte chileno puede conducir a conseguir un estado mayor de madurez; por primera vez se advierte una preocupación colectiva, por lo menos entre los artistas jóvenes, por encontrar una identidad común, por clarificarse acerca de lo que somos, acerca de lo que tenemos y de lo que no tenemos y qué podemos hacer con ello, en suma, por configurar un verdadero arte chileno.

CAL: ¿Quién te ha sido o te es importante dentro del arte chileno actual?

A mi parecer el deber del artista es consumir toda y cualquiera manifestación de arte que se produzca en su medio. Desde mi punto de vista destaco como lo más importante los trabajos de tres artistas que desde sus diferencias particulares estructuran tres lugares de arte; me refiero a Carlos Leppe (artista plástico), Raúl Zurita (poeta), Eugenio Dittbom (artista plástico). Carlos Leppe se ha configurado en nuestro medio con características absolutamente singulares en la medida que, en cada una de las etapas de su trabajo, ha obligado a la apertura de nuevos sistemas de lectura, no convencionales, para dar cuenta de una obra que constantemente se niega a ser absorbida; Leppe reúne así la capacidad y reflexión para originar un sistema de arte responsable y consciente de sus mecánicas y recorridos.

Zurita, por otra parte, viene estructurando una obra que sobrepasa los limites de lo estrictamente literario, trabajo basado en la elaboración de un sistema de arte que persigue instaurar un lugar modelo de recorrido para ser llenado, como él mismo dice, con la experiencia concreta de vida.

Finalmente, la obra de Dittborn se me presenta (a pesar de las dudas ya enunciadas acerca del trabajo pictórico) con un alto grado de coherencia, en un marco reflexivo claro y exhaustivo y sosteniendo una problemática vigente que lo constituye, a mi juicio, como otra de las manifestaciones más relevantes del arte chileno actual.

#### CAL: ¿Qué opinas de la critica de arte en Chile?

Pienso que la critica chilena (en el caso que aceptemos como tal a los comentarios sobre arte que se hacen en diarios y revistas) es algo que no produce interés, ni en los artistas ni en el público. Eso debido a que las personas que la ejercen, al enfrentarse con la obra, no usan o no tienen más antecedentes criticos que sus propios sentimientos, por lo que la opinión que entregan es tan valiosa como la que pueda dar cualquier espectador medianamente sensible y eso no contribuye ni al desarrollo del artista ni a una mayor comprensión de la obra por parte del público no especializado. Lo más importante que pasa a ese respecto es la actitud critica y auto-critica que se está generando en los propios creadores como un medio de suplir esa carencia.

CAL: Este año dio lugar al surgimiento de una gran cantidad de revistas culturales ¿qué opinas tú acerca de ese fenómeno?

Pienso que la aparición de estas revistas responde (la mayoria de ellas) a una necesidad común de publicar un pensamiento crítico, o para ser más exactos, a una inquietud por formular un pensamiento crítico respecto de lo que significa la actividad cultural hoy en Chile, producto de la situación emergencial a la que ya he hecho mención. Eso obliga a la creación de tribunas propias, en vista de que éstas no existen o no están disponibles, porque no tienen las mismas preocupaciones y porque tampoco les interesa promoverlas.

#### CAL: ¿Cuál fue tu experiencia universitaria?

Mi paso por la universidad (2 años en la Escuela de Arte de la UC), al mirarlo retrospectivamente, pienso que me fue sumamente útil. En ella aprendi todo lo que un artista no debe ser. Aprendi (por negación) que el artista no es un tipo con manos hábiles y buen gusto sino alguien con una inteligencia despierta, atenta y crítica frente a lo que pasa a su alrededor. Aprendi, también por negación, que trabajo con un lenguaje que no es natural sino construido por una historia y que evoluciona con ella, enjuiciándola y construyéndola a su vez, por lo tanto, que mi primera responsabilidad está con ese lenguaje. Aprendi, finalmente, que el arte como toda actividad cultural es responsable ante la sociedad que lo acoge; todo eso lo confirmé (esta vez por afirmación) en el Seminario Sobre Arte Actual dirigido por Nelly Richard a principios de este año, en el cual participe.

Revista Cal Nº 3, agosto de 1979.

## 4.2 COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE: CUANDO EL ARTE CAE DEL CIELO

Desde seis aviones cayeron, el domingo 12 de julio, cuatrocientos mil volantes invitando a los santiaguinos a transformarse en artistas, a no considerar el arte como algo ajeno a su cotidianeidad.

El Colectivo de Acciones de Arte (CADA) comenzó así su trabajo del año...

Los aviones en correcta formación sobrevuelan Santiago dejando caer cuatrocientos mil textos en los que se señala que "cada hombre que trabaja, aunque sea mentalmente, por la ampliación de sus espacios de vida, es un artista". Este trabajo logra que el cielo, lugar eternamente socorrido por la mirada y los sueños humanos, devenga un nuevo lugar de encuentro, transformándose en el escenario de fondo, en la "tela" sobre la cual los aviones movidos por el CADA lanzan para cualquiera su proposición final.

Tratar de entender un poco más las acciones de arte es lo que nos ha movido a establecer una conversación con quienes conforman, como ellos lo denomi-

#### MARIA EUGENIA BRITO

nan, el cuerpo ejecutivo del CADA, pues, como tal, responden a cientos de personas que participan, de alli que conformen una sigla.

Lo que sigue es la síntesis de una conversación sostenida con Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Juan Castillo y Raúl Zurita fundadores del Colectivo Acciones de Arte y en la cual ellos se manifestaron indistintamente.

Muchas personas dicen que lo que ustedes hacen es elitista, que no se entiende...

Efectivamente, nuestros trabajos han sido tachados de elitistas por algunos intelectuales y siempre lo que implicitamente quieren decir es; nosotros entendemos, ¿pero entiende un empleado o un obrero?; y ahi radica el problema, porque significa, a priori, la descalificación intelectual del empleado o del obrero. Nuevos trabajos se fundan en elementos de la realidad, por todos reconocibles, como la leche o en este nuevo trabajo: el cielo, las avionetas, y un documento; proponer que cada hombre por el solo hecho de pensar en ampliar sus espacios de vida es un artista y hacer esta invocación a 400.000 personas pasando por los más diversos estratos sociales... no, no puedo aceptar el cargo de ellitista; a mí me parece de pronto que es una falla de algunos intelectuales. Nosotros trabajamos con la realidad que todos compartimos y, como seres inscritos socialmente, todos y cada uno entendemos y lo expresamos de acuerdo a las distintas formaciones, pero cada reflexión es igualmente válida.

En el panorama nacional, ¿de que modo se relacionan con los otros artistas?

Evidentemente, nosotros nos sentimos relacionados con todos los artistas chilenos y también con los
que trabajan fuera de Chile, pero, sin embargo, nuestro
intento ha sido ampliar los espacios que le son asignados al arte, y por eso no estamos en la discusión esteril
de que si es válido o no pintar, esculpir o escribir un
libro, para nosotros ese es un problema ficticio. Si
alguien quiere pintar es perfecto que lo haga, es necesario dar cuenta de la realidad a ese nivel. En Chile ha
habido intentos por censurar las prácticas tradicionales
de hacer arte, yo creo que ese es un error, lo más
importante, a nuestro juicio, es lograr que la incidencia
de las obras sea tan categórica que de ese modo
logren actuar junto a todas las estructuras sociales y
conformen un todo homogêneo.

Me gustaría saber por qué ustedes, prácticamente, no trabajan en galerías de arte, ¿es esto un prejuicio o una forma de impugnar esos espacios?

Se debe simplemente al carácter de nuestros trabajos, ¿qué podemos hacer en una galeria de arte? Nosotros pensamos a Chile entero como una galeria, ese es el verdadero espectáculo a contemplar. Intervenir y traspasar nuestras situaciones cotidianas de vida, transformarlas es nuestro objetivo. De hecho nosotros hemos ocupado en forma parcial galerias de arte e incluso ocupamos el propio museo, al clausurar su frontis con un lienzo blanco y estacionar alli camiones lecheros; sin duda no es un modo tradicional de ocupar el Museo Nacional de Bellas Artes, pero implica el reconocimiento y una cierta forma de apropiación.

¿Sus trabajos no podrían consumarse en una galeria de arte?

Te insistimos que no. Ni siquiera se cumplen en los trabajos mismos; en el caso de la leche, por ejemplo, no cesa su carencia por nuestra proposición. En este nuevo trabajo no por proponer la vida creativa esta va a ser de esa manera. Nosotros indicamos, mejor dicho, referimos el problema de tal modo que devenga una proposición de creatividad, pero es el conjunto de las fuerzas productivas de la sociedad las que deben hacer cesar el problema. Ahora, lo que nosotros hacemos es poner en escena, aunque sea por un instante, el proceso de transformación de la realidad, es decir, ponemos al lado de lo que es; lo que puede y lo que debería ser; pero por ese solo hecho a esta realidad se le ha desprovisto de carácter absoluto y por lo tanto es objeto de crítica.

Recientemente realizaron una gira por Europa y Estados Unidos. ¿De qué modo alteró ésta sus concepciones?

Creemos que más bien nos reafirmó en nuestro pensamiento. Nosotros somos artistas chilenos y esto lo decimos no por un afan americanista; simplemente nacimos y nos formamos aquí y sólo desde aquí podemos hablar, ésta es la única historia que podemos contar con propiedad; la gira fue muy positiva porque pudimos mostrar lo que haciamos con una recepción muy favorable; incluso posteriormente hemos sido invitados a participar a Portopia 81 en Japón, pero una

de las cosas que más nos importó es la situación de tanto chileno que vive fuera y que no puede regresar y esto lo decimos no porque creamos que todos tienen el deber de vivir en Chile, cada uno debe vivir donde quiera y de eso se trata; que si alguien quiere vivir en Chile y sobre todo si es chileno, bueno, no hay más que decir ¿verdad? De hecho en este trabajo estamos coordinados con siete países; les hícimos llegar un documento para realizar en conjunto una gran obra colectiva.

¿Cuál es el fundamento del trabajo "Ay Sudamérica"?

Perfecto, a un nivel formal éste se realiza en espacios abiertos. De hecho son seis aviones que sobrevuelan en formación Santiago y lanzan 400.000 copias de un documento sobre cuatro comunas: Pudahuel, La Granja, La Florida y Conchali. De esa manera hay una proposición de vida, no sólo de arte que se hace llegar de manera no selectiva. El texto que se deja caer en resumen señala que todos aquellos que están. aunque sea con la mente, por ampliar sus espacios de vida es un artista. Así se abre el trabajo, con una invocación a miles de personas; pero la obra la constituye el todo, no es el documento solamente. La obra es el cielo: los aviones formados recortándose contra el cielo, ellos lanzan documentos de arte, una proposición de vida creativa no bombas, que es lo que lanzan siempre los aviones desde el cielo. Todo eso es el inicio del trabajo "Ay Sudamérica"; pero también el pensamiento sobre esa lectura, la separata de esta revista cierra, por así decirlo, formalmente el inicio de esta obra, pero sólo formalmente porque este es un trabajo fundamentalmente realizado en el tiempo; es el que despliega finalmente el panorama de su lectura total. Ahora bien, nuestros elementos son elementos que interrumpimos de su curso habitual; los aviones por ejemplo, fueron tomados por nuestro trabajo, por unas horas; antes realizaban otras funciones y después las seguirán haciendo, igual que los camiones lecheros de nuestro primer trabajo, no obstante por haber sido ocupados en una función creativa, digamos, en una proposición innovadora, de una u otra forma contaminan al resto -esto claro es una hipótesis-, pero creemos que se habrá de cumplir, decimos que al interrumpir los elementos de la realidad concreta por medio de la intervención de arte. Toda esa realidad deviene acto creativo, es decir, se positiviza y se hace más

¿Pero este trabajo continúa?

Claro, es el inicio, pero como tal es también una totalidad. Se trata para nosotros de una apertura; en el curso del año este trabajo debe concluir con una obra en el norte de Chile de carácter absolutamente masivo. Estamos ya trabajando en ello.

Sin embargo, ¿requieren de gran movilización de gente?

En efecto, filmar, documentar, registrar en video, en lotos, etc., requiere de una gran colaboración y eso es lo importante, la colaboración de quienes entienden que estos trabajos son suyos y sin quienes nada de esto se podría realizar. Te hablamos concretamente de los artistas, fotógrafos, periodistas, camarógrafos que trabajan o colaboran con nosotros sólo porque comprenden que el trabajo es suyo. Esas participaciones son impagables. Y que conste, nosotros solamente trabajamos con la gente, no con el dinero que por lo demás no poseemos para nada. Mira, este es el trabajo más masivo que hemos realizado y sus niveles de lectura son múltiples y falta aún medir sus efectos, porque, como te reiteramos, éstos se cumplen en un devenir social. Ahí se realizan o se desmienten.

La publicidad periodistica la hizo conocida hace algunos años por ciertos actos que escapaban a la creación de un hecho artístico tradicional, pero que para ella y su grupo si constituian formas creativas valederas. Diamela Eltit lavó las aceras de los prostibulos en calle Maipú, fue una de las primeras en utilizar el video como instrumento no convencional de conocimiento del cuerpo, lanzó volantes desde avionetas en Santiago, llamando a 'no morirse de hambre por el arte'. Ligada hasta ahora fundamentalmente a las expresiones visuales, al video y la plástica, Diamela Eltit aparece siempre también asociada con el nombre de Raúl Zurita, su pareja en múltiples aventuras. Ahora, ella también incursiona en la literatura, con la publicación, esta semana de la novela "Lumpérica", de Ediciones del Omitorrinco. Especie de aventura verbal que recoge varias formas expresivas de la palabra escrita, "Lumpérica" es un texto experimental, sin anécdotas casi, cuyo cuerpo es precisamente la palabra misma y su referente el mismo al que ella alude en sus otros trabajos: la marginalidad en el Santiago de hoy dia. "Lumpérica" es el producto de seis años de trabajo sostenido, lo que desmiente que Diamela Eltit sólo ahora se haya interesado en la literatura.

¿Cómo sintetizarias tú las intenciones que animaban a las personas que trabajan en los Colectivos de Arte que nacieron por el año 79 y que tantas polémicas provocaron?

En primer lugar, fue un intento por ampliar los espacios de arte, salir de la tradicional galeria o museo. llegar a otro público. También se trataba de modificar los medios de producción. Por ejemplo: las avionetas tenían posibilidad de lanzar propaganda o bombas, pero nosotros cambiamos eso, realizando una acción de arte lanzando otras cosas. Igualmente se hacía con los camiones lecheros. De alguna forma también esto era un desacato a lo establecido. Modestamente, se puede decir que estas acciones tuvieron repercusión, porque después otros grupos también las realizaron, usaron el video, hicieron actos poéticos distintos. Por ejemplo, cuando estaba el 'boom' económico, un grupo consiguió poner una cinta con caras de desaparecidos en un televisor de una galeria comercial. Estas acciones eran algo distinto, se apelaba a cualquier medio, se salia a la calle.

Hacia 1980 tú trabajaste en estas acciones entrando a los prostibulos ¿Qué sentido tenía esto?

A mi siempre me han interesado los espacios marginales y los prostibulos son parte de ellos. Ahi proyectamos unas diapositivas usando los muros de esas casas. Después hicimos un lavado a toda la calle. Para filmar esto se tuvo que iluminar y era impactante ver ese barrio iluminado, pero, en este caso, para mostrar lo que realmente era, no lo que no era. Habia mucho lumperio y al principio echaban tallas, pero después se fueron quedando callados... Fue muy lindo, algo le pasó a todo el mundo ahi.

¿Quê te ha interesado rescatar o descubrir en la marginalidad chilena, en esta auténtica obsesión tuya?

Ahí en la marginálidad está lo negativo, el reverso nuestro, lo que permite que nosotros seamos lo que somos. Por otra parte, son una resistencia al sistema, son una fuerza que pueden hacer reventar al sistema. Personalmente yo siempre he sentido una compulsión a estar ahí. Pero al trabajar con esta marginálidad no

tengo la intención de que ellos se rediman, al estillo del Realismo Socialista. Me interesa señalar, nada más, y con eso yo me comprometo a fondo. Si tú quieres, se podría relacionar más con el Naturalismo, en el sentido de mostrar algo que es marginal a la sociedad, pero que le pertenece.

En la tradición siempre se ha visto la marginalidad con el desgarramiento o el sufrimiento de unos seres desesperados que son incapaces de vivir. ¿Es esa tu visión de la marginalidad?

El estado sufriente de la marginalidad es algo posible en la que yo he hecho y en esta novela. Pero yo lo veo más bien como una especie de complacencia. El desgarramiento del cuerpo, cuando es asumido libremente, provoca más bien una extremna felicidad, como sucede con el personaje de la novela. Hay muchas páginas del Naturalismo, por ejemplo, que cuando se salen de lo moral, sienten un gran placer en el descubrimiento de la marginalidad, no crea una mirada compasiva sobre estos lugares. Lo que me interesa a mi es descubrir la vida que hay detrás de una situación atroz. la alegria debajo de la miseria, el esplendor que tiene esa pobreza. La gente que no conoce la marginalidad tiende a ver sólo lo horroroso de la situación, pero si no existiera esto, si no hubiera alegria, algo de felicidad, simplemente no habria vida ahi.

Las cosas que tú has hecho estos años, incluso esta novela, ¿podrían haber sido hechas hace veinte años: Es decir, ¿qué relación guardan con los últimos diez años en Chile?

La marginalidad es un tema fundamental en estos últimos años. Hay una marginalidad de pobreza que es la que más salta a la vista, pero la exclusión fue muy grande para muchos sectores. El arte, por ejemplo, ha sido marginado. Esta es una novela de la noche en vela. Concretamente, la plaza que aparece ahí, la iluminación, la gente tiene que ver con el toque de queda, es una novela noctuma. Dicho de otra manera: la forma de novela habría sido imposible de producirse hace veinte años, por ejemplo. Es una novela que tiene una directa relación con la situación nocturna de estos últimos diez años.

¿De dónde nace esta fijación por lo nocturno, por la iluminación nocturna, que está muy presente en la novela?

A mi siempre me impactó el hecho de que durante el toque de queda la gente se relegara a sus espacios privados, a clausurarse, pero que siguieran existiendo las cosas que estaban hechas para que la gente, precisamente, circulara por las calles. Entre esas cosas siempre me preguntaba por el sentido de la iluminación, de los faroles, de los avisos luminosos, de las plazas iluminadas. Todo eso existía para nadie, era inutil a la sociedad, aun cuando se seguian encendiendo las luces, como si la gente circulara. Ese espectáculo de desolación iluminada me llamó mucho la atención y está muy presente en la novela; no por nada se sitúa en una plaza.

Por su carácter, "Lumpérica" es una novela experimental dentro de la tradición narrativa chilena. ¿Cómo caracterizarías tú esa experimentalidad?

Se apela ahí a toda forma de lenguaje posible: lenguaje objetivo, subjetivo, formas del siglo de oro, barroco, etc. Esta es otra opción de escritura frente a una escritura lineal más tradicional. El nudo temático es una plaza pública con una mujer que está ahi. Un poco lo que yo intento hacer es equipar lo multiple y fugaz de las situaciones que se producen ahi, en la plaza, con el lenguaje. Es decir, las múltiples situaciones o entradas a la plaza se intentan reproducir con entradas o quiebre lingüísticos sucesivos. La escritura aqui no es un vehículo para hablar de algo, hay muy poca historia o anécdota, el lenguaje se vuelve protagonista y escenario. Creo que no se sitúa dentro de una tradición chilena, porque en general en Chile estamos ligados a formas clásicas de narrar. Pero si uno se abre un poco a lo que se está haciendo en otras partes o, incluso, a lo que aqui se hace, pero no se publica, esta novela no es excéntrica. Eso de trabajar con otros textos al interior del propio, en realidad está ligado al Quijote, de ahi viene esta tradición. "El Quijote" es la gran novela de habla castellana, se apela a todos los lenguajes, cita otras obras literarias, en fin, es un antecedente importante y muy antiguo. Yo creo que mi novela es buena, si se acepta dentro de lo que es. Puede parecer soberbia

lo que digo, pero podrá gustar o no, se rechazará esa forma o se aceptará, pero en su tipo de literatura, no es mala.

Al hacer experimentación en el plano verbal y literario te acercas bastante al trabajo de Raúl Zurita, ¿Hay influencias directas de el en esta novela?

Yo trabajo con Raúl y me reconozco con las cosas que él hace en poesia, así como él se reconoce en las cosas mías. Dejando de lado las metodologias distintas del trabajo de ambos, es posible que exista una influencia. En definitiva, hay una percepción parecida de la realidad, hay una visión del mundo palabra fea- que es común. Lo experimental de su trabajo y el mio producen una ligazón que no se puede negar. Pero esto experimental - no experimentalista- tampoco es una novedad, ni quiero aparecer así, sino que es tomar la tradición y ponerla aqui y ahora. La misma tradición literaria se revierte de una determinada manera en este momento, en este lugar. Nadie pretende una absoluta originalidad, porque es imposible.

Apsi Nº 131, 29 de noviembre al 12 de diciembre de 1983.

#### 4.4 LOS CHILENOS EN LA BIENAL DE PARIS 1982

**NELLY RICHARD** 

Poco antes de Navidad, Nelly Richard contestó algunas preguntas de PLUMA Y PINCEL que responden, a nuestro juicio, al interés nacional por conocer cômo se presentó Chile en el certamen parisino. He aqui las preguntas y respuestas.

P y P: ¿Cómo surgió la presencia chilena en la Bienal

de Paris después de 10 años de ausencia?

R: Surgió de un contacto profesional establecido con Georges Boudaille (Delegado General de la Bienal de Paris). Durante el Congreso del CAYO (1981) en Buenos Aires, Boudaille se interesó en el trabajo que presenté durante ese Congreso, al que fui invitada en calidad de crítico. Se interesó en lo que expuse respecto a las formas más recientes de arte chileno, y resolvió entonces invitar a Chile para 1982, encargándome la selección de los artistas chilenos.

P y P: ¿Crees tú que existe un ánimo preconcebido en el exterior que hace que no inviten a los artistas chilenos a participar en los más importantes eventos

internacionales de las artes visuales?

R: El hecho de que un país como Chile esté excluido de todos los grandes eventos internacionales no es casual: depende, por una parte, de un conjunto de mecanismos de segregación política que hasta hoy prevalecieron para que Chile quedara sistemáticamente omitido (exceptuado, negado) de la escena internacional. Depende, por otra parte, del desconocimiento general respecto a la existencia o significado de un arte chileno puesto que -por falta de plataformas divulgacionales en el extranjero; por falta de intercambios culturales que afectan a Chile como pais periférico; por sucesivas formas de marginación histórica o geográfica-Chile ha estado hasta hoy condenado sea al silencio o a la inaparición, sea a la caricatura de sí mismo cuando se exige afuera que el arte chileno univocamente a estereotipos (políticos u otros) o ilustres formas preestablecidas de categorización internacional. Pienso que cualquier oportunidad de comparecencia internacional es conveniente cuando permite combatir el encierro, vencer prejuicios, romper esquematizaciones, abrirse a lo otro, dialogar.

P y P: ¿Qué piensas de la representación que llevaste a

esta Bienal? ¿Representa realmente el quehacer artistico de la década que quedó en el vacio? ¿No te parece importante que en este tipo de eventos, la representación chilena contenga una muestra lo más completa posible de la actividad plástica nacional?

R: Toda elección de obras o artistas (en cualquier circunstancia que se produzca y sea quien la establezca) es forzosamente parcial (puesto que siempre obedece a un criterio particular de elección) y como tal, excluyente; en lugar de querer enmascarar esa parcialidad o tendenciosidad inherente a cualquier operación de selección, me parece más honesto asumirla. Me parece más responsable asumirla en la no arbitrarledad, vale decir, explicitando sus intenciones, justificando las motivaciones a las cuales obedece, argumentando los fines que persigue, fundamentando el tipo de discriminación al cual forzosamente procede.

Ninguna selección de obras puede atribuirse el mérito de ser representativa del total del período, ni de detener la verdad respecto a lo que fue ese periodo; no existe una historia única ni una verdad única que pueda resumir para siempre el significado de esa historia. Coexisten en cada periodo historias múltiples y contrarias, cuya pugna desarma cualquier intento estático de configurar una verdad absoluta. Sólo coexisten verdades móviles, significados plurales y transitorios, tiempos itinerantes, memorias hibridas, lecturas fragmentarias de una historia dividida cuyo desarrollo es multidireccional.

P y P: El hecho de que tú aparezcas directamente involucrada en esta Bienal (y posiblemente en otros eventos internacionales), por tus vinculaciones con un grupo conocido de artistas, cho limita las posibilidades de participación de otros grupos, de otras tendencias? R: Cualquier selección de obras o invitaciones de artistas (a cualquier nivel que se realice) come el riesgo de que su autor se deje llevar por intereses de grupos, afinidades personales, tácticas de representación preferencias subjetivas, reacciones temperamentales o estrategias de poder, no veo por qué ese riesgo tendría que ser mayor en mi caso. El hecho de que aparezca más ligada a ciertas formas de arte no significa que

descalifique a las demás ni que no sea profesionalmente capacitada para valorarlas en la dimensión que les corresponde. En otra coyuntura de exposiciones hubiese probablemente realizado otra selección de trabajos; otros artistas hubiesen entonces visto limitadas sus participaciones. Me parece ser la consecuencia inevitable de cualquier operación de

P y P. ¿Qué pasa con el arte que no está en la vanguar-dia? ¿No es digno de estar representado también en los encuentros internacionales?

R: No se trata de que la 'no vanguardia' (vale decir, el arte más conservador o académico, menos ruptural, más respetuoso de la tradición) no sea digno de representarse, sino que la representación de ese arte obedece a un modelo tradicionalista de cultura, y que ese modelo es cuestionable desde otros modelos que contradicen la estaticidad de las formas, la inamovilidad de las estructuras o el estancamiento de sus representaciones. El término vanguardia (más allá de sus vicisitudes históricas y de las confusiones a las cuales se presta) designa generalmente lo precursor de aguel arte que intenta quebrar la institucionalidad artística, que provoca roturas o fracturas de lenguaje en trabajos que exploran nuevos soportes y técnicas, que transgreden los patrones de comportamiento estético asignados como definitivos por la tradición. Un arte que defiende la creatividad como potencia transformadora de las estructuras de lenguaje y comunicación social como virtualidad critica susceptible de reorganizar el sentido de lo real mediante la formulación de un nuevo campo de experimentación sensible y consciente. Un arte que pone en crisis la normatividad socio-cultural de su época e introduce la ruptura (el corte, el salto; la / discontinuidad) en su propia historia.

P y P: ¿Crees, realmente que un "hecho artístico" de Carlos Leppe es la mejor representación de la actividad plástica nacional en un evento como la Bienal de Paris

después de 10 años de ausencia?

R: Antes de cualquier apreciación referida en particular al trabajo que presentó, diria que la designación de Leppe para participar en la sección "Performance" me parece más bien inobjetable, puesto que Leppe es el artista que más directamente ha trabajado en Chile con el concepto mismo de "performance"; digamos, para simplificar, con el concepto de actuación corporal en un espacio de representación artistica y de "puesta en escena". Este trabajo en particular me parece, además, importante, por el hecho de problematizar su propio surgimiento como arte latinoamericano, dentro de un contexto de discursos internacionales que tiende a marginalizarlo como tal, a descartar o postergar sus manifestaciones, a apartarlo, a censurar ese surgimiento en cuanto no cumple con las reglas de lectura e historicidad que imponen las culturas dominantes. europea o norteamericana.

P y P: ¿Cuál crees tú que podría ser el "balance" de la presencia chilena en esta última Bienal de Paris?

R: Me pareció, entre otras cosas, que la emergencia de esas formas chilenas (esas formas de "intervención del cuerpo social como soporte de creatividad") dentro de un contexto marcado por el éxito del modelo transvanguardista (de un modelo que promueve el reposicionamiento de la pintura en contra de las utopias de la vanguardia) volvia aún más patente lo que nos separa de esas culturas (europeas o norteamericanas) que autorizan el éxito de la transvanguardia, de esas culturas de la acumulación (sobreacumulación) o superposición de valores, de la saturación de las

Las prácticas chilenas no participan de la relación satisfecha (plena, acorde; como tal pacifica) que las obras transvanguardistas establecen con la tradición. Por lo faltante de los referentes susceptibles de abastecer aqui una cultura que se citara a si misma como la europea, las obras chilenas se inscriben respecto a la cultura en la marca de su carencialidad. Se inscriben en lo traumático de su relación con la historia. A diferencia de las obras transvanguardistas que pretenden autoabastecerse de su sola tradición, que se ensimisman en la sola referencia de su pintura, las obras chilenas aparecen socialmente tensadas en función de otra urgencia, no en función de su pasado sino de su devenir. Aparecen extrematizadas por el desnudamiento de sus soportes (el cuerpo, el paisaje) y la desgarradura del gesto de hacer arte en lo desnudo de ese cuerpo, de ese paisaje.

Pluma y Pincel Nº 2, 11 de enero de 1983.

#### 4.5 ENTREVISTA A JUAN DOWNEY

R. NARANJO - V. BRICEÑO

Me fui de Chile en 1962 a Barcelona, Terminé en la Escuela de Arquitectura, pintaba, había hecho exposiciones y estudié grabado en el Taller 99, y atraido por la escuela española de pintura de ese momento, especificamente por Tapies, me fui a Barcelona y de alli a Paris, donde estudié grabado. Estuve 3 años en Paris. Gané en La Habana el Primer Premio del Festival Latinoamericano de Grabado en el 65, lo que motivó que me invitaran a exponer en La Habana y en Washington simultáneamente.

Y así me quedé en Nueva York, porque me di cuenta que había posibilidades técnicas y de expresión que me interesaban. Cuando yo vivia en Paris estaba pintando energia, movimiento, muy influido por el futurismo y el surrealismo. Pintaba máquinas, Al llegar a los EE.UU., a Nueva York especificamente (EE.UU. no me interesa), comencé a usar luz y sonido, en vez de representarlos. Y empecé a hacer ambientaciones audiovisuales. En el año 67 me di cuenta de las posibilidades del video, comencé a hacer dibujos sobre ambientaciones usando el video. Todavia me tomó otro año conseguir una cámara, porque casi no existian y yo no conocia a nadie que las tuviera. Las propiedades específicas que me interesaron del video y la razón por la cual lo usé fueron primero, su capacidad de retroalimentación. En otras palabras, se puede volver la imagen en el momento en que se está tomando. La otra propiedad del video que me interesó es el "delay" o retraso. Esa misma retroalimentación se puede retrasar en el tiempo. De manera que un gesto, por ejemplo, se puede devolver atrás, uno, dos, cinco segundos. Es una posibilidad de manipular el tiempo y el espacio. En el cerebro existen ciertos circuitos que reaccionan biológicamente a la retroalimentación, sobre todo si ésta es atrasada. Y eso me intriga mucho. Poniendo un ejemplo específico, si tú hablas a un micrófono conectado a un amplificador y te pones audifonos, electrónicamente puedes atrasar lo que escuchas respecto de lo que estás diciendo. Si, poco a poco, lo empiezas a atrasar más y más, llega un momento en que se cancela el proceso cerebral.

De modo que hay una cancelación de la inteligencia natural a través de un proceso de máquinas. Eso, inspirado por lecturas de cibernética, por Marshall Mc Luhan, me llevaron a formular

trabajos de video.

Eso ocurrió más o menos al mismo tiempo que Nam J. Paik empezó a usar el video.

Más o menos. Conocí a N.J. Paík en esa época. En 1968 expusimos juntos en una exposición que se llamaba "El juego cibernético". El exponía robots y yo exponía unas máquinas que detectaban energía invisible y la convertían en música. De manera que él ya hacia video, y si hubo una influencia en mí fue la suya. Lo que hay que entender es que yo llegué al video por una necesidad expresiva. Yo tenía ideas sobre el tiempo y el espacio que quería expresar y el video me permitia hacerlo. No empecé diciendo: "Voy a hacer video", sino que el video apareció como solución a un problema de expresión de un mensaje específico.

¿La Idea de hacer la serie 'Trans América' surgió de esa preocupación por trabajar el tiempo y el

espacio?

Eso sucedió más exactamente por una crisis cultural de cambiar de España a Francia y de alli a EE.UU. Me di cuenta que ese choque cultural que yo sufria era posiblemente la semilla de una obra artistica. Entonces comence a cultivar ese choque cultural y entendi que era importante volver a mis raices, a lo especificamente latinoamericano. Alli nació "Video Trans América". Lo empecé en realidad en Chile en 1971 con cine, porque no pude conseguir video. Filmé los murales que se pintaban en las murallas de Santiago. Después traspasé esa película a video. Ese fue el comienzo de la serie. En 1973 parti desde Nueva York en auto con un equipo de video y con la intención de llegar hasta Tierra del Fuego. En Guatemala tuve noticias del golpe y me devolvi a Nueva York.

La técnica de utilizar indistintamente cine y video la he seguido utilizando hasta ahora. En la actualidad hay una moda de ser puristas (en Francia y en Norteamérica) y de excluir lo que no sea video. Se habla de la especificidad del medio. Yo siempre trabajé con ambos. Me interesa más la ambigüedad. Me parece mucho más contemporáneo trascender ese estudio de la especificidad de una herramienta, cuestión que me parece más propia del modernismo. No creo que un medio sea

superior al otro.

Hoy existen muchas discusiones sobre cuál medio es mejor. Eso es ridículo. Es como comparar el fresco con la escultura en madera. No se puede decir cuál es mejor. Son dos cosas distintas. Por ejemplo, el cine tiene una definición mucho mayor, tiene una escala imponente, tiene una capacidad de distancia y de ángulos abiertos que el video no tiene. Ahora, el video tiene esta capacidad de retroalimentación, que es una maravilla, tiene una especial calidad para el tratamiento de los primeros planos, de entrevistas. El video no hace ruido y a menudo el entrevistado logra olvidarse de la cámara. En el cine eso es imposible. Ambos tienen propiedades inherentes que el artista debe combinar.

Durante la serie "Trans América" ¿con quién trabajabas?

Trabajaba básicamente con mi mujer y con su hijo -mi hijastro- que se llama Juan y que era mi técnico con sólo 15 años. En esa época se convirtió en uno de los mejores editores de video. Luego él me acompaño a Perú y a Bolivia, y los otros viajes de Trans América los hice solo. A nosotros nos gustó especialmente "Zapotecas"...

"Zapotecas" tiene otro elemento que no aparece explícito en la cinta y es que hay un intento de recrear el uso de alucinógenos. Ese pueblo está completamente dedicado al consumo del hongo alucinógeno.

¿Por qué no lo hiciste explicito?

Por respeto. Pero la gente que toca música está toda alucinada. De cierta manera, con la cámara, como se toma hacia la luz, eso es típico del hongo. Había un intento de recrear eso. No me parecía necesario poner el acento sobre la droga porque podía ser malentendido. Es una investigación y pasa a ser entendido como una fuga, como un desprecio hacia el indigena. Lo que es anormal en nuestra cultura, es corriente en la cultura de ellos.

Me gustaria volver sobre aquello de la ambigüedad...

En cintas más recientes he explorado esa idea de la ambigüedad de una manera más racional. Por ejemplo, en "Shifters" y en mi nueva cinta "J. S. Bach". Ambas trabajan con la idea de varias narraciones paralelas, varios hilos. Narrativas paralelas que se van entrecortando y que van más allá de esa idea de que los signos pueden significar distintos niveles, dependiendo de la interpretación que se les da. "Shifters" es la continuación de "Información retenida". Explota la misma idea de que en el arte los signos trabajan lentamente en el observador y que poseen muchos niveles. Ambigüedad no significa "vaguedad" sino "niveles de significado".

¿Hay en tu trabajo un intento por crear códigos nuevos?

Yo diría que si, pero me pregunto si es "crear códigos" o "descerrajar códigos". Se crean nuevos códigos en cada persona que lo ve. Yo no propongo un dogma específico ni una manera de interpretario. Hay algo claro. Los signos del mundo cotidiano que aparecen en las cintas trabajan rápido y con un signo preciso. Esa es la idea de "Información retenida" y "Shifters". ¿Cuál es tu relación con el video chileno?

He tratado de participar. Desde el año 74 he estado promoviendo, mostrando, enseñando video (en ARCIS, por ejemplo), participé en "Satelitenis" con dos videistas chilenos. Mantengo el

diálogo constante, haciendo muestras, participando en foros, etc.

¿En qué medida te sientes ligado a lo que se ve acá como el uso del video?

Me interesa más lo que se refiere al video como arte y al documental. Me interesa menos lo que hacen aquellas personas que usan el video como una manera de hacer cine barato. Eso me parece una traición total tanto al cine como al video y a sí mismos, a las personas que lo hacen. Como si alguien dijera: "En vez de hacer un avión, porque no tengo plata, voy a hacer una acuarela". Te quedas sin avión y sin acuarela.

¿Cómo asumiste tu participación en "Satelitenis"?

Alli hubo una intención muy clara de mi parte en un sentido casi educativo. Me parecia que en Chile se estaba usando el video como cine barato. Entonces los capítulos que yo hice fueron precisamente para mostrar las propiedades del video. No obstante, eso fue muy mal entendido, Hubo muchas críticas.

Pero tu primer envio es una maravilla, una pequeña obra maestra...

Es un reeditado de los envios chilenos. A Carlos Flores lo edité al ritmo de mi respiración. Allí había también una muestra de retroalimentación, de qué es lo que pasa cuando uno pone la cámara frente al monitor y el micrófono está creando una retroalimentación sonora...

Esa es la imagen que condensa todo el sentido de intercambio que está en el fondo de "Satelitenis".

Si. Yo no sé por qué lo entenderán tan mal. Hubo una critica muy negativa porque no entendieron lo que yo estaba tratando de decir. Lo tomaron como un juego. Y los envios posteriores me confirmaron esa incomprensión.

Volviendo a "Video Trans América", sin duda que la parte más importante de la serie es la experiencia con los indígenas del Alto Orinoco, los Yanomami con los cuales viví un año.

En el último Encuentro Franco-Chileno de Video, se mostró una sesión chamánica (50 minutos). Eso no podía haberse hecho con cine, porque los indigenas nunca hubieran confiado a no ser que hubiesen visto lo que yo estaba haciendo. Tuve que dedicar un tiempo de tres meses para la desmitificación del equipo para que ellos pudieran estar relajados. De modo que, todos los días, yo les prestaba el equipo de video sin grabar, porque para ellos el capturar una imagen puede hacer daño espiritual a la persona. Entonces, empezaron a jugar y al poco tiempo me dijeron: "pero esto no es peligroso. Lo que tú tienes es simplemente un espejo para distancia y ángulo variable". Así definieron el video. Bonita definición. "No es 'no echitovai", como llaman al cine. Eso significa "tragarse una parte del espíritu".

Esa grabación del ritual hubiese sido imposible de hacer con cine, porque ellos jamás hubieran tenido la confianza necesaria. Además está el hecho de que el video no hace ruido y no exige una iluminación especial.

Esa, más que una experiencia de video, es una experiencia de vida...

Si. Es que el video debe ser la vida. Por esa misma razón me interesa tan poco la ficción. No me interesan las novelas ni el cine de ficción.

¿Y tú vas al cine?

Si, a ver peliculas muy buenas. Muy rara vez. Ahora último he visto "El techo de la ballena", de Ruiz (que es una maravilla); vi "Je vous salue Marie", de Godard. Es extraordinaria. Pero son peliculas que yo no llamaria ficción. Están tan cerca de cosas reales que yo no podria llamar a eso "novela", sino más bien "ensayo".

Luego de "Trans América", está la serie "El espejo", que contiene ese extraordinario análisis de "Las Meninas".

Yo analicé "Las Meninas" de dos formas. Hay un análisis subjetivo y después uno intelectual, teórico. Y ambos parecen con la misma validez. Pero incluso en ese análisis teórico se le da una importancia enorme a la sicología del observador. No es un análisis formal. Más bien se trata de un análisis marcado por desarrollos recientes en la sicología, como Lacan, por ejemplo. Y toda la idea de hacer un programa sobre los espejos viene en parte de lecturas de Lacan sobre la "fase del espejo", que es un principio sicológico. Pero ahi existen sin duda las distintas maneras de presentar cultura a través de la comunicación masiva. Es casi una parodia. En cada uno de los módulos aparece un estilo de presentación distinto de alta cultura. Primero aparece un director de museo que hace una presentación bastante formal; luego una guía turística, etc. Los parlamentos de ella son tomados del "Guide Michelin" de turismo. Son copiados exactos. Todos mis videos están marcados por esa idea de la reflectividad. El documental objetivo no existe, es una mentira. Cuando uno ubica la cámara, ya adulteró la realidad. De manera que un documental es válido cuando el que lo hace dice "yo estuve ahi". Eso es lo que le da autoridad.

La Imagen que contiene esta idea de la reflectividad es aquella de "El Espejo", en que Narciso se ahoga mirando su propia figura en el agua...

Esa imagen fue copiada de una pintura renacentista en cada detalle. Incluso en la camisa que lleva el actor. La fascinación que yo tuve por el Narciso viene un poco de un historiador del arte que se llama Leo Steinberg. El ofrece la idea de que Narciso inventó la pintura occidental, porque es el primero en separar su propia imagen de si mismo. Narciso nunca creyó que se estaba dando un beso a sí mismo. El creyó que era otro. En Oriente, como en Africa y en Latinoamérica, no existe la idea de representar la realidad de una manera retinal, realista. No existe la idea de realismo. El arte oriental, el africano o el precolombino siempre trata de presentar un estado sicológico o una idea espiritual, pero no busca representar la realidad. En ese sentido, Narciso fue el primero es separar una persona de su imagen y por eso es el inventor de la pintura occidental. Esa idea me páreció bastante subversiva. Así el espectador debería poder ver su subjetividad en una obra. Esa es una

idea central de mi trabajo: la participación de la audiencia. En un museo, el público no está presenciando obras muertas sino que está participando activamente con materiales. El pensamiento del espectador está afectando el espacio. El espectador está proyectando un orden y, de cierta forma, interpretándolo. Mis primeras ambientaciones audiovisuales eran hechas para la participación de la audiencia. Esta idea se ha llevado a distintos niveles de sutileza en los trabajos de "El ojo pensante", pero ahora estoy terminando un video-disc. Se trata de un disco para imagen y sonido

que permite al espectador rehacer el montaje a medida que va viendo el programa.

Estoy haciendo una fuga a tres voces para clavecin de J.S.Bach. Para ser más exactos, se trata de la última fuga de "El clavecin bien temperado". El espectador va a ver en el programa, al empezar, la fuga interpretada por un clavecinista. Luego, va a aparecer un "menú" -como se llama en lenguaje computacional- en la pantalla que va a explicar que esa fuga tiene tres voces y que, a partir de ese momento, puede elegir cada una de las voces o cualquier combinación entre ellas. El espectador también puede invertir una voz (tocarla al revés) o comprimirla o extendería, tocándola más lentamente. En todo caso, lo importante es que la inteligencia natural del espectador se une a una inteligencia artificial (el computador) para producir un resultado único, que para cada individuo va a ser diferente. Fuera de esas distintas posibilidades de sonido, el espectador va a tener diferentes posibilidades de imágenes. Puede ver las manos de la clavecinista, paisajes y edificios de Alemania, la partitura. La fuga no se interrumpe. Todo puede suceder sin interrupción. Esto es algo que a mí me interesaba hacer. Desarmar una fuga, separarla. Es una fuga separada. Así se llama el traballo.

¿Tu viste "Crónica de Anna Magdalena Bach" de J.M. Straub?

Si. Me gustó mucho.

¿Hay alguna influencia de ese film en tu video?

Pero alli no hay participación de la audiencia en ningún nivel.

Pero en aquello del modo de ilustrar la música...

Si, sin duda en eso de documentar el contrapunto de una manera cinematográfica. A mi me gustó mucho esa pelicula, pero me molestó el hecho de que los ángulos no corresponden al barroco. Todo es exacta réplica de la época en que vivió Bach, pero los ángulos son drásticamente opuestos al barroco. Aun hay otra inconsistencia. En mi documental sobre Bach no hay una intención de recrear su época ni nada por el estilo. Al contrario, Aunque fui a Alemania Oriental y estuve exactamente en los sitios donde él nació, trabajó, se casó, creó música. Todo es como es. Y eso es lo que a mi me interesa en el video. Que las cosas son como están o están como son, que no hay un elemento de ficción.

¿Qué opinas de los planteamientos que buscan determinar la especificidad del video?

Me parecen obsesiones reduccionistas, que angostan el universo a la materialidad del medio. A mi me interesa un poco más lo opuesto: expandirlo, No veo por qué reducirlo. Son intereses modernistas. Me parece más contemporáneo abrir el campo de visión. ¿Por qué crear formas en relación a una herramienta? Me parece mejor crear formas que estén más allá de la herramienta, para que expandan el conocimiento. Esa reducción a la materialidad es modernista, es pasado.

Esto de la especificidad me parece muy curioso. Me escribió hace poco un amigo de J.P.F. que también escribe en "Cahiers du cinéma" y me dice en esa carta que no le gusta mi video sobre Bach porque parece cine. En cambio le gusta mucho "El espejo", porque, según él, ahi finalmente he usado el medio en toda su potencialidad. Pero "El espejo" lo hice con cine. Así que le escribi de vuelta diciéndole que esa era la muerte de su argumento, porque me estaba dando como propiamente video algo que estaba realizado en cine. Eso demuestra la angostura del argumento. Esos son postulados de Bauhaus. Si las obras más maravillosas de la arquitectura son justamente transposiciones de una forma de un material a otro, ¿Qué son las columnas sino tallos amarrados? De ahi vienen las estrias, que fueron simbólicamente talladas en piedra. Cuando uno se sale de esa angostura reduccionista es justamente cuando entramos en la capacidad simbólica de la mente humana y eso es lo que me interesa. La capacidad simbólica está precisamente en la trascendencia de la materialidad.

¿Cómo resolviste el problema de la especificidad? ¿O simplemente lo dejaste de lado?

Me preocupa lo que tengo que decir y no tanto de las herramientas. No soy vendedor de màquinas. Soy un artista. Lo que tengo que decir va ligado a las herramientas necesarias para transmitir ese mensaje.

¿Por qué elegiste a Bach para trabajar en video-disc?

Al público se le Invita a participar, pero soy yo el que invita. En este caso, la estructura fue dada por Bach. La música de Bach está construida de tal manera que el auditor el escucharla tiene que elegir y pasar de una voz a otra. Bach ya exigla un oído y una mente activa. No se puede oir como se oye, por ejemplo, a Chopin, que es una melodia que te lleva. La música romántica es prácticamente una historia, una narrativa. La música de Bach exige la actividad del pensamiento proyectando ciertas órdenes interiores del espectador. El juego de la música de Bach a partir de un tema específico que luego se invierte o se extiende o se comprime, es un juego de la inteligencia. Yo he elegido un tema entonces para el video disc cuya estructura se presta a esa herramienta.

El video-disc se parece en realidad más a un libro, que se puede leer en cualquier orden. Esta idea del video-disc (acceso aleatorio) yo lo empecé a trabajar hace mucho tiempo, influido por "Rayuela" de Cortázar y por una pelicula extraordinaria que se llama "Rashomon", que ofrece la misma idea de posibles interpretaciones de una historia similar. En la literatura esa es una idea muy antigua. Cada persona va a ver un video distinto que además nunca va a existir.

Otra cosa interesante que tiene el video-disc es que va a durar para siempre y eso me horrori-

za. Porque la permanencia no es algo propio del cine ni del video. Las peliculas se destruyen. La idea de la permanencia, a mi juicio, está conectada al concepto de un Estado centrado y coercitivo. Eso es lo que me horroriza, pese a este aspecto democrático de participación donde el individuo hace lo que quiere. El hecho de que eso va a durar para siempre.

A mí me interesan más las sociedades que están tejidas de una manera más suelta, donde la noción de Estado no existe. Y ahi estoy tomando una idea de un antropólogo francés que se llama

Pierre Clastres.

Pierre Clastres escribió un libro que se llama "La sociedad contra el Estado". En este libro, él propone un modelo anárquico de sociedad. Especificamente se reflere a las sociedades amazónicas que rechazan sistemáticamente la política porque allí ven el mal. En estas sociedades, el que manda es el que trabaja más. De manera que, en cierto sentido, es lo inverso de nuestra sociedad, donde los que mandan son quienes acumulan bienes y trabajan menos. El esclavo es el que trabaja. En las sociedades que analiza Clastres, él dice que el esclavo es el flojo, porque nadie lo respeta. Porque esas sociedades están regidas de tal manera que siempre hay que trabajar para otro. El cazador, el carnicero y el que cocina trabajan para los demás. Tienen una prohibición ritual e comer, a menos que otro les regale el alimento. Con eso ya se invierte completamente la economía y el siervo pasa a ser el que manda. Basado en ese modelo y pensando en la comunicación, me parece que la comunicación humana más fuerte puede suceder de una manera más libre, más suelta, evadiéndose de la monumentalidad. Un largometraje me parece monumental y si está en video-disc para siempre, ya es la permanencia y la monumentalidad total. Es la represión. De modo que ahí tengo un problema con el video-disc.

Pero tu video ya está en video-disc.

Sí, pero además tuve enormes problemas tecnológicos, con la sincronicidad entre el sonido y la imagen, porque el sonido es digital y la imagen es análoga. En eso perdi como un año, porque lo hago sin plata.

¿A qué te dedicas aparte del video en U.S.A.?

Soy profesor y hago dibujos que se venden. Con eso me sostengo económicamente. Nunca he vivido del video. Ahí pierdo lo que gano. Hay un cierto idealismo al hacer video, un idealismo de comunicación.

¿Tus trabajos han tenido cabida en la TV?

He mostrado videos en la TV educativa de Estados Unidos y en Europa, muchas veces. Claro que son estaciones con un interés cultural y no económico. O probablemente tienen un interés económico pero no hacia mi. En U.S.A. es prácticamente imposible entrar a la TV.comercial. Creo que es mucho más dificil hacer video-arte en Nueva York que en Santiago de Chile, porque hay una mayor competencia. Es cierto que hay más posibilidades, pero hay gente de todo el mundo tratando de hacer lo mismo que uno.

Catálogo 8º Festival Franco-chileno de Video-Arte, noviembre de 1988.

# 4.6 OBRA ABIERTA Y DE REGISTRO CONTINUO (SOBRE LA OBRA DE ALFREDO JAAR) (LECTURA DE ALFREDO JAAR)

ADRIANA VALDES

### FOTOGRAFIA Y VIDEO

Dos formas de trabajar sobre un pasado. El congelamiento, la pose, la estaticidad de la fotografia se hacen, en el video, fluidez y movimiento, sucesión: pero en ambos se envasa el tiempo. En esta etapa del trabajo de Jaar, se trata de un curioso envasamiento: envasar el futuro, aquello que es por ahora imprevisible.

#### FOTOGRAFIA Y VIDEO

En la primera parte del trabajo de Jaar, la fotografía documentaba la realización de una encuesta en la calle; luego - aun cuando la fotografía conservaba su función de registro - el video pasaba al papel principal. Dos cintas previamente grabadas por dos personas - una que se declaraba "feliz", la otra "infeliz" - acompañaban la presencia muda de las mismas dos personas, y este dispositivo suscitó otra presencia más: la del público. Ahora, en cambio, no hay grabación anterior. El video es el envase listo para un futuro; el espacio de registro de lo que aún no ha sucedido; la trampa. El video al acecho.

### EL VIDEO COMO CEBO

Para el espectador desprevenido, la técnica del video se ubica inmediatamente en relación con el medio televisivo: la pantalla es suficiente para una primera relación. La atracción ingenua de "salir en la tele" es uno de los elementos de fascinación. La televisión nos "da imagen". Los pueblos primitivos pensaban que la fotografía les robaba el alma. Ahora, se trata de ocupar ese espacio privilegiado de los que "tianen imagen": de adquirir en esa imagen lo que nos falta, aquello de lo cual somos apenas reflejos. El video como cebo: ofrece la illusión de ese espacio.

#### EL VIDEO COMO AGENTE PROVOCADOR

A diferencia de lo que sucede en muchas acciones de arte, aqui el video no se limita a registrar, sino que provoca. La oportunidad abierta de "salir en la tele" pone en juego al espectador. Es su cuerpo el que rehúsa aparecer, o es su cuerpo el que aparece, y entonces el cuerpo se experimenta - en esa acción - de otra manera: el cuerpo reacciona en forma imprevisible ante esa situación. Las actitudes que adopta (voluntaria y las más de las veces involuntariamente) son tal vez el principal objeto de conocimiento tanto para ese espectador transformado en protagonista como para la actividad de registro del mismo video. Se trabaja aqui con los cuerpos ajenos. Se ha construido un espacio para ese trabajo.

### LA MIRADA DE LA CAMARA

El ojo de la cámara es mecánico; carece de expectativas. Ante la mirada de otra persona, un sujeto se compone en relación con esa mirada; ofrece lo que cree que esa mirada quiere recibir; se modifica para ella, se constituye en esa relación. La mirada de la cámara, técnicamente vacia, hace que se componga aún más intensamente. El vacio de la mirada mecánica se llena con las propias expectativas del sujeto, con la imagen en la que él mismo cifra su identidad, con aquello ante lo cual siente la obligación de responder. La cámara suscita dos fantasmas; la identidad imaginaria del sujeto y su concepto - también imaginario - de lo que la sociedad espera de él. Con todo eso juega el video.

### "DA CODOS A TU MIEDO, NEXO Y ENFASIS"

"Todo entusiasta contiene a un faiso entusiasta. Todo enamorado contiene a un faiso enamorado... toda actitud, en general, contiene su simulación, por cuanto hay que asegurar la continuidad del personaje, no sólo ante los demás, sino ante uno mismo, para comprenderse uno mismo, para poder contar con uno mismo, para pensar en uno mismo, y, en resumen, ser uno mismo". (Valéry, Mélange).

El miedo al video: es capaz de registrar que cualquier actitud puede ser sólo la articulación del miedo; que cualquier personaje que adopte el sujeto es una construcción precaria.

El video como la cuerda floja de lo que llamamos nuestra identidad.

### VIDEO Y CUERPO

Al registrar el cuerpo, el video tal vez registre las huellas de los modelos televisivos en ese cuerpo, al menos en calidad de proyectos del sujeto. Pero tal vez registre también las fisuras del modelo, los entrecruzamientos de modelos, las distancias y resquebrajamientos de lo que el sujeto quiere presentar como su cuerpo. "El cuerpo no es sólo una estructura fisica, sino también una estructura social". Wilhelm Reich iba más lejos. Pensaba en el cuerpo como el lugar en que se iban superponiendo las diversas corazas represivas fabricadas por el individuo para presentarse en sociedad: la coraza de los gestos que reprimen otros gestos. El video superpone perversamente a esa presentación la idea del registro y del público, la de la aparición en el espacio televisivo, con lo que empuja a ese cuerpo presente a identificarse o a diferenciarse respecto de las formas de presentación que conoce. Por imitación o por diferencia, el video está imponiendo el marco. Al hacer funcionar las expectativas de la televisión, imponiéndoselas al cuerpo, el video pone en evidencia esas expectativas y las registra; y registra también la distancia que existe entre ellas y la "realidad".

#### ESPECTADOR Y ACCION

A diferencia de la acción de arte, realizada por el artista ante un público en un ritual rigido, el trabajo de Jaar postula un espacio en que se invierte el papel que tiene el "espectador" de una acción de arte (y también el papel que tiene el "espectador" ante la televisión). El trabajo del artista consiste en la organización de un espacio en que pueda invertirse ese papel: un juego en el que el artista determina la topografía y las reglas, buscando, mediante la creación de ese marco - que impone un determinado orden, y toma el lugar de un sistema - la manifestación del azar, en la intervención o en la pasividad del público, que siempre será una incógnita hasta el momento de la presentación de la obra. Es decir, la rigurosa preparación, las etapas y la disposición - la idea que se traduce en la acción de arte - llega en este trabajo sólo hasta un punto determinado, el de la creación de un marco/sistema. Lo que suceda de alli en adelante no es controlable. El juego consiste en crear un marco que provoque otras cosas que lo exceden. La intervención del público toma el lugar del azar, frente al marco/sistema que hace las veces de la necesidad. Un sistema se pone al servicio de aquello que lo excederá: contraste notable con aquello que en todo el mundo se llama "el sistema", en el cual la manifestación individual no puede sino ser una perturbación inconveniente.

# **ESPECTADOR Y ACCION**

El marco/sistema es importante en el trabajo de Jaar porque condiciona la "manifestación individual"; y la condiciona a partir de dos lugares comunes: la televisión y la pregunta acerca de "la felicidad". Uno y otro ponen en movimiento toda una serie de respuestas estereotipadas; y el marco tiene por función captar esos estereotipos y también sus vacilaciones y apartamientos en el sujeto, mediante la tensión provocada por el video. Los "estudios sobre la felicidad" se transforman así en el registro de los escasos márgenes de libertad que permiten los estereotipos.

Obra abierta y de registro continuo, octubre de 1981.

# 1. ENTREVISTAS

# 1.1 RICARDO YRARRAZAVAL

RENATO YRARRAZAVAL

APROXIMACION AL REALISMO = ME INTRIGA EL GESTO = DESPERTAR A LA REALIDAD DE LOS OBJETOS = PERSONAJES DE LA CIUDAD = CONTACTO FISICO AL MOLDEAR LAS CARAS = SENSUALIDAD DE LA PINTURA COMO MATERIA = UN REALISMO QUE MOLESTE = LO FUNDAMENTAL ES LA IMAGEN = EXPERIENCIA INTIMA DE LO VISUAL.

- Ricardo: Cuando miro para atrás siento que a partir de mi pintura abstracta (la que nunca consideré abstracta), se va produciendo una aproximación a la realidad.
- Renato: ¿Y entonces?
- Ricardo: Ya estando cerca del hombre me encuentro con el gesto. El gesto me intriga.
- Renato: Indudablemente, el gesto es parte importante del lenguaje, de la comunicación y, muy a
- menudo, en la vida cotidiana olvidamos su poder de expresión.
- Ricardo: Me interesan esos gestos auténticos que retratan, los que son más elocuentes que la palabra. Cada persona tiene sus propios gestos.
- Renato: Y en esto hay algo que asombra, que coge nuestra atención inconscientemente y deja en
- nuestro interior una impresión profunda.

  Ricardo: Y ese gesto que fijo no es una instantánea, me interesa captar, como decia, el gesto que nos permita penetrar en el mundo de la persona. Por el gesto puedo reconocer a la gente en la calle, por su manera de caminar. Hay en ese comportamiento algo que refleia
- en la calle, por su manera de caminar. Hay en ese comportamiento algo que refleja identidad, que hace que ese ser tenga una mayor presencia.

  Renato: Te interesa el gesto lo que hay de inspanechado en él aquello que es capaz de entre-
- Renato: Te interesa el gesto lo que hay de insospechado en él, aquello que es capaz de entregar en un momento, sus posibilidades de revelación.
- Ricardo: Si, claro. El gesto está en el tiempo. Por ejemplo, en este pastel el personaje camina, de pronto, se da vuelta. Capto a ese hombre,en ese momento, pero hay en ese presente, un antes y también un después.
- Renato: ¿Y la aproximación al realismo?
- Ricardo: Hay una trayectoria de acercamiento al realismo. En mí, tiene lugar un despertar a la realidad de los objetos, también esto sucede en otros niveles de lo real. Estoy comenzando a mirar todo. Los jóvenes de hoy se inician ajenos, libres de la influencia abstracta y de otros movimientos que uno conoció. La consecuencia de ellos fue sin duda, el alejamiento de lo real e inmediato, del entorno que nos rodea. Yo sufri mucho los efectos de estas corrientes plásticas.
- Renato: El tuyo es un proceso paulatino, que se gesta a partir de una necesidad que se hace urgente.
- Ricardo: No me interesa la fotografía. Pero si lograr, a veces, un realismo que moleste. Estos pasteles no son realistas, no son fotográficos, sin embargo, hay algo que los sitúa en una realidad que conocemos.
- Renato: Pero el equilibrio entre lo real y lo interno de ese mundo...
- Ricardo: Me interesa que mi sensibilidad, que mi experiencia visual salga conteniendo toda esa carga anímica, vivencial, que corresponde a un momento determinado, aquel en que se dio la posibilidad de un experimentar lo visual desde mi intimidad. Me interesa conservar, salvar esos momentos. Si dispusiera de una modelo (como algunos me recomiendan) pienso que perdería esa experiencia visual, que está en el recuerdo... en el pensamiento. También creo que seria tácil caer en lo fotográfico. A veces, después de un tiempo me doy cuenta que la imagen que he trabajado la puedo recordar, pues ella

corresponde a una situación que observé, hasta entonces la imagen había permanecido en el inconsciente. De ahí que no me interesa trabajar con modelo. Lo que pasa es que mi pintura es tan poco intelectual, es muy dificil de explicar... de hablar de ella.

Cuando voy al centro estoy muy consciente del ambiente que se da en ese banco, en esa oficina pública. Me intrigan esos hombres, personajes frios, anônimos. No puedo dejar de pensar en sus vidas, en sus anhelos, ambiciones. Nunca dejo de encontrar algo misterioso en la ciudad. Y aqui (señala uno de sus pasteles), este hombre se siente con poder porque se halla detrás del escritorio. El escritorio es su arma, su escudo. Es un personaje de hoy. Desde esa ubicación entabla relación con los demás, pues ahi encuentra su sitio, su lugar. En este cuadro no hay nada más que lo que se ve, es decir, aparece este tipo, en una atmósfera que tiene relación con él, el personaje se encuentra inmerso en el mundo de hoy. No me gusta hablar de mis cosas, porque no hay más de lo que ahi aparece.

Renato: ¿Y en cuanto a lu trabajo? Ricardo:

Entre otras cosas, en la ejecución misma de la obra se produce un contacto muy directo. un sentir que se manifiesta a través de varios aspectos de este hacer. Puedo señalar que ello ocurre en forma muy evidente cuando trabajo las cabezas, cuando empleo toda la mano casi modelando con el color. Ahi se da algo propiamente físico, me integro a lo que hago, incluso con una carga física. El pastel me ha permitido conseguir esa soltura en este sentido. Para mi es muy importante que la pintura tenga sensualidad como materia en si misma. En lo que realizo, por otra parte, hay un grado importante de espontaneidad, brota del mismo papel en el momento en que trabajo. Y aunque en estas obras todo está muy trabajado esto se da.. El pastel me ha permitido lograr una mayor soltura, seguir mi propio camino, con la fascinación que ejerce sobre mi este nuevo material.

Renato: La luz de estos pasteles llama la atención, pero es imposible encontrar el término capaz de pronunciar con exactitud esta presencia, esta realidad y este contenido. El espacio, la atmósfera en que viven estos seres tiene, en oportunidades, algo fantasmal, onírico y suprarreal. Pero esta luminosidad cumple con una función expresiva. La tónica del espacio - atmósfera tiene algo que ver con la condición solitaria de estos seres.

El pastel es bastante luminoso, tiene transparencia. La luz podria ser real o no, porque estos cuadros no son completamente realistas. Aqui como te dije, se da una aproximación al realismo. El color es algo fundamental en mis cosas, es determinante. A través de él, por ejemplo, logro las tensiones. El sentido con que yo abordo lo plástico tiene relación y muy estrecha con el problema color. El color es un misterio... su potencialidad impredecible... no se puede habiar del color, yo busco su poder... El manejo del color permite acentuar ciertas zonas, enfatizar contornos, conseguir contrastes, revelar la constitución de ciertos materiales ahi representados... Para un pintor la luz viene a formar parte de un todo. Siempre me ha preocupado la composición, los puntos de atención de un cuadro forman parte del contenido de la obra. Y esos puntos de atención permiten ver un equilibrio. Todo esto algo produce en el espectador, y a veces su efecto es decisivo. En estos dos pasteles aprovecho la composición en base al triángulo. Yo en este aspecto soy un artista tradicional. Renato:

Del papel no dejas nada sin trabajar, no aprovechas el color que tiene el papel... Así es, todo está tratado... Para mí, lo fundamental es la imagen. Aquello que nace de una impresión visual. El impacto es muy importante, contiene una sensualidad y llega a tener toda una historia.

La percepción de lo visual tiene una significación y un valor inestimable para el hombre. El pintor debe saber aprovecharla. Ahi, es donde yo busco, elaboro con distorsiones a partir de la experiencia visual misma que he logrado conocer. Hay que estar abierto, así, si yo observo una piel tengo que estar consciente de su calidad, contextura, sus detalles o imperfecciones, su color, lo que hallo de agradable o ingrato. Esa forma de comunicación es muy muy importante.

Además estamos viviendo en una civilización visual...

Lo que hay que considerar, que el pintor a diferencia del lotógrafo puede hacer su propia realidad. Tú recién me contabas que caminando bajo la lluvia por la calle Pío Nono, divisaste el frontis de una casa en demolición e inmediatamente pensaste, este es un paisaje de de Chirico. Para poder ver eso que viste, tuvo que existir un de Chirico que te lo mostrara. Eso es lo extraordinario del arte.

¿Qué ves en estos últimos pasteles si los comparas con los anteriores? Renato: Siento que hay una mayor aproximación a la figura. Ahora los personajes los ubico en un Ricardo: primer plano, antes los veia dentro de cierta perspectiva. En algunos, tal vez, conseguido mayor definición. En ellos un color, al parecer, está dando la pauta. Me interesa lograr un clima, pero uno no sabe si lo consigue.

Renato: Yo veo a esos seres tan metidos en sus vivencias, en la propia conciencia que los conduce a esos ámbitos donde la vida interior logra manifestarse. Se encuentran bajo el electo de una tensión; algún estremecimiento los suspende en un presente. Revelan su presencia ahi, donde están, pero al mismo tiempo, lo inefable que contienen se pronuncia y a la vez se oculta. Da la impresión que guardan contenidos para entregar en otras realidades, en otras oportunidades, no tan inmediatas y externas, donde el silencio, la reverencia y la conciencia los acojan.

Ricardo:

Renato:

Ricardo:

76

Ricardo: En mis cuadros la materia se halla claramente diferenciada. Sumida cada una en su propia transparencia, las cabezas para mi revelan lo vivo, lo receptivo. Por lo tanto, también està presente la fragilidad que siempre acompaña a la existencia. La vestimenta se concibe en forma muy realista. Estos hombres usan camisas de materiales poco gratos, corbatas de diseños actuales, una manera se advierte en su vestir. Mientras la luz hace desaparecer las fisonomías, los rostros casi no se ven, pues se proyectan hacia otras distancias.

julio-agosto de 1977.

### 1.2 FRANCISCO SMYTHE

- l. ¿Qué fenómenos le despiertan interés dentro de la plástica contemporánea?
  - "El enigma de Isidore Ducase" de Man Ray
  - "El urinario" de Marcel Duchamp
  - El expresionismo abstracto
  - El Pop Art: Happening
    - Environment
    - Enssamblage
  - Lucio Fontana
  - El fenómeno Bacon
  - El Avión Calder
- II. ¿A qué intención responde la introducción de la fotografía en su obra actual?
  - a) Buscar un acercamiento más objetivo, más cercano a la realidad.
    - Fijar la realidad (foto-documento)
  - b) Al abandono de la artesania en la obra.
  - c) Introducción de lo mecánico en la obra.
  - La fotografía está intervenida, por el deseo de corregir o hacer más tangible la realidad. Responde a la insatisfacción del hombre frente a ésta.

Fotografia presente Fotocopia reminiscente.

III. ¿Qué modificaciones ha sufrido el proceso de representación, a partir de sus obras anteriores?

La realidad es Imperfecta La realidad tiene manchas La realidad es contaminada La realidad es amarillo limón.

La representación ha sido alterada en su forma y contenido. Los rastros se han tratado en forma de Boceto. (Estudio de fotografías publicadas por la prensa: Una fotografía, expuesta, a la acción de la luz solar, experimenta transformaciones en sus valores; las tintas (sombras), pasar a constituirse en medias tintas (grises) y éstas desaparecen. Quedando así, la fotografía, solamente constituida por los valores (líneas y manchas) más esenciales para la constitución de un retrato, y que son los residuos de las tintas.

EL COLOR. El hombre es esta vez un simple OBJETO y no SUJETO en la obra. Está rescatado de su ambiente (environment) y sujeto al análisis cromático. Se le despoja de sus colores (color-contaminación, contaminación ambiental) mediante indicaciones (parte del abandono de la artesanía en la obra de arte) como una maqueta para ser impresa en un taller de silk-Screen.

Se introduce la MANCHA. Esta tiende a romper la forma, o está aislada en forma de concepto, y la geometria actúa esta vez, sólo como un principio que tiende al equilibrio de la expresividad de la mancha (Antes: estructura mental de los personajes y sostén a la exacerbada morbidez de los rostros).

El color que circunda y agrede al hombre, está aplicado en trazos provocativos, para incitar a la participación y reacción del público.

Me interesa esta vez retomar todo lo desechable para la obra de arte "acabada". Me interesa el estudio y el bocetó como una manera de expresión actual. Dejar planteada una idea, un concepto. Que la obra sea un proyecto, y sólo plantear, sin formular preguntas, ni entregar respuestas.

Denunciar, develar, una realidad que existe, que veo, que considero. Debe existir una toma de conciencia, sobre una realidad que patentiza la deshumanización de nuestra civilización actual. Me interesa una situación de conflicto con el medio, es decir, reflejar el medio actual y tantear el conflicto del hombre y el medio.

Hay una denuncia de la soledad y desquiciamiento del hombre, inserto en el paisaje urbano\*, un hombre agobiado, acosado, agredido, entre una interminable serie de productos recién fabricados (publicidad de consumo) y un montón de desperdicios y escombros que amenazan con sepultario (contaminación ambiental y atmosférica).

Toda obra tiene un proceso de elaboración, y éste, debe ser visible. El "error" es parte de la obra. Está integrado a ella. Me interesa más la cosa vital, que el estudio de la forma y la manera de hacerla. La obra debe ser un motivo polémico dentro de una habitación.

\* EL PAISAJE URBANO; no tiene espacio, carece de aire. El paisaje urbano no son las calles, ni los edificios, ni los parques. Son esas pequeñas banalidades que conforman una atmósfera comercial y mecanizada. La luz de Neón, el tarro de basura, el patio de desperdicios, el perro vagabundo, la cartelera de cine, el muro sucio de propaganda, el brumo.

Y también el hombre caminando, orinando en las esquinas, solo o del brazo de alguien, una muchacha, otro hombre. O tal vez entrevisto rápidamente como una pesadilla, en la ventanilla de un tren, o detenido en el andén o en un automóvil que permanece por fracciones de segundo ante los

ojos.

Conocemos al hombre y los hilos que lo mueven. El ciudadano urbano no es libre. Está determinado de antemano. Se le dice qué debe comprar, qué debe desear, en qué debe creer, (mass-medias, comics, publicidad urbana), a quién debe amar u odiar. Es el código del consumo - que no excluye el consumo político - que funciona a la perfección de lo mecanizado.

Alli está el drama. Espacios angostos, uniformidad, productos enlatados - incluso música - brillo de luces, desesperación, ansiedad, búsqueda de lo único dentro del anonimato de lo múltiple. Formas todas de una cultura urbana en la que se confunden lo auténtico y lo falso: el seno postizo, las pelucas, los maniquies femeninos para todo uso, "incluso para hacerles el amor".

Catálogo Francisco Smythe, Galería Cromo, septiembre-octubre de 1977.

# 1.3 GONZALO CIENFUEGOS

CAL: ¿Cómo podrias definir la evolución de tu obra?

CIENFUEGOS: Dentro de la figuración, la evolución ha sido fundamental en cuanto a la imagen; su situación, su ámbito, lo escenográfico. Tomar mayor compromiso con un espacio propio de la pintura.

CAL: En tus obras últimas, aparecen referencias artístico-históricas (por ejemplo, Las Meninas), que responden a una actitud generalizada en el arte contemporáneo. ¿Qué significa para ti recurrir a obras del pasado volviéndolas a tratar?

CIENFUEGOS: Antes planteaba un cuadro dentro del cuadro. De repente apareció el cuadro de Las Meninas y el auto-retrato absurdo también. Creo que lo que más me interesa es el rescate de la obra clásica. La historia del arte es una fuente de inspiración tremenda, tanto la historia pasada como la contemporánea.

CAL: ¿En qué consiste lo especifico de la pintura?

CIENFUEGOS: En lo matérico, lo artesanal, la pincelada. El tratamiento manual de la materia, la cosa infinitamente sensual.

CAL: ¿Qué opinas de la pintura en Chile?

CIENFUEGOS: Me parece lamentable. No hay nadle que me interese particularmente.

CAL: ¿A qué se debe, a tu criterio, lo que tú señalas como insuficiencia de la pintura en Chile?

CIENFUEGOS: Primero, porque la práctica de la pintura es cara y requiere de mucha constancia. No hay mercado. El trabajo debe estar sustentado por una infra-estructura económica. Y segundo, porque se pone en tela de juicio la labor de la pintura. Pero la mejor defensa que tiene la pintura es la pintura misma, que sigue motivando.

CAL: ¿Qué opinas tú del arte joven en Chile?

CIENFUEGOS: Es bastante vital, inquieto, y lamentablemente no prospera más por falta de estímulo y de un apoyo más colectivo.

CAL: ¿Quién más te interesa dentro del arte chileno actual?

CIENFUEGOS: En general, todos, Leppe me interesa por su desarrollo práctico y teórico. Me gustaría que mostrara más. Dittborn me interesa, más como actitud que como resultado. Me interesan pintores como Yrarrázabal, Opazo, Rojo, etc., tal vez en el resultado no, pero tienen una actitud muy honesta con la pintura.

CAL: ¿Sientes tú alguna ruptura con las formas tradicionales en el actual arte chileno?

CIENFUEGOS: No tanto ruptura en cuanto a la utilización de un lenguaje, sino al contenido. Antes, la postura política dentro de la obra era más evidente. Ahora se plantea un hombre más universal. Tal vez haya un retroceso formal, pero hay ahora una mayor madurez conceptual, y el plantear la obra como algo más universal.

CAL: Frente à la multiplicidad de la imagen impresa, ¿cômo defiendes tú el carácter único del cuadro?

CIENFUEGOS: Por el cuadro.

CAL: ¿Qué opinas de la critica de arte en Chile?

CIENFUEGÓS: El hecho que exista un crítico que ocupa media página semanalmente en el principal diario, lo convierte en critico oficial. Y eso es muy peligroso por la responsabilidad. Espero que a través de las revistas se entable la polémica necesaria para que adquiera importancia la critica. Hay gente suficientemente capacitada como para poder desarrollar una actitud crítica.

CAL: ¿Qué esperas tú de la crítica, como artista?

CIENFUEGOS: Una ayuda en la conceptualización y la visualización de la obra. Que me haga tomar conciencia de muchas cosas, tanto de las buenas como de las malas.

CAL: ¿Qué opinas tú del Museo Nacional de Bellas Artes?

CIENFUEGOS: Debería ser el Ministerio de Arte. El centro en que, como en un Ministerio, se debieran tomar todas las iniciativas, y tener el poder suficiente para cristalizar y encauzar una historia. Pero, por un lado, los artistas no quieren participar en las actividades del Museo por su carácter oficial. Y yo creo que todos los artistas jóvenes deberían acercarse al Museo. Creo que uno de los mecanismos de desarrollo de la cultura debería ser el Museo, pero no en manos de una misma persona.

CAL: ¿Qué opinas tú de la función de las galerías de arte en Chile? .

CIENFUEGÓS: Salvo algunas como "Cedia", que respeto mucho y "Cromo" antes, tienen todas una finalidad esencialmente comercial, empresarial, de administración de artistas y obras, función absolutamente necesaria al mismo tiempo que la difusión de la obra

CAL: ¿Qué opinión te merecen los Salones y Concursos nacionales?

CIENFUEGOS: Pienso que constituyen una oportunidad de constatar o confrontar obras, y eso es importante para el artista y la colectividad.

CAL: ¿Cómo explicas tú que de la mayoria de los concursos se hayan marginado los artistas más importantes?

CIENFUEGOS: Todos los Concursos se vician, por los jurados y otras razones. Por otro lado, el asunto de los premios es bastante mezquino; no debieran ser de adquisición, sino verdaderos estímulos para los artistas. Debieran ser becas.

CAL: ¿Te parece representativo del joven arte chileno el próximo envío a la Bienal de Sao Paulo que tú integras, junto a Lira, Rojo, Diaz y Mora?

CIENFUEGOS: No se puede improvisar un envío a la Bienal. Se debiera preparar a los artistas para estos acontecimientos.

Revista Cel Nº 3, agosto de 1979.

### 1.4 PLASTICA

## J.D. DAVILA: LA OFENSIVA LIBERALIDAD

FERNANDO BALCELLS

La atención que la prensa oficial ha dedicado al arte en estos días (1) constituye, sin duda, un buen sintoma de la madurez y la solvencia de un movimiento joven. La audacia de muchas experiencias de la plástica, hasta hace poco ignoradas o banalizadas, comprueba su eficacia en las diatribas escandalizadas de los guardianes de la sanidad pública que, incapaces ya de absorber el impacto crítico de estos trabajos, hacen llamados más o menos desembozados a la represión y la censura.

Se acusa a los artistas jóvenes de 'nihilismo', 'decadencia', 'perversión', 'plagio', 'panfletismo político', y otros pecados, entre los cuales se cuenta el haber sido capaces de torcer la mano a las trampas recuperadoras del sistema. "Lo triste es que malbaratan el dinero que entregan las empresas privadas..." (E. Lafourcade, Qué Pasa).

El artículo de la revista Realidad es un documento valioso de aquellas posiciones integristas que, contrarias al liberalismo de otros sectores de la oficialidad (criticos de arte, empresas, autoridades de museos), enuncian su postura, en términos de: "... En nuestro país el arte 'debe' (...) distinguir entre expresión y denuncia (...) asumir sus responsabilidades (...) en la sociedad de nuestros dias, en vista del importante papel que se asigna al arte como factor educativo".

### . LA CRITICA A TRAVES DEL ARTE

La insinuación es clara: el arte no puede ser entendido sólo como un juego decorativo (llamado de atención a los liberales, críticos, relajados, cómplices de la decadencia); su importancia

ideológica exige que sea puesto al servicio de... el único proyecto social autorizado.

Es importante consignar que ninguna de las experiencias denunciadas constituyen inmediata o exclusivamente una critica política contingente. Cuando un artista emplea materiales inusuales, lo hace al interior de un proceso de experimentación visual de imágenes plásticas. En el caso de empleo de came real en un 'cuadro', ello se entiende como trabajo que opone la 'presentación' a la 'representación', la materia a la ilusión de materia o puede entenderse también como una opción por texturas orgánicas.

Las motivaciones ideológicas que no se expresan en la obra no tienen nada que ver con ella. Puede que el artista se interese en la ecologia o en la anatomia y la obra puede ser interpretada en esos u otros sentidos. Pero sucede que en Chile, el peso de lo escondido, de lo callado y de lo comprimido es tal, que la primera impresión consiste en relacionar la carne colgada, con todas esas "Carnes de Chile" (2) miserables, enterradas, ocultadas.

La critica de ese arte no está en la denuncia 'política'. Ella se sitúa en el terreno del lenguaje; de los signos y las técnicas que constituyen los códigos al interior de los cuales comunicamos y limitamos nuestra capacidad de pensamiento. Es allí donde el arte irrumpe, rompe, reformula y

amplia las posibilidades de creación de vida,

El arte se constituye en el terreno de lo que aún no ha sido instituido y por lo tanto escapa a la previsión y al control por el poder establecido. Alli radica su impacto y su eficacia crítica; en la diferencia entre una comunicación con sentidos múltiples, irreductible y la linealidad de la información utilitaria, ideológicamente ubicable y por lo tanto controlable.

### DAVILA: UN CASO DE PINTURA SUBVERSIVA

Un caso de arte irreductible y, por lo tanto especialmente atacado en estos días, es el de la pintura de Juan Domingo Dávila, exhibida entre el 7 y el 20 de noviembre en la Galeria CAL.

Con Dávila estamos lejos del arte predeterminado teóricamente. La profusión y la violencia de sus imágenes, eróticas o 'perversas', constituyen un universo cargado de sentidos que autorizan la liberación de cualquier fantasia, tanto como de las lecturas teóricas más diversas: (sicoanaliticas, lingüísticas, sociológicas), o las respuestas inmediatas y directamente corporales como la de Raúl Zurita (3).

La obra de Dávila constituye una reivindicación espectacular de la fuerza subversiva de la pintura: intuitiva sin ser inocente, ilusionista sin ser mistificadora. Sus imágenes son fuertes (a pesar de la reiteración y de ser por si mismas habituales y normalizadas como lugar común pornográfico) por el 'modo en que se articulan' en la obra y la obra en el espacio artístico chileno.

La violencia de los cuerpos, rigidos e inestables, fragmentados o descoloridos, ordena relatos múltiples en su confrontación a la tela, al color o a la fotografía pintada, entre otros mecanismos de su gestación y situación culpable. Parodia pictórica de imágenes pornográficas tanto como del oficio del pintor. Distanciamiento y contemporización que se organiza en tomo a 'citas' pictóricas adulteradas y descontextuadas. Citas de imágenes consagradas del arte internacional contemporáneo (Pop-art en especial) que intervenidas y resituadas en el anecdotario simbólico de Dávila y mostradas en Chile, adquieren otra vida, otra eficacia, otros destinos.

Se puede discutir en abstracto- si la presentación de imágenes, como constatación de situaciones desagradables contribuye a denunciarlas o afirmarlas. Esta cuestión, planteada a propósito de la obra de Dávila -pero extensiva a todas aquellas producciones que no son inmediatamente reductibles o consumibles como propaganda- depende, en el caso actual de Chile, de la propia violencia del contexto. Violencia que asigna -muchas veces- los sentidos, y dota de radicalidad subversiva a imágenes que, en otros lugares, pudieran parecer como anodinas. En el caso de Dávila, sus figuras se nos exhiben como una afirmación autoritaria e insolente de su liberalidad, como desafío a la represión del cuerpo y, en última instancia, a cualquier forma de represión.

Imágenes extranjeras, textos en inglés (Emergency Exit, Santiago Hotel Room), la ironia y la ferocidad de Dávila se ofrecen a la paradoja de una vigencia, una eficacia e, incluso, una aceptación que la instalan en la pintura chilena como fenómeno mayor. Situado sólidamente en la perspectiva de una cultura nacional y popular. Una obra es popular ('como arte') no en la medida en que impone un sentido único a personas diferentes, sino en la medida en que sugiere sentidos diferentes a una persona única cuya persona es colectiva.

- Revista Realidad, noviembre de 1979; Revista Qué pasa, 6 al 12 de diciembre de 1979; El Mercurio, 24 de noviembre de 1979.
- (2) Primer Premio en Gráfica de la Primera Bienal de Arte Universitario.
- (3) La acción de Zurita, un comportamiento sexual y autoexpiatorio, liustrado fotográficamente y presentado junto a un texto en el foro sobre la pintura de Dávila en la Galería Cal, nos recuerdan el destino vital de todo arte y de toda lectura de arte. Zurita, poeta, devuelve su amplitud al lenguaje como gesto del cuerpo y recuerda del cuerpo que su naturaleza previa al 'sapiens' es el animal. El desafio a la 'decencia' es en este caso un acto de ruptura con la ideología espontánea que organiza nuestras miradas y a través de éstas, nuestras vidas.

La Bicicleta Nº6, marzo-abril 1980

### 1.5 GALERIAS

### PARA EPOCA DE LLUVIAS

Cinco exposiciones de fotografía y plástica esperan visitas

Hay mucho que ver para este mes de julio en Santiago. Cuatro fotógrafos buscadores se juntaron en la Galería Sur, en el Drugstore de Providencia. Paz Errázuriz, Claudio Bertoni, Leonora Vicuña y Mauricio Valenzuela exponen allí sus series obsesivas y desafiantes. Errázuriz profundiza en el tema del 'travestismo' penetrando un mundo vedado para romper con la censura que pesa sobre esas realidades. Bertoni acepta las "pifias" del revelado, privilegiando la fotografía como una huella del tiempo. Es lo que ocurre con sus tres enormes retratos de una mujer desnuda, que presenta sin marco ni vidrio, pegado con tela emplástica al muro.

"Sacar una fotografía es más fácil que bordar un mantel con punto cruz o hacer una red de pescadores. Es más inútil, quizás es la mejor manera de creer apropiarse de 'nada'. Puro acetato, pura sal de plata. Pura idea", escribe Vicuña en el catálogo. Finalmente Valenzuela explora la ciudad vista como fantasma de si misma. En su serie del cine Prat, se hace presente la ruina de todos los días.

En la Plaza Mulato Gil se inauguró la exposición 'Correspondencia'. Con sobres gigantes, Gilda Hernández y Jacqueline de St. Aubin insisten de distintos modos en el enigma postal. No se sabe lo que dicen las cartas de Gilda Hernández. La escritura tachada y sobrescrita hace para ella un rico material gráfico.

En el Museo de Arte Contemporáneo se da a conocer un expresionista brasileño. Carlos

Bracher traslada la ciudad de Ouro Preto a la tela, combinando los edificios del barroco portugués con elementos cubistas que los funden con un paisaje trabajado con finura de colorido y forma.

El chileno Augusto Barcia también indaga en el paisaje, con treinta óleos colgados en el Museo de Bellas Artes. En la sala Matta de ese mismo lugar, una muestra de más de cien grabados israelies contemporáneos entrega una interesante panorámica del arte gráfico de aquel país.

Revista Hoy - 13 al 19 de julio de 1983.

## 1.6 PINTORES

## ENTRE LA RISA Y LA MUECA

CLAUDIA DONOSO

Sentado al sol en la Plaza del Mulato Gil, bebe té con limón. Raúl Sotelo, 45 años, pintor chileno, expone en la Galería de Arte Actual después de diez años de ausencia. Y se entretiene jugando al "a ver si me reconoce" con las decenas de amigos y compañeros de oficio que llegan a ver su exposición.

Al observar sus óleos y dibujos a lápiz uno se pregunta si alguna vez salió de Chile: en una atmósfera onírica, irónica y erótica flotan en sus cuadros, copas de vino tinto, cordilleras, mesas de

'pool', velorios y parejas de amantes que bailan en alguna quinta de recreo.

Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica y de la de Chile, entre el 71 y el 73. Mientras él mismo estudiaba, ejerció como experto caligrafo en los Tribunales de Justicia para sobrevivir. Siendo funcionario público recorrió los bares y clubes sociales de provincia que siguen penándole con sus imágenes.

De su llegada a Paris en 1974 recuerda el "espanto" ante una ciudad desconocida y sin idioma para enfrentaria: andaba de la mano de su amigo Germán Arestizabal, pintor como él, para no perderse en el Metro. Consiguió trabajo en la Sorbona y el alcalde de Vigueux sur Seine le ofreció crear una escuela municipal. La formó con su mujer, Sady Ramirez ("periodista convertida a la cerámica") y actualmente tienen cien alumnos.

Cuando salió de Chile tuvo que refugiarse porque no podía trabajar en calidad de turista. A su esposa le pusieron una "L" en el pasaporte. Raúl Sotelo apareció en una lista de los que podían regresar y tomó el avión en 15 días. Esperan que salga "sorteado" el de Sady para venir juntos.

Tienen tres hijos, de doce, 16 y 22 años.

Entre sus exposiciones afuera destacan las de la galeria Mehring en Berlin, las dos que hizo como integrante de 'La Jeune Peinture', el Salón de Mayo de Paris. Y su participación en la Bienal de Venecia donde realizó un mural. Sus obras están en la diateca (archivo de diapositivas) del Centro Pompidou, de manera que figura entre los pintores latinoamericanos que hay que conocer.

- Viviendo afuera usted sigue pintando bares y salones de 'pool' con parejas que bailan y

festejan con vino tinto, ¿cómo mantiene viva esa memoria?

- Es cierto. En mi pintura hay una relación carnal con este país, mi mal de amor, y a pesar de que me parece tuerto y feo quiero volver. Telepáticamente no he salido de los clubes sociales y deportivos que anuncian patitas de chancho en sus espejos. Viví un buen tiempo en Valparaíso, un lugar donde lo que yo llamo 'los mitos chilenos' se suman casi hasta el delirio, y sin ser un borracho, los mesones de los bares despertaron en mí un interés particular. En las quintas de recreo y otros sitios de festejos se combina la risa con la mueca. No podría olvidar por ejemplo el espectáculo sadomasoquista de una orquesta en Chillán compuesta por un ciego, un mudo y un sordo. ¿Cómo tocaba el sordo? Mal, pero se las arreglaba. Son cosas que ocurren en este país. Me siento parte de nuestro particular subdesarrollo, cargado de temura y de vida, patético y tiemo a la vez.
- Al abordar esa imagineria popular, ¿no corre el peligro de caer en un pintoresquismo local?
- En la transposición de esa imaginería popular está lo difícil. Se puede caer en muchas cosas: en el panfleto o en la superficialidad. Pero de esos mundos que a mí me impactan existen también en otras partes. El 'miródromo' que pinté en París es tan patético como una quinta de recreo. Consiste en una rueda que gira cón una mujer desnuda rodeada por casetas individuales desde las cuales cada 'mirón' tiene acceso al espectáculo hasta que baja una cortinita negra. Con Raúl Ruiz ibamos a un restaurante que frecuentaban árabes emigrados y pobres que metían una moneda en unos aparatos para asistir a la danza del vientre que se alternaba con un video del funeral de Oum Kalsoum, una cantante egipcia increible. Y los árabes lloran al ver esas escenas mientras toman tecito con menta.

- ¿Y qué le parece ahora la ciudad de Santiago?

- Hay fuentes de agua en todas partes, pero lo que más me impresiona es la cantidad de mendigos gritando en las calles. El Paseo Ahumada parece un zoco del Medio Oriente. La cantidad de taxis vacíos también es sorprendente. Antes a uno lo hacían bajarse si el chofer iba en otra dirección. Veo dos ciudades en una. Sigo prefiriendo caminar por los barrios del San Cristóbal y por la Avenida Independencia, donde viven mis padres. Ahí están los mismos colores y las cosas están iguales, un poquito más viejas quizás.

- ¿Cómo ve a los artistas de acá?

- Veo que siguen esperando que les traigan 'la papa' de afuera. Europa y Norteamérica son importantes como realidades culturales, pero hay que salir del provincialismo y mirarse uno mismo, la realidad chilena. Me parece que aquí hacen una traducción demasiado literal de ella en algunos casos.
  - En su pintura lo onirico tiene gran importancia, ¿Ha soñado desde que volvió?
- Para mi es importante el sueño. Ayer soñé que vivía entre sepulcros. Cohabitaba con unos señores que tenían las caras tapadas con esas toallas húmedas y calientes que les entregan a los pasajeros de los aviones después de un largo viaje.

Revista Hoy - 17 al 23 de agosto de 1983.

# 1.7 PLASTICA RODOLFO OPAZO

ELGA PEREZ-LABORDE

"El arte es una manera de reflexionar en torno al destino del hombre, con los materiales que le son propios a cada lenguaje en la historia".

La definición la da Rodolfo Opazo y a él le sirve de punto de partida para reflexionar sobre su obra tremendista, conflictiva, casi obscena en las denuncias interiores. Insolente, la imagen plástica retrata a un hombre atormentado y agresivo.

"Yo estoy reflexionando sobre el devenir, sobre la relación del individuo que siempre va a ser conflictiva. Y el arte, a partir más o menos del romanticismo, en que el individuo, el artista, hace un viaje dentro de si sin ningún amparo, hace un viaje doloroso. Rimbaud dice: "senté la belleza en misrodillas, la encontré amarga y la injurié".

"No se trata de chocar al espectador con estas imágenes. Pero si lo produce, me halaga", comenta cuando le hacemos saber el efecto angustioso que desencadenan sus últimos cuadros, exhibidos en la Galeria Plástica 3.

"A priori no tienen el afán de remecer, sino que la relación que el individuo tiene, y yo tengo, con el medio, es conflictiva. La relación que yo pueda tener, tengo que universalizarla. Si no la universalizo quedaría como el arte de un loco con su propio conflicto. Así, el individuo que yo percibo del mundo, lo veo como receptáculo de la agresión. Sin connotaciones políticas".

- ¿Cuál sería el conflicto fundamental del individuo con el universo, con la realidad en este momento?

 El conflicto parte con la historia. Yo parto de que en todas las cosmogonias, en todas las religiones, existe un momento de caida, de ruptura con el medio, para unos es el paraíso, para otros es la pérdida de la luz. El conflicto con la realidad empieza en ese momento.

- ¿Cómo se hace came y huesos en tí ese conflicto ahora?

- Yo me hago cargo de ese destino del hombre.

- Pero ese destino no es tan despersonalizado, ¿verdad? parte de una angustia básica tuya...

 Indudable. Más que angustia (todos tenemos angustia); parte de una percepción del mundo que es propia de la gente que hace arte. No es ni mejor ni peor que la de otra gente... Parte de una percepción conflictiva del mundo.

Treinta años hace que trabaja plásticamente con esta idea humanista. El hombre ha sido su tema central.

- Este hombre, el de esta exposición, ha sido más próximo a lo contingente . A pesar de que el otro (el anterior), por estar más lejano, tampoco quiere decir que esté menos inmerso en la realidad. Con éste la relación es más directa, porque tú ves más gestos.

- La sexualidad está presente en las pinturas en forma brutal...

- Justamente, porque el individuo como receptáculo de esta agresión, es vulnerable y es vulnerado por todas partes.

- ¿De qué manera te sientes vulnerado tú, por ejemplo...?

- Pienso que lo que le pasa a uno no tiene ninguna importancia.

- Y en este punto Opazo se rie, se siente incómodo. Deja de maniflesto que prefiere marginarse de la intelectualización de sus cuadros.
- Yo me siento más cercano como persona a esta pintura. Porque yo soy mal genio, porque yo ando a garabatos - reacciona de pronto. Pero no había pensado en eso.

- ¿Tú sientes que hay una neurosis latente en esta pintura o no?

- Yo siento que hay un aspecto neurótico indudable.

- ¿Te sientes muy neurotizado por la realidad?

No, yo me siento burlado, contaminado por la realidad, como toda persona. Afortunadamente, el hecho de hacer arte me desneurotiza.

- ¿Es tu válvula de escape…?

- Claro, no necesito pildoras para dormir ni nada. Para mi, la pintura es una reflexión en tomo al hombre..., reitera.
- En tus cuadros hay como una virulencia contra el espectador. Quisiera saber, cuáles son las conclusiones a las que quieres llegar con esta manera de expresarte, con el planteamiento de tu pintura.

 No existen conclusiones a las que yo quiero llegar. La pintura, para mi, es la referencia. desde que existe el mundo. Y la pintura es una búsqueda de esa referencia del mundo. Si yo tuviera conclusiones, no estaria pintando. Esta obra yo la veo muy cercana para tener conclusiones. Da un testimonio del Individuo que yo percibo.

- ¿Cómo percibes al individuo?

- · iAsil Vulnerado, Nada más. El hombre va haciendo su propio destino en el fondo. Las culturas las hace el hombre. Todo es producto de sí mismo. La política, la economía, la filosofia, todo, es producto de sí mismo. ITodol La civilización es producto del individuo; él es responsable.
- Siempre el individuo; pero tú no estás ajeno, no estás de mero espectador. Estás inmerso en esa realidad.
- Por eso te digo, yo trato de universalizar, de hacer varias de mis percepciones válidas para el hombre. Que a mi me duela una muela o que tenga angustia yo, eso no sirve como expresión artística. Quedaria como la pintura de un loco.
- Entonces toda tu pintura es producto de tu reflexión solamente. Ahi no están tus sentimientos, tus inquietudes, tu instinto también ...?

Lógico, Lógico.

- ¿Por qué no hay amor, por ejemplo, en tus pinturas?

Nunca había pensado...

 Tal vez en el subtexto hay alguna clase de amor. Pero así, a la vista, no hay ningún destello; en esta muestra, por ejemplo. Se ve más bien una intención de agredir al espectador a través de estas imágenes que sacan la lengua. ¿Tú te lo propusiste, o salió así?

- Me lo propuse.

- -Siempre hay una postura intelectual entonces...
   Absolutamente. Hay una conciencia.

### EL CANSANCIO

- Y tu ser emocional, cómo está en esa pintura? Por ejemplo, después que la terminas, ¿cómo la ves?
- Yo lo pinté eso en un mes. Estoy viviendo una crisis con mi pintura hace diez años. Una especie de callejón sin salida, un agotamiento. Entonces yo tenia esta muestra para el Museo de Arte Moderno de Montevideo. Iba a ir con toda mi obra, que la gente más o menos conoce. Consciente de mi cansancio.
- Ocurrió un día que tomé una tela. Estaba aburrido, desesperado y fui y pinté una cabeza. Totalmente libre pinté esa cabeza. Y entonces, pensé, si llegara a hacer una serie y mostraria aqui primero. No afuera. Entonces apareció Milan Ivelic con las niñas de la galería y me pidieron que inaugurara Plástica 3. Pinté en un mes y medio todo eso. Pensé si me va mal con la pintura (yo estaba intuyendo todo eso), si no me resulta, pongo la otra. (Se refiere a la antiqua),

 Esta obra la tengo muy cercana. Porque un artista es objetivo de su obra después que la hecho. Antes no, porque es mediúmnica. Recién después de lo que hice pude hablar y estar consciente de lo que había hecho.

- ¿Aún no tienes suficiente objetividad?

 No... Afortunadamente; como que se me abrió una yentanita para empezar a desarrollar una cosa en mi pintura.

- Hay gran cambio entre tu plástica actual y la antigua...

- No creo. Ando buscando la evolución de la pintura mía, pero sin perder lo que yo creo que puede ser una constante.

¿Cual seria la constante?

- Creo que la figura y el tratamiento de la forma. Cómo ésta se va a conjugar para que el espectador pueda leer una figura humana. Lo que ha ido cambiando han sido las situaciones. Los
  - Cada vez quiero hacer más contingente mi pintura. Antes eran puras ideas.

Partía del individuo; pero éste estaba colocado en unas esferas muy lejanas a la realidad. Entonces, desde la época en que hice la serie del deporte, quise acercar mi pintura a la contingencia, porque me desespera.

### **EL FRACASO**

¿Por qué había una relación con el deporte?

- Porque en ese momento lo tomé como un sarcasmo. Porque los primeros fracasos de los tenistas, con toda esta cosa chilena del éxito, estos éxitos que se imaginan, porque no existen...

¿Por qué no existen?

- Pero si éste es un pais de fracasos...

- En el arte no me lo parece tanto...

- La historia del arte está hecha de puros fracasos, pero es distinto.

¿La historia del arte chileno?

- No, todo el arte. iEl arte está hecho de fracasos! En un sentido maravilloso. El fracaso como entidad estética...

- Como motivación, si... claro.

- Creo que el arte es distinto, porque los artistas no somos pretenciosos tampoco.

- ¿Cómo es tu situación frente al fracaso?

- Bueno, yo paso fracasando. He fracasado mucho. En forma horrorosa al comienzo. Cuando

uno es más viejo se va acostumbrando. Fracasos de todo orden y los que más me importan son los que tengo aquí adentro, dice, señalando su taller, donde conversamos.

- Pero ¿sientes que has logrado algo realmente?

- Si. No quiero ser vanidoso-humilde. No, yo estoy contento con mi obra.

 ¿Entonces la sensación de fracaso sobreviene de que no ha habido una comprensión suficiente de tu trabajo...?

- No, a que yo fracaso.

- ¿Te refieres a que lo que tú tienes dentro no siempre está plasmado como lo concibes a priori, por ejemplo?

- | Claro!

- Cuando ves el resultado ¿no te gusta?

- No. Iclaro!

- ¿Tienes mucho esa sensación?

- Claro, iBastante!

- Y en esta muestra ¿lo sientes también?

- No, mucho menos. Como persona me siento mucho más identificado en esta exposición.

## **GRITICA A LA GRITICA**

Profesor de plástica hace veinte años, se permite hacerlo sentir cuando tocamos el punto de la crítica.

 - Hay quienes te identifican con el surrealismo. Yo no te siento identificado para nada con ese movimiento. ¿Por qué puede suceder eso?

- ¡No, para nada! Quisiera decir algo respecto a lo que llaman la crítica. Creo que la crítica en Chile existe y a un nivel extraordinario. Hay gente idónea, con título universitario y esa crítica se da en las universidades. Las personas que realizan esta crítica tienen 'obra', como los artistas que tienen 'obra'. En esta obra ellos reflejan su posición, producto de una reflexión seria acerca del arte. Están Milan Ivelic, Gaspar Galaz, Margarita Schulz, Luis Advis, gente excepcional.

"Existe la otra crítica entre comillas; los que se autodenominan críticos, y para mi son comentaristas de exposiciones. Gente que 'na que ver'. Uno es un discjokey; otro es un agricultor. Han llegado a hacer crítica yo no sé por qué. Entonces son unos ignorantes. Hacen una crítica impresionista, de acuerdo a la subjetividad, a lo que le han contado incluso. No tienen fundamento, ni filosófico, ni estético ni lingüístico. Esa gente, desarrolla esta actividad como usura, porque le están usurpando el lugar a otra gente más capaz y están desviando la atención de la poca gente que los respeta".

Finalmente, logramos hincarle el diente del todo, y se explaya libremente sobre todas esas

cosas que lo tocan hondo.

"Con respecto al surrealismo, cuando era joven no sabía", continúa, "lo que era el surrealismo y tuve una influencia muy fuerte de Roberto Matta que si era surrealista. Hasta que un amigo me dijo que esto que estás haciendo se llama surrealismo y empezó a informarme acerca de los antecedentes filosóficos de este movimiento".

Entonces conflesa que sintió una identificación muy grande con el surrealismo. "Pero a medida que fui madurando más, comprobé que la palabra surrealismo es un galicismo, que no es como los critiquillos chilenos creen que es superrealismo, sino que si supieran francés sabrian que es 'más allá' del realismo".

- "Y fue un grupo formado por una serie de artistas que tuvieron como fundamentación básica una cierta actitud filosófico-poética ante la realidad. Una vez destruido el grupo, quedó una percepción de esta actitud que proponia el surrealismo, una actitud que ha existido en el hombre desde que éste existe. Una percepción mágica de la realidad. Ahí estamos mucha gente que coincidimos con esa manera de percibir el mundo. Pero el surrealismo, al morir Breton, se terminó. Además, lo importante fue toda la acción política que hicieron, la política cultural de desplazarse. Yo no tengo nada que ver con el surrealismo.

 Entonces ¿lo tienes como raíces, como una conformación mental? Pero no se podría calificar tu obra como surrealista.

- IPor ningún motivo!

¿Le pondrias algún rótulo a tu pintura?

¿Figurativo?

Pero lo figurativo es tan amplio ¿no?

- Figurativo, simplemente.

Opazo se muestra interesado por el feismo del arte conceptual.

El arte de los 70 dice- se vio abruptamente cortado por lo que los críticos llaman el arte de los 80. El primero es la negación absoluta de la pintura, la muerte de la pintura. La descalificación de la pintura. Con una raiz en Marcel Duchamp, muy fuerte. Un movimiento interesantisimo al lado del arte conceptual.

"Por una cosa extraña, la gente joven (porque las vanguardias le ocurren a la gente cronológicamente, le ocurren entre los 23 y los 28 años), cuando fue vanguardia, dejó una serie de cosas

que son importantisimas.

En el arte de los 80, ocurre que en la gente joven se ha producido un fenómeno bien especial como el fenómeno que se produjo con el arte abstracto en el 50. El pintor joven tiene una percepción tal del mundo, que descalificó el arte conceptual y renace la pintura. Renace el soporte como espacio pictórico. Ocurre que la pintura ha renacido y este renacer es la expresión de la fuerza de la

gente joven, de la virulencia de la gente joven, de un cierto pesimismo del joven ante la realidad, horriblemente fea y demencial. En contraposición al arte de los 70 en que el arte era una especie de quirófano, muy séptico.

El momento actual del arte lo encuentra interesantisimo. En Chile también.

### LAS RAIGES

Creo que la pintura -no así el arte conceptual- como soporte, permitiría al artista joven empezar a descubrir las que son sus posibles raíces. Porque esta pintura le da cabida a esta parte del ser humano en que yo creo.

- ¿Cuáles son tus raices?

Raices aquí no existen. Bueno, mis raices son la calle Suecia donde pasé mi infancia. Mis raices existenciales, geográficas. Las espirituales están en Homero, en Shakespeare, en Leonardo. Pero ocurre, en Latinoamérica que existe un individuo, un ser que es constante.

¿Cuáles son esas constantes?

Es un individuo que está conformado por una religiosidad; por el bolero; por el tango; las telenovelas; el deporte. Ese individuo va a tener las mismas percepciones en Santiago, Buenos Aires, Bogotá o Caracas,

- ¿Y cuál es lo tuyo?

Si te vas a la clase alta, en Caracas, estarán hablando inglés y pensando viajar a Miami.
 Aqui y en Buenos Aires, hablaban en francés y estaban yendo a Paris. Ahí no hay coeficiente. Esa gente no cuenta para una posible identidad. Creo que el asunto está por ahí; con Lucho Barrios, con Libertad Lamarque, con Pedro Vargas.

- ¿Esas serian las raices?

- Esa seria una posible identificación de un ser latinoamericano.

Pero tú ¿cuán cerca te sientes de eso?

Muy lejos... Entonces la pintura como soporte le puede dar cabida a eso; a las flores plásticas, a ese color verde nilo, al rosado, piensa en un living de un hogar de esta gente, que tiene televisión, que tiene el pañito aqui.

- ¿Ese sería el ser latinoamericano?

 Bueno, yo pienso. Seria una identidad, la menos variable por lo menos. Yo no tengo esa formación. Pienso que las generaciones, igual que las vanguardias, obedecen a una edad".

¿Con qué te identificarias más?

Yo me identifico con el afrancesamiento de los individuos que viven en la calle Hernando de Aguirre, con el de los Padres Franceses, donde me eduqué; con la generación del 98 que me la enseñaron en el colegio. Yo soy un descastado en ese sentido. Y no me duele. Estoy en una no identidad. Porque pienso que la pintura chilena nace con Matta. Es el primer pintor que toma conciencia que la pintura es un elemento de reflexión consciente. Antes los pintores chilenos, actuaban ante la naturaleza (y perdón al que no le guste) como reflejo condicionado. Pasaban curados, veían un sauce y le daban ganas de pintar el sauce. No había ni una relación entre él y el sauce. Por último Van Gogh hace un árbol pero está hecho de tal manera el árbol que tienes un árbol que es Van Gogh. El individuo está transmutado en eso.

 Entonces, tenemos mucho menos raíces nosotros que la gente joven. IYo no puedo traicionar de la noche a la mañana mi no-identidad! Lo puedo hacer, puedo pintar así. Entonces yo no tengo nada, isoy un pintor afrancesado!

Revista Piuma y Pincel - Nº 10 - octubre-noviembre 1983.

# 1.8 EUGENIO DITTBORN ARQUEOLOGIA PLASTICA POR VIA POSTAL

**ERNESTO SAUL** 

Lo postal no es accesorio, es constitutivo de mis trabajos. Es romper el aislamiento a través del envio de la obra y que regrese; exponer la obra a otras miradas.

Cablegrama: "Este es un retrato de Iris Clert si yo lo digo". Imaginamos la sorpresa de Iris Clert, por entonces en Paris, al recibir el mensaje de Robert Rauschenberg, como respuesta a su pedido de que el artista norteamericano le hiciera un retrato. Si Ud. recibe una carta de tamaño poco corriente: 54,5 x 39,5 cm., enviada por el artista Eugenio Dittborn imaginamos también su sorpresa. Pero si del interior de ella surge una pintura, no porque Dittborn lo dice, sino simplemente porque plegada en el interior del sobre hay una pintura postal que, como salida de una caja de sorpresas, se va desplegando hasta invadir más de 3 metros cuadrados de su espacio de espectador, entonces Ud. se encuentra frante a una obra que conjuga dos elementos: la pintura, plegada en 16 compartimentos, y lo postal: sobre y marcas (estampillas, timbres, sellos, inscripciones) que indican la distancia y el tiempo de desplazamiento.

Analizar la 'pintura postal' de Ditthom obliga a considerar ambos aspectos simultáneamente. Y eso lo expresa el artista en las exposiciones que realiza en las Galerías Sur y Enrico Bucci, al exponer las pinturas y los sobres (Ida y vuelta) en los que viajaron a Sidney, Melbourne, Call y Buenos Aires, Y, además, lo ratifica al decir: "Yo quisiera reivindicar una inseparabilidad de lo postal a lo que pasa dentro de la pintura. Porque, mira: ¿cuál es el punto donde esos dos lugares; las fotos, las plumas, las manchas, y lo postal, se unen?; ¿cuál es la bisagra que los enlaza?... el pliegue".

El acto de plegar es un primer paso, esencial. Es el que determina los límites de los dieciséis rectángulos que forman la obra. Limites que se pueden respetar, violar con una figura que abarque más de un rectángulo; y que pueden ser marcados para señalar que, pese a la violación, los pliegues Imponen su presencia, porque serán decisivos en el acto de doblar para introducir la pintura en el sobre y en el acto de desdoblar, en el lugar de destino, recordando, con su presencia, la marca de ló postal. "Esto tiene mucho que ver con los gestos que tú haces al doblar una carta y meterla en un sobre. Entonces, mis pinturas son una especie de intersección entre la carta y la pintura; son una especie de hibrido, de mestizaje entre la carta y el cuadro".

### FOTOGRAFIAS Y PALABRAS

Para Dittborn, la pintura postal es una 'resta' pictórica: "Se resta del cuadro de caballete. De alli se sustrae para entrar, maniobrando pictóricamente y con un mínimo de pintura, al correo. Casi nada. Lo estrictamente necesario para atravesarlo, salir al otro lado y exhibirse alli como despliegue de escasos recursos varios: monotipo, fotoserigrafía, pespunte, derrame, zurcido, dibujo, escritura

de molde y timbre, caligrafia manuscrita, pintura"

La pintura postal de Dittbom funciona en una misión de rescate: de un lado, rescatar técnicas (bordar, zurcir, coser); encontrar cuestiones sepultadas como una forma de ampliar las desapariciones, que forman parte de la historia de América Latina, que está llena de entierros y desentierros. De otra parte, rescatar fotografías (rostros de seres quizás ya desaparecidos), que implica mucho más que un rescate; que es una operación de arqueología, seguida de una clasificación, a modo de insectario, en que la fotografía es "clavada" y a la que se agrega un texto, rescatado del propósito de frases hechas, de lugares comunes.

¿Y por qué esas fotografías? Porque son rostros sin nombre, como dice Adriana Valdés, marginales (o marginados) de la sociedad oficial, especialmente en tiempos autoritarios. Y Dittborn rescata esas fotografías, como si fueran mariposas, y las clava en su insectario; las hace ineludible, sea para forzar el recuerdo, para impedir el olvido o para obligar al reconocimiento de una desapari-

ción. Le preguntamos por el procedimiento para hacerlas ineludibles:

 En primer lugar la ampliación; hacer visible la trama de índole mecánica; el cambio de escala: de unos centímetros a un metro por un metro. Luego, el cambio de soporte; si tú imprimes una foto en género, en madera, en cartón, se produce un "chirrido", la foto hace crisis. Lo que logro con eso es cristalizar la mirada pública.

¿Y de que manera juega el texto que acompaña la foto?

 Una de las movidas mías para hacer re-visible, para re-ver una foto es agregarle un texto que nunca tuvo.

¿Relacionado con ella o que entre en contradicción?

 Es que cualquier texto entra en contradicción con una foto. Cualquier foto está relacionada con cualquier texto. Porque uno quiere que a la foto le ocurra una crisis determinada, que se enferme.

 O sea ¿tu forma de operar es la selección de una foto y la selección de un texto, dentro del trabajo arqueológico de recuperación que tú has realizado?

 Exacto. Como tú muy bien dices, habría que entender que el lenguaje seria también una sustancia arqueológica: frases hechas ("hombre de confianza", "sudor y lágrimas"), frases congeladas, monedas del lenguaje.

### EL BLANCO OCIOSO

¿Y en que material se deposita toda esa recolección arqueológica: fotos, frases hechas, algodón, lanas, plumas, manchas?; ¿cuál es el soporte que, agredido, sometido a la violencia de los pliegues, sirve de base al insectario? Un modesto papel Kraft de envolver; "en oposición a lo blanco del soporte de las obras de arte", agrega Dittborn.

¿No hay algo peyorativo en esa "oposición" que tú haces?

 No... si tú muestras un grabado impreso en papel de envolver, la gente lo mira sospechosamente. Parece que los soportes tuvieran que ser blancos. Creo que eso tiene que ver con algo étnico; con una cuestión pura, limpia, inmaculada, de algo que no trabaja. Pienso que el blanco es elegante porque no trabaja...

Ahora es el momento en que el 'pliegue', la bisagra entre la pintura y lo postal, que ya determinó el entramado de la obra, imponga la segunda condición: el tamaño del sobre que debe contener la pintura. En el fondo, el sobre está determinado por el pliegue. El plegado del papel debe ser pensado en función del destino final de la obra: "tener el estatuto de carta; ingresar al rodaje administrativo del Correo, y ser reconocida como carta".

Eso seria como una connotación administrativa, la sanción del aparato estatal.

- Por supuesto... eso es clave. Porque nadie que hace arte explicita la relación con la institución. La institución marca la obra...

Obligandote a plegaria.

Evidente... si no, no la puedo enviar. Yo hago la obra para que pase por la institución.

 Ahora, esa relación con la institución, ¿es simplemente dejar constancia que pasó por el engranaje de la institución, o hay algo más? Es, además, una relación de burla. Claro, es una pintura y yo se las paso como una carta. Hay una institución a la cual se esquiva, se hace algo contra ella. Y lo importante es que es ella la que marca las obras: timbres, estampillas, etc. Ella certifica las distancias y los tiempos recorridos. Con mis obras puedo llegar a cualquier punto del planeta.

Recuperar el pasado, trabajar sobre entierros y desentierros, vencer la erosión y la pérdida de memoria, y resumir todo eso en "cartas plásticas" que, pasando por la maquinaria institucional, son desplegadas, a miles de kilómetros, por receptores múltiples que las leerán como una información de una realidad lejana, pero dolorosamente cierta. Y, además, debidamente selladas y timbradas.

Revista Cauce - 5 al 11 de noviembre de 1985.

# 2. REFLEXIONES DE ARTISTAS

# 2.1 TRIPTICO DE LOS HIJOS DE LA DICHA O INTRODUCCION AL PAISAJE CHILENO

**EL ENTUSIASTA** 

Del Nombre:

Con este título se nomina la representación global de la obra, juntando en esos conceptosimágenes, las tres figuraciones, que consideradas "literalmente", son en cierto modo demasiado autónomas. (Cada panel del triptico tiene además un título propio: A: "Cortina de Humo (Ella) para filosofar con el martillo"; B: "Muletillas para la danza (Ellos)"; C: "Aspectos ocultos (El) de la Ronda Nocturna".)

Como imagen mental, 'Los hijos de la dicha', denota por un lado algo mítico, original, grandioso, de por si elocuente, pero por otro lado nos evoca algo semejante a la estupidez humoristica. Los seres que se nombran con esta imagen - Hijos de la Dicha: son seres representativos típicos, cualquiera sea la situación en que se encuentren; ya sea lo inesperado de la dejadez ambigua con que la figura sentada en una silla de balneario muestra su vacuidad (panel de la izquierda) o la 'situación' yuxtapuesta y al mismo tiempo contraria de aquella otra figura del extremo opuesto, figura decapitada (promiscuidad psicológica), descarnada, ensangrentada y atrapada en un espacio momentáneo, irrespirable y caótico, por completo contrario al desenvolvimiento de la vida (panel de la derecha). A un lado (izquierda) la estupidez rosada con verde de la desidia; al otro extremo (derecha), el resultado mortal azul verdoso- y sanguinario negro- de la manipulación indebida de las fuerzas vitales. Al medio (centro) la referencia a la historia del arte, que materializa en la imagen nuestra incapacidad de reverenciar lo sublime, imagen a la cual concurren puros elementos de crisis, (la facturación) de desmitificación, (las interferencias culturales a la "maravillosa concepción del espacio barroco" zip.) al mismo tiempo que esta referencia relega a la categoría de telón de fondo y escenario de circo, el espacio y el tiempo de una gesta heroica, (Pierre Paul Rubens -L'enlèvement des filles de Leucippe-Pinacothèque de Munich). Rubens, (centro) sacado con pinzas de la 'historia del arte' que transcurre en un libro de reproducciones, como "el más inteligente de los pintores del barroco y probablemente de todos los tiempos" zip. Por otro lado esta referencia a la historia del arte es también ambigua: junto a lo anterior, su funcionalidad en el tríptico es amarrar como 'media-tinta', la 'luz' estridente de la desidia (panel de la izquierda) con las 'sombras' del accidente del mecanismo contemporáneo.

Aparte de esto, es importante indicar que en esta obra, la factura (crisis) interfiere directamente el 'tema', modificándolo hasta sublimarlo de sus connotaciones puramente exteriores: una mujer sentada en una silla de balneario o un hombre accidentado en la autopista. Refiriêndose siempre al tema, esta manera de facturar en la crisis, resalta la irreverancia hacia la forma (es decir, la manera de rellenar' la forma como sí fuera un odioso saco de papas). Sin embargo, la manera en que estas figuras están pintadas no es siempre pinturesca ("malerisch"), ya que continuamente ese 'desborde' fue controlado en los limites. Con esto, la tela se organiza en toda la extensión de su formato de manera estructural, aunque los golpes del color velen en sectores esa armazón más o menos oculta. (Emoción y 'plan emocional').

Lo del 'Paisaje Chileno' es un mal intencionado eufemismo para nominar de manera más directa las connotaciones psicológicas del tema. No importando la obviedad del asunto, ya que se trata de meras alegorias, la imagen atrapa el actual estado de lo que podemos llamar la verdadera nacionalidad

El asomo ambiguo de un velado erotismo no es asunto puramente subjetivo. Puede inmiscuirse también en la manera de ser de una nación. La preferencia por el término 'Paisaje Chileno' en vez de 'Verdadera Nacionalidad' se debe más que nada al mayor alcance del primero.

Del Color:

El color, a través de lo cual propiamente una pintura se decide, tiene en esta obra una función además adyacente. Sea por la intensificación, en cierto modo artificial, o por la matización y modulación, realizada 'para no ser vista', el color fue usado sin excepción, fuera de la sensibilidad, fuera del julcio, de un modo que puede ser llamado 'Color de Crisis'. Este 'Color de Crisis' (como elemento no cultural) posibilita en el espectador un primer desequilibrio animico, que lo obliga a meramente 'padecer' la obra. La 'digestión' de un color o una combinación cromática en la estridencia', será

necesariamente más lenta, retardataria, lo que al final hace más nítida su experiencia. (Manipulación de la intimidad ajena). Este 'Color de Crisis' no es primeramente estímulo para la emoción sino para la conciencia; esta traslación de los efectos cromáticos a un 'lugar' que no le es propio, se hace posible por la estridencia intencionada.

Existe también cierta estructura cromática en el triptico. Cada panel se parcializa en uno de los tres colores primarios, (rojo, azul y amarillo) lo que obviamente se muestra, aunque en otro orden, en las zonas superiores de cada formato. Esto último constituye, idealmente, una especie de 'título cromático' para cada panel.

### Del Formato:

Implica los conceptos de soporte, proporción y dimensión. Con relación al primero, es básico, que para posibilitar la generación de una imagen de proposición, se tenga conciencia que la elección de un plano bidimensional (tela de lino preparada) como soporte, forma parte de lo que se llama 'economia de medios', ya que ese plano bidimensional es la primera (fundamental) y más limpia concreción de leyes naturales, no culturales, como son la plomada y el nivel, y en esa concreción objetiva, lo más 'económico' es lo rectangular, porque en ello coinciden forma y estructura. En cuanto a la dimensión, (la proporción es meramente subjetiva) el gran tamaño importa por variadas razones; la más relevante en este caso es que a partir de una diimensión asi, (200 x 182 cm.) se hace posible el ajuste entre las formas y el gesto (impulsión - visceras - 'subjetivismo objetivo').

### Del vidrio:

Su función no es por de pronto técnica, sino la de ser una 'veladura fisica' y al mismo tiempo inocua (incolora, 'inodora e insípida') para la imagen. El efecto es retardar la percepción de lo 'pinturesco' de la factura, 'pasando en limpio' y dejando como 'buena reproducción' lo pintado.

Sexto Concurso Colocadora Nacional de Valores, octubre-noviembre 1980.

### 2.2 EL PINTOR DEBE SUS TRABAJOS...

**EUGENIO DITTBORN** 

EL PINTOR DEBE SUS TRABAJOS A LA PROLONGADA OBSERVACION EN FOTOGRAFIAS DE CUERPOS HUMANOS VISUAL Y ESPECIFICAMENTE CONFIGURADOS POR EL CHOQUE Y LA FUSION EN ELLOS DE LUCES, SOMBRAS, MEDIAS TINTAS, RECIPROCAMENTE PERMEADAS Y EXACERBADAS, FLUJO QUE IRRIGANDO DEVASTA, APARATO CIRCULATORIO DE CLAROSCURO RIGUROSAMENTE MONOCROMO.

EL PINTOR DEBE SUS TRABAJOS AL RESCATE DESDE FOTOGRAFIAS, DE CUERPOS HUMANOS SEMIDESNUDOS, LAXOS, EVANESCENTES, TRAIDOS DE GOLPE AL EXTREMO PERFILAMIENTO DE SUS PERIMETROS, OBRA Y GRACIA DEL RETOQUE.

EL PINTOR DEBE SUS TRABAJOS AL CUERPO DE LA FOTOGRAFIA, EMBALSAMADO EN Y POR LA FOTOCOPIA, DEPOSITO DE LOS DESPOJOS FOTOGRAFICOS.

DEBE SUS TRABAJOS A LA INTERVENCION
DE LA FOTOCOPIA SOBRE LA FOTOGRAFIA,
INTERVENCION QUE AUTOMATICAMENTE
EMPALIDECE, CALCINA, PERFORA, YODA, DRENA, CONGESTIONA,
FRAGILIZA, DESHIDRATA, REVIENE, ENCOGE, ASFIXIA, OXIDA,
QUEMA, SALINIZA, CONTAMINA, AZUMAGA, ALQUITRANA,
DESHILACHA Y EROSIONA LA CORTEZA DEL CUERPO FOTOGRAFICO,
PRESERVANDOLO DESTRUIDO.

EL PINTOR DEBE
SUS TRABAJOS A
LA CONFRONTACION
DE FOTOGRAFIAS
CON FOTOCOPIAS
DE AQUELLAS FOTOGRAFIAS;
DE DICHA CONFRONTACION SURGIO
PARA EL PINTOR
LA VISION QUE
ORIENTO SUS
OPERACIONES
PICTORICAS.

A TRAVES DE ESAS
OPERACIONES
PICTORICAS SURGIO
PARA EL PINTOR
LA VISION QUE
ORIENTO LA SELECCION,
LECTURA Y TRADUCCION
DE SUS MODELOS,
DE INDOLE INVARIABLEMENTE FOTOGRAFICA

Catálogo Galería Epoca - Exposición de Eugenio Dittoom - diciembre de 1977.

# 2.3 LUGARES COMUNES, EXPLORAR/INTERVENIR, LUGARES COMUNES; (proposición de un rudimento de modelo de producción de signos)

**EUGENIO DITTBORN** 

buscar decimos, investigar, averiguar, decimos pesquisar, cuando decimos explorar decimos no concebimos exploración alguna sin una conmoción en el objeto explorado, decimos en la selva quedaron las huellas de los exploradores, decimos toda exploración es una intervención y toda intervención es una conquista;

decimos intervenir es desviar la dirección del objeto explorado, decimos explorar e intervenir un lugar común es cambiar su dirección dominante, decimos es hacer surgir desde el lugar común el sentido aplastado y sumergido que el contiene, decimos poner el lugar común en una nueva dirección, decimos conquistario para la causa del porvenir;

decimos todo lugar común trabaja como naturaleza en la cabeza de les hombres, decimos todo lugar común trabaja como algo dado, decimos los lugares comunes trabajan en el espacio social humano por el que se mueven sin cesar, a la manera de fósiles, decimos a la manera de fetiches erosionados por el uso, decimos que los lugares comunes son materia muerta, muerta y móvil a la manera de luceros apagados en tránsito;

decimos intervenir un lugar común es detenerio, decimos es ir a su encuentro y capturario, decimos es hacerio fallar en cuanto erosionado en la cabeza de los hombres decimos intervenir un lugar común es desnaturalizario, hacerio trastabiliar, impedir su funcionamiento en cuanto materia sobreentendida, decimos intervenir un lugar común es cometerie lapsus, hacerio caer en acto fallido, decimos acto fallido a través del cual irrumpa desde el lugar común lo que él cubre, decimos intervenir un lugar común es des-cubrirlo y para eso decimos necesitamos un líquido revelador, algo del orden de un removedor, decimos algo decididamente quirúrgico;

(decimos nuestra intervención es una demostración).

decimos, nuestra experiencia nos señala que el modo más terminante de intervenir un lugar común es anexarlo a otro lugar común, decimos es conectar dos lugares comunes y decimos que cuanto más alejados en la vida social humana se encuentren los lugares comunes conectados mayor será la explosión, más vasta será la descarga, más amplia será la irrupción de sentido retenido, decimos mayor será la irrupción de brecha en el porvenir, decimos irrupción de transformación del pretérito, decimos construcción de la actualidad;

y para terminar decimos todo lo nuevo hoy en la plástica nacional pasa por el trabajo en los lugares comunes, decimos producir nuevos sentidos, decimos explicitar en la producción el modo de producción, decimos explicitar en la producción de signos el modo de funcionamiento de esa producción, decimos modelo, modelo de trabajo.

Catálogo Eugenio Dittborn - Estrategias y Perfeccionamiento de la Plástica Nacional sobre la década de los 80 - diciembre de 1979.

# LECTURAS DE ARTISTAS

# 3.1 CRITICA DE ARTE LA FIGURACION EN LA PINTURA DE CARREÑO

ANTONIO R. ROMERA

Mario Carreño es un poco la historia del arte de Chile. Posee en ella una parcela, Esto quiere decir sencillamente que esa historia no se puede escribir del todo sin tener en cuenta la obra del pintor. Existen en ella dos principales vertientes. De un lado lo que esa obra revela de magistral; es decir, de enseñanza y transmisión de unos fundamentos y de unos principios que la sapiencia del artista hace muy valiosos; en este caso, su labor en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Santiago.

Del otro lado está su tarea creadora que con afinidad armónica se simultánea v se complementa con la otra. Ahora nos interesa el lado creador. Y para ello tenemos que volver la vista atrás y rememorar algunos

hechos al parecer insignificantes.

En junio de 1948 -hace ahora veinte años, fecha propicia y grata para ser rememorada- el público que gusta de asistir a exposiciones se sorprendió con una muy bella en la Sala del Pacífico. Ahí, con unos colores de magia y encantamiento, con las más felices metáforas plásticas, fundiendo en los rigores de la inteligencia el vuelo de la poesía v de la invención, se pudo ver una de las más subyugantes exposiciones de esos años.

Tal acto artístico marcó una época, en cierto modo historiada por su libro "Antillanas", en donde un texto de gran lirismo del propio Carreño se alía a la belleza de los dibujos reproducidos. El pintor afirmaba su prestigio y agregaba una nueva faceta, a un arte ya rico en poesía y magla, con el matiz de lo intelectivo y de lo razonado. Pienso, por ejemplo, que la fascinante tela "Figuras en el palmar" -1947- es una especie de versión de un cuadro de selva de Rousseau, visto con ojos distintos. No insinúo que exista un remedo. Digo sólo que el primer contacto del Aduanero con la selva virgen (ya sé que esa selva es intuida y de invención) le produce idéntico deslumbramiento que exactamente sesenta años después iba a producirse, de manera más justificada, en Carreño.

Como todos los artistas auténticos, Carreño es un disconforme y somete su arte a cambios constantes que, por violentos que resulten, responden, en el hondón de su naturaleza, a una lógica rigurosa. Después viene su residencia en Paris, al que volvió para matar de una vez los embelecos de la nostalgia y de los felices años del 1937 al 1939. A la Ville Lumière lleva un conjunto de obras pertenecientes a la tendencia abstracto-geométrica, en la que destacan las virtudes más altas del pintor en el tratamiento de los rigores del distanciamiento, de la asepsia, de la frialdad expresiva. El proceso creador consiste, en este caso, en apartarse del cuadro haciendo que la materia se despersonalice y el pincel no deje huella de su trabajo.

Expuso estas obras con gran éxito en la Galerie Hautefeuille de Paris.- 1962. El crítico Henri Caly-Carles, de la Revista de arte y arquitectura "Aujourd'hui" (junio 1962), escribió: "Carreño presenta un conjunto de obras fuertes y sólidas, resultado de búsquedas que lo conduieron de un clasicismo italianizante, pasando por diversos periodos, al más puro geometrismo. Después de una larga estada en Europa, antes de la guerra, su arte, al retornar a su América tropical, evoluciona hacia una pintura expresionista de gran sensualidad, reaccionando después contra esa atmósfera climática, blanduzca, y se entrega a este neogeometrismo"

En otra parte el crítico señala: "Estas obras de Carreño revelan una gran ponderación y madurez. Una especie de voluntad de perfección en las relaciones formales y tonales, una auténtica nobleza de alma, una sutileza sensible, delicada; un sentido de grand za y una fuerza que lo colocan entre los meiores artistas de esta disciplina".

Viene en seguida otra etapa. Es la actual, la figurativa de nuevo, y, obviamente, no podemos decir que sea la definitiva. Nos señala, empero, algunos rasgos interesantes. En primer lugar se revela con todos los signos de la madurez y la plenitud. Se advierte, además, en esta etapa, que Carreño coloca bajo el marchamo de "un mundo petrificado", la presencia de los móviles morales. El choque de la estética con la ética es testimonio de aquella madurez. Oigamos al pintor: "El Mundo Petrificado ha sido producto de mi inquietud y temor ante la posibilidad de una guerra atómica frente al desamparo del género humano". Las pinturas "petrificadas" forman una serie admirable. Personas y piedras, estado al cual van a parar aquéllas en singular metamorfosis, cuya mutación parece haberse producido como consecuencia de alguna catástrofe cósmica o nuclear

En una desviación leve de dicha corriente podríamos colocar los óleos inmediatamente posteriores, exhibidos con carácter inédito en esta exposición jubilar de la Galería Central de Arte. El cambio que noto es el regreso a los valores visuales, ópticos y formales. Mas no podemos negar que esta subfase sea consecuencia de la anterior. Empero, los elementos orgánicos que con tanta evidencia aparecian en las pinturas petrificadas, se atenúan.

Ese mundo comunicaba una expresión silente. El silencio y la taciturnidad crean un fuerte dramatismo. Además, se acentúa la quietud. Es un universo inmóvil. La etapa más pendiente de la "visualidad pura", de la figuración formal, deja intacto el poderoso dominio técnico de Carreño, su magistral habilidad de dibujante, su instinto de colorista. La acentuación del aspecto dinámico proviene de que tales obras subrayan el estilo metamórfico o crean la sensación estrictamente plástica de mudanza de formas.

El Mercurio, Santiago, domingo 2 de junio de 1968.

## 3.2 EL EFECTO "AUSCHWITZ"

**ENRIQUE LIHN** 

El trabajo absorto, reconcentrado y concentrado de esta serie de dibujos y pinturas se abre en la obra de Roser Bru a las horripilaciones y cegueras de los campos de concentración, comunicando con ello como una conciencia crepuscular con sus lampos de sueño o sofiarrera proyectados sobre el ventanuco ciego.

En Roser, la pesadilla es armoniosa, sus fantasmas le son ligeros, y estas imágenes no han querido y quizás tampoco han conseguido despojarse -en beneficio del puro horror inalcanzable desde el punto de vista de una obra- de la euforia de una técnica dominada y productiva, capaz de una constante fecundidad.

De lo que se llamó tal vez, en otros tiempos, la belleza.

La obra, cualquier obra que merezca este nombre, es dicha euforia y documenta, pues, la imposibilidad de documentar, sin eludirla, la verdadera experiencia del inflemo que ignora seguramente la fruición de un intercambio de sustancias con la vida.

El mismo Bosch pintó, en este sentido (y en el sentido del sentido del que siempre da cuenta una obra) un infierno paradisíaco. Los horrores de Goya lo son en relación a sus referentes históricos, pero no así en lo que respecta a la exultación de su puesta en obra. El Café en que enloqueció Van Gogh ya no era, no podía ser el mismo que pintó antes o después de ese acto, tratando de expresario como "un lugar donde uno puede enloquecer y cometer un crimen". La correlación entre ambos sitios no debe buscarse en el gesto desaforado sino en la técnica de la expresión: "no creas que mantengo en mí una fiebre artística. Debes saber que me entrego a los cálculos más complicados"

Roser no puede ver, desde adentro, esos campos. Los evoca a la distancia que impone una fantasía en el sentido fantasmal de esta palabra. Sabe que estuvo cerca de ellos. O de la muerte en plena infancia, al estilo, en lo prematura, de la que impusieron en los ghettos y campos de concentración a los vástagos del pueblo judio los verdugos nazis. También los niños españoles, durante la guerra civil, morian o no morian por una cuestión de azar, y Roser era uno de ellos cuando se

embarcó en el "Winnipeg" rumbo a Chile.

Los refugiados, como los concentrados que sobrevivieron, difícilmente pueden haberse formado luego, sobre la base de la experiencia de su propia y ajena enajenación al puro azar, la idea de haber sobrevivido por el decreto privilegiado de un cierto destino -fatum- encariñado con ellos y preocupado, aunque serio e inescrutable, por engranarios amorosamente en una totalidad dentro de la cual cada ser es hecho para lo que hace. La gente lisa y llanamente moria o no moria. Creo que esto es lo que dice Roser Bru, y que la pintura y dibujos de esta serie emergen también de otra intuición dictada por esa realidad: el yo viviente, o sobreviviente, se ve fantasmagorizado por su presencia en el tú de los muertos: entre el tú y el yo no hay un destino discriminador sino un puro azar en bruto: la materialización del fantasma es la fantasmagorización del médium.

En Roser la comunicación con los muertos no puede dejar de ser un acto vital, el de su pintura, pero ésta es en cualquier caso el lugar ameno de una reflexión que no tiene nada que envidiarle

a las menos optimistas, a las más crudas,

Del uno y del otro lado del campo de concentración como desiderátum de la crueldad paranoica de un Nuevo Orden; del uno y del otro lado de la danza de la muerte en esos campos, lo que prevalece, entre muertos y vivos (sobrevivientes, mejor dicho) es, ante todo, la relación entre dos términos, su conjunción, casi su identidad por obra de ese común denominador: Auschwitz y la ideología de "la lucha a muerte entre la raza aria y el bacilo judío".

La serie de Roser Bru habla de esta 'coincidentia oppositórum' entre la vida y la muerte igualadas bajo la perspectiva de esa lucha a muerte y, como lo expresó Hitler en su testamento político, de la voluntad bien definida de lavar al mundo alemán del veneno judio". ..."Una cura de desintoxicación indispensable, empresa máxima, sin la cual habriamos sido asfixiados y ahogados"

La dosificación del pueblo judio que lo cadaveriza, lo extermina, lo deporta o lo vende al extranjero según las necesidades del Tercer Reich y del Reichsführer SS, esto es, la deshumanización de la idea y de la práctica de la vida en el mundo, es el tema de la serie desde el punto de vista de las victimas reales o posibles, de la humanidad para la cual deja de funcionar, tanto en el campo de concentración como consiguientemente en el campo social, la oposición natural entre la vida y la muerte sustituida por su igualación para y por el Nuevo Orden del mundo.

Dicha experiencia es, lo repito, no ya vivida sino creada en conformidad a un sistema de su significación la pintura-incompatible con la disforia total que le viene de la sustancia del contenido.

Roser no abandona ni sacrifica el arte al documento, ni, muchisimo menos, tiene la aberrante pretensión de valorizar artisticamente el documento. Documenta su pintura "artistica" abriendo en ella un campo de concentración, de meditación sobre lo que, para abreviar, llamo aqui "Auschwitz", el anti-todo.

El documento mismo irreemplazable, esto es, la fotografia tomada 'in situ', en el ghetto o en los campos, en los depósitos de Auschwitz, en la casa tapiada de Ana Frank, deben presentarse en campo de reflexión junto con los dibujos y las pinturas. Pues no se trata de una contradicción entre el arte y el documento, sino de una oposición que comulga en la referencia a un mismo misterio doloroso y tenebroso. A través de la fotografía fantasmagorizada por la fotocopia, los extremos se tocan aún más, la identidad imposible entre documento y arte se postula en el gesto necesariamente efimero de interpolar en la serie de los dibujos la eligie evanescente -copia de una copia- de Kafka y de su novia Milena,

Lo que vuelve a ocurrir en la pintura de Roser, en su campo de concentración -como la poesía, que sólo sucede en el lenguaje, al decir de Barthes- sólo tiene lugar en una obra a pesar de la insistencia en su referencialidad. Y hasta se sirve la artista de lo que llama Walter Benjamin el aura

"como el placer insaciable de lo bello": "la aparición irrepetible de una lejanía". Lo que vuelve a ocurrir no es lo que ocurrió ni dentro del sistema en que ocurrió. Esta diferencia es quizas una infranqueable limitación si de ésta pudiera habiarse (porque, ¿cómo puede ser limitado algo porque no es lo que no es?) pero esa imposibilidad puede "expresar" negativamente, por una ausencia del efecto Auschwitz Imposible de efectuar por los medios de un arte en cuyo campo la meditación sobre la muerte es vivida como la aparición irrepetible de una lejania- como fantasmagoría, trauma y síntoma, en Roser, de una sociosis: la Segunda Guerra Mundial, la guerra civil española, el campo de concentración.

Creo que existen otras alternativas para comunicarse con el horror y la esterilidad desde el acto creador, relaciones de homología entre el arte y la historia acaso menos discutible que el intento de Roser en esta oportunidad, e intentos como el que ella misma ha puesto por obra en

otras series, como la que exhibió en la Galería Carmen Waugh en 1974.

Acepto, no obstante, la presente serie de dibujos y pinturas de Roser como una necesidad; pues es un trauma el que lo produce: el campo de concentración, el orden del azar macabro que, como lo veo ahora, forma parte del sentido de la pintura en Roser y atraviesa parte importante de su producción.

Ciertos pasajes del discurso histórico, tales o cuales épocas o períodos son particularmente apropiados para que ciertos artistas maduros encuentren las invariantes de forma de producción, la justificación de su técnica, el sentido global de su trabajo. Pintan, filman o escriben, entonces, abriendo en su obra ese campo de concentración, un campo magnético, que rechaza todo aquello que no está en el centro de sus preocupaciones. Como en un trance hipnótico, son acosados por una especie de clarividencia objetiva (no personal ni íntima) apremiados por la intersección de su biografía y de la historia, que es la biografía de los otros. De la historia, es claro, de quienes sufren la historia.

En un trance así el artista arriesga todas las correlaciones entre lo personal y lo colectivo y eso responde a una necesidad que justifica por si todos los medios de comunicación que se pongan a su servicio.

Las cartas de Kafka a Milena, un 'Kafka par lui même' y su repertorio de viejas fotografías impregnadas del aura kafkiana, la lectura de Kafka y la impresión de encierro, de invalidez y desnudez que ello produce -el de un 'infans' contradictorio que escribe como si rayara los muros- la infancia emparedada, Ana Frank. De todo esto está hecha la serie de Roser. De esa especie de ironia en bruto que implanta el azar histórico. La correspondencia de Kafka y Milena Jesenská es como un quiasmo: el azar retorizado. Kafka murió en 1924, poco antes de que el nazismo inaugurara "Auschwitz", en el campo de concentración de su literatura. Pues su vida fue la de un recluido en la escritura letal pero eufórica de 'La Metamorfosis', 'El Castillo' o 'La Colonia Penitenciaria'. Milena que no era judía- murió, en cambio, en un verdadero campo de exterminio, por defender en Praga a los judíos, de palabra y de obra, como periodista y como activista de la emigración clandestina. Es esta una relación paradigmática. La del que debía morir bajo el nazismo que prefiguró en sus textos y la que podía no haber muerto en el campo de concentración. La relación de unos destinos intercambiables bajo la "lógica de Auschwitz".

Milena murió primero en la "vida" de Kafka, una vida agostada, reducida a cero por el campo de concentración de la obra kafkiana. Milena se fantasmagorizó en "El Castillo" antes de ganarse, por los excesos de su vitalidad heroica, el campo de concentración real. La una por el otro, la igualación de los opuestos en un mismo fin donde lo real y lo imaginario se confunden. Kafka que no murió en "Auschwitz" y Milena que murió "alli" son en cierto sentido una misma persona: el yo que está presente en el tú. Kafka hízo de "Auschwitz" un largo y minucioso recuerdo del futuro desde el centro de una escritura de concentración punto menos que imposible como arte de la palabra, por su negatividad y su separación de la vida y casi, pues, del arte.

La presencia de Ana Frank en este complejo, en este trauma histórico, es una presencia estructural y no sólo elemento contingente unido por metonimia a la crónica negra del nazismo. Ana Frank es la infancia en que se recibe el shock, la defensa en el shock de la psique que se escuda del horror acogiéndolo en el inconsciente y reprimiéndolo por obra y gracia de una pasión artistica por la vida, la que puede oponer una niña dotada al horror de la vida, al vértigo de "Auschwitz". Con esa imposibilidad de concebir el nazismo desde el punto de vista de la vida se instala en o casi en el campo de concentración la casa de Ana, la niña emparedada. Roser se proyecta en esa imagen que pudo ser la suya según el orden del azar bestial, y que es el emblema de su propio modo de denegar el horror al revelarlo bajo la especie del arte que la liga a la vida y la separa del objeto evocado: el campo. Roser se ve a sí misma y ve a su amiga Lea Kleiner, emigrante, como las niñas que eran cuando el nazismo y como los pequeños fantasmas que podrían haber sido 'ahora', de haber corrido la suerte de Ana y otra parecida. En Ana, Roser es Kafka que no murió en el campo y Milena que murió en él, a la edad en que les habría tocado morir, la de Ana, como Ana quizas reprimiendo la Idea Auschwitz "en nombre" de la vida por la que Milena murió. Y en Ana Roser tiene la edad de la infancia, de la experiencia traumática, la edad que a partir de un trauma individual o colectivo, neurótico o sociótico, se tiene para toda la vida.

Catalogo Roser Bru - Galería Cromo - junio de 1977.

#### 3.3 ROSER BRU: CUATRO TEMAS

ADRIANA VALDES

Lo común entre los cuatro temas: lo fantasmal. Fantasma Frida Kahlo, fantasma César Vallejo, fantasmas las mesas como ex-votos dedicadas a difuntos. Fantasma la sandia atravesada y sangrante. Fantasma, entre todos los otros, el único personaje vivo (todavia): Raúl Zurita, a quien el conjunto de la exposición le presta muerte.

Pensar primero en la sandia. Remitirla inicialmente a las gozosas, "materiosas" (mater/iosas) sandias de Roser, ha ya años, a sus fruteros plenos, a la época de las imágenes de maternidades, de las materias. Y luego a la época de sus "tomas": las pequeñas banderas chilenas sobre un kilito de azúcar. Remitirla luego a un cuadro que ella sólo conoció tras haber pintado esta última sandia: "La novia que se espanta de ver la vida abierta", lo titula Frida Kahlo, su autora. Una noviecita

minúscula, apenas perceptible en una esquina, de blanco, temerosa ante la roja explosión frutal; en primer plano, la sandía pletórica de semillas. Y aquí en la exposición, al frente nuestro, tras todas esas remisiones, una sandía que sangra, traspasada por la pequeña bandera de Chile, la que sangra también en la serie de Raúl Zurita. Allá la novia blanca, su horror del fruto abierto a tajos; aquí el fruto como sangre, el fruto violentado, la violación del fruto: el sexo frutal atravesado y sangrante, una toma desde lo fernenino, frutal y violentado, un sentir la violencia desde un sexo que no ofrece ya la plétora, sino la herida. Como en las lágrimas de sangre que Roser le presta a Frida Kahlo. ("Le pongo a ella todo lo que ella se ha puesto", me dice Roser).

(Frida Kahlo: tal vez quien lee -si alguien lee, esa es la duda- no sabe quién es. Pintora, mexicana, mujer de Diego Rivera, muerta en 1954, revivida hoy en retrospectivas de alcance mundial, pintura que hoy pide con violencia otra mirada, una mirada ajena por completo a la extraña mezcla de Marx y de Hollywood en que se ha solido sumergirla. Frida Kahlo pintaba innumerables autometratos; Frida Kahlo, inválida, hizo poner un espejo bajo el dosel de su cama).

Pensar, a través de esta exposición, en lo que es constituir imágenes. Aquí un retrato aparece como imposible: la multiplicidad de apariciones de cada rostro transforma a cada una de ellas en un ensayo, a cada una de ellas en versión corregida de las precedentes. La multiplicidad como hipótesis de imposibilidad de fijar imagen única -de César Vallejo, de Frida Kahlo, de Raúl Zurita-los temas de esta exposición. La tensión hacia una imagen ausente, e imposible, como motor de la repetición y la variación de las imágenes presentes en esta muestra.

"La Frida nos tomó" -dice Roser. Las imágenes de Frida Kahlo fueron las últimas en pintarse. Desde ellas puedan explicitarse algunas de las paradojas que implica la constitución de imágenes. Pensar en los innumerables autorretratos y en el espejo bajo el dosel de la cama; mirar el propio rostro "sujeto a tenderse como objeto", para citar en el contexto de esta exposición un verso de César Vallejo; hacer del propio rostro el lugar de trabajo en que se construye reiterada y fallidamente la propia imagen. Desde Frida Kahlo -amputación de miembros, invalidez, rotura de columna, desangramiento, frustración de la maternidad- pensar en la actividad de fijar una imagen como la actividad propia de la carencia; como la voluntad que se erige sobre la nada. Pensar en los autorretratos como forma de prestarse arrogancia, de adquirir prest/ancia, de cubrir con vestidos suntuosos de tehuana una pierna más corta, una mutilación final. Pintar autorretratos: hacer, desde la desintegración fisica, la constitución de una mirada y un gesto imperioso, la voluntad de invención de si misma.

Desde ahi -la invención de la propia imagen a partir de la propia carencia- pensar en la identidad como travestismo. En el caso de Frida Kahlo, triple travestismo. Travestida en traje de hombre; travestida en el arreglo siempre excesivo, escenográfico, de la hiperfemineidad: más mujer que las mujeres, diria el travesti, recoger en una imagen el paroxismo de lo femenino, independientemente de cuál sea el soporte corporal. Por último, travestida cuando aparece -desde la curiosa perspectiva populista y hollywoodense- como quien recoge en una imagen (aparecida por lo demás en la revista 'Vogue') el paroxismo de lo autóctono, de lo mexicano. La imagen como impostura: la impostura como manera de ocultar -travestir- la carencia. La imagen como escenografia de si misma: como la construcción de la apariencia de lo pleno para responder a la demanda -el deseo-de los otros.

"Lo femenino": una construcción del deseo del otro; para el deseo del otro "Lo mexicano": ¿una construcción del deseo del otro; para el deseo del otro?

Leer la imagen de Raúl Zurita desde estas lineas trazadas por la mirada a Frida Kahlo, Da vértigo, Lo dejo aquí.

Roser Bru, a diferencia de Frida Kahlo, no pinta autorretratos, aunque se fotografie en la posición del Vallejo de su cuadro. Yo busco su retrato subsumido en los puntos de intersección de todas estas imágenes diversas, de todos los discursos implicitos en esta exposición de cuatro temas: en esos lugares que entran en contacto y arman fugaz, fantasmalmente otra cosa. Como si de estas presencias fantasmales, del trabajo reiterado en tomo a ellas, pudiera recomponerse otra presencia huidiza, en la fugacidad de las coincidencias, en las variaciones -otra vez- en torno a una imagen ausente, imposible, que se formaria en un punto hipotético hacia el cual todas convergen. La presencia del sujeto imaginario de Roser Bru en esta exposición estaria tras todas las imágenes presentes, en un campo delimitado por las lineas imaginarias que se tiran desde ellas, en la convergencia de esa lineas imaginarias hacia un punto de fuga: un juego de perspectivas, finalmente, la presencia en fuga del sujeto imaginario -fantasmal- de Roser Bru.

Mi texto es mi obra.

Hay en uno varios posibles trabajos. Los de ahora pertenecen a temas no agotados todavía y a otros en descubrimiento. He puesto mi bandera sobre ellos como territorio propio. Las razones de estas "tomas" tienen distintos origenes; la fotografía en la solapa del libro de César Vallejo sacada de mi memoria; el reencuentro con el mundo de Frida Kahlo desde un catálogo de su obra

traído de México; el tema de las mesas - puestas, dedicadas a algunos; la vigilancia a la cabeza de Zurita y la lectura de su poesía. Y en el proceso de pintar a Zurita - vivo, no he hecho uso del original sino de mi memoria, volviéndolo retrato funerario. Su muerte se le parecerá.

La intuición moviliza mi pensamiento, creando imágenes y analogías.

Exposición Roser Bru Cuntro Temas, Galería Sur, Santiago - diciembre de 1983.

### 3.4 PATRICIA ISRAEL

**ENRIQUE LIHN** 

Patricia Israel. Así empezaria una carta, si no fuera por la presente intromisión. Una carta te lleva dos puntos después del nombre del destinatario. Como no los puse los nombro. Humor y juego. Juego y humor, mi querida amiga, son los gemelos cofundadores de la pintura moderna. El castor y el polux de esta loba. Y nuestros comunes puntos de referencia Pintura Moderna: 2 puntos: humor y juego. Es cierto que tal pintura ha sobrevivido a su antigüedad: moderna era ya en 1910 antes y después. Es una humorada del tiempo que tiene el pasatiempo de pasar y no pasar en la movida de la duración. Y voy al grano sin la pretensión de encontrarlo y ocuparlo, entro en una materia de dos dimensiones, frente a la cual conviene despojarse de la idea fija de la profundidad. Tus cuadros Patricia Israel, son primeramente efectos personales, aunque los vendas son tuyos, de la mayor identidad. Voy a habiar de los con el tipo de superficialidad que conviene al juego. En términos de

acertijos y no de misterios. De charadas y no de crítica de arte.

En primer lugar, he recordado la palabra signo, la idea de lenguaje. Eso porque tus pinturas gráficas, dibujos pintados y grabados escritos tienen como referentes: la historia, la novela y el cuento, la leyenda y el acertijo. Y también porque, hacen uso de la palabra escrita con la que se entretejen, jugando a descifrar una frase cifrándola en una imagen. Imágenes y textos deben jugar aquí en el sentido de las correspondencias, el texto desencadena una imagen; la imagen busca palabras que la suplementen. En el Encuentro con Casa de Campo, de Pepe Donoso, el texto cruzaba la imagen con la que se entretejía, como en las ilustraciones que a todos nos gustan. La vida, (se leia por ejemplo) era pura alusión y ritual y símbolo y brotaba de ese texto esa flor fálica que es la cala emboscada en el relajo de único petalo que le sirve de escudo, amenazante y amenazada por el muñeco de una sola flecha. El relterado monicaco. Cabeza tosca -escribió Marta Traba, implantada brutalmente entre los hombros, ojos juntos quitándole toda inteligencia al rostro. Uno de estos "seres burdos y pesados" que protagonizan las escenas de Patricia Israel. Como antagonista de aquello que los pinta con amoroso horror. En el Encuentro con Donoso la letra de Casa de Campo no debía tomarse al pie de la imagen que ilustraba un texto escrito con un texto visual; tal era, al menos la intención siempre dificil o imposible que esta vez tuvo la autora de esa secuencia de imágenes epigrafladas con textos alusivos a la novela. La intención de establecer entre el texto y la imagen una relación causal lógica, en las dos direcciones de doble implicación. Después de los ars memorandi y de los iconos que dieron a leer a los analfabetos de la Edad Media, un texto oral y preconstituido la Biblia para no ir más lejos, manejar la imagen como una escritura es como ver con los ojos cerrados antes de quedarse dormido. Y a propósito de iconos en tren de asociaciones fáciles, ¿tendría algo de raro el que Patricia haya empleado láminas de oro para parabolizar la riqueza y la miseria de Marulanda?

Personalmente -un adverbio en desuso, prefiero la narrativa de Patricia cuando prescinde de las palabras o de las raíces, sufijos o infijos del recorte de las palabras; porque me temo que se apoye en el lenguaje en lugar de jugárselo en una pansemiosis, sustantivo espantoso- y me gusta -un verbo en desuso- en especial el grabado de Patricia o bien la pintura suelta de líneas o el dibujo suelto de color. Para decirlo en una palabra que no tiene nada de peyorativo en este contexto: el

pintarrajeo: arrancarse con el tarro de la pintura carcajeándose.

Voy a ser más especificamente nerguménico, aunque este texto quiere ser delicado como la alocada imaginación o fantasia de Patricia. Anoche usé una frase de hotentote, la perdi y quiero reconstruiria -verbo castrense y nacionalista. Desde que el arte pintarrajea, el monicaco es al cuadro lo que el culo al calzón. Ese monicaco en plural del que escribió a propósito de Patricia, la bella muerta Marta. El monicaco padre de la patria del arte moderno, Ubu, el rey de Jarry, pintarrajeado en el lenguaje. Apollinaire en la línea Picasso en la pintura hicieron monicacos y los hicieron los expresionistas, Beckman en particular.

En Hispanoamérica hay un fundador remoto y siempre vivo y presente, con sus calaveras José Guadalupe Posada; pero es etemo y no moderno, eternamente mexicano un mexicano de la revolución/contrarevolución. En la Venezuela subnatal de Patricia, ella vivió seis años en Caracas, hay un antecedente en Reverón. El mexicano Cuevas y el colombiano Botero, son monicaqueros. Es la linea de Patricia, que ha montado en su pintura un pequeño teatro de monicacos para escenificar algunas ferocidades eróticas y tanáticas: torturas y asesinatos que son violaciones el pan de cada día en la vida política policial de hispanoamérica; ferocidades de la vida social, que es un teatro de titeres en el subcontinente. Ferocidades varias. En ese escenario el mono ridiculo no es el antepasado, es el representante del hombre en el salón, la calle del operativo, o la cámara de tortura.

# 4. ANALISIS

# 4.1 CULTURAS LATINOAMERICANAS: ¿CULTURAS DE LA REPETICION O CULTURAS DE LA DIFERENCIA?

Texto para el Catálogo Internacional de la Bienal de Sydney 1984.

**NELLY RICHARD** 

### I. FORMAS DE LA REPRODUCCION

1. La comparecencia internacional de obras venidas de regiones periféricas significa -para esas obras- un acto de renuncia a parte de lo que las motivó como obras; se exponen desde ya a carecer de pasado en un país otro que les desconoce toda anterioridad, a ver mutilado su presente nacional por supresión de todo enlace contextual con lo que definia su entorno. Al desprenderse de la totalidad social de la cual son parte (y que -a su vez- es parte de ellas) y al cortar la red de sus relaciones interproductivas con las demás prácticas, esas obras corren incluso el riesgo de permanecer injustificadas. Se encuentran en todo caso forzadas a sacrificar parte de la legibilidad de sus coordenadas de significación históricocultural.

El muro (de galería, de museo; de exposición internacional) que aficha el destino de esas obras en cuanto extractadas de su totalidad productiva, se erige en soporte de transferencia; cumple primero con tachar cualquier referente no propiamente museográfico. Actúa inevitablemente como soporte de neutralización de las fuerzas vivas que dimensionaban la obra en su exterioridad social

Comparecer entonces en manifestaciones internacionales desde regiones periféricas significa, desde ya, saber del costo de tal transferencia; pero significa también abrirse a lo otro en un nuevo cruce de experiencias que reactiva el significado primero de las obras tensándolo en una contradicción histórica y geográfica. El afuera se constituye para esas obras en la garantia de su no clausura -más aún en circunstancias en que esas obras están aqui privadas de respiro.

2. Para nosostros, países latinoamericanos, la comparecencia en escenas internacionales adquiere valor de desafío; nos significa entrar a disputar un estatuto de legitimación histórica dentro de un marco de lectura que tiende a subordinar cualquier manifestación secundaria (marginal, periférica) a las formas promovidas como modelos por los centros de poder internacional. Fatalmente opera un automatismo de la remisión que condenaria a nuestras culturas a ser puramente duplicantes; cualquier forma nuestra aparecería como dependiente o tributaria de las formas internacionalizadas por las culturas metropolitanas -simple repetición o copia, imitación, réplica, simil de un original patentado por el registro dominante. Lo totalizador del modelo de lectura internacional hace que se interprete el conjunto de los fenómenos (aunque éstos emerjan de historias discordantes o contradictorias entre sí) dentro de un registro uniforme de secuenciamiento histórico; ese modelo no toma en cuenta las variantes procesuales que especifican cada historia como minoritaria -como disidente respecto al dogma internacional de la Modernidad.

Sucede entonces que esas formas nuestras se encuentren restadas de sus respectivos campos de validación históriconacional en cuanto queda obliterado su orden contingencial de aparición; queda omitida la especificidad de la trama sociocultural que determina el aqui y ahora de su surgimiento como fenómeno.

 Las culturas periféricas dificilmente logran revertir el proceso que las condena -por mutilación de su facultad dialogante- a no ser sino receptoras de lo impuesto, asentidoras de mensajes ajenos.

Esas culturas nuestras -negadas al intercambio- se inscriben en el pasivo de una actitud generalmente aquiescente p ratificante de lo dicho: lo unilateralizado de la comunicación internacional las acondiciona como culturas puramente subscriptoras de las formas imperantes.

Las carencias de nuestras culturas no son sólo producto cuantitativo de la escasez de informaciones, sino producto de la relación cualitativamente deficiente (o deficitaria) que las culturas dominantes nos obligan a sostener con la información en cuanto monopolio.

4. El aplazamiento histórico y geográfico ha ido conformando nuestras culturas de modo que se identifiquen no como producción de formas sino bajo la forma de la reproducción; su destino en la historia ha consistido siempre en contactarse con los modelos internacionales a través de sus copias es decir, diferidamente. La obra se convierte para nosotros en vestigios de si misma: en señal pretérita de algo ya sucedido cuyo valor de acontecimiento ha sido cancelado por la repetición.

Esa escena de arte que nos excluye a nosotros como actores e inclusive como testigos, se nos revela en un tiempo siempre secundo (reconstitutivo del momento que ya dejó de ser) y mediado por un registro de traducción internacional que convierte nuestras culturas en culturas de doblaie

Nuestras culturas son también culturas del recorte: fraccionadas por el dispositivo fotográfico de selección de la imagen las obras se nos presentan -en el extracto- ya cortadas de su red situacional.

5. Todo país involucrado en un proceso de colonización se define por lo parchado de su indumentaria, por lo residual de su tradición: la memoria de su pasado está compuesta por retazos de historias, otras formada de restos hibridos, de sedimentaciones varias y depósitos de lenguajes ya petrificados.

El dispositivo internacional de inculcación de los signos no toma en cuenta la especificidad nacional de los complejos productivos en los cuales esos signos están destinados a insertarse; de ahí lo disparejo de nuestras tramas productivas y lo heterogéneo de nuestras series referenciales. Fingidas en seudolinealidad, impostadas en su seudocontinuidad, esas historias nuestras se revelan como postízas (llena de añadidos, cubierta de retoque) y travestidas en su orden de correlación social.

Enajenadas por su condición de doble, viven su relación a la cultura en el modo de la sustitución.

Signos que proceden de complejos productivos extranjeros a los soportes receptivos que los acogen; esas prácticas nuestras ponen en juego la estratificación social resultante de esa desavenencia entre técnicas de producción desiguales entre si y anacrónicas en sus procesos.

Las prácticas latinoamericanas más recientes tematizan la condición de su producción (incluso, la dramatizan) generando -en su interior- una dinámica de significación susceptible de cargar con el destino de la obra en cuanto dividida entre procesos de cultura antagónicos entre si.

6. La revuelta de los signos (rebeldes a su origen) se suscita en el interior mismo de los lenguajes nuestros que los transportan desde una zona a otra vehiculando sus respectivas cargas de conflicto; subterráneamente chocan entre si diferentes niveles de culturización a que han estado sometidos a lo largo de nuestras historias. Entran en disputa -en el interior del signo- sus diferentes rangos de historicidad social.

Desde ya pugnan entre sí dos fuerzas contrarias en el interior de cada historia nuestra; la que desde afuera impone una significación conforme a la norma internacional, la que desde adentro asume la defensa de lo propio y no de lo nativo alzándose en contra de ese marco externo de imposición.

El régimen de censuras que rige en América Latina y aflige nuestras culturas es doble; procede del internacionalismo de los imperialismos culturales que margina nuestra producción de las redes metropolitanas de significación artistica. Procede además del autoritarismo de los regimenes políticos que someten el país al oficialismo de sus modelos de represión. Doble silenciamiento, doble ley de censura que nos corresponde levantar en el terreno del lenguaje entonces convertido en terreno de maniobras: el único sitio posible para imprimir en él el gesto de nuestra desobediencia.

El lenguaje que trabaja nuestras prácticas es en si mismo ese campo de batalla, esa zona de emergencia de un significado que atenta en contra de sus regimenes de dominancia.

Subyacentemente, se van desplegando las tácticas de resistencia y de combate en contra de lo prescrito; se va perfeccionando esa contracultura que ocupa la faz oculta de los códigos. Que trabaja en la clandestinidad de los referentes; que se va disfrazando mediante técnicas de travestímiento significante, que va parodiando el orden, que va metaforizando el registro de la ley.

Arte & Textos Nº 11. Envio a la Sa. Bienal de Sydney, Galería Sur - diciembre de 1983.

### 4.2 AHORA CHILE

JUSTO MELLADO

Mi intervención en este debate se refiere en términos generales a las relaciones que se establecen entre el espacio político y el espacio plástico, en Chile, en el período comprendido entre 1970 y 1983.

Con este propósito propongo a consideración dos textos demarcatorios del período:

1) El pueblo tiene arte con Allende (agosto - 70)

Convocatoria a la exposición Ahora Chile (octubre - 83)

Ambos textos pertenecen a una red análoga de escritura política, ya que si el primero indica la voluntad transformativa de un sector determinado de agentes culturales, el segundo indica por su parte la voluntad testimonial del mismo sector. Sobre esa trama, la primera voluntad aparece como sintoma de la illusión progresista que consume a los artistas plásticos durante un periodo (cf.; ideologia del "hombre nuevo"); la segunda, en cambio, registra el dolor de la caída de esa ilusión y convierte la herida nacional en el soplo significante que anuncia la venida del ave fénix de la reactivación social.

Si pensamos en los efectos institucionales de esos textos, el itinerario plástico-político verificado sigue los movimientos de una batalla estratégica que comprende sucesivamente fases de estatización, des-estatización y re-estatización de la cultura.

Si tomamos en cuenta algunos estudios recientes, podemos referirnos a la noción del Estado operable para designar el periodo institucional chileno anterior a 1973 en términos de Estado de compromiso, al cual va aparejada la noción de Estado docente, encargado de asumir el difusionismo cultural.

A partir de 1964, se pone en marcha la estrategia más coherente del difusionismo: el programa de Promoción Popular (valorización de la cultura popular como "cultura de la pobreza").

A partir de 1970, se lleva a cabo la energetización política radical de la cultura de la pobreza, pasando a ser sustituida la categoría de promoción por la categoría de conflicto. El Estado de compromiso se quiebra, llegando a presentar en 1973 una situación llamada de "equilibrio catastrófico de fuerzas".

Este período -1970/1973- es el tiempo de gloria de la extensión cultural asegurada desde el Estado, para las masas. El quiebre institucional de 1973 marca el comienzo de la des-estatización de los aparatos culturales.

El texto 'El pueblo tiene arte con Allende' queria decir: el Estado de compromiso realiza una política redistributiva de la cultura. Diriamos: el máximo esfuerzo de redistribución del consumo de bienes culturales.

En la plástica, la redistribución del consumo pasa por la democratización de los espacios de extensión cultural como por la socialización de algunos sistemas de reproducción de la imagen. (Lo curioso es que este manifiesto de 1970 postula en el terreno plástico las mismas banderas sociológicas que sostienen al programa de promoción popular, puesto en marcha por el desarrollismo de los años 64-70).

Indudablemente, 1973 marca la ruptura de esa actividad artistica extensiva.

Pero: ¿qué entender por actividad artistica? Aquí se debe distinguir la extensión gremial de la producción de obra.

Lo que se desarma en 1973 son las instituciones de extensión gremial; no por ello se desarma el producto, ya que en este terreno la productividad no depende de la extensividad.

Pero 1973 no marca una ruptura en la institucionalidad de los aparatos de Estado más visibles, sino de los aparatos de representación del movimiento popular; es decir, los partidos políticos y estructuras sindicales.

Hasta 1973 la extension cultural y la representación política aseguran la cohesión de la identidad de izquierda en Chile.

La identidad de izquierda buscó siempre producir la correspondencia entre cultura de izquierda y cultura nacional.

Esta correspondencia, en el post-73, se refugia en dos espacios básicos: organizaciones gremial-culturales y organización clandestina política.

Lo que subsiste como base teórica de esta correspondencia del identificado izquierdista es un marxismo reduccionista, cuya crítica recién se hace patente en Chile hacia 1977-78.

Por marxismo reduccionista entenderé, para los efectos de este debate, dos cosas; a) una comprensión mecánica de la determinación económica, y b) una concepción leninista de la práctica política (remito a revista Margen № 3, revista Proposiciones y a la línea editorial de Flacso, para situar el fondo documental de la crítica al marxismo reduccionista).

En una primera fase -1973/1976- la organización gremial-cultural se arma como espacio sustitutivo de la organización política. La política necesita a la cultura para hacer circular la palabra reconstructora de la identificación perdida. Lo cultural se trabaja como visibilidad expresiva de lo orgánico.

(Cuando hablo de política hablo de organización, de aparato. De un modo preciso de institución. Cuando hablo de cultura me refiero a un espacio institucional similar).

Si pensamos en el período pre-73, gloria del extensionismo y el difusionismo cultural, contrariamente a la posición combatiente que los agentes culturales asumen en su relación con la politica, la cultura no hace más que ilustrar el proyecto político.

Preciso más áun: la plástica izquierdista no hace más que ejecutar la función ilustrativa de un programa.

Si coloco estos hitos textuales demarcatorios es porque en ellos -y en el espacio que demarcan- la cultura, y la plástica en particular, manifiesta su subordinación estructural respecto de la política.

Si en el pre-73, la plástica ilustra y decora el programa del gobierno popular, en el 83 esa misma plástica ilustra y decora el programa de paso a la democracia. Esa ha sido la manera habitual de relacionar la política y la cultura en la identidad de izquierda. Es aqui cuando esa izquierda deja ver su vocación estatal y confunde a sabiendas la extensividad con la productividad.

Hoy, 'Ahora Chile' re-sitúa las condiciones de subordinación para el nuevo período que se abre.

Entre 1970 y 1983 hay sólo dos tentativas de romper esa subordinación. Ambas fracasan. Apenas subsisten en el espacio intelectual nacional entre 1977 y 1982.

Estas tentativas están configuradas por movimientos de renovación del campo político como del campo plástico. Su emergencia se sitúa grosso modo en 1977. Por un lado, la constitución de la vanguardia plástica; por otra parte, la renovación teórica de las ciencias humanas. Estas son las únicas tentativas de este periodo que se dan como tarea desmontar la hegemonia del marxismo reduccionista en lo cultural y en lo político, atacando las bases constitutivas de su discurso: es decir, entre otras, la noción de representación. La noción de representación política.

Se trata de dos tentativas que se proponen reformar la mirada sobre el espacio plástico y sobre el espacio político interviniendo en el interior de cada sistema, rompiendo en más de alguna medida las leyes de su constitución.

No habría que ser tan optimista para abordar estos años. Lo único que ha ocurrido ha sido la puesta al día del reduccionismo de izquierda en relación a problemáticas de arte y problemáticas políticas que no formaban parte de su discurso pre-73.

El texto de 'Ahora Chile' y la convocatoria a un Congreso Nacional de la Cultura no hacen más que re-editar los términos de 'El pueblo tiene arte con Allende': y su retorno como operación discursiva que se juega a establecer la continuidad con el 73 ha sido posible por la irresponsabilidad histórica, tanto de la vanguardia plástica como del movimiento de renovación teórica, que no logran construir el movimiento cuyo discurso proclamaba preceder.

La via de la re-estatización de la cultura exige, por supuesto, definir la política cultural que se incluya en el proyecto de redemocratización de la sociedad chilena.

La gran ilusión de los artistas y agentes culturales es pensar que sus esfuerzos de definición de una politica para un frente tan amplio e inespecífico puede incidir en el diseño de un programa político global. Lo que ocurre es que en este contexto, la política cultural no es sino un espacio entre otros, en el que se realiza el ensayo general de la definición programática.

Es, pues, un simulacro.

La "verdadera" política cultural es definida no por los agentes culturales, sino por el rodaje institucional de los aparatos de representación del movimiento popular. La cultura no es sino el espacio decorativo en que la plástica ejecuta la función ilustrativa del programa.

En 1983 el reduccionismo político recupera la hegemonia perdida temporalmente en 1977 a

raiz de la emergencia de la renovación teórica.

En 1983, el reduccionismo cultural re-edita los términos de su hegemonia del 70-77.

Nos acercamos nuevamente a los días de gloria. 'Ahora Chile" es un primer tanteo para la recomposición del frente de arte; es aquí que se postulan las políticas de recambio estatal en el nuevo período de extensión y de difusión que se inaugura.

Cuadernos de - PARA - el Análisis Nº 1. Edit. Justo Mellado, Nelly Richard - diciembre 1983.

# 5. DISCURSO INAUGURAL

# 5.1 EXPOSICION DE GONZALO DIAZ EN EL CENTRO CULTURAL MAPOCHO GLAUDIO BADAL

(Transcripcion textual)

Señores Señores guiero aprovechar esta ocasión para hablarles del centro cultural mapocho del centro cultural mapocho y de y de Gonzalo Díaz de Gonzalo el centro nace el centro el centro nace de una idea de una idea de una idea una importantisima idea nace el centro importantisima decir es decir es decir no hay cultura si no existe unidad entre aquellos que la practican no la practican la piensan no la practica unidad unidad entre aquellos unidad que la practican no se practica la cultura en Chile en Chile no hay no hay cultura hay gente culta pero el centro cultural mapocho quiere aprovechar esta ocasión en este momento existe un simulacro de cultura en Chile simulacro pero raro simulacro triste como como triste como una empanada fría que hastía a los chilenos los chilenos en periodo de bostezo y letargo hastiados hastiados un simulacro no dura no puede durar no un simulacro de cultura ja ja ja un asalto un asalto esto es un asalto ja ja a la razón al hombre no puede durar mucho ja ja envejece un simulacro nace muerto de ahi los bostezos el tedio el centro cultural nace de una idea de unión Gonzalo Díaz rescata a la pintura chilena de su melancólico subjetivismo hace del arte un apretón de manos un aviso luminoso propaganda y fiesta el centro cultural mapocho tiene el placer de rechazar los simulacros como profundamente peligroso para el desarrollo de la humanidad luminoso Gonzalo Díaz luminoso y molesto rescata Gonzalo Diaz el arte chileno de esa extraña metafisi meta metafisica extraña polvorienta meta rescata metafisica latinoamericana de lo profundo y de lo patético y lo absurdo nos aburrimos nos aburrimos aburri aburrimos ya ha sido cultivado por otros por otros cultura de haragán haragán vivimos de las rentas por otros de la rentas hacemos como si como si viviéramos como si pintáramos como si estuviéramos ocupados como si estuviéramos creando pero no pero no estamos no estamos creando nos aburrimos dormimos largas siestas vivimos largas tertulias horribles conversaciones conversaciones horribles teleféricas dormimos largas siestas deshonrosas para el hombre moderno nos dormimos nos dormimos con facilidad con nos dormimos con facilidad y nos apasionamos nos nos dormimos nos apasionamos para volver para volver volver a dormirnos pero pero paramos paramos la oreja la paramos la oreja ante los delitos domésticos de las más de las más de la más baja especie pero no pero no tenemos no tenemos la humildad la humildad no tenemos y el coraje nos falta no tenemos el coraje para estar despier despiertos para instalarnos dice Sartre dice Sartre por ahi dice Sartre para instalarnos en este momento en este momento de la historia y quérelo contra todo dice Sartre dice Sartre contra todo quererlo este momento con la obstinación del vencido contra todo con la obstinación y el coraje vivimos momentos dificiles momentos no tenemos vivimos momentos dificiles no tenemos paz ni tranquilidad paz ni tranquilidad el centro mapocho nace de una idea quiero aprovechar esta ocasión para hablar de Gonzalo Díaz para referirme a Gonzalo Díaz quién Gonzalo Díaz con tanta inteligencia con inteligencia ha comprendido el ha comprendido Gonzalo el significado de un lugar de encuentro para todos ha comprendido un lugar con tanta inteligencia de encuentro para todos de encuentro en esta ocasión para referirme a Gonzalo Díaz de una idea quiero aprovechar esta ocasión para referirme al centro cultural mapocho hágase socio del centro hágase socio de Gonzalo Diaz muchas gracias muchas don héctor Hoces de la guardia muchas gracias klenzo don hector y de la guardia gracias klenzo Itda en miguel de atero 2869 comuna de quinta normal por klenzo gracias de la guardia don hector vanguardia.

Exposición de Gonzalo Díaz. Centro Cultural Mapocho - 29 de julio de 1982.

# 1 DIAGNOSTICO CRITICO

# 1.1 ¿REQUIEM PARA UN MOVIMIENTO ARTISTICO?

Nuestros lectores han seguido en estas páginas el desarrollo de un movimiento artístico que se inició hacia 1975 con la reaparición de artistas cuya obra crítica al actual modelo se desplegó en escenarios marginales ligados a la labor solidaria de la Iglesia. Estos artistas fueron motivando y formando nuevos creadores, especialmente entre la juventud, a la vez que iniciaban diversas organizaciones y talleres culturales.

Su momento de mayor expansión estuvo en los años 1977, 78 y parte del 79 cuando, coordinados entre sí, los talleres realizaban actos masivos con un considerable apoyo de público. Además, ellos constituyeron el semillero de una nueva generación de artistas que desarrolló nuevas formas de expresión creativa.

En ese tiempo, quienes se "iniciaban" en este mundo, como creadores y como público, se encontraban con un circuito marginal, claramente delimitado, de la expresión artística disidente. Alli se reconocian los pares y se diferenciaban de los nones.

Hoy no encontramos en nuestro mapa cultural a muchas de aquellas agrupaciones de artistas, y si alguien quisiera -como lo intentó tiempo atrás un semanario nacional- inventariar las trincheras de la expresión cultural disidente, se enfrentaria a una tarea bastante más ardua.

Esa transformación del panorama cultural resulta enormemente importante, y tratar de apuntar a sus causas, altamente iluminador.

Creemos que a esta situación ha contribuido un doble movimiento: uno proveniente del oficialismo, y otro de la disidencia.

El primero se inicia con el lanzamiento del 'Arte-Empresa', expresión del aperturismo político en el campo cultural, y corresponde a un intento de cooptar una actividad artística que ya era demasiado vasta e importante como para desconocerla o reprimirla, lo que proporcionaba, también, efectos saludables para la imagen. Este objetivo "crudo", se combina con una tradicional valoración de la cultura como "bien del espiritu", y la existencia de una ancha zona de expresión artística neutra en cuanto a una valoración o condena al actual modelo.

Desde el campo disidente opera otra dinámica. Aqui las condiciones para esta nueva situación se sustentan tanto en la consolidación de una nueva generación de artistas que llega a adquirir un alto nivel profesional, como en un agotamiento de la dinámica marginal y la necesidad de conquistar nuevos escenarios para acceder a nuevos públicos y ampliar su influencia cultural. Esta orientación impulsa a la disgresión de las organizaciones marginales y marginadas, a la vez que se ve favorecida por ella. Impulsa, también, a la búsqueda de un desarrollo y una imagen autónoma de cada artista, grupo o conjunto.

De esta manera, desde ambos polos se dan nuevas exigencias que apuntan a una distensión de las fronteras y a una hibridez con tolerancia reciproca, lo que también se ve favorecido por los requerimientos comerciales de la industria artística nacional que necesita de nuevas caras que ofrecer al respetable público.

Ciertamente, desde el punto de vista de los artistas disidentes, esta "intrusión" trae consigo costos en varios sentidos. El más obvio es el temático, porque hoy, especialmente en la televisión, la tolerancia a la crítica es mínima o inexistente. Pero, además, están las exigencias del formato comercial y la producción en serie para satisfacer gustos fijados, que subyace a la industria cultural. Por último, el mismo ambiente incita a una actitud frívola, que transa sus valores fundamentales.

Ante estas expectativas surge una lógica aprensión. Pero señalábamos que esta nueva situación responde al desarrollo de los artistas disidentes, a la necesidad y capacidad de dar a su obra un alcance nacional. Siempre habrá temor de avanzar y enfrentar una nueva situación, pero

más temible es estancarse en aquella que ya no responde al propio desarrollo.

Es evidente que durante un tiempo el sentido de este arte se hará más difuso, pero no cabria esperar que se pierda, porque estamos en presencia de una generación de creadores que no olvidará jamás en qué escuela debió formarse.

La Bicicleta Nº 12 - 22 de mayo al 22 de junio de 1981.

## 1.2 INVERSION DE ESCENA

**NELLY RICHARD** 

La pregunta respecto a la exposición es: ¿cuál es la estrategia de la cual participa, cuál es su política de inscripción cultural? en circunstancias en que ninguna manifestación es inocente por estar siempre comprometida en una determinada coyuntura de sentido.

#### REVERSIBILIDAD DE UNA SITUACION DE CULTURA

Me parece útil remitir la situación de arte que estatuye esta muestra a la situación inmediatamente anterior que aparece aqui sancionada por ella; se me hace aqui notoria una situación que históricamente hablando- tiene carácter de relevo. Digamos que se pasa de la negación de la pintura implicita en la escena llamada "de avanzada" a la actual reafirmación de esa pintura y desvalorización conjunta de la escena mencionada como anterior.

Me parece que la nueva situación (por lo demás predecible en su resultado desde la muestra de Gonzalo Díaz "Historia Sentimental de la Pintura Chilena" - SUR, 1982) se postula históricamente como reverso de la anterior; trabaja para revertir (para dar vuelta) sus condiciones de inscripción. Esta afirmación me resulta bastante simple de ejemplificar en la medida en que el efecto de reversión opera casi simétricamente:

- la exposición "Provincia Señalada" reivindica -en forma que se quiere socialmente convincente a juzgar por su operativo de despliegue- la noción de vitalidad y de talento en cuanto realidades declaradas más bien faltantes en el conjunto de obras anteriores.

De una escena a otra, se sustituyen las reglas de operación; mientras anteriormente (pienso en Dittborn, en el CADA) se validaban las instancias de verbalidad o textualidad incorporadas o anexadas a la obra, se valida aqui una visualidad pura: es decir, libre de intromisiones verbales, exenta de requisitos discursivos (libre finalmente de cualquier exigencia extrapictórica) y reacia a toda muestra de conceptualización.

El anterior efecto de discursividad que las obras ponían en escena (su trabajo de mediatización discursiva) cede ahora frente a una especie de espontaneidad creativa; de impulsividad del gesto.

- junto con el talento, se reivindica aqui la individualidad del gesto pictórico y del imaginario que ese gesto pone en acción.

Mientras la escena de "avanzada" se preocupaba: 1) por la sociabilización de sus referentes (noción de cuerpo comunitario en CADA y de historicidad social en Dittborn) y 2) por la colectivización de sus soportes (la ciudad, las instituciones, los soportes editoriales como marcos de intervención), se asiste aquí a un ejercicio pictórico enteramente subjetivado: a nivel referencial, la obra se desliga de su totalidad histórica y escasamente incorpora a su repertorio iconográfico elementos susceptibles de ser identificados como correlatos sociales.

- mientras en la escena anterior, Dittborn, Leppe o el CADA problematizaban dentro de la misma obra las condiciones de su producción en cuanto arte latinoamericano, esta muestra -pese al subterfugio de su título- se desentiende aqui de su propia marginación y tiende a omitir cualquier

referencia a su situación de periferia.

No es que las formas empleadas (o las corrientes a las cuales pertenecen) sean más internacionales que las anteriores; el problema está en que el internacionalismo de sus referentes (por lo demás inevitable) no está procesado en el interior de la obra, -ni siguiera actúa en ella como contradicción. Queda obliterada cualquier marça de conflicto susceptible de haberse producido a causa del choque entre realidades culturales discordantes entre si.

 mientras la escena anterior producia su propio discurso como enmarque de un programa de arte que se iba teorizando a si mismo a medida de la producción de obras, esta nueva escena aparece prescindiendo de la relación a los textos; se abstiene de toda instancia de verbalización de la obra. Produce una vacancia de discursos, una especie de renuncia a la textualidad en contraparte a la sobrevaloración de la cual era objeto la palabra en la escena anterior.

Al poner de manifiesto el sistema de contraposiciones que va articulando esa nueva escena como reverso de la anterior, no se pretende condenarla por ser diferente (u opuesta) a la otra ni tampoco por no haber progresado en la continuación de lo mismo; existe una determinada lógica de procesos que justifica el surgimiento reactivo de manifestaciones destinadas a rebatir la autoridad de lo anterior, a negar lo previamente establecido. Desde esta perspectiva, lo reactivo de la muestra (el hecho que surja como reacción en contra de lo no pictórico de la escena anterior y se proponga desarticular dicho marco de imposición) se justifica en cuanto factor de dinamización de un proceso cultural y dialectización de una conciencia de arte.

El problema consiste -sin embargo- en evaluar el tipo de operaciones que esta nueva situación de arte posibilita dentro del marco de nuestra institucionalidad cultural; se trata finalmente de saber qué tipo de actitud propicia esta nueva situación de arte para juzgarla no en sí misma sino en función de los efectos o contraefectos que surte dentro de una determinada coyuntura socio-cultural nacional.

### REDUCTIBILIDAD O IRREDUCTIBILIDAD DE LAS OBRAS A LO DOMINANTE

Pienso que cualquier proyecto nuestro es susceptible de medirse en función de su operabilidad histórica; se trata finalmente de detectar cuán operable o inoperable le resulta ser ese

proyecto a la Ideología cuya representación nos proponemos impugnar.

No es que una manifestación (de textos, de obras) valga en si misma o esté caucionada por una especie de verdad o certeza interiores; ninguna garantía interna de sentido exime la obra de tener que pensarse (medir su operancia) en función de la exterioridad social dentro de la cual le corresponde actuar. El significado de una manifestación (y como tal su alcance histórico) es producto de cómo opera en lo concreto de una situación dada: de cuáles son los efectos de participación social que desencadena en la totalidad productiva, de cuál es el tipo de comportamiento crítico que despierta en el sujeto de la recepción, de cómo pone en crisis la institucionalidad de su práctica. El significado político de una obra no es proporcional al grado de compromiso que manifiesta esa obra con la ideología que suscribe su autor; depende de las transformaciones estructurales que la obra se propone practicar en el interior de su propio campo productivo y de la irreductibilidad de su efecto al Sistema de Producción dominante.

Desde ahí, entonces, me pregunto por la situación de arte que la exposición define; me pregunto por el grado de asimilabilidad o inasimilabilidad de sus rasgos de producción al modelo del oficialismo cultural que pretendemos impugnar. Me pregunto cuán refractaria es a los efectos de lo dominante. Me pregunto, en suma, cuál es el tipo de complicidades ideológicas que esta

situación de arte arma o desarma.

Ya no se trata de polemizar en términos de oposición pintura/no pintura de acuerdo a las exigencias de una presunta contemporaneidad de formas sino de evaluar la operatividad de cada soporte o técnica en función del tipo de experiencia crítica que socialmente determina. Una técnica es más que un simple recurso de facturación material: es también un modo de instrumentación social de la percepción. Un soporte es más que la conformación espacial de las componentes fisicas de la obra: el soporte de una obra es la suma material de sus condiciones de existencia social en una comunidad históricamente formada.

Temo, por mi parte, que la reivindicación de un arte vivido como pura interioridad subjetiva en ausencia de correlatos sociales que pongan de manifiesto -en el interior de la obra- la historicidad de sus condiciones de producción, que la formulación de un imaginario no sociabilizado y la postulación de una visualidad cuyas imágenes escapan al control de todo dispositivo social de producción de signos; temo que el aflojamiento de toda tensión discursiva susceptible de articular la obra de una dinámica de pensamiento social, satisfagan el propósito de otorgarle a la creatividad un valor simplemente ornamental y contribuyen a desactivar el arte en cuanto instrumento critico de transformación de nuestro campo de conciencia social e histórica.

Cuadernos de - PARA - el Análisis Nº 1, Edit. Justo Mellado, Nelly Richard diciembre de 1983

### 1.3 LOS MAS JOVENES Y LAS ESCUELAS DE ARTE

FRANCISCO BRUGNOLI

La expectación sobre lo que sería "una nueva generación de artistas" empieza a plantearse desde la exposición "Provincia Señalada" (Galeria Sur, set. 83) y, desde entonces, ha sido expuesta su continuidad de "joven generación", siendo tal vez uno de los hitos más importantes, en su oposición y diálogo con otros productores de arte, los viernes de Taller Artes Visuales que les fueron dedicados durante 1984. (Taller Chucre Manzur/Elias Freifeld-Manuel Torres/R. Cabezas, Bruna Truffa, P. Barrenechea, etc./Gésar Olhagaray/Mario Soro/Arturo Duclos/As. Plásticos Jóvenes).

Esta expectación originará también, desde las galerías de arte un especial interés; enero de 1985 fue el mes de las exposiciones de estudiantes: Plástica 3, alumnos de Bellas Artes U. de Chile y alumnos Escuela de Arte U. Católica (poco antes en el Inst. Goethe se había realizado una importante muestra igualmente integrada); Galería de la Plaza, alumnos Instituto de Arte Contemporáneo, Galería Bucci, alumnos de ARCIS; a las que habría que sumar Galería La Fachada, Taller Chucre Manzur y Museo de Arte Contemporáneo, otra vez alumnos de Bellas Artes U. de Chile.

¿Qué unificaria estas producciones y cómo resolverian la expectación aludida? Me parece comenzar exponiendo aquellos rasgos evidentes y luego aquello que evidenciarian:

 Vuelta al cuadro: soporte regular, plano, bidimensional. Recurso bastante común a excepción de algunos jóvenes de ARCIS.

Reaparición de una visualidad de carácter hedonista, resuelta en la picturalidad.

Estas cuestiones ponen de manifiesto una oposición a las prácticas de arte que ocupan nuestra pequeña (restringida) escena metropolitana en los años inmediatamente anteriores, y sería muy fácil atribuirlas sólo a la presión de las tendencias internacionales. (He sostenido en varias ocasiones que más importante que el escándalo chauvinista es buscar en el calce-descalce,

contraste marginalidad-metrópoli, con estas tendencias, los elementos de decantado y rebalse que muchas veces logran intervenir completamente sus procesos de significación).

Así resulta más productivo mirar hacia el interior, interior donde se da la concurrencia de

algunos fenómenos singulares:

a) Reacción de un grupo importante de jóvenes pintores a la primera irrupción cuestionadora del cuadro y la pintura (años 60) y que se mantiene en producción, reaccionando también contra la ofensiva del 76 adelante, logrando imponer su discursividad a partir de 1981. La aparición de las tendencias pictóricas internacionales les servirán de confirmación posicional,

b) La represión al interior de las universidades, que desde 1973 adelante, significa para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (donde los trabajos experimentales se han inaugurado y alcanzado su mayor relieve y la numéricamente más importante del país) la exoneración de todos los profesores cuyas prácticas se oponían a la tradición en artes plásticas (represión que manifiesta así su claro significado político y cultural).

c) La tradicionalidad más conservadora que se instala en la organización y patrocinio de las

exposiciones de arte hasta 1978 aproximadamente.

Todo esto configura la canalización forzada de "una generación" (el curriculum de Bellas Artes dura cuatro años) hacia las formas más convencionales de las artes visuales.

Pero las mismas modalidades de enfrentamiento de sus prácticas, por estos jóvenes, ponen también en evidencia las cuestiones aludidas. Sobre todo en lo que concierne a los grupos de las Universidades y Chucre Manzur.

a) Valorización general. La mancha, el frote, el trazo y el chorreado testimonian el acto, y tacto, del gesto, lo guardan, lo acumulan, sobre la pureza que tuvo la tela. La pintura se resuelve como un acto afectivo liberador de energía.

b) La forma desgarrada se contiene en una figuración que busca exhibir agresividad y primitivismo. Existe una clara vinculación al expresionismo, son calificados de "neo-expresionistas"

c) Organización de la obra por una estructura narrativa, principalmente autobiográfica, que se resuelve por una ocupación a veces centralizada y otra fragmentaria del espacio.

d) Ausencia, rechazo, de todo discurso verbal o textual.

En enero de 1985, en el contexto de la exposición de Galeria Plástica 3, se realizó un foro durante el cual mi cuademo registró frases que resultan elocuentes extractos de las intervenciones de algunos expositores.

- "... mi historia y la historia de la pintura..." - "... ser y hacerme..."

- "... diferenciarme... ser generacional ...viaje hacia adentro..."

- "... fotografia de un diario... desarrollo... pose... pose del diario hacia la pintura... serigrafia-

pintura... huella, dejar proceso... lo gestual y caótico visceral...

"... mi mundo con lo que me rodea, denunciar lo fuerte, las contradicciones... tocar el limite entre el hombre y animal donde el hombre es tratado como animal... técnica visceral... preocuparme de la esperanza... no pude seguir así... salir...

... mi huella mi autobiografia... del otro al yo..."

soledad, aislamiento... sólo en el silencio se crea..."

Todo esto visualizado desde las tendencias internacionales se insertaria muy claramente en el retorno al individuo, "al privato", de las posturas post-modernistas, proyección conformistas de la "decepción" que habrían provocado las vanguardias, a partir de 1968 en Europa y EE.UU., y en Chile muy evidente desde 1982. Pero también son efecto de las formas que, en Chile, mostrarà parte del movimiento de vanguardia desde 1976:

a) Emisión de un discurso pertinente y comprometido en la producción de obras, racional, exhaustivo, con tendencia autoreferencial y carácter fundacional, que busca inaugurar formas de lenguaje y que aparece como excluyente de toda otra opción de lectura de las obras referidas.

 b) Aparición de una multiplicidad de soportes editoriales, para los discursos señalados, y que resultarán, por relevancia alcanzada, inéditos en el país. Importancia que también da cuenta del alto grado de copamiento de la escena de arte nacional.

 c) Desarrollo de una polémica de carácter fuertemente agresivo que desarrollará una provocación positiva como también una acción inhibidora.

d) Espectaculandad, de las diversas expresiones, que exhibe una disponibilidad de recursos que deslumbra y simultáneamente expone un rigor en la investigación de lenguajes, y las coherencias formales, al mismo tiempo que niega, o restringe, la visualidad como proyección sentimental.

La hegemonia, copamiento, por las vanguardias, sin embargo se contradijo con su capacidad de proyectarse en los grupos más jóvenes. Estos formativamente, en su mayoría, en manos de las escuelas de arte universitarias carecieron de instrumentos de interpretación suficientes. Porque las escuelas como instituciones no tenían cómo darlos y por considerarlos por eso mismo, elementos desestabilizadores de su sistema impuesto impositivo (paradoja para lo que se espera de una escuela de arte. Triste contraste con la situación pre 1973). Así a estos jóvenes les quedaba, como confirmación de su existencia, el rechazo de aquello que sentian los marginaba y el ejercicio de prácticas afirmadas en el yo. Entonces la reducción al gesto, y su huella, como autovaloración. El primitivismo y la irracionalidad como antitesis de toda elaboración. Formas centralizadas, alegorias del yo, o fragmentadas, alegorias de disoluciones deseadas, de las muertes expresionistas. Contra el discurso el silencio, o el anti-discurso, al análisis material y racional oponen la sentimentalidad el afecto. Narración y autobiografía, primitiva descripción y conflanza sólo en la propia historia, la propia marca, señal de supervivencia, necesidad de ir al origen. Se autocalifican en contra de la vanguardia, se asimilan a una "trans-vanguardia".

Esta tendencia neo-expresionista se podría considerar inaugurada en 1982 (Benmayor-Tacla: Zapateo Americano. Galeria Sur) estableciéndose en un periodo que se coincide en calificar de "desaliento", "fatiga", o "deflación" de las vanguardias (escena de avanzada). Su contrapartida se iniciará con la emergencia de otro grupo de jóvenes. Estos jóvenes comparecen públicamente como "El enemigo público" en Galeria Sur, abril 1985, y oponen al gesto sentimental, a la tacticidad sensual, su bateria-código de elementos mecánicos, extraidos desde la gráfica cotidiana, "popular". Desde una critica tendenciosa se diría; a un neo-expresionismo oponen un neo-pop, new-wave.

"NEW-EROTICO/STORM/CALAMA-CRIMEN/EXIT/ROBIN/TROPICAL-WIFE/AMERICA - AMERICA/FROM CHILE NOW OR NEVER/CHILE DE MIEDO/ERROR/RAYO/SANTIAGO-RADIO/

STORM/TOCADOR/ZIELO/DUNA"

(Frases, palabras que se repiten en las obras de "El enemigo público").

Al afán profundamente anti-sistemático (y habria que preguntarse si los gestos, frotados y manchas no son sino códigos internalizados) oponen una euforia de/por todo aquello que es consumido, codificado. El trazo del comics, frases, palabras, también desde alli y desde todo lugar común impreso. Signos, logotipos. Y lo más característico, el uso de plantilla y pintura spray, negación de un gesto sensible, exhibición de un consumo-consumido. El chorreado se reemplaza por el goteado, dripping, más casual, más lejano, menos personal. Si una superficie descubre la manualidad es atacada por el dripping, en un ocultamiento que exhibe el afán de negar. Reemplazar el óleo por esmalte sintético, brillante (brillo también de poner en limpio) y duro, confirma ese mismo afán.

La forma prefiere ser decididamente fragmentaria, fragmentos de recolección, lugar del otro. Se sobrepasa la restricción del soporte pero se busca una estructuración de obra: todos a gran formato, todos a autorretrato (pequeño formato), todos a disco, todos anónimos.

La critica cultural no aparece enfrentada desde un yo diferenciador sino en el devolver.

enfrentar, al espectador con su fascinante mundo consumista.

Todas esas cuestiones se hacen ahora más claras en el "El Enemigo Público". Las obras anteriores hacian primar el principio euforia (la euforia también se lee proyección sentimental, energia y afecto) y se hacia presente una indeferencia (conformidad) sobre el proceso de significación, que contrasta ahora con el programa de ocupación del espacio galería, de los diversos soportes y hasta la exacerbación de un cierto barbarismo.

Estos jóvenes se integran heterogéneamente, pero principalmente provienen del Instituto de Arte Contemporáneo, donde participaron bastante irregularmente del proceso formativo. Por oposiciones se podría intentar virtualizar lo que pasa en las escuelas universitarias, podríamos apuntar en este sentido una no valorización positiva del elemento sentimental afectivo, no hablan de una soledad, no hablan de un actuar visceral, no rehuyen un discurso verbal (Taller Artes Visuales,

1984).

De los jóvenes de ARCIS, por su mismo nivel de estudios, 2 años curricular (los exponentes universitarios son egresados o de cursos superiores), y a pesar de la crítica positiva (Waldemar Sommer: Estudiantes y Esperanza Plástica. El Mercurio, enero 27, 1985), no es posible aún emitir juicios de validez. Pero podemos anotar como positivo el que se presenten con una heterogeneidad de producciones y señalar algunos rasgos que parecen apuntar hacia diferencias respecto a las otras muestras. Presentan una tendencia a intervenir los procesos seriales, operando desde ellos, posesionándose de modalidades productivas, características de nuestro tiempo. Se interrogan y buscan intervenir los procesos de significación, buscan desmantelar o reubicar las identificaciones de significado. Experimentan diversas formas y materiales, demostrando un desprejuicio hacia los ya ancianos partidos de la pintura y la no pintura. Si en algunos de ellos está presente una crítica cultural ésta participa de la trama total de la obra como lo es el mismo intento de desconstruir el valor-objeto de ésta.

De las situaciones expuestas se pueden extraer diferenciaciones (y asumo la critica de un cierto partidarismo) pero existen también elementos de conexión. El principal es una acción "contracultural", entendida en los afanes de ruptura de sistemas, por devuelta y enrostramiento de éstos, como por oposición o interrogación de los procesos de significación de los medios ideologizantes, y como el mismo cuestionamiento histórico, consciente o de facto, en las obras. Todo esto apunta, indudablemente, más lejos que la interrogación sobre las escuelas de arte y se transforma en el dar cuenta de nuestro paisaje cultural. Paisaje donde sofisticadas tecnologías de importación, para las que muchas veces no somos más que apretateclas, conviven con el barbarismo de la desnutrición cultural y biológica y con el desmantelamiento del aparato productivo. Ver estas obras nos obliga a superar el prejuicio tendencioso, la comodidad de meter en cajones y evitar el reconocimiento: no somos latinoamericanos por proyecto sino por habitar este lugar.

Pero de este retorno a la pintura y al cuadro, sea como espacio regular o como uso del plano, también habrá que interrogarse de aquello que denotaria el interés de la galeria. Coherencia con el re-despertar, resucitar, el "gusto" por el objeto, el delicioso espíritu de atesorar, o la tranquilidad de lo normal. Por fortuna -o tragedia- estos más jóvenes suelen eludir, en cuanto dimensión y convencionalidad, los formatos y soportes, (baldosas, discos, bastidores sin tela) cerrando, o

poniendo limites, o cambiando las expectativas de los apetitos más tradicionales.

(El trabajo de los jóvenes reunidos en APJ merece, en mi opinión, un trabajo especial enfrentado desde el análisis de la producción colectiva. En cuanto a la situación de la enseñanza de arte debiera abrirse una polémica extendida. No podriamos ser indiferentes a su significado como ente de reproducción ideológica y como tal modelizadora o neutralizadora en el ámbito de la producción de arte).

# 2. TEXTO PARA UNA EXPOSICION

# 2.1 POBLA CAUSA

GONZALO DIAZ

Se presentan en esta muestra, los trabajos recientes de seis artistas super jóvenes, todos estudiantes aún en el último curso de la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Los trabajos que hoy observamos corresponden, más o menos, a las tareas que se debieran realizar en los respectivos talleres de escuela.

A excepción de Josefina Fontecilla, que formara parte en la colectiva "Los Hijos de la Dicha" en Galería Sur, los demás se exponen en esta ocasión por primera vez. Todos, a excepción de Angélica Sánchez, han sido mís alumnos tanto en el taller de pintura como en el de operaciones visuales.

En pedir texto siempre hay engaño. La creencia en una cierta durabilidad por obra y gracia del decir de otro. Porque basta que algún otro diga algo para que se inicie de inmediato la construcción del crédito. Para entrar a cualquier plaza de transacción discursiva por la claridad supuesta de un enunciado bien constituido.

Pero, en pedir no hay engaño, pedirle peras al olmo, yo podría ser el colmo de vuestra desdicha. Entonces, la observación prolongada de las obras, prolongada hasta sus respectivos precedentes, desde sus etapas iniciales y desde los estados de total deformabilidad connaturales a las carencias, a las ignorancias, a la desinformación, a la inseguridad, a la falta de reflexión. Ese lugar geográfico de amarre cotidiano, justificaria la conveniencia de la autoria de este texto?

O la coincidencia entre ellos y yo en el desarrollo obligado de un trabajo curricular, compartiendo desde lugares opuestos un espacio desmantelado, desamparado, usando sitios precarios, harían que mi aproximación fuera más precisa, más pertinente?

O la posible intromisión, la influencia, los forzamientos conscientes o no, que tal vez han sufrido de mi parte en la formación de una determinada manera de construir un sistema de producción, me permitiria accesos que para otros resultarian vedados, o inespecíficos?

Sin embargo para mi, esta muestra, su titulo, su diseño, la juntura de sus nombres, se presentan como un hecho consumado del cual sólo me puedo ocupar en tanto es un gesto de regulada autonomía de parte de sus componentes. Porque es posible que lleguen a levantar más adelante, cada uno, su propia carpa en medio de la tribu.

Las prácticas disimiles (ya que las mediáticas son de Gente Grande) que aquí observamos, no son el resultado de una apertura programada para un trabajo de escuela, sino más bien, el residuo natural de empresas privadas en su interior, de iniciativas particulares que nunca han sido ni recogidas ni ensambladas orgánicamente en los curricula. Recién se discute cuestiones básicas, del ABC me imagino, de la enseñanza del arte. Las propuestas consistentes si es que hay alguna, batallan en contra de nada, y sin embargo no logran imponerse. El tiempo se ocupa en regiamentar y estatuir el vacio, un trabajo magistral de la superburocracia de las bellas artes. El Campus de Las Encinas en Macul, como una tentativa sistemática de cercamiento al imaginario y a la vitalidad de los futuros artistas. Lo que no se calcula es que la impulsión, el deseo persistente y excesivo de los enunciados, la cuestión de superar la epidermis sea comiendo o vertiendo, siempre anda por el lado de los sin embargo, y se nutre bien en la escoria y el residuo. La drástica reducción de los planes de estudio en los últimos años, la estrechez en el solo reconocimiento de la pintura y la escultura como únicos medios de canalizar las artes plásticas, han dejado fuera del limite institucional subvencionado por el Estado, a todas las demás prácticas y procedimientos propios de las artes visuales contemporáneas, restando también con este celo, las posibilidades más adecuadas de aproximación crítica y analítica a la gestión de la pintura y escultura.

Es en este sentido que el centro de formación y de trabajo se constituye en un espacio de constante y progresivo desmantelamiento y desamparo.

Por otro lado, la formación teórica es en el mejor de los casos, impresionista, historiográfica, moralizadoramente estetizante e irreflexiva, que ni siquiera satisface bien un intento de culturizar a los infieles. Una cosa es desasnar a los burros, pero otra transformar un departamento universitario de teoria en cursos de escuela primaria, en donde pasan a decorar el oriente eterno las relaciones productivas, las investigaciones, las instancias de reflexión, las disputas, y en general, la formación de lenguajes estructurados y estructurantes.

Este es el lugar de trabajo, espacio de proveniencia fracturado e inorgánico, alejado sistemáticamente de los verdaderos intereses, y problemas, normales por lo demás, que atañen a cualquier práctica artistica, a 15 años del 2001.

Búsqueda, esta colectiva de autogestión, se conectará por fuera, en el hilo interruptor de los acontecimientos de su entorno, con otras muestras de parecido y distinto corte. No existe aqui propuesta pública, en el sentido que su diseño es otra manifestación de esa inorganicidad de las empresas privadas que existen al interior de los centros de enseñanza de arte, como reemplazo vitalista de la falta de políticas consistentes de extensión cultural. Empresas que son puro amor al movimiento pero que en su adolescencia, no han contemplado cuáles son las mejores condiciones de su propia conveniencia.

No podria calcular, en el apuro, la cantidad de sospechas que despertará no este texto, sino el nombre de su autoria. ¿Otros hijos de la desdicha, pero esta vez camullando y despistando su origen? Ni propuesta ni enemigo público, sino una colectiva para público en general.

# 3. REFLEXIONES DE UN JOVEN PINTOR

## 3.1 YO PINTOR

OMAR GATICA

a) El cuerpo social no depende para nada de lo que se pinta. De verdad el arte como cuerpo crítico frente al cuerpo social está dando la hora. Consideraciones que refieren mis problemas frente a una tozuda marginalidad ubicada en mi labor personal como individuo (pintor) y a mis consideraciones acerca de la relación arte y vida a través de la historia, del como cada una de estas dos (arte y vida) sufren un desarraigo gradual en su interdependencia reciproca en el transcurso del hecho histórico.

Cuando yo comencé a pintar, la pintura estaba en condiciones de marginalidad en el plano del arte mundial y este país no estaba ajeno a este problema, digo problema porque para mi y para los que conmigo estaban pintando seguir haciéndolo era muy engorroso, sin embargo la mayoría continuó tomando una postura de espalda y oidos sordos frente a los que pretendian esclarecimientos más sesudos acerca de la "naturaleza del arte". Yo decidi con todo seguir pintando, otros eran los dilemas que como joven la suerte me imponia. Después afirmé que se pintaba para hacer buenas pinturas, siempre es posible deducir lo que es "bueno" y lo que es "malo". En ese momento para nosotros eran los únicos juicios válidos para hacer pinturas.

La muerte de la pintura se allegaba y aún se sigue pregonando. Si hoy me reventara la muerte podría decir: fui un pintor verdadero.

b) Contemplo el devenir del arte, lo califico de marginal y quizás con esta mano trace los limites que me denuncien falto de todo criterio de arte válido para cualquier condominio geográfico sobre el cual se hace el arte nacional.

Siempre desde mi alero crei y quise encontrar en todo lo que calificaba de "bueno" y de una "precisión potente" la dulce y llenadora cualidad del erotismo. Despedazado mi propio criterio con las blancas luces de "titanio" y con el "churrete" modelado con la punta caliente del "pelo de marta" asisti al mostrario de sensaciones y orgasmos fuera de escena, de fetiches crueles de sudor de pecho contra pecho del neón de óleo purito. Davila. Me fui (sobre sus telas) me sobé hasta no dejarte ni un pelo sin verte feliz de atraparme en tu residuo pigmentario te encontré "bueno".

A pesar de toda la ineficiencia que se hacía notar en mis estudios de arte en lo que se referia a la connotación teórica de mis trabajos, (y de esto no se debe culpar a un joven estudiante sino a aquellos que han tomado, en su mayoría con cierta indiferencia la responsabilidad de encauzar sus realizaciones plásticas) tomó cierta relevancia esa tozudez con que se defendian y justificaban su trabajo aquellos que proponían la base de un trabajo de arte por él y sólo por la naturaleza del arte. Lo que no podía soportar era esa gorda y aceitosa albóndiga que se anteponía a mis cuadros; Leppe y sus performances me infiingían un gran interés misericordioso, alimentado por la manía de desdeñar con porfiada certidumbre el trabajo de jóvenes pintores que no dejaban de sentirse obviados.

La única textualización del trabajo de arte que aparecía con bases sólidas era la realizada por este frente (Nelly Richard y [el guatón] Leppe) enarbolaban seguidos de un fiel cardumen, la bandera de la vanguardia chilena. Bajo toda luz sus teorizaciones y preceptos divulgaban nuevas posturas críticas frente al trabajo de arte. Es imposible acá entregar de manera globalizada la convergencia conceptual de su trabajo debido al mismo vaivén conceptual sobre el cual se presentaban esos trabajos que distaban mucho de ser esclarecedores. Desde ya me molestaba esa interdependencia del trabajo (objeto) del texto. Sin texto parecía que no podía haber obra. Pues bien yo no estaba por eso. Aunque así fuera, la calidad de las imágenes logradas por algunos "vanguardistas conceptuales", era, para mí, lo único rescatable.

De todo esto saqué en limpio algunos pareceres en cuanto a mi trabajo. Comprendia que desde Duchamp la dimensión objetual del arte cambió. Que la idea de soporte varió hacia otras posibilidades. Que se presentó sin miedo al vacío que remueve toda posibilidad de arte. El futuro del arte se mostró imposible. Y el único lugar donde ese imposible que denota el vacío está primero que el objeto es en nuestras ideas. El objeto nace como posibilidad de ideas. Su presentabilidad como hecho se puede obviar. Se creó más bien la necesidad de integrar arte y sociedad. Las artes visuales en partícular se encuentran desde hace mucho tiempo en la disyuntiva entre lo privado (el limite visual del campo sobre el cual se muestra la obra), y lo colectivo. Y esto toca también a su realización, su factura. Aquí (Chile), aparece el C.A.D.A. (colectivo acciones de arte) que toma cada acción "como el módulo de un gran cuerpo a construir hoy" en directa proyección sobre el futuro, no transformando cada acción en pasado sino que cada acción sea sólo un presente.

### c) COMO NACE UNA PINTURA

Mi pintura es el único sistema posible (aún) para el empaquetamiento de mis ideas, mi voluntad recurre a ella (fuerza de voluntad) como un espectro, los gestos se agolpan sobre aquel soporte, se busca lo que aún no se sabe (sensación del fracaso), se comienza con un mai momento, se tapa o se borra sólo cuando se vislumbra alguna "luz", el instante de crisis se transforma en necesidad de crisis. Comienzo a emitir resoluciones acerca de lo que debe quedar (recordar). Mis pinturas muestran estados alterados de crisis desenfrenada. Es en estos estados donde personalmente he sentido grabarse sobre mi los hechos existenciales que más relevancia han tenido y tendrán en mi vida. Estados de por si confusos, ambiguos que necesito instaurar sobre mi trabajo sobre los limites geográficos (la tela) susceptibles de ser expropiados por mi

voluntad sumida en la desesperación, que pertenece al condominio de lo nonato. Cuando todo lo que he producido sobre la tela me induce a rescatar ciertas zonas, encamino el trabajo subsiguiente a ubicar la imagen humanoide (ambigua) que demuestre ser la única posible de soportar esa instancia crítica producto de mi estado paranoico creyéndome estar haciendo la gran maldad, inútil. Si uno mete las manos al fuego tiene que ser por algo que valga la pena, he ahí que tema que cualquier acto histórico además de ser morboso sea inútil.

Pues bien, una vez que te tengo hasta el tope atiborrada, insoportable como zona capaz de ser llenada te declaro "a término".

#### ARQUITECTURA Y ARTES PLASTICAS

#### 1.1 UNCTAD III: FUENTE INESPERADA DE TRABAJO PARA LOS PLASTICOS CHILENOS

El edificio de la UNCTAD III en si, es una obra de arte, nada se ha dejado al azar; en tan corto tiempo se ha planificado todo con buenos resultados hasta el momento. La creación de este monumento arquitectónico que esperamos que al término de la conferencia UNCTAD III sea el edificio que ocupe el Instituto Nacional del Arte y la Cultura (I.N.A.C.) es una labor colectiva de los arquitectos José Medina, Sergio González, José Covacevich, Hugo Gaggero y Juan Echenique.

Para una mayor y autorizada información recurrimos al pintor, grabador y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Eduardo Martinez Bonati, quien asumió la responsabilidad de la parte decorativa contratándosele como Asesor de Arte Incorporado. El trabajo no ha sido fácil, ya que fue necesario previamente convencer al equipo de arquitectos que la decoración interior y exterior debe proyectarse junto con el edificio y no recurrir a una ornamentación

posterior.

Bonati nos cuenta que al principio "cuando se propuso la idea de aplicar el arte en forma incorporada, se llamó primero a especialistas en alguna materia determinada, como Egenau, Mandiola y Ricardo Irarrázaval. Posteriormente esta lista creció cuando se vio la necesidad de ampliar la ornamentación, se consiquieron nuevos fondos; el informe de la acústica contribuyó también a que se ampliara el trabajo artístico. La pregunta surge enseguida. ¿Por qué no se llamo a concurso? "Mira, por el poco tiempo; además yo creo que en estas cosas hay que ser un poco "stalinista", he trabajado con las personas que hemos tenido a mano, los mismos artistas trajeron a otros que por su actividad servian en esta oportunidad. Sin duda que no están todos los artistas, pero lo importante radica en que es el primer edificio en que se considera el trabajo plástico en su real valor".

Continúa diciendonos nuestro entrevistado: "En el desarrollo de mi trabajo, me di cuenta de la importancia que debía tener por primera vez en Chile la incorporación de los artistas a la definición de los espacios

#### EDULIO BARRIENTOS V.

arquitectónicos y al enriquecimiento del uso que el ser humano hará de dicho edificio y por esta razón presenté un programa que envuelve el trabajo de 36 personas y equipos, entre los cuales hay pueblos enteros que están trabajando para nosotros (Isla Negra). Dada la importancia que este proyecto adquirió y en pleno conocimiento de que no todos los artistas podrian formar parte, tanto por las limitaciones de espacio como de presupuesto del conjunto que trabajaría para la UNCTAD, se procedió a determinar una lista en la cual estuviesen representados todos los aspectos creativos que nuestra realidad nacional contiene".

"No hemos hecho discriminaciones, ni estéticas ni politicas, sólo nos ha preocupado la calidad como

"¿Quién determina la calidad? "Nosotros". "Cuando un proyecto no nos agradó o era imposible hacerlo por lo caro, sencillamente lo rechazamos. Mi labor, además de asesor de arte es cuidar que el dinero no se despilfarre." "El contrato para todos los artistas es igualitario, elemento significativo en un pais que hasta ahora tasaba la labor del artista de acuerdo al esquema burgués de la demanda del medio. Tampoco hemos aceptado la diferencia impuesta por este esquema burgués de crear categorías y pagar de acuerdo al nombre y prestigio logrado en la sociedad capitalista Asi, artistas como Juan Egenau, Ricardo Meza e Irarrázaval se han responsabilizado en ejecución de puertas. tiradores de puertas, maceteros, asientos, etc., como cualquier trabajador."

"El honorario profesional que fijamos para cada artista por un lapso de tres meses de trabajo es de 15.000 escudos en total, lo que desglosado equivale a

un carpintero de primera por mes.'

¿Han comprado obras? "Si, sólo se determinó dos nombres: Marta Colvin, que debe confirmarnos la venta y Samuel Román. La tasación de estas obras se hizo dentro del estricto esquema de igualdad en que todos los compañeros han trabajado; es así como Samuel Román se le tasó el material en 20.000 escudos. la mano de obra en 45.000 y su arancel profesional en 15.000 escudos, y el escultor Román está feliz de formar parte de este equipo de trabajadores del arte, que está construyendo una experiencia única en la historia de Chile.

Visitamos junto a Bonati la ubicación exacta donde se ubicarán las obras de los diferentes artistas, pudimos comprobar que la decoración está presente hasta en las baldosas que fueron diseñadas por una alumna del Departamento de Artesanía de la U. de Chile, en las escalas, en el techo. Es importante ver que por primera vez participan los artesanos populares como las bordadoras de Isla Negra. Luis Manzano, conocido por sus amigos como "Manzanito" Herrera. Junto a estos trabajadores del arte participan, como dice "Manzanito", "los artistas de cuello v corbata" Ellos son Roser Bru, Gracia Barrios, Balmes, Millar, Carreño, Paulina Brugnoli, Toral, Núñez, Brugnoli, Opazo, Iván Vial, Vilches, Matta, Santos Chávez, Egenau, Antúnez, Mallol, Meza, Castillo, Ortúzar, Assier, Irarrázaval, Mandiola, Maruenda, Samuel Román, Venturelli, Arestizábal, Marta Colvin, y algún otro que se me escapa, en total son 36. En general participan los "consagrados"; nos llamó la atención la faita de plásticos jóvenes y la carencia de un arte con un contenido revolucionario, exceptuando al pintor Balmes v su esposa Gracia Barrios, las obras son reiterativas en aspectos puramente formales.

Consultamos sobre esto a Bonati. "En realidad

creo que en la medida en que los artistas participan en un edificio construido por el pueblo de Chile, están comprometidos."

Y tú ¿por que no participaste con tus trabajos? Por un principio ético. Yo podría haber llenado con mis obras el edificio, pero no quiero que nadie me acuse de inmoral. En esta oportunidad me he sacrificado yo organizando; en trabajos posteriores serán otros los que estén en la parte organizativa. De todas maneras no faltarán los frustrados que todo lo critiquen y me tiren barro."

Encontramos positivo que los trabajadores del arte participen en cada plaza, edificio, jardín infantil, que se erija, pero es importante que en estos trabajos participen también las brigadas muralistas, los jóvenes plásticos, los artistas populares, deseamos que el trabajo sea cada día más colectivo para que no se divorcie del pueblo y sus luchas.

Esto nos hace reflexionar y hacernos varias interrogantes ¿si no se ha aceptado la diferencia entre artistas y artesanos, esquema impuesto por la burguesia, cómo es que figuran nombres de plásticos que han usufructuado de premios, viajes, y toda clase de regalias de la sociedad capitalista?

¿Por qué si los arquitectos participaron en un trabajo colectivo, los plásticos no trabajaron en equipo? ¿Tienen las obras individuales que allí se mostrarán correspondencia con el proceso que vive Chile hoy?

La Nación - domingo 20 de febrero de 1972

### 1.2 ARTE Y CIUDAD. COMPROMISO CON UNA BALDOSA

**ERNESTO SAUL** 

Los muros son el diario de una ciudad. Si son grises y anónimos, también lo será la historia que se escriba en ellos. Una nota de color, en cambio, les dará un rostro amable. De estas ideas nació el concurso a que convocó la Corporación de Mejoramiento Urbano (Cormu), para revestir los muros del paso inferior Santa Lucia. La respuesta de artistas y arquitectos está en los diecinueve trabajos presentados.

El jurado realizó varias ruedas de selección. Finalmente adjudicó la propuesta al trabajo presentado por los artistas Eduardo Martínez Bonati, Carlos Ortúzar e Iván Vial, que formaron equipo con la fábrica de revestimientos Irmir. El segundo lugar correspondió al diseño de Juan Bernal Ponce.

La iniciativa de la Cormu contó con el apoyo unánime de los artistas. Las bases del concurso, en cambio, provocaron reacciones encontradas (ver ERCILLA 1.821). Las exigencias de tipo económico y la brevedad de los plazos fijados desalentaron a muchos artistas. Victor Morand (arquitecto de Cormu) estima que esta primera experiencia dejó un saldo positivo:

- La verdad es que ni los artistas ni nosotros estábamos prepados para enfrentar una iniciativa como ésta. El arte urbano rebasa los limites del trabajo individual. Una obra de arte a escala urbana plantea problemas de diseño y realización totalmente nuevos.

#### TODOS PARA UNO

El equipo ganador tenía experiencia en el trabajo de conjunto. Bonati, Ortúzar y Vial formaron hace un tiempo el taller 'Diseño para la arquitectura', en el que se han realizado trabajos que abarcan desde un mural hasta servilletas de mesa.

La participación en el concurso la decidieron a última hora. El contacto con el fabricante de revestimientos fue decisivo. El conocimiento de los materiales disponibles les permitió afinar los diseños que habían planeado. El proyecto ganador (enviaron tres), consulta cuatro gamas de azul sobre un fondo blanco invierno, y será realizado en material gres-cerámico presentado en forma de pastillas de dos por cuatro centímetros.

La idea básica del proyecto, formulada por Iván Vial, fue la de evitar los elementos individuales, cuya sucesión podría ser molesta para el automovilista que se desplaza a cierta velocidad por el interior del túnel. Las franjas de color siguen un sentido horizontal, rompiéndose bruscamente y reapareciendo otra vez.

Este concurso es para Bonati "el punto de partida para una mayor participación de los artistas en la decoración de obras urbanas". Pero esa participación está condicionada por la superación

de algunos defectos muy arraigados en los artistas. Pretender transferir el esquema de un cuadro o de un grabado a un mural de 2.500 metros cuadrados es un esquema ya caduco. Desconocer las nuevas técnicas industriales es limitarse en el sentido de las posibilidades plásticas.

#### UN "YO ACUSO"

La resistencia despertada por el concurso, algunos errores de concepto en los proyectos y el desconocimiento por parte de los artistas de la realidad tecnológica, plantean un "yo acuso" que se puede formular en las siguientes preguntas: ¿se prepara a los futuros artistas para estas nuevas exigencias?; ¿sigue aferrada la enseñanza del arte a los cuadros de caballete o a las esculturas de salón?

 Si establecemos otro campo de relación -señala Martinez Bonati- entre el arte y la sociedad, las exigencias para los artistas serán otras. Deberán aprender a trabajar en equipo. Conocer las técnicas industriales y sus posibilidades de lenguaje. Comprometerse con cosas tan simples como una baldosa o el revestimiento para un muro.

Las posibilidades para las obras de caballete se limitan al contexto de una galería, entregando su mensaje a muy poca gente. Y se limitan aún más si la obra es adquirida. El arte se transforma así en un juego de plusvalía e inversión. La sociedad burguesa queda intacta en sus planteamientos: arte para unos pocos.

El proceso de formación artística es básico para Bonati. "El panorama que se le ofrece está condicionado por la relación socio-económica del medio burgués. El artista así formado sólo sabe transferir sus imágenes a las técnicas en que ha tenido formación. No está en condiciones de replantear su verdadera significación social".

Ercilla - semana del 10 al 18 de junio de 1970.

#### 2. TESTIMONIO DE UN ESCULTOR

#### 2.1 JUAN EGENAU LA CREACION

- "Quiero enfocar nuestro medio a través de la decisiva interrogante que es, a mi juicio, supervivencia y preservación del espíritu creador de nuestros artistas. Considero que éstos son no sólo testigos del acontecer inmediato de su época, sino también visionarios de las proyecciones hacia el futuro. Entiendo el acto de crear como un diálogo afortunado e intimo entre el artista y sus vivencias y a la obra de arte como el testimonio definitivo de esta relación. Teniendo en cuenta estas premisas elementales me asombra constatar que en nuestro medio, los elementos que en el pasado condenaron a toda una generación de artistas por su incondicional sumisión a postulados plásticos extranjeros (Escuela de Paris, muralismo melicano, etc.), hoy dia participan entusiastas en exhortaciones y apologías a recientes tendencias foráneas. No comprenden que así envician y condenan a la esclavitud y postración el impetu creador de las nuevas generaciones.

 La experiencia rinde prueba documental. Los influjos artísticos europeos de comienzo de siglo todavia perduran, agonizando lentamente de igual modo, la agonía de las corrientes recién importadas tal vez traspasará las fronteras del siglo venidero.

- Nuestra dramática realidad artistica es consecuencia de un perpetuo anacronismo: vivimos del eco de lejanas eclosiones artísticas, sin llegar a ser jamás los provocadores de la eclosión misma. A cada instante escucho alzarse voces de rebeldía contra colonialismo e influencias foráneas; son gritos de liberación en boca de muchos de los mismos artistas que no trepidan, sin embargo, en apropiarse de terminologías artísticas que representan la esencia de aquello que condenan o detractan con violencia.

- Estoy contra el culto servil a cualquier movimiento o corriente plástica determinados, contra la apatía y la sumisión al diletantismo que coarta la independencia intelectual y la responsabilidad que incumben a los artistas frente a la infinita complejidad de incentivos que nos proporciona el universo actual. Muchos de nuestros artistas sufren un verdadero temor provinciano a ser desconectados de los movimientos actuales consagrados o de no poder subir a algún carro de triunfo universalmente aclamado. Endosan así, en cierta medida, el riesgo creativo a la Escuela o movimiento que los cobija, sin disfrutar de la aterrorizante pero maravillosa problemática del hombre enfrentado a un mundo inédito que requiere ser descubierto y creado.

- A menudo se habla del universalismo del arte como justificación a esta falta de vigor para enfocar y expresar el mundo artístico desde el ángulo que nos corresponde, sin atender al hecho que el universalismo es la libertad de expresarse justamente en términos valederos para cualquier latitud geográfica, y no un sinónimo de uniformidad y servidumbre a cánones preestablecidos.

- Me imagino en qué medida se podrían evitar los funestos resultados del proselitismo artistico si críticos y estetas promovieran y estimularan la aparición de valores independientes, propiciando al mismo tiempo la gestación de un clima adecuado a dicho propósito. Espero que el dia de mañana, el artista de hoy retome el espíritu que anima toda creación verdadera y auténtica, que sepa indagar, con audacia, hombria y desprejuicio en la fenomenología de este mundo nuestro, que vive adherido a nosotros a diario durante toda nuestra existencia."

Revista del Domingo - domingo 22 de octubre de 1967

## Indice de Documentos

#### Documentos / Capítulo I

1. NACIMIENTO DEL GRUPO RECTANGULO

	1.1.	Texto del Catálogo de la Primera Exposición de "Rectángulo" Exposición del Grupo "Rectángulo"	Pág.
2.	POLI	EMICA EN TORNO A LA PINTURA MODERNA	
	2.9.	Genealogía, arte y cultura "El patetismo falaz" y las artes La crisis de la pintura actual Un espectáculo sugestivo o el arte de nuestro momento Supuesta peligrosidad del arte Arte moderno: presentimientos y preguntas	1 1 1 1 1 1
3.	REF	LEXIONES ESTETICAS DE LUIS OYARZUN	
	3.3.	Sobre sociedad y arte Sobre libertad y contemplación Arte y humanidades Una vuelta por las exposiciones	1 1 1 1
4.	SINTESIS DE UN PERIODO		
	4.3.	Pintura chilena, 1945 - 1964 Renovación pictórica chilena en el decenio 1950 - 1960 ¿Lo entiende usted? El arte abstracto en su posición histórica	1 1 2 2 2
D	ocun	nentos / Capítulo II	
1.	LAB	IENAL DE SAO PAULO	
	1.1.	La Bienal de Sao Paulo Chile en la Bienal de San Pablo	2 2
2.	ALGUNAS NOTAS DEL PERIODO 1965 - 1973		
	2.1. 2.2. 2.3.	El año plástico Alarma en la pintura chilena América no invoco tu nombre en vano	2 2 2

3. FUN	DACION DE LA ESCUELA DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD CATO	DLICA	
3.1.	Cómo nació y lo que dijeron sus primeros profesores		31
4. ART	E Y EDUCACION		
4.1.	La educación artística		33
5. CON	VERSACION CON MATTA		
5.1.	Amar el amor		37
6. REF	LEXIONES DE MARTA COLVIN		
6.1.	La escultura como creación		40
7. ENT	REVISTAS		
7.1. 7.2.	Pedro Millar Eduardo Vilches		41 42
8. NOT	AS SOBRE EL GRABADO		
8.1.	Nota sobre dos momentos del grabado chileno		43
	nentos / Capítulo III		
1. BRI	GADAS MURALISTAS		
1.1.			45 46
2. MAF	RCOS TEORICOS		
2.1.			47
2.2.			48
2.4.			51
2.5.	Colectivo acciones de arte		53
2.6.			54
2.7.	¿Arte video o video arte? "Todo fuera de contexto"		55 56
3. COM	IENTARIOS Y OPINIONES		
3.1.	La plástica en 1977		59
3.2.	Escenografía para el arte		59
3.3.	Obra abierta a la vida Para no morir de hambre en el arte		60
4. ENT	REVISTAS		
4.1.	Carlos Altamirano		63
4.2.	Cuando el arte cae del cielo		65
4.3.			67 68
4.4.			69
4.6.			73

#### Documentos / Capítulo IV

1.	ENTE	REVISTAS	
	1.5.	J. D. Dávila: La ofensiva liberalidad Para época de Iluvias Entre la risa y la mueca Rodolfo Opazo	75 77 78 79 80 81 82 85
2.	REFL	EXIONES DE ARTISTAS	
	2.1.	Tríptico a los hijos de la Dicha o introducción al paisaje chileno El pintor debe sus trabajos	87 88
3.	LECT	URA DE ARTISTAS	
	3.1. 3.2. 3.3. 3.4.		89 90 92 94
4.	ANA		
	4.1.	Culturas latinoamericanas: ¿culturas de repetición o culturas de la diferencia?  Ahora Chile	95 96
5.	DISC	URSO INAUGURAL	
	5.1.	Exposición de Gonzalo Díaz en el Centro Cultural Mapocho	98
D	ocun	nentos / Capítulo V	
1	DIA	GNOSTICO CRITICO	
	1.1. 1.2. 1.3.	¿Réquiem para un movimiento artístico? Inversión de escena Los más jóvenes y las escuelas de arte	99 100 101
2.	TEX	TO PARA UNA EXPOSICION	
	2.1.	Por la causa	104
3.	REF	LEXIONES DE UN PINTOR	
	3,1.	Yo pintor	105
D	ocun	nentos / Capítulo VI	
1	ARO	UITECTURA Y ARTES PLASTICAS	
		UNCTAD III: Fuente inesperada de trabajo para los plásticos chilenos Compromiso con una baldosa	107 108
2	TES	TIMONIO DE UN ESCULTOR	
	21	Juan Egenau I a Creación	109

# BIBLIOGRAFIA GENERAL

#### 1. BIBLIOGRAFIA CITADA

1.1 Capítulo I

AMARAL, ARACY

AYLWIN M., BASCUÑAN C., CORREA S., GAZMU-RI C., SERRANO S., TAGLE M.

BOLIVAR, ELSA

BUCCELLATO, HABER FELDHAMER, FEVRE

CABRERA, ROBERTO

CALZADILLA, JUAN

ECO, UMBERTO

ELLIOTT, JORGE

ESCOBAR, TICIO

GALAZ, GASPAR

Projeto Construtivo Brasileiro ni. Arte Rio de Janeiro Museu de Arte Moderna. Sao Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. Artes Plasticas na semana de 22. Perspectiva. Sao Paulo, 1979.

Chile en el siglo XX, Emisión, Santiago, 1986.

Origen y desarrollo de una labor creadora. Memoria para optar al grado académico de Licenciado en Artes plásticas con mención en Pintura. Fac. de Bellas Artes, Universidad de Chile. Santiago, 1979.

La pintura argentina. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1975.

Guatemala: pintura actual. Catálogo Panorama Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1980.

La pintura en Venezuela: perspectiva. Catálogo Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Museo Nacional de Bellas Artes. B. Aires, 1980.

La estructura ausente. Lumen. Barcelona, 1972.

La pintura abstracta y la inteligencia. El Mercurio. Santiago, 16 agosto 1960.

Action painting en Estados Unidos, El Mercurio, Santiago, 9 agosto 1960.

El arte moderno y la situación actual de la pintura en Chile. El Mercurio, Santiago, 18 mayo 1961.

La plástica paraguaya: una aproximación. Catálogo Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Museo Nacional de Bellas Artes. B. Aires, 1980.

El arte y su compromiso con la realidad. Revista Aisthesis No.6. Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile. Santiago, 1971.

GALAZ G., IVELIC M.

La pintura en Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Universidad Católica de Valparaíso. Santiago, 1981.

Carlos Ortúzar. Revista AUCA No. 49. Santiago, agosto 1985.

IVELIC, MILAN Matilde Pérez. Catálogo Museo Latinoamericano de Arte Moderno, Washington, octubre 1984.

KALENBERG, ANGEL Imagen de un arte joven, Catálogo Panorama Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Museo Nacional de Bellas

Artes. B. Aires, 1980.

LIHN, ENRIQUE Salón Oficial de Artes Plásticas. Revista de Arte No. 16.

Santiago, 1962.

MANRIQUE, JORGE A. La situación del arte en México. Catálogo Panorama Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Museo Nacional

de Bellas Artes, B. Aires, 1980.

MARTIN-CROSA

RICARDO Panorama de la Nueva Pintura Argentina. Catálogo Panorama
Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Museo

Nacional de Bellas Artes, B. Aires, 1980.

MATHIEU Au-dela du Tachisme, Rene Juillard, París, 1953.

MEJIA, MANUEL E. Breve visión de la pintura ecuatoriana. Catálogo Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Museo Nacional

de Bellas Artes. B. Aires, 1980.

MENNA, FILIBERTO La opción analítica en el arte moderno. Gustavo Gili.

Barcelona, 1977.

MOLES, ABRAHAM Théorie de l'information et perception esthétique. Denöel.

Paris, 1972.

OYARZUN, LUIS Forma y Espacio. Catálogo de la Exposición Internacional.

Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile.

Santiago, 1962.

Evocación de Carlos Faz (1931 - 1953). El Mercurio. Santiago,

23 junio 1965.

PLEYNET, MARCELIN La enseñanza de la pintura. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

POBLETE, GUSTAVO A 41 años de la aparición en B. Aires de la Revista Arturo.

Revista APECH No. 1. Boletín de la Asociación de Pintores y

Escultores de Chile, Santiago, abril/junio 1985.

PONTUAL, ROBERTO La pintura en Brasil, herencia e individualización. Catálogo

Benson & Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana. Museo

Nacional de Bellas Artes. B. Aires, 1980.

RODRIGUEZ, CARLOS Perú, pintura contemporánea. Catálogo Benson & Hedges de la

Nueva Pintura Latinoamericana. Museo Nacional de Bellas Artes.

B. Aires, 1980.

ROJAS MIX, MIGUEL La imagen del hombre. Anales de la Universidad de Chile.

Santiago, abril/junio 1971.

ROMERA, ANTONIO La situación del arte contemporáneo. El Mercurio. Santiago,

19 enero 1961.

Homenaje a Carlos Faz. El Mercurio, Santiago, 16 junio 1965. Cuando la pintura no es pintura. El Mercurio, Santiago, abril

1963.

La letra y los artistas modernos. El Mercurio. Santiago, 10

diciembre 1965.

ROMERO B., JORGE El arte en la Argentina. Paidos. B. Aires, 1969.

VERGARA, RAMON El arte abstracto, Vedova y su credo. Revista de Arte No. 8.

Santiago, agosto 1957.

La crisis de la pintura actual. El Mercurio. Santiago, 15 octubre

1961.

1 0	0	- 1- 1	
1.2	Ca.	oítul	0 11

ANTUNEZ, NEMESIO Una exposición para Chile. El Mercurio. Santiago, 23 mayo

1968.

AZOCAR, PABLO Un tal Matta. Revista Hoy. Santiago, agosto, 1985.

BOZO, DOMINIQUE L'echiquier de Matta. Catalogue Matta, Les Classiques du XXeme siecle. Centre Georges Pompidou. Paris, 1985.

DUFOUR, EMILE Ante los cuadros de Matta. Pro-Arte. Santiago, 24 jun. 17 jul.

1954,

ELLIOTT, JORGE Roberto Matta, ¿pintor o poeta? El Mercurio, Santiago, 17

enero 1961.

Abstracción y Figurativismo o el dilema de la expresividad en la pintura. Anales de la Universidad de Chile No. 127, Santiago,

mayo/agosto 1963.

El patetismo falaz y las artes. El Mercurio, Santiago, 7 agosto

1965.

IVELIC, MILAN El Museo Latinoamericano de Arte Moderno. Revista de

Educación No. 62. Santiago, mayo/junio 1977.

LIHN, ENRIQUE Reflexiones sobre un ensayo de Jorge Elliott. Anales de la

Universidad de Chile No. 128, Santiago, Sep/Dic. 1963.

MATTA, ROBERTO Dar un cuadro de la realidad sin mentir. Pro-Arte. Santiago,

junio 1954.

MAUCLAIR, CAMILLE El comunismo pictórico. Revista de Bellas Artes No. 1.

Sociedad Nacional de Bellas Artes. Santiago, octubre 1928.

MILLAS, JORGE Luis Oyarzún o la pasión de ver, El Mercurio, Santiago, 7

enero 1973.

MIRAS, PEDRO El Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Boletín de Arte

No. 3. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. Santiago,

diciembre 1960.

MORAIS, FREDERICO Artes Plasticas na America Latina: do transe ao transitorio.

Civilização Brasileira. Rio Janeiro, 1979.

MORENO G., JOSE

MARIA Matta, Catálogo Galería Aele. Madrid 1974.

OYARZUN, LUIS Arte Moderno: presentimiento y preguntas. El Mercurio.

Santiago, 21 agosto 1969.

Arte Moderno: criticas y obras maestras. El Mercurio, 28

agosto 1969.

Arte Moderno: realidad y trascendencia. El Mercurio, 4

septiembre 1969.

ROMERA, ANTONIO La Bienal de Sao Paulo. El Mercurio. Santiago, 8 octubre 1967

Chile en la Bienal de Sao Paulo. El Mercurio. Santiago, 11

septiembre 1965.

Roberto Matta en la Universidad. El Mercurio. Santiago, 17

enero 1961.

Supuesta peligrosidad del arte. El Mercurio. Santiago, 20

febrero 1969.

RUBIN, WILLIAM Matta aux Etats-Unis. Une note personnelle. Catalogue Matta,

Les Classiques du XXeme Siecle, Centre G. Pompidou, Paris,

1985.

SEDLMAYR, HANS La Revolución del Arte Moderno. Rialp. Madrid, 1957.

VASARI, JORGE Actividades en las artes plásticas. El Mercurio. Santiago, 17

julio 1969.

#### 1.3 Capítulo III

ALTAMIRANO. CARLOS

Catálogo exposición Galería Bucci. Santiago, agosto 1985.

BARILLI, RENATO

Informale Oggetto Comportamento. Giangiacomo Fetrinelli.

Milán 1978

BLUME, JAIME

Cultura mítica de Chiloé. Colección Aisthesis, Departamento de Estética, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1985.

BONETE, DOLS, MERCADER. MUNTADAS

En torno al video. Gustavo Gili. Barcelona 1980.

BRITO, M. EUGENIA

Cuando el arte cae del cielo. Revista Apsi No. 105.

agosto 1981.

DITTBORN, EUGENIO

Imbunches Catalina Parra. Catálogo Galeria Epoca.

Santiago, 1977.

FARGIER, JEAN PAUL

Video: un art de moins. Revista Art Press No. 47. Paris, 1981.

Eternel Chili. Le Journal des Cahiers. Paris, 1986.

FOUCAULT, MICHEL

Las palabras y las cosas. Siglo XXI. México, 1984.

FOXLEY, ANA MARIA

Sicoanálisis artístico. Revista Hoy. Santiago, 26 noviembre

1980.

Cruces de suma y dolor. Revista Hoy. Santiago, 18 junio 1980. El video, una ilusión. Revista Hoy Santiago, julio 1984. Por la ruta alternativa. Revista Hoy. Santiago, abril 1982.

GIL, ANTONIO

Lotty Rosenfeld: Una milla de cruces sobre el pavimento/ Una milla de cruces sobre el arte/ Una milla de cruces sobre Chile. Revista Apsi No. 78. Santiago, julio/agosto 1980.

GLUSBERG, JORGE

Introduction aux langage du corps: L'art corporel et performances. Centre National d'art et de culture G. Pompidou, París, 1979.

GONGORA, LEONEL

Arte/Performance, Revista Artes Visuales No. 24. México,

mayo 1980.

HUNEEUS, CRISTIAN

Cuatro años por el cuerpo de Leppe en Reconstitución de Escena. Catálogo Galería Cromo. Santiago, noviembre 1975.

IVELIC, MILAN

Encuentro Arte/Industria. Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, diciembre 1981. La escultura chilena. Dpto. de Extensión Ministerio de Educación. Santiago, 1981.

KAPROW, ALLAN

Environments, Happenings, Assamblages en Vostell: el huevo. Documentación Documenta 6. Catálogo Galería Epoca. Santiago, octubre 1977.

KONTOVA, HELENA

Los artistas del nuevo performance. Revista Artes Visuales No. 24, México, mayo 1980.

LOPEZ, J. PABLO

El arte pop hizo su estreno. Revista Ercilla. Santiago, mayo 1970.

MARCHAN, F. SIMON

Del arte objetual al arte de concepto. Akal. Madrid, 1986.

MERLEAU-PONTY M.

Phénoménologie de la perception. Gallimard. Paris, 1945.

QUILAQUEO, SANDRA

Acerca del video de autor en Cinco videos de autor. Santiago,

noviembre 1985.

RICHARD, NELLY

Cuerpo Correccional. s/e. Santiago, 1980. Puntualización de algunos elementos críticos para la discusión acerca de la incorporación de la fotografía en la práctica de los artistas chilenos. Mecanografiado. Santiago, 1981.

Desde el andén. Cuadernos de/para el Análisis No. 1. Santiago,

diciembre 1983.

Una mirada sobre el arte en Chile. Mecanografiado. Santiago,

octubre 1981.

RIVERA, ANNY Eduardo Peralta: reconvertir el arte en convivencia. Revista

Apsi No. 86. Santiago, nov/dic 1980.

ROMERA, ANTONIO Obras de Juan Pablo Langlois. El Mercurio. Santiago, 24

junio 1973.

ROSENFELD, LOTTY Una milla de cruces sobre el pavimento. CADA. Santiago 1980.

SAUL, ERNESTO Escenografía para el hambre. Revista Ercilla. Santiago, 20/26

mayo 1970.

VICUNA Textos 1968-1983, Recopilación, Mecanografiado, Santiago,

1984.

ZURITA, RAUL Anteparaiso. Editores Asociados. Santiago, 1982.

1.4 Capitulo IV

GALAZ, GASPAR Pintura de la Pintura. Catálogo Exposición G. Cienfuegos.

Galería Epoca. Santiago, 1984.

GARREAUD, EDO. Notas sobre creación gráfica. Memoria de Licenciatura.

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. Santiago, 1979.

GIRALT-MIRACLE D. Roser Bru. Una mirada des de fora. Catálogo Palau de la

Virreina, Barcelona, 1986.

MELLADO, JUSTO P. El block mágico de Gonzalo Díaz. Santiago, julio 1985.

MELLADO, DIAZ Acuerdo Diaz/Mellado. Protocolo. Santiago, junio 1984.

RICHARD, NELLY La cita amorosa. Ed. Francisco Zegers. Santiago, 1985.

1.5 Capítulo V

BENMAYOR, SAMY Cabeza partida. Catalogo Galeria Plastica 3. Santiago,

agosto 1986.

IVELIC, MILAN Artes Visuales: Una mirada crítica. Muestra de arte y cultura,

Catálogo Chile Vive. Madrid, 1987.

Viajero marginal (Jorge Tacla). La Epoca, Santiago, 28 marzo

1987.

Ni una pizca de condescendencia (Omar Gatica). La Epoca,

Santiago, 12 agosto 1987.

RICHARD, NELLY Chile en la XII Bienal de Paris. La separata No. 6. Santiago,

julio 1983.

TRONCHE, ANNE Le Post-Modernisme. Revista Opus, Paris, 1984.

1.6 Capítulo VI

GALAZ, GASPAR Un nuevo ámbito para el arte, Revista AUCA No. 47. Santiago,

Mayo 1984.

GALAZ G., IVELIC M. Artes Plásticas y Arquitectura: recuento negativo, Revista

AUCA No. 48, Santiago, diciembre 1984.

La escultura en el espacio urbano. Revista AUCA No. 29.

Santiago, 1975.

¿Las artes plásticas en la ciudad? Revista AUCA No. 37.

Santiago, agosto 1979.

IVELIC, MILAN

Las artes plásticas en la cultura. Revista Aisthesis No. 18. Departamento de Estética, Universidad Católica de Chile,

Santiago, 1985.

La asignatura de Artes Plásticas en la formación del alumno en Los valores formativos en las asignaturas de la Enseñanza

Media. Nueva Universidad, Santiago, 1979.

#### 2. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

AGUILO, OSVALDO Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes

y contexto. Ceneca. Santiago, 1983.

ALIAGA, RICHARD,

OLHAGARAY, FARGIER Catalogo 60. Festival Franco-Chileno de Video-Arte.

Santiago, noviembre 1986.

BALMES, PEREZ.

GALAZ, TEYSSEDRE, IVELIC

Balmes 1962/84. Mirada Pública. Catálogo Galería Epoca, Plástica 3, Galería Sur, Inst. Chileno-Francés de Cultura.

Santiago, agosto, sep. 1984.

BELLOIR, DITTBORN, FARGIER, FLORES, PASCAL-EMMANUEL, GOLDSTEIN, LE TACON, MELLADO, HERVE NISIC, OLHAGARAY,

SAID

Catálogo 7o. Festival Franco-Chileno de Video-Arte.

Santiago, nov. 1987.

BRITO, ELTIT, MUÑOZ,

RICHARD, ZURITA Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld. Ed. Fco. Zegers.

Santiago, 1986.

CARRASCO, EDUARDO Matta. Conversaciones. Ceneca-Cesoc. Santiago, 1987.

CODOCEDO V., HUGO Klenzografia. Area movediza de la pintura. Revista La

Separata No. 4. Santiago, 13 agosto 1982.

DIAZ, GONZALO El enigma de la chica del Klenzo. Revista La Separata No. 4.

Santiago, 13 agosto 1982.

DIAZ, BRUGNOLI,

SANCHEZ Catálogo lumínico de la Historia Sentimental de la Pintura

Chilena, Centro Cultural Mapocho, Santiago, julio 1982.

DIAZ, DITTBORN, RICHARD, MELLADO.

VALDES, MUÑOZ Envio a la 5a. Bienal de Sydney. Galería Sur. Santiago,

diciembre 1983.

DIAZ, MELLADO ¿Qué hacer? (Modus operandi). Acuerdo Diaz-Mellado.

Protocolo 1. Galería Sur. Santiago, junio 1984.

DITTBORN, EUGENIO Final de pista, Galería Epoca, Santiago, diciembre 1977.

Estrategias y proyecciones en la plástica nacional sobre la década del ochenta. Seminario "La Plástica en Chile hoy".

Grupo Cámara Chile, Santiago, 1979. La feliz del Edén, Santiago, 1984. DITTBORN, MUÑOZ

A propósito de la Historia Sentímental de la Pintura Chilena de Gonzalo Díaz. Revista La Separata No. 4. Santiago, 13 agosto 1982.

DITTBORN, MILLAN, MUÑOZ, OYARZUN, RICHARD

Pinturas postales de Eugenio Dittborn. Ed. Fco. Zegers. Santiago, octubre 1985.

DOWNEY, ELTIT, HOY, MARCHANT, MEGE, MELLADO, MICHAELS, OLHAGARAY, PEREZ DE ARCE, TORRES

Festival Downey, Video porque TeVe. Ediciones Visuala Galeria. Santiago. 1987.

ELLENA, LIHN, RICHARD, SOMMER

Cuatro grabadores chilenos. Catálogo Galería Cromo Santiago, nov/dic. 1976.

GALAZ, IVELIC

El video-arte en Chile: un nuevo soporte artístico. Revista Aisthesis No. 19. Departamento de Estética, P. Universidad Católica de Chile. Santiago. 1986. Roberto Matta: primeras notas para una reflexión. Revista Universitaria No. 20. P. Universidad Católica de Chile. Santiago, marzo 1987.

IVELIC, MILAN

Los caminos recorridos, Dispersiones y convergencias. Catálogo Chile: nuevas generaciones. Galería Arte Actual y Museo Sívori. Buenos Aires, septiembre 1987.

La galería de arte como espacio cuitural. Galería Arte Actual, Memoria 1986 · 87 · Santiago, diciembre 1987 ·

KAY, RONALD

Del espacio de acá. Editores asociados, Santiago, 1980.

LIHN, RICHARD, VALDES

Roser Bru, Galería Cromo, Santiago, 1977.

MELLADO, JUSTO P.

La disputa de la cita bíblica. Juan Dávila. Fábula de la pintura chilena. Arte & Texto. Galería Sur. Santiago, diciembre 1983. Meter la pata o presentación de la obra de Gonzalo Díaz en Chile Vive. Ed. Visuala. Santiago, 1987. Re(en)marcar el paisaje (Segunda nota sobre la pintura de Patricio de la O). Instituto Cultural de Las Condes. Santiago, 1987.

MEZZA, GOLDENBERG

Mezza/Santiago punto cero. Goldenberg/copia feliz del Edén. Arte & Textos. Galería Sur. Santiago, octubre 1983.

MUÑOZ, OYARZUN, RICHARD

Fuera de Serie. Brugnoti, Dávila, Dittborn, Duclos, Errázuriz, Leppe. Galerías Sur y Bucci. Santiago, septiembre 1985.

PEREZ, ALBERTO

Desechas(de olvido y de memorias). Galería Carmen Waugh. Santiago, sept/oct. 1986.

RICHARD, NELLY

Los mecanismos de la ilusión en Dávila. Tolarno Galleries, Melbourne, Australia, marzo 1977. Reivindicación de la sentimentalidad como discurso. Revista La Separata No. 4. Santiago, 13 agosto 1982.

Cuerpo sin alma. Juan Dávila. Fábula de la pintura chilena. Arte & Texto. Galería Sur. Santiago, 1983.

Margins and Institutions. Ed. Poss-Taylor. Art & Text.

Melbourne, 1986.

SMYTHE, FCO.

Smythe. Galeria Cromo. Santiago, 1977.

VALDES, ADRIANA

Obra abierta y de registro continuo. Santiago, octubre 1981. Roser Bru. Cuatro Temas. Arte & Textos. Galería Sur. Santiago, diciembre 1983. VARIOS AUTORES Provincia Señalada. Alvarez, Arriagada, Balmaceda, Cabezas,

Danneman, Di Girólamo, González C., González N., Hernández, Juillerat, Kohon, Núñez, Sterenberg, Valdivieso, Vega,

Yancovic. Galería Sur. Santiago, s/f.

VERGARA, RAMON Hasia-América (Geometría Andina). Galería Carmen Waugh.

Santiago, junio/julio 1987.

#### **AGRADECIMIENTOS**

Ediciones Universitarias de Valparaíso agradece a todas las personas, empresas, instituciones, Museos, Salas de Exposición, Galerías y Editoriales que han tenido la gentileza de colaborar en la edición de este libro al permitirnos reproducir imágenes que complementan el texto de la obra.

Fuentes iconográficas complementarias:

#### LIBROS:

CALENDARIO-COLECCION. "Historia de la Pintura Chilena, desde Gil de Castro hasta nuestros días". Textos: Ricardo Bindis. Fotografías: Waldo Oyarzún. Ediciones Philips Chilena SA, 1984. Santiago, Chile.

COLECCION GRANDES OBRAS DE LA PINTURA UNIVERSAL. Editorial Planeta. 1984. Barcelona. España.

LA CULTURA CHILENA. Hernán Godoy Urzúa. Editorial Universitaria. 1982. Chile.

DÉSACATO. (Sobre la obra de Lotty Rosenfeld). María Eugenia Brito, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Nelly Richard y Raúl Zurita. Francisco Zegers Editor. 1986. Santiago, Chile.

MAX ERNST, Patrick Waldberg, Fernand Hazan Editeur 1975, París, Francia.

EVIV ELIHC, Ministerio de la Cultura, España, Madrid, 1987.

GUIA COMPLETA DE DIBUJO Y PINTURA. Colin Hayes. Blume Ediciones. 1980.

HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA. Antonio Romera. Empresa Editora Zig-Zag. 2a. Edición. Santiago. Chile. 1980.

MATTA. Editions du Centre Pompidou. 1985. París. Francia.

LOS MOVIMIENTOS POP. Biblioteca Salvat de grandes temas. 1979. España.

LA PINTURA EN CHILE - Desde la colonia hasta nuestros días. Milan Ivelic y Gaspar Galaz. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1981. Chile.

PINTURA JOVEN. Waldo Vila. Editorial del Pacífico, 1973. Santiago. Chile.

VASARELY 2. Editions du Griffon . Nenchâtel (Suisse) 1967.

VIDEO PORQUE TE VE. Festival Downey. Ediciones Visuala Galería. 1987. Santiago. Chile.

SERIE EL PATRIMONIO CULTURAL CHILENO.
Colección Historia del Arte Chileno. Depto. de Extensión
Cultural Ministerio de Educación. 1978.

SURREALISMO LATINOAMERICANO. Stefan Baciu. Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1979. Valparaíso. Chile.

#### REVISTAS Y PERIODICOS:

Revistas: AISTHESIS. 1988. Rev. Chilena de Investigaciones Estéticas, Depto. de Estética. Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Católica de Chile.

ANALES de la Universidad de Chile, No. 127. 1963.

APSI, CAROLA, CORREO DE LA UNESCO, CULTURAL (Ministerio de Cultura de España), del DOMINGO (EI Mercurio), ERCILLA, HOY, MASTER-CLUB, MUNDO, OCCIDENTE y V.M.

Periódicos: LA EPOCA. EL MERCURIO (Santiago).

#### CATALOGOS:

Mirando a Itaca, Guillermo Núñez. Daniele Sallenave. Cochrane SA, 1987.

Matilde Pérez of Chile. Museum of Modern Art of Latin America. OEA. Washington, D.C. 1984.

Patricia Israel. Galerie aux Anysetiers du roy. París. 1985.

Jorge Tacla.

Del Nilo al Mapocho, Galería Arte Actual.

Sotelo. Oleos, dibujos, grabados. Galería Arte Actual.

Samy Benmayor, Galería Plástica 3, Santiago, Chile, Agosto 1986.

Salón Nacional de Gráfica. Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Arte. Consejo de Extensión artística. Santiago, Chile, 1987.

Roser Bru. Cuerpo Calado. Galería Carmen Waugh. Casa Larga. Santiago. Chile. 1987. Barreda, Galería Epoca. 1985. Santiago. Chile.

Chile: nuevas generaciones. Arte Actual. Museo Sivori. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. Centro Cultural de B. Aires.

Sala BHC. Benito Rojo. Topografías interiores. Santiago. 1982.

Patricio de la O. Galería Arte Actual. 1985 - 1986.

Vicuña, Galería de Arte Plástica 3, 1983, Santiago, Chile.

Francisco J. Smythe. De la Geografia Phantastika e Imaginaria. Galería Arte Actual. 1984 - 1985.

Bororo Pintura. Ediciones Galería Arte Actual. 1987. Santiago. Chile.

Eduardo Bonati. Ediciones Galería Arte Actual. 1985. Santiago. Chile.

Yuri U.K., Ediciones Galería Arte Actual, 1987. Santiago.

Hernán Miranda. Ediciones Galería Arte Actual. 1985. Santiago, Chile.

Omar Gatica, Pinturas, Galería Arte Actual, 1987. Santiago, Chile,

Gonzalo Mezza. (Neo-Instalaciones)
Galería Arte Actual, 1987. Santiago. Chile.

Memoria 1984 - 1985. Galería Arte Actual. Santiago. Chile.

Chile: nuevas generaciones. Galería Arte Actual. 1987. Santiago. Chile.

Cienfuegos. "La perla del mercader". Galería Epoca. 1984. Santiago. Chile.

Estimulemos al Arte. "Concurso de Pintura. 1987. Santiago. Chile. Centro Casaverde.

Instituto Cultural de Las Condes, 1984, Santiago. Chile,

Chile, pintura chilena. Agenda 1973. Textos G. Galaz, M. Ivelic, fotos R. Combeau. Editorial Lord Cochrane.

Balmes (1962 - 1984) Mirada pública. Plástica 3, Galería Sur, Galería Epoca. Instituto Chileno-Francés de Cultura. 1984. Santiago. Chile.

Gracia Barrios, Galería Epoca, 1985, Santiago, Chile,

Poblete. Goethe-Institut. 1980. Santiago. Chile.

Ramón Vergara G. of Chile oils. Pan American Union. Washington, D.C. 1964.

Mario Toral. Exposición de sus obras y lanzamiento del libro de Leopoldo Castedo "Toral, tres decenios en su obra, 1954 - 1984".

Bauhaus. 50 años. Exposición alemana bajo el patrocinio de la República Federal de Alemania. Museo de Bellas Artes. Buenos Aires. 1970.

54 Painting & Sculpture of a Decade 64. Organized by Calouste Gulbenkian Foundation at the Gallery London. 1964.

Shenral Press Limited, London, Hertford and Harlow, England.

Galería Visuala. 1985. Santiago. Chile.

#### FESTIVALES:

4º Salon Nacional de Gráfica. Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Arte. C. de Extensión Artistica. 1987. Santiago. Chile.

7ª Bienal Internacional de Arte de Valpararso, Chile, 1985.

VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaiso, Chile, 1987

6º Festival Franco - Chileno de Video Arte, Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, Sociedad Chilena de Video, 1986, Santiago, Chile.

7º Festival Franco - Chileno de Video Arte, Instituto Chileno-Francés de Cultura, 1987, Santiago, Chile

## Indice

PALABRAS DE LOS EDITORES	7
PALABRAS DE LOS AUSPICIADORES	10
PRESENTACION	11
PRELIMINARES	15
1. EL LENGUAJE VISUAL EN TELA DE JUICIO 2. EL NUEVO PAPEL DEL ARTISTA 3. EL DESMONTAJE ARTISTICO 4. AL MARGEN DE LA PINTURA	16 17 18
5. PERSISTENCIA DE LA PINTURA 6. EL ITINERARIO DE LA ESCULTURA 7. EL ARTE Y EL PUBLICO	20 21 22
CAPITULO I	
EL ARTE Y SUS FUENTES TEMATICAS	25
1. EL MUNDO VISIBLE COMO TEMA UNICO 2. LA BUSQUEDA DE UN NUEVO MODELO 3. LA SUPERFICIE COMO PROBLEMATICA DE LA PINTURA 4. LOS DISCURSOS DE LA CRITICA DE ARTE 5. PROPOSICION DE LECTURA 6. LA CONTINGENCIA HISTORICA COMO REFERENTE	26 34 60 70 80 84
CAPITULO II	
CIRCUITOS ARTISTICOS	99
1. LA UNIVERSIDAD Y EL ARTE 2. EL PREMIO INTERNACIONAL DE MARTA COLVIN 3. LA AMPLIACION SOCIAL DEL ARTE 4. DE CEZANNE A MIRO LA VISITA DE MATTA Y OTROS ACONTECIMIENTOS	100 100 112 112
<ol> <li>LECTURA DE ROBERTO MATTA</li> <li>1.1 Primeras notas para una reflexión.</li> <li>2.2 Los límites de la mirada.</li> <li>3 Del cuadro al cubo.</li> <li>4 Errancia del ojo.</li> <li>5.5 La antropomorfía mattiana.</li> <li>6 La pintura como práctica de la libertad.</li> </ol>	119

#### CAPITULO III

4. PRESENCIA PUBLICA

CAPITOLO III				
LA TRANSGRESION DE LOS LIMITES	151			
1. EL CONTEXTO COMO OBRA	153			
2. EL ITINERARIO RECORRIDO	155			
3. LA SEMIOTICA DEL OBJETO	157			
3.1 La visita de Rauschenberg. 3.2 ¿El pop chileno? 3.3 Las constantes del objeto.				
4. ANALISIS DE UNA TRAYECTORIA	160			
5. UN CAMINO PARALELO	166			
6. OTRA IMPUGNACION AL 'POP CHILENO'	169			
7. ARTE Y CONCEPTO	174			
8. LA INSTALACION COMO ESPACIO CRITICO	176			
9. ALGUNAS INSTALACIONES	177			
10. LA SEMANTICA DE LA ACCION	189			
11. EL CUERPO DEL ARTISTA	195			
12. LA AMPLIACION DEL ESPACIO CRITICO	205			
13. EL VIDEO-ARTE	220			
13.1 El instrumental video. 13.2 Video-arte y televisión. 13.3 El artista plástico y el video-arte. 13.4 Algunas prácticas videístas 13.5 Encuentros de video-arte. 13.6 La instalación-video.				
CAPITULO IV				
	247			
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL	247 248			
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL  1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA				
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL  1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA  2. LA SUPERFICIE COMO SOPORTE	248			
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL  1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA  2. LA SUPERFICIE COMO SOPORTE  3. LAS VARIABLES DEL SOPORTE BIDIMENSIONAL  4. EL DISCURSO TESTIMONIAL  4.1 La exhumación de la memoria. 4.2 El rescate del presente.  4.3 La mirada culpable. 4.4 La amplitud de la mirada.  4.5 La mirada en lo cotidiano.	248 250			
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL  1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA  2. LA SUPERFICIE COMO SOPORTE  3. LAS VARIABLES DEL SOPORTE BIDIMENSIONAL  4. EL DISCURSO TESTIMONIAL  4.1 La exhumación de la memoria. 4.2 El rescate del presente.  4.3 La mirada culpable. 4.4 La amplitud de la mirada.  4.5 La mirada en lo cotidiano.	248 250 250			
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL  1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA  2. LA SUPERFICIE COMO SOPORTE  3. LAS VARIABLES DEL SOPORTE BIDIMENSIONAL  4. EL DISCURSO TESTIMONIAL  4.1 La exhumación de la memoria. 4.2 El rescate del presente.  4.3 La mirada culpable. 4.4 La amplitud de la mirada.  4.5 La mirada en lo cotidiano.  5. EL DISCURSO EN EL CUADRO  5.1 El marco teórico. 5.2 La semiótica del realismo.  5.3 Hermenéutica de lo simbólico. 5.4 El espacio plástico como ficción	248 250 250 253			
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL  1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA  2. LA SUPERFICIE COMO SOPORTE  3. LAS VARIABLES DEL SOPORTE BIDIMENSIONAL  4. EL DISCURSO TESTIMONIAL  4.1 La exhumación de la memoria. 4.2 El rescate del presente.  4.3 La mirada culpable. 4.4 La amplitud de la mirada.  4.5 La mirada en lo cotidiano.  5. EL DISCURSO EN EL CUADRO  5.1 El marco teórico. 5.2 La semiótica del realismo.  5.3 Hermenéutica de lo simbólico. 5.4 El espacio plástico como ficción de la pintura. 5.5 Mitologías cotidianas. 5.6 Mitologías colectivas.  6. EL DISCURSO CRITICO  6.1 Delachilenapinturahistoria. 6.2 Historia sentimental de la pintura chilena. 6.3 Un proceso desmitificador y desublimador.  6.4 Práctica pictórica y andamiaje conceptual.	248 250 250 253 273			
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL  1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA  2. LA SUPERFICIE COMO SOPORTE  3. LAS VARIABLES DEL SOPORTE BIDIMENSIONAL  4. EL DISCURSO TESTIMONIAL  4.1 La exhumación de la memoria. 4.2 El rescate del presente.  4.3 La mirada culpable. 4.4 La amplitud de la mirada.  4.5 La mirada en lo cotidiano.  5. EL DISCURSO EN EL CUADRO  5.1 El marco teórico. 5.2 La semiótica del realismo.  5.3 Hermenéutica de lo simbólico. 5.4 El espacio plástico como ficción de la pintura. 5.5 Mitologías cotidianas. 5.6 Mitologías colectivas.  6. EL DISCURSO CRITICO  6.1 Delachilenapinturahistoria. 6.2 Historia sentimental de la pintura chilena. 6.3 Un proceso desmitificador y desublimador.  6.4 Práctica pictórica y andamiaje conceptual.  6.5 Un discurso alternativo y aislado.	248 250 250 253 273			
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL  1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA  2. LA SUPERFICIE COMO SOPORTE  3. LAS VARIABLES DEL SOPORTE BIDIMENSIONAL  4. EL DISCURSO TESTIMONIAL  4.1 La exhumación de la memoria. 4.2 El rescate del presente.  4.3 La mirada culpable. 4.4 La amplitud de la mirada.  4.5 La mirada en lo cotidiano.  5. EL DISCURSO EN EL CUADRO  5.1 El marco teórico. 5.2 La semiótica del realismo.  5.3 Hermenéutica de lo simbólico. 5.4 El espacio plástico como ficción de la pintura. 5.5 Mitologías cotidianas. 5.6 Mitologías colectivas.  6. EL DISCURSO CRITICO  6.1 Delachilenapinturahistoria. 6.2 Historia sentimental de la pintura chilena. 6.3 Un proceso desmitificador y desublimador.  6.4 Práctica pictórica y andamiaje conceptual.  6.5 Un discurso alternativo y aislado.	248 250 250 253 273			
EL SOPORTE BIDIMENSIONAL  1. LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA  2. LA SUPERFICIE COMO SOPORTE  3. LAS VARIABLES DEL SOPORTE BIDIMENSIONAL  4. EL DISCURSO TESTIMONIAL  4.1 La exhumación de la memoria. 4.2 El rescate del presente.  4.3 La mirada culpable. 4.4 La amplitud de la mirada.  4.5 La mirada en lo cotidiano.  5. EL DISCURSO EN EL CUADRO  5.1 El marco teórico. 5.2 La semiótica del realismo.  5.3 Hermenéutica de lo simbólico. 5.4 El espacio plástico como ficción de la pintura. 5.5 Mitologías cotidianas. 5.6 Mitologías colectivas.  6. EL DISCURSO CRITICO  6.1 Delachilenapinturahistoria. 6.2 Historia sentimental de la pintura chilena. 6.3 Un proceso desmitificador y desublimador.  6.4 Práctica pictórica y andamiaje conceptual.  6.5 Un discurso alternativo y aislado.  CAPITULO V  LAS NUEVAS PROMOCIONES	248 250 250 253 273 305			

332

5. PRESENTACION GENERACIONAL	335
6. LA SEGUNDA PROMOCION DE LOS OCHENTA	346
CAPITULO VI	
LA ESCULTURA EN EL ESPACIO URBANO	349
1. MEDIOS ECONOMICOS Y PRODUCCION ARTISTICA	350
2. LAS ARTES PLASTICAS EN LA CIUDAD	351
3. LA ESCULTURA EN EL ESPACIO URBANO	353
4. CONTRIBUCIONES ESCULTORICAS	355

#### INDICE ONOMASTICO

A

Barrios, Eduardo: 34

A	Barrios, Gracia 34, 61, 67, 69, 84, 92, 105, 106, 117.
Abularach, Roberto : 66, 104	270, 271, 272, 273, 329
Achurra, Héctor: 186, 187	Bay, Juan 36 Baziotes, William 123
Adasme, Elías: 193, 330	Benmayor, Samy: 186, 329, 332, 333, 335, 336, 338, 347
Afro: 67	Bendersky, Jaime: 276, 277
Agam: 56	Berchenko, A.: 48, 49
Agüero, Ignacio: 205, 230	Bernal, Ernesto 107
Aguirre, Elisa: 350	Bernal Ponce, Juan: 357
Albers, Joseph: 103, 104	Bertoni, Claudio. 188
Aldunate, Carmen, 300, 301, 302	Beuys, Joseph. 173, 174
Alfaro Siqueiros, David: 355	Bill, Max: 36, 37, 39
Almeida Prado: 38	Bintrung, Sybil: 237
Altamirano, Carlos: 183, 184, 185, 197, 208, 236, 244,	Birolli: 67
245, 312, 330	Blume, Jaime: 182
Allen: 320	Bogni, Carlos: 332
Allende, Fernando: 186, 187	Bolívar, Elsa 36, 40, 48, 61
Amaral, Aracy: 38, 39	Bonet, E.: 222
Aninat, Francisca: 213	Bontá, Marco A. 101
Antúnez, Nemesio: 78,87,101,103,104,105,114,116,	Botticelli: 299
117, 118, 293, 294, 296, 329, 336	Braque, George: 47
Arestizábal, Germán: 298, 299	Bravo, Claudio: 274, 275, 276, 285, 336
Arévalo, Francisco: 238	Brecheret 38
Ariztía: 329 Argan, Giulio: 68	Brecht, George: 222
Arnolfini: 289	Breton, André: 64, 130, 131, 134
Arp, Hans: 36, 64	Brito, María Eugenia. 205, 212
Assler, Federico: 101, 105, 107, 114, 115, 350, 356, 357,	Brito, Ronaldo: 66
358, 363	Bru. Roser: 34,92,98,103,104,105,197,252,253,254
Azócar Jaime: 195	255, 256, 314
Azócar, Pablo: 128, 329	Brugnoli, Francisco: 19, 90, 95, 155, 159, 160, 161, 162,
Ayala, René: 238	163,164,166,169,173,177,178,179,302, 316,330
	Brunet-Richon: 72
	Buccellato, L.: 37
В	Bunster, Mónica: 155
Balcells, Fernando: 20, 205	Burchard, Pablo: 32, 33, 35, 104, 105
Balmes, José: 34, 61, 67, 68, 69, 78, 82, 83, 84, 85, 92,	Burri, Alberto: 62, 63, 108
95, 96, 102, 105, 106, 107, 117, 256, 257, 258,	50171,74103110. 02,03,100
259, 260, 261, 262, 264, 329	
Balla: 224	
Banham, Reiner: 158	
Bandera, Ernesto: 346	C
Barcala: 65	Cabezas, Rodrigo: 341, 347
Barilli, Renato: 194	Cabrera, G.: 65
Barr, Alfredo: 119	Cabrera, Roberto: 66
Barreda, Ernesto: 105, 107, 277, 278, 285	Calder: 224
Barrenechea, Pablo: 347	Calzadilla, Juan: 67
	(12.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.1.

Calzorali: 160

Calleias, Victoria: 332 Duclos: 166, 316 Camiruaga, Gloria: 238 Dufour, Emile: 142, 147 Cánepa, E.: 34 Caradule, A.: 37 F Carrá: 101 Carreño, Mario: 44, 46, 47, 85, 87, 104, 279, 280, 281, Eco, Umberto: 83.84 Edwards, Domingo: 104 Cassou, Jean: 111 Edwards, Hernán 159 Castillo, Juan: 161, 205, 208, 209, 211, 215, 216, 302. Egenau, Juan: 34, 350, 358, 359 336 Eguiluz, Augusto: 34, 35 Castillo, Sergio: 350, 363 Eitler: 37 Castro, Aura: 350 Eltit, Diamela: 20, 205, 213, 216, 217, 219, 224, 232, Castro - Cid: 78, 336 236,241,243 Cerda, Francisca: 350, 360 Elliott, Jorge: 19, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 104, Cézanne: 112,114,115 116,117 Cienfuegos, Gonzalo: 289, 290, 291 Ensor: 114 Clemente: 329 Ernst Max 64, 114, 134, 135, 136 Codocedo, Víctor Hugo: 186, 330 Escamez, Julio: 91, 355 Coen Arnaldo: 66 Escobar, Ticio: 66 Colvin, Marta: 106, 107, 109, 111, 112, 336, 350, 363, Escobedo, Helen: 66 364 Espinoza, Gómez: 65 Cordeiro: 39 Espinoza, M.: 37 Coronel, Pedro: 66 Errázuriz, Virginia: 166, 167, 168, 316 Correa, Marcela: 350 Cortázar, Julio: 262 Cortés, Alvaro: 332 Cortés, Claudia: 226 Cosgrove, M.: 48, 49, 51 Fargier, Jean Paul: 221, 223, 225, 236, 237, 238, 244 Covacevic, Alvaro: 114 Faz, Carlos: 85,86 Cristi, Ximena: 33, 40 Fejer: 39 Cruz Diez, Carlos: 56, 105 Feldhamer: 37 Cruz, Jaime: 102, 103 Felguérez, Manuel: 66 Fernández, Carlos: 350 Cruz, Valentina: 95, 106 Fevre, F.: 37 Cuevas, José Luis: 66, 103 Cuixart: 61,62 Fiedler, Leslie: 158 Chagall, Marc: 113, 114 Figueroa, Patricia: 299 Flores, Carlos: 225, 228, 236 Charoux: 39 Chellew, G.: 48, 49 Fontana, Lucio: 38 Chia: 329 Forch, Juan Enrique: 202, 238 Chirico: 101, 114 Foucault, Michel: 234, 281, 283 Foxley, Ana María: 204, 217, 232, 237 Freifeld, Abraham: 350 D Freud: 196, 197 Frigerio, Ismael 186, 329, 333, 334, 335 Dali, Salvador: 64, 114, 115, 134, 176 Danemann, Roberto: 347 D'Arcangelo: 320 G Dávila, Juan: 166, 289, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 336 De Barros: 39 Galaz, Gaspar: 50, 56, 60, 68, 85, 96, 123, 190, 191, 220 Degas, Edgar: 224, 225 240, 289, 350, 351, 355, 360, 367 Del Carril, Delia: 44 Gallardo, Carlos: 330 De la Fuente, Gregorio: 36, 364, 355 Gana, Andrés: 294, 297, 329 De la O, Patricio: 291, 293 Garafulic, Lily: 118, 350 Del Canto, Patricia: 360 Gárate, Albertina: 350 De María, Walter: 173 García M., Gabriel 154 Díaz, Gonzalo: 266, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, Garreaud, Eduardo: 265, 266, 267, 268, 269 317 Gatica, Omar: 186, 333, 334, 336, 346 Díaz, Luis: 66, 166 Gauguin: 114 Di Cavalcanti: 38, 101 Gazitúa, Francisco: 350, 363 Di Girólamo, Claudio 236, 347 Gazmuri, Hernán: 40 Dittborn, Eugenio: 20, 166, 182, 183, 197, 208, 220, 224, Gerias, Enrique: 105 225, 226, 227, 228, 236, 238, 306, 308, 309, 316, Gewölb, Nancy: 187 317 Giacometti: 139 Donoso, Max: 238 Gil. Antonio: 209 Doisy: 222 Girola, Claudio: 37, 38, 365 Dorfles, Gillo: 37 Goldschmidt, Rony: 72, 205, 212 Downey, Juan: 105, 215, 220, 224, 226, 228, 232, 233, Goldstein, Michele: 238 234, 235, 238, 336 Gómez Sicre, José: 107 Droquett, Luis: 40 González, Hernán: 238 Dubuffet: 62, 353 González, Juan Fco. 28, 29, 31, 33, 245 Duchamp: 134, 175, 176, 193, 201, 224, 313

González, Luis 108 Kupareo, Raimundo: 105 González, Milton: 186, 187 Glusberg, J.: 194 Gordon, Arturo: 32, 33, 131, 143 Gorky, Arshile: 123, 131 Labbé, Lautaro: 101 Goya: 307 Labowitz, Pedro 159 Grate: 109 Latourcade, Enrique: 325 Graz, John: 38 Lafuente Ferrari: 72 Greco, A.: 65 Lam, Wilfredo: 140, 141, 154 Greenbe g, Clement: 68 Lane, Franckie: 226, 228 Gris, Juan: 36 Langlois, Juan Pablo: 95, 155, 169, 170, 171, 172, 173, Grumann, U. 40 174, 175, 176, 187, 188, 347 Guzmán, Delfina: 236, 237 Larraín, Sergio: 104 Lavin, Pablo: 238 Lay, Sergio: 334, 341, 343 Н Lecaros, J.: 34 Haar: 39 Le Corbusier: 116 Haarberg: 38 Lefever, Eva 300, 333 Haber, A.: 37 León, Jaime: 266, 357 Hanning, Wilma: 350 León José Ignacio: 341 Hausmann: 56 Leppe, Carlos: 156, 166, 173, 183, 191, 192, 193, 195, Hearns, Tomy: 226 197, 198, 200, 201, 202, 203, 236, 316 Herdan, K.: 48, 49 Lichtenstein: 159,320 Hernández, Diego: 347 Lihn, Enrique: 19,20,60,61,76,101,204,253,307 Hernández, Juvenal: 101 Lillo, Andrés: 238 Hernández, Miguel: 254, 284 Lira, Pedro: 33, 307 Huidobro, Vicente: 36 Lobos, L.: 34 Huneeus, Cristian: 192, 196, 200 Longo: 320 Huneeus, Virginia: 356 López, Ana María: 212 López, José Pablo: 159 Lorca, Cristián: 237 I Lozano, M.: 40 Luna, Pedro: 33 laniszewski: 186 Luther: 56 Immendorf: 320 Infante, Leonardo: 186 Iommi, E .: 37 Irarrázabal, Mario: 157, 180, 181, 187, 188, 189, 350. 358, 360, 361, 362, 363 Maar, Dora: 96 Israel, Patricia: 304, 305, 329 MacLuhan: 84 Ivelic, Milan: 50, 56, 60, 96, 106, 123, 171, 190, 191, Maldonado, José: 238 220, 240, 241, 265, 270, 284, 306, 321, 341, 342, Maldonado, Tomás: 36, 37 346, 351, 353, 355, 367 Magritte, René: 114, 175, 314 Mallol, Sergio: 350 Mandiola, Luis: 350 J Manet: 36,72,101 Manrique, Jorge A.: 66 Jaar, Alfredo: 236, 242, 243, 244, 330 Jansz, Jan: 74 Maqueira, Diego: 238 Marchán, Simón: 159 Jarry, Alfredo: 190 Johns, J.: 180 Marín, Hugo: 93, 95, 155 Marinetti: 224 Marshall Urban Wilbur: 279 Marti, José: 154 Martin-Cros A., Ricardo: 65, 66 Kafka, Franz: 254 Martin, Etienne: 106 Kahlo, Frida: 254, 256, 314 Martinez Bonati, Eduardo 34, 61, 69, 92, 98, 102, 103, Kalenberg, Angel: 65 104, 105, 106, 353, 356 Kandinsky, Wassily: 44, 45, 47, 64, 114, 120 Masson: 64 Kaprow, Allan: 176, 177 Matisse: 114 Kay, Ronald: 20, 198 Mathieu: 62, 63 Kessler, A.: 40 Maturana, Carlos (Bororo): 186, 187, 334, 335, 336, Kienholz: 177 337,338 Klee: 114 Matta, Roberto: 64, 78, 91, 104, 116, 117, 119, 120, 121, Klein, Yves: 67, 190 123, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, Klesky, Anita: 195 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, Kocking, Claudio: 350 146.147, 148, 149, 154, 284, 336 Kosice, Gyula: 36, 37, 38, 56 Matthey, Enrique: 297, 298, 299 Kosuth, Joseph: 317 Mejía, Manuel: 66 Kounellis: 160

Kramer, Hilton: 70

Mellado, Justo: 20, 238, 314

Méndez, F.: 65

Meneses, Magaly 225, 237 Meneses, Octavio: 238 Menna, Filiberto: 98 Mercader, A.: 222 Merleau-Ponty Maurice: 193, 194, 196, 197 Merz. Mario: 160, 173 Mesa . Ricardo: 155 . 350 Messer, Thomas: 114 Mezza, Gonzalo: 236, 239, 240, 241, 242 Millar, Pedro: 102, 103, 104, 161 Miranda, Hernán: 334, 335 Miras, Pedro: 101 Miró, Joan: 112, 113, 114, 115 Mistral Gabriela: 254 Modigliani, Amedeo: 113, 114 Moles, Abraham: 84 Molina, Ernesto: 27, 28 Mondrian: 64, 113, 114 Montecino, Sergio: 33, 40, 117 Mora, Robinson: 48,50,51 Morais, Frederico 107 Morales José Ricardo: 36, 44, 104 Morandi: 101 Monet: 224 Moreni: 67 Moreno, José M.: 68, 69, 130, 142 Moreno, Luis: 104 Mori, Camilo: 35, 105, 116 Mora, Luis Gaspar: 238 Motherwell 123, 131 Müller, Armack: 75 Munari, Bruno: 37 Muñoz E .: 48, 49 Muñoz G: 205 Muntadas A. 222 Murillo: 75

#### N

Nagy, Moholy: 174 Naranjo, Claudio: 104 Nauman, Bruce 193, 224 Negret 109 Neruda, Pablo 154 Neumann 62 Newbery, E.: 65 Nietzsche: 313 Nilo, Humberto 187, 322, 324, 325, 355 Núñez, Francisca: 350 Núñez, Guillermo 78,87,92,98,101,102,156,180 262, 263, 264, 265, 329 Núñez del Prado, Marina: 109 Núñez, Víctor Hugo: 155

#### 0

O'Gormann, Juan: 365

Olea, P.: 48

Opazo, Rodolfo: 78,87,102,105,107,108,281,282 283,284,298 O'Ryan, Jaime: 316 Ortúzar, Carlos: 56,57,58,59,60,67,98,102,105, 106, 350, 353, 356, 357, 363 Ossa, Nena: 119 Oyarzún, Alvaro: 343 Oyarzún, Luis. 19, 47, 71, 78, 79, 80, 108, 116

Paik, Nam June: 221, 222, 223, 224 Parra, Catalina: 157, 181, 182, 183, 197, 336 Parra, Nicanor: 241 Parra, Violeta: 154 Pascal, Rodrigo: 333 Prado, Patrick: 236 Payro, Julio E. 36 Pedrosa, Mario: 19, 39, 106 Peña, Osvaldo: 350, 365, 367 Pérez, Alberto: 19, 61, 68, 69, 80, 82, 92, 93, 94, 101 105,106 Pérez, F.: 48,51 Pérez, Matilde: 40,51,53,56,60,117 Peralta, Eduardo: 208 Peters, Carlos: 155 Pettoruti, Emilio: 36 Picasso: 36, 114, 115, 134 Piemonte, Carmen: 48, 50, 51 Pignatari, Decio 39 Pignon, Ernest: 258 Pinedo, M. 40 Pinto, Matías: 334, 335 Pissarro 224 Pistoletto, Michelangelo: 160, 173 Piwonka, Alberto 104 Pleynet, Marcelin: 64, 128 Poblete, Aida 40, 67 Poblete, Gustavo: 34, 35, 37, 40, 41, 43 Pollock: 62, 123, 144, 145, 224 Pontual, Roberto: 66 Portinari: 101 Prati, L.: 37 Prieto, Ximena: 208,211 Pucciarelli, M. 65 Puelma, Hernán: 157, 179, 350, 356, 358, 363

#### O

Quilaqueo, Sandra: 238 Quin, Arden: 36, 37, 38

Román, José: 226

R Ragon, Michel: 330 Rauschenberg, Robert: 77, 103, 157, 158, 159 Ray, Leonard: 226 Ray, Man: 176 Rayo, Omar: 103 Read, Herbert: 105 Rendon, Manuel: 66 Requena, Sergio: 238 Restany, Pierre: 67, 68 Ribera 75 Richard, Nelly: 19.20, 164, 165, 166, 196, 197, 198, 200,202,212,213,303,320,331 Rivera, Anny: 208 Rivera, Pablo: 350 Rodin: 224 Rodríguez, Paula: 239 Rodríguez, Carlos: 67 Rojas, Elmar: 66 Rojas Mix, Miguel: 19, 96, 167 Rojas, Patricio: 189, 190 Rojo, Benito: 290, 292 Rojo, Vicente: 66 Román C.: 48, 49, 51

Romera, Antonio: 40, 44, 71, 72, 78, 93, 98, 103, 107, 108, 116, 169 Romero Brest, Jorge: 37, 40 Rosenberg, Harold: 144 Rosenfeld, Lotty: 20, 185, 205, 208, 209, 212, 213, 217, 224, 229, 230, 231, 232, 235, 241, 243, 302 Rosenquist: 159 Rothfuss: 37 Rothko, Mark: 62, 123 Rousseau: 114 Rubens: 299, 311 Rubin, William. 119, 120, 123, 131 S Saavedra, Patricia: 330 Sacilotto: 39 Salle: 320 San Martin, Cosme 30 Saul, Ernesto: 155 Saura, Antonio: 62, 63 Schnabel: 329 Schöffer: 56 Schwitters: 176 Secchi, César: 202 SedImayr: 75,76 Segal: 177 Serra: 160 Serrano, Marcela: 193 Seurat: 114 Severini: 224 Sharim, Nissim: 236,237 Smith, J.: 34, 40 Smythe, Francisco: 197, 310, 321, 322, 323, 324, 329, 336 Solis: 316,317 Solonte, Jean Michel: 235 Soro, Mario: 219, 330 Soto, Humberto: 101, 350

#### T

Soto, Jesús: 224 Sotomayor, C.: 40

Souriau, Etienne: 111

Tábara, Enrique: 66
Tacla, Jorge: 186, 329, 333, 335, 336, 338, 339, 340
Tamayo, Rufino: 103, 154
Tanguy: 131, 134
Tàpies, Antonio: 61, 62, 63, 65, 67
Téllez, Eugenio: 302, 303, 336
Teyssedre, Bernard: 256
Tobey, Mark: 62
Toral, Mario: 87, 96, 107, 287, 288, 289, 329, 336
Torrens, María Luisa: 49, 51
Torres-García, Joaquín: 36
Toyofuker: 109
Trabbi del Trevigiano, Rómolo: 38
Tronche, Anne: 330
Truffa, Bruna: 347

Sotomayor, Raúl (Sotelo), 104, 329, 340

#### U

Usui, Mami: 333

#### V

Valdés, Adriana: 20, 200 Valdés, Ignacio: 345, 346 Valdivieso, Raúl: 107, 336, 350, 363, 364 Valenzuela Llanos, Alberto: 30 Valenzuela Puelma, Alfredo: 289, 307 Van Beyeren, Abraham: 74 Van Doesburg, T.: 47 Van Eyck: 289 Van Gogh: 114, 236, 335 Van Graevenitz: 56 Vantongerloo 36 Vargas , Juan Francisco: 239 Vargas Rozas, Luis: 40, 41, 42, 117 Vargas, Patricia: 298, 300 Vásquez, Julio A.: 35, 117 Vasarely, Victor: 56, 108, 224 Vautier Ben: 193 Vedova: 41, 67 Venturelli J.: 40 Velázquez: 75, 234, 254 Vergara Grez, Ramón 40, 41, 42, 44, 45, 48, 49, 51 61,62,70,78,107,108,116,117 Vial, Iván: 98, 353, 356 Vial, Matrias: 350, 358 Viani, A. 109 Vicuña, Rosa: 350 Vicuña, Teresa: 350 Viera da Silva: 36 Vila, Waldo: 40 Vilches, Eduardo: 103, 104, 107 Villaseca, Jaime: 198, 200, 253 Villaseñor, Reinaldo 33 Vostell: 177, 221, 223

#### W

Watts, Robert: 222 Wellington: 37 Władysław: 39 Wols: 62, 63

#### V

Yáñez, Nathanael: 72 Yáñez, Rebeca: 116 Yrarrázaval, Ricardo: 67, 78,87, 102, 284, 285, 286, 287, 289

#### Z

Zamudio, Enrique: 342, 344, 345 Zurbarán: 75 Zañartu: 78, 329, 336 Zurita, Raúl: 20, 205, 213, 214, 224, 302



Fundada en 1970

CHILE, ARTE ACTUAL, libro que ha sido posible publicar gracias al alto auspicio de Maco-Volkswagen.

> Se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 1988.

La revisión de textos,
diseño gráfico,
composición y montaje
de originales fue
realizada en los talleres
de Ediciones Universitarias de Valparaíso.

La impresión del libro
se llevó a efecto
en los talleres de
Imprenta Tamarcos S.A.
Parroquia 1641, Santiago
HECHO EN CHILE/PRINTED IN CHILE

@ EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO





Ediciones Universitarias de Valparaíso, editorial de la Universidad Católica de Valparaíso, da testimonio de agradecimiento a la empresa MACO-VOLKSWAGEN quien—comprendiendo que la presencia del arte es fundamental en el corazón de un cuerpo social que busca su identidad— ha financiado la edición del presente libro. Auspicio que ha permitido obtener la lograda edición que hoy entregamos a nuestros lectores.



Ser hoy empresario, a juicio de MACO, no es solo fundar nuevas industrias que contribuyan al progreso de un Chile ansioso de desarrollo y de una mejor calidad de vida, ni es sólo preparar mejores técnicos que aporten conocimientos para crear una empresa más dinámica y eficiente. Para nosotros el desafío es más grande; es también comprender que formamos parte de una sociedad a la cual debemos apontar el resto de los valores más importantes de la existencia.

En la portada se ha incluido obras de: Eugenio Dittborn, Juan Egenau, Raúl Zurita, Carlos Ortúzar, Guillermo Núñez, Carlos Leppe y Roberto Matta.

