



7

# Cuadernos de la Escuela de Arte

Textos Estratégicos  
Justo Pastor Mellado



7

Cuadernos de la  
Escuela de Arte

Título: *Textos Estratégicos*

Portada: *The new ideal line (El explorador)*, Mario Navarro, CAYC Buenos Aires, Argentina 1993

Director: Justo Pastor Mellado

Comité Editorial: Mónica Bengoa, Justo Pastor Mellado, Mario Navarro

Representante Legal: Andrea Pichaida

ISBN: 956-14-0597-0

© Derechos reservados. Se permite la reproducción de textos con mención de la fuente.

Diseño: ANT diseño

Impresión: Tramacolor

Publicación periódica de la Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile

Año V, Nº 7, Santiago de Chile, Octubre de 2000

El Comendador 1916, Providencia, Santiago de Chile. tel.: 686 5546

Otras publicaciones de la Facultad de Artes U.C.

Revista *Apuntes de Teatro*, tel.: 686 5083 - Revista *Resonancias*, Instituto de Música, tel.: 686 5098.

Cuadernos de la Escuela de Arte acoge la publicación de textos académicos de corta y mediana extensión, de autores nacionales y extranjeros, directamente vinculados a la práctica docente. Asimismo incluye trabajos que corresponden a la puesta en circulación de la reflexión de la Escuela sobre la navegabilidad del arte en el océano social, elaborada tanto en sus seminarios como en los trabajos de investigación formal emprendidos por sus artistas-docentes.

La Escuela de Arte inicia una nueva etapa de su historia, constituyendo junto a la Escuela de Teatro y el Instituto de Música, la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Esta es, pues, una coyuntura decisiva para el fortalecimiento de su inscripción como dispositivo de producción de enseñanza superior en artes visuales. En esta inscripción ha jugado un rol considerable el trabajo curatorial realizado por Justo Pastor Mellado, poniendo a circular conceptos y nociones que redimensionan el peso de las obras plásticas sobre las que descansan las transferencias fundamentales del arte chileno contemporáneo.

Estas transferencias suponen la existencia de una infraestructura discursiva sin la cual, la escritura de arte en Chile sería difícil de acometer. Dicha infraestructura es una condición de avance en la teoría y en la pragmática de las instituciones que agencian el Sistema chileno de Arte. Asociado al concepto de transferencia, el de densidad plástica pone de manifiesto la existencia de una cuenca semántica sobre la que ciertas obras operan como atractores significativos, proporcionando nuevos criterios analíticos. Las curatorías y las exposiciones que han tenido lugar en la última década, en un contexto de fragilidad del trabajo de historia, señalan desde su diagramaticidad, las pautas de una nueva cartografía.

## Indice

Coordenadas de circulación del arte chileno contemporáneo Alberto Madrid	7
Estética de la dificultad	15
Carlos Hermosilla y Jemmy Button, Inc.	31
Algunas consideraciones sobre el poblamiento pictórico del territorio	39
Proyecto de curatoría envío chileno primera bienal de artes visuales Mercosur	63
Mancha, taxonomía, corte y confección: tres claves para el arte chileno de la última treintena	107
Matta: malestar del origen; origen del malestar	121
De cómo el arte chileno es visto por los otros	133
De cómo la plástica chilena es leída por nosotros	147
Notas sobre la identidad plástica chilena	157
De las artes de la huella a las artes del desplazamiento	169
La novela chilena de la autonomía plástica	177

## COORDENADAS DE CIRCULACION DEL ARTE CHILENO CONTEMPORANEO

"No hay historia sin cartografía"

J. P. Mellado

### MALETA, NAVE Y MAPA

Recupero tres imágenes de portadas de la producción escritural de Justo Pastor Mellado: maleta, de **La novela chilena del grabado** (1995); nave, de **Cuadernos de la Escuela de Arte** (1996); mapa, de **Dos textos tácticos** (1998). Estas se pueden considerar como fondo de obra y material intertextual de **Textos estratégicos**.

Los tres elementos citados pertenecen al campo semántico del viaje; éste, en el entendido que funciona como un modelo epistemológico relacionado con la figura del investigador/explorador que recorre la geografía realizando observaciones, anotaciones y recolección de material para su posterior elaboración. De ahí, que «no hay historia sin cartografía», en asociación a los libros de «relación» y la «enciclopedia». Lo primero corresponde, a propósito de viajes, a **Histórica relación del reino de Chile**, libro inicial que inscribe el poblamiento del territorio, escrito por Alonso de Ovalle como texto introductorio (guía de viaje) a quienes tenían que venir a finis terrae. En éste, Ovalle describe las características de la geografía, la fauna, flora y costumbres de los habitantes, entre otras consignaciones.

La analogía no es casual, dado que en otro contexto y finalidad Mellado se encarga de documentar -historizar- la formación artística chilena, si bien, la cartografía remite al arte chileno contemporáneo, la elaboración de la carta de navegación requiere de la búsqueda de las filiaciones en la antecedencia del poblamiento actual.

Lo segundo, la mención a la enciclopedia, es con relación a la recolección de información de exploradores/investigadores como Humboldt y Darwin, que sería almacenada en ésta como metáfora del mundo a escala; dispositivo que condensa el saber de la ilustración, pero aquí tiene además otra connotación: enciclopedia en el entendido de lectura -la enciclopedia del lector-, nomenclatura utilizada en la «estética de la recepción», como elemento de reconstitución del «horizonte de expectativas» y las operaciones de codificación. Además la ilustración es resemantizada en la hipótesis que reitera Mellado «la historia del arte es delatada en su falla constitutiva: acondicionar la ilustración del discurso». De algún modo, ésta podría considerarse el origen de su escritura; evangelizar sobre la desilustratividad del arte respecto de la subordinación del discurso poético, de las ciencias sociales, de la historiografía y de la política. Labor en la que está empeñado en las últimas dos décadas: «la autonomía de la plástica chilena». Ésta es su novela (pero la de origen freudiano). Novela que ha ido desarrollando en la modalidad por entrega a través de los libros citados anteriormente y en catálogos, curatorías y conferencias. **Textos estratégicos** reúne parte de otro recorrido, el de los materiales de viaje.

## MATERIALES DE VIAJE

**Textos estratégicos** reúne prácticamente una década de producción escritural de «ficciones» metodológicas para curatorías producidas y de invitación, pero la habilitación de la circulación internacional tiene como arqueología la sistematización de un modelo de interpretación del arte chileno contemporáneo a partir de una superposición de sincronías, distanciándose de la reconstrucción historiográfica lineal y analógica de dependencia del sistema de arte internacional. El alcance sobre la superposición de sincronías, es en razón a que la reconstrucción de la escena de origen es realizada desde

los diagramas de las obras, de ahí la incorporación y desarrollo de nociones como la historia de las obras, en atención a su autonomía y la de transferencia, la cual le permite establecer momentos de densidad de condiciones de producción y recepción a través de la puesta en circulación de transferencia teórica informativa para ir «constituyendo» el lugar del arte.

«C»

1. Diagramáticamente desarrolla la modernidad del arte chileno estableciendo escenas de parentesco atendiendo a las obras, a los espacios de reproducción del saber y las instancias de circulación y recepción; elementos constituyentes de un sistema de arte.

«C»

2. La puesta en crisis de la ilustratividad como hipótesis estructural la articula en dos momentos de transferencia que se especifican en las artes de la huella, las artes de la excavación y las artes de la disposición, manifestadas en un triángulo de procedimientos formales, pictórico: figurativo y abstracto; gráfico: manual y fotomecánico; y objetual: encontrado y manufacturado. Diagrama que es ampliado mediante la información y documentación de los elementos descritos del sistema del arte que el lector encontrará desarrollado en **Textos estratégicos**.

«M»

## CARTAS DE NAVEGACIÓN

1. La cronología que cubre las diferentes sincronías que Mellado va construyendo, resume el análisis de la treintena en el frente interno. En cambio, los textos -ficciones estratégicas- que dan cuenta de la circulación exterior remiten a la década de los noventa. Se hace el alcance a los ochenta, por parte de Nelly Richard, en la labor inscriptora de la «Escena de avanzada» y su participación en curatorías internacionales que se saltan el conducto oficial en el contexto de la dictadura.

Las nuevas condiciones de circulación internacional en el marco de democratización y globalización tendrán como remanentes del periodo anterior la atención «victimalista» y la inadecuación analítica en el presente por parte de los curadores del primer mundo con la solicitud de obras en las que se desconoce la especificidad en la formación artística.

Si Mellado, en el frente interno, necesitó desarrollar un modelo interpretativo que tendiera a la autonomía de las subordinaciones ilustrativas, ahora con el frente internacional, ha tenido que evitar los condicionamientos de los criterios de solicitud en que «estas obras sufren reducciones considerables que se desactivan en su exportación».

A pesar de las condiciones de solicitud «reductoras», también en **Textos estratégicos** se evidencia una nueva orientación estratégica interpretativa en términos de las fronteras cercanas. Los textos correspondientes a las bienales del Mercosur en las versiones 1997 y 1999, contribuyen a un mapeo entendido como propósito de re-escritura; incorporando además de la noción de transferencia, la de transversalidad y a través de esta última «se busca reconstruir el reticulado de la circulación y recepción de los efectos de obra». Esto es gravitante, ya que las exposiciones no sólo se deben considerar en la espectacularidad de sus montajes, sino como fuentes documentarias para la escritura de la historia.

Es así como Mellado busca las filiaciones de la producción artística chilena con la de Brasil, Argentina, por ejemplo, pero no desde la dependencia -influencia- sino desde los diagramas de las obras y, mediante la transversalización, para ampliar la historia de las obras.

## CURADOR/CURATORÍA

**Textos estratégicos** da cuenta de una modalidad de la curatoría, el momento de la edición en la cual el curador actúa como un editor al organizar un criterio de categorización y selección mediante un diagrama que opera como eje de interpretación. Esto queda de manifiesto en el desarrollo del texto metodológico de la Bienal del Mercosur 1997 de acuerdo a la proposición de la curatoría general y luego su edición discursiva.

Como resultado de las recientes curatorías se ha puesto en evidencia un campo limítrofe entre el trabajo de historia y el curatorial. Si antes Mellado ha reiterado la des-ilustración, ahora pone de manifiesto la falta de constitución de la historia del arte que se ha visto interpelada por el trabajo curatorial; si bien esta última opera desde la contingencia su finalidad es de largo plazo: contribuir a las necesidades de documentación de la historia.

El curador y la curatoría dibujan límites de una narración espacializada en la museología y en la página. Fija objetivos y cadenas de significaciones, las que se expresan en el mapeo del diagrama de las obras y de las condiciones de su habitabilidad.

Finalmente, **Textos estratégicos** deja latente la necesidad de «invertir en la vanidad estatal» en términos de corregir la frágil musealidad y de convertir la curatoría en una forma de escribir la historia del arte para reparar su falla constitutiva.

Alberto Madrid Letelier

Justo Pastor Mellado

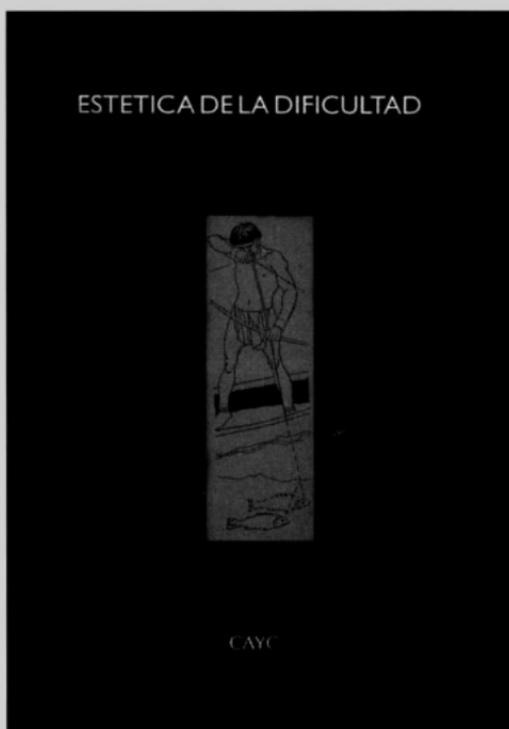
Textos  
Estratégicos

## ESTETICA DE LA DIFICULTAD\*

La hipótesis que sostiene esta muestra no puede ser habilitada en Chile. Era preciso que pudiera venir de afuera. De hecho, ya viene desde fuera de la pintura como sistema. Pero lo hace, también, despreciando el sistema artesanal del grabado clásico y el fetichismo de su cocinería. Cinco de los seis artistas expuestos se afirman en el proceso de desplazamiento del sistema del grabado, en su «segunda generación chilena». El sexto, como pintor, ha tenido que recurrir a la extensión intelectual de dicho proceso para abordar cuestiones que de otro modo le serían imposibles. Esto quiere decir que el espacio del grabado es el único que ha sido capaz de fundar una crítica política de la re-presentación pictórica, y ha podido además, plantear a la pintura chilena contemporánea, los problemas reales de su constitución.

Con la complicidad teórica de Jorge Glusberg, hemos montado esta exposición, asistida por el título de **Estética de la dificultad**. Esto significa plantear condiciones para la crítica artística del propio espacio artístico chileno, en conexión con otras obras, a manera de poder dibujar un mapa con las nuevas coordenadas del arte latinoamericano. Para realizar este cometido hemos tenido que venir a buscar aliados, en el mismo lugar que permitiera la primera postulación de una **Retórica del arte latinoamericano**. El título de esta obra a más de una década de distancia, no ha dejado de constituir un referente ineludible de reflexión y programación artística. Las obras de los artistas de esta muestra encontraron la filiación de sus postulados en la línea de transmisión que les trazara la obra de Eugenio Dittborn.

\* Catálogo **Estética de la Dificultad**, CAYC, Centro de Arte y Comunicación, mayo - junio 1993, Buenos Aires, Argentina.



**Estética de la Dificultad**  
(Portada catálogo)  
CAYC Buenos Aires, Argentina  
1993

En este sentido, el libro de Ronald Kay, **Del espacio de acá**, editado en 1980, como efecto de un catálogo para una exposición de Eugenio Dittborn, no realizada en 1979, en el CAYC, juega la función especular del efecto del título anterior. De lo que se trataba era formar una «retórica del espacio de acá», en el quiebre ideológico y político de los años ochenta.

Los años noventa parecen indicar un retroceso de las preocupaciones señaladas. Estas obras han venido a plantearse en el lugar que les

corresponde, porque requieren pasar por esta sanción mítica, con el objeto de reponer en circulación, amplificada y diferida, las banderas de la crítica de los ochenta; es decir, de unos ochenta pasados por la presión reconstructora de unas obras de los noventa, que se resisten a sucumbir ante la complacencia de una pintura que oscila entre la figuración «light» y la abstracción «soft». Esta es la razón para que el subtítulo de la muestra sea «Visualidad Refractaria de los años 90 en Chile».

Visualidad especulativa, a doble título: por reflexiva y crítica; por reconocible. Esto es: reflexiva de sus propias prácticas en relación a sus filiaciones de referencia; reconocible, porque es en estas obras de referencia que encuentran su primera instancia identitaria. Respecto de esta situación especular, entonces, las obras de Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y Arturo Duclos, adquieren el rol -tampoco deseado- de cabeza de filiación parental.

Ahora bien: los seis artistas reunidos en esta exposición se imponen a sí mismos, metodológicamente, una maldad filial que revela el malestar de sus dependencias. Es por ese malestar que pueden diseñar pequeñas estrategias de desmarcación y de autoreparación, buscando transitar por los mismos lugares de sus referentes. El juego consiste, primero, en exponer en el CAYC.

En junio de 1985 Dittborn y Díaz expusieron aquí, junto a Alfredo Jaar y Carlos Leppe. Tiempos difíciles para nosotros. Debíamos venir a Buenos Aires para encontrar los interlocutores que nuestras obras requerían. Así podíamos reinvertir en el espacio propio el efecto de una ficción, que era la ficción de un retorno, sabiendo lo que todo eso costaba, formalmente. Es decir, que en su carácter refractario, ni Dittborn ni Díaz pertenecerán al mercado pictórico chileno. Sin embargo, dotan de consistencia al espacio de renovación plástica, que existe como una minoría ética, que infracta por este solo hecho con la estructuración dominante del gusto.

La generalidad del espacio chileno padece la complacencia de los tiempos, en que la menor crítica es percibida como un crimen de esa patria. Emblema de esta complacencia es el neoexpresionismo en crisis terminal, cuya metástasis aplasta toda disidencia.

El espacio problemático en que estos jóvenes tuvieron que vérselas, viene a ser un residuo de la ofensiva neoexpresionista que opacó, con el apoyo de los medios y del sistema de las relaciones públicas, toda manifestación especulativa, desde hace cinco años a la fecha. Dittborn y Díaz, habiendo comenzado a exponer en la escena internacional, dejaron el espacio de la renovación problematizadora al cuidado de estos jóvenes, que han hecho suya la responsabilidad de proseguir con el desarrollo de las zonas críticas del arte chileno.

Semejante cuidado debía tener sus antecedentes: el modelo del grabado, como base de una poética. Todos debían ingresar, pues, al espacio perverso de los desplazamientos del sistema del grabado. Espacio mítico de las artes visuales en Chile, y cuyo botón de muestra en Buenos Aires serían las obras chilenas expuestas en el CAYC en 1985.

Hay algo más que recorre por debajo este relato y que amarra simbólicamente esta muestra: es el deseo de casa. Diría que sintomatiza de manera crítica un deseo que atraviesa la totalidad de la pintura chilena contemporánea, que de una vez por todas debe afrontar la realidad de su constitucionalidad diferida. Su loca duda es esa. No saber si ocupa, efectivamente, lugar. Es decir, si ha podido establecer una morada. De ahí, la obsesiva fijación en una figuración ilustrativa del copamiento simbólico del territorio, que se manifiesta en la reivindicación sintomal de la pintura de paisaje. En un país en que el paisaje es una invención literaria, desde Alonso de Ercilla hasta Raúl Zurita, pasando por Pablo Neruda. Frente a esta situación, los jóvenes pintores de la complacencia chilena renunciaron al verbo y aceptaron, sin dar lucha alguna, que les cortaran la lengua. Estos seis, en cambio,

desde la mecánica de la reversibilidad crítica -visualidad especulativa; especulación visual- se resistieron a la escisión y postularon un lenguaje que tuviera la densidad de contrarrestar el efecto ilustrativo de la poesía chilena «nerudo zuritiana». La reversibilidad de que hablo es una manera de torcer una fatalidad del arte chileno. Esta fatalidad es la subordinación del espacio plástico respecto del espacio literario y político. De tal manera, estas obras se programan en el filo discursivo de las grandes teorías del desarrollo, apelando a situaciones curiosas, que luego se transformarían en mitos explicativos de todo un carácter social.

Carolina Bassi. El tejido del inconsciente.

La posición antropológica de su trabajo pasa revista a las reversiones turísticas del arte. Pero no habría que confundir esta pasión posicional con el llamado «arte etnográfico». Apoyada en la retórica laboral de la costura, respuntea dibujando sobre entretela sintética no tejida negra, tres momentos de reducción cultural de los cuerpos: la pictórica como documento (Les demoiselles d'Avignon), la fotográfica como efecto de carnación (Selknam) y la literaria como relato de conversión de fuerzas (Alicia en el país de las maravillas). Presentado en el Concours Matisse (grabado), convocado en 1992 por el Instituto Francés de Cultura, el tríptico de Carolina Bassi me hizo recordar de inmediato el texto de Margaret Holmes-Williamson, **La escarificación de las mujeres entre los kwoma**, publicado en la revista Cause Commune en 1979.

Los kwoma viven en las alturas de Waskuk, cerca de Ambunti, en la ribera del río Sepik en Nueva Guinea, y son conocidos de larga data las escarificaciones abdominales de sus mujeres. Carolina Bassi se apoya en el relato antropológico para precisar el estatuto de su propia intervención formal y tecnológica en la actual coyuntura sintomal del

grabado chileno. Su método somete la historia del arte a las relaciones limítrofes entre esa historia y la antropología, a la presión de las estructuras del parentesco: la muchacha kwoma es incisa por el hermano de la madre, a menos que éste esté impedido, en cuyo caso se llama al sabio del pueblo. La muchacha no puede ser incisa ni por el padre, ni por el hermano ni por el padre de su marido o el hermano de éste, porque toda la línea siendo de su misma sangre, la intervención equivaldría a comerse a si mismos. Todo ocurre como si la incisión remitiera a un acto de consumo que además puede indicar la repulsión de los kwoma por canibalismo.

Carolina Bassi interviene el soporte de entretela no tejida «a la manera» de los incisores kwoma, buscando convertir esta incisión en una intervención del propio espacio plástico. Bajo esta consideración las incisiones que realiza deben ser admitidas como actos desplazatorios del grabado, mediante los cuales inscribe un tipo de marca tecnológica que remite a las artes de la costura, pasando por el corte y confección. Por cierto, en el entendido que el léxico de esta última actividad ha proporcionado conceptos que han dado sus frutos en el terreno de la crítica del dibujo y de la representación. No es posible omitir como antecedente el libro único de Eugenio Dittborn, editado en 1981, **Hilvanes y pespuntos para una poética de las artes visuales**.

Es sobre este fondo nocional que adquiere la factura de línea sobre entretela negra sintética no tejida; es decir, no tramada empleada hoy día en la industria del vestuario para reemplazar la entre-tela. Es más: el pespunteo de Carolina Bassi -realizado con hilo blanco bajo la forma de una inscripción lineal entrecortada- será el encargado de dibujar el alcance de un trauma múltiple: trauma de las citas que construyen la representación de la mujer en el arte y de la mujer en el grabado, armando la escena de reproducción de «lo mujer» como una matriz incisa.

El efecto de dicho trauma será reparado mediante una operación balsámica de pintura, dando lugar a un espacio ornamental que adquiere dimensiones paródicas. Al exhibir la pequeña antología de la heráldica lo que hace es erigir una especie de plinto figurativo que consolida el carácter alegórico persuasivo del conjunto.

Mario Navarro. La poética del espacio.

Su operativo visual consiste en la disposición de un sistema gráfico, cuya fragilidad asegura la permanente tensión entre ocultamiento y exhibición. Lo que exhibe es la condición anticipacional del muro, como condición de cierre, de límite, en la representación chilena del habitar. Para ello pondrá a funcionar mecanismos de invasión de la intimidad, como marco primario del deseo, buscando editar apropiaciones inadecuadas al interior de situaciones adecuadas. Habría aquí que remitirse al legendario relato de Plinio el Viejo sobre el origen del trazo distintivo, que se instala como condición del nombre propio.

En la imagen dibujada por la hija del alfarero, jamás el imitante ha estado más cerca del imitado. En la representación, en el lugar en que la sombra hace figura, el objeto está presente casi en persona. Pero eso no puede impedir desde el comienzo que haya una separación entre la imitación y el objeto. Por cierto, la sombra no es la cosa. Sólo la dobla de manera imperfecta a cierta distancia. La imagen no es la sombra. Esta no hace más que figurar su contorno, su límite.

En la imagen dibujada con carboncillo de la estructura lineal de una casa, jamás el limitante ha estado más cerca del limitado. En la representación gráfica del lugar más inquietante, allí donde se suspende el diagrama de una escalera por la que se accede al «lugar del crimen», se señala el trayecto del método, cuyo fantasma amenaza la propia habitabilidad de la representación de Mario Navarro en el

arte chileno. La escalera, en su diagrama, conecta estratos diferenciados de una poética del espacio: el uno, abajo, inicial; el otro, arriba, terminal. Esto es, abajo, referencia a la primera ola de desplazamientos del grabado; arriba, mención al proyecto de los desplazamientos de segunda generación.

Con ambos referimientos Mario Navarro cancela sus deudas con sus antecesores y marca en la precariedad material de un muro construido bloque a bloque, como maqueta gigante de un trabajo escolar, el emblema parodizante de su proyecto.

Esto tiene que ver con lo que he afirmado al comienzo: que las obras de estos seis artistas se programan en el filo discursivo de las grandes teorías del desarrollo. Mencionarlas como fondo literario de una especulación visual es, desde la partida, recuperar los textos menores y curiosos de un periodo inmediatamente anterior al golpe militar de 1973. Mario Navarro construye su enunciado como una declinación de un texto escrito en 1971 por José Joaquín Brunner, en los Cuadernos de la Realidad Nacional, titulado **Informe sobre un aspecto comunmente no considerado por la revolución: el mobiliario**. Esto es, que el mobiliario es una ortopedia de la vida privada que determina y sostiene una determinada producción de subjetividad. El diagrama de Mario Navarro reproduce la tensión de fuerzas que la ortopedia de la planificación desarrollista de los años sesenta diseña como espacio interior.

La distinción del cartón de embalaje como soporte acumulado para hacer bloque, señala la fragilidad de las fuentes y de las huellas de juntura. Estas serán atravesadas por la línea de carboncillo que figuraliza un ícono de casa. En figuralizar está el secreto de la parodia de lo interior, porque está fuera del alcance del deseo de la representación.

Jorge Padilla. La distancia próxima.

El trabajo de este artista es comparado frecuentemente -por sus compañeros de muestra- con el de un ornitólogo de aves tropicales, a las que se ha empeñado formalmente en blanquear-decolorar su plumaje. La noción de blanqueo, en el arte contemporáneo, adquiere una utilidad determinada, que es tomada del léxico de los nuevos delitos económicos internacionales. Padilla es un investigador de los sistemas de clasificación y seriación «de pacotilla». A través de sus formalizaciones dinámicas intenta forzar la elasticidad nominativa del paisaje, poniendo en relieve la precariedad del género. Mediante esta operación, el paisaje chileno pasa a convertirse en una analogía de alfarería local, básica, seca, fría y domesticante. Esto último señala la causticidad con que ejecuta su trabajo de blanqueo de las imágenes tomando prestada la costumbre de decorar con figurillas de cerámica el interior de las cocinas. Hay una generación chilena completa que conoce las figuras de cerámica «a la alemana», que conectadas mediante un cordón, representan la muda conversación telefónica de un abuelito con una abuelita. Asociar estas figuras que acompañan las horas planas del trabajo doméstico con la leyenda de Plinio el Viejo, es un acto de maldad que carece de perdón posible. ¿De qué hablan, los abuelos, cuando hacen como si hablaran? La verdad es que han perdido el habla. No es curioso que el relato de Plinio el Viejo ronde este trabajo del mismo modo que lo ha hecho con el de Navarro. Este tiene una explicación histórica. Ambos han estado atentos al desarrollo de la obra de Pedro Millar, figura clave junto con Eduardo Vilches, del grabado clásico contemporáneo chileno.

Vuelvo a recordar el relato: Plinio el Viejo, en su Historia Natural, asocia el origen del arte a una historia del cuerpo, de sombra y de amor; a una historia de la tecnología del trazo y del trato con la ausencia. Un alfarero de Corinto fue el primero, escribe Plinio, que inventó el arte de hacer retratos con la arcilla que empleaba para

fabricar sus utensilios; sin embargo, este desvío -por así decirlo-manufacturero, se debió gracias a su hija. Esta, enamorada de un joven que debía partir de viaje, encerró con un trazo la sombra de su rostro proyectada en el muro por la luz de una lámpara; el padre aplicó arcilla sobre este trazo y realizó un modelo que puso a cocer junto con los demás objetos. A estas alturas, ya se sabe de qué hablan los abuelos.

Los trabajos de Mario Navarro y Jorge Padilla ponen en escena ambos gestos fundacionales: el primero, respecto del trazo; el segundo, relativo al modelaje. Modelaje manual que será manifiestamente desechado por Padilla, para distinguirse de los alfareros reparadores. Padilla no repara, declara aún más el carácter de la herida, poniendo el dedo en la llaga. Para ello ordena sobre un muro negro, un centenar de platillos cubiertos con esmalte blanco brillante y una veintena de imágenes seriadas de yeso, pintadas con esmalte negro, representando todas un tucán. En una sala negra, la pintura blanca sobre objetos que se repiten ordenadamente, bloquean la mirada y velan el acceso a la definición de los relieves. Padilla odia al alfarero de Corinto. Sustituye la efigie del amante perdido por la plenitud formal de un ave que se emparenta con otras aves parlanchinas. Tucanes y loros entran todos en el mismo saco. Se trata, sin más, de una composición irrelevante; nada puede *levantarse*, a la manera como en pintura se dice *levantar un color*.

Ahora bien: el relato de Plinio funciona como un muro blanco sobre el cual se inscribe el trazo de carbón. Aquí, el muro es negro y absorbe todo. Lo blanco está dado por la disposición de objetos en serie que se sustraen a la manualidad pasional de la amante. Lo que hace Padilla es congelar el deseo.

Cristián Silva. El miedo a la pobreza.

El trabajo visual de Cristián Silva se sostiene en la elección y manejo de sujetos residuales provenientes de los continuos procesos de microtransculturización periférica, lo cual lo ha conducido a establecer relaciones paródico-analíticas entre las instituciones de comercialización, comunicación, enseñanza y urbanidad.

El diseño escocés con que las educadoras del Opus Dei exhiben su emblema; la ficción distributiva implicada en la correspondencia entre una barra de chocolate y el modelo urbano del damero; la conversión de un color específico en imagen de marca -el verde Benetton de sospechosa pureza selvática- condenado a escamotear el acceso a la impostura social; son estas variables que Silva invierte para fabricar una resonancia gráfica que perturba y legitima el deseo de tradición, de familia y de propiedad pictórica chilena.

Para llevar a cabo su programa, Cristián Silva ha forzado el peso específico de textos claves de la modernidad política: desde luego, el Manifiesto Comunista. De la noción de cuadro a la de cuadro político: cuadrilla orgánica, instruida, de intervención, de vanguardia, utilizado habitualmente en la cuestión partidaria. Pero «el fantasma que recorre (la) Europa» del arte, en el caso de Silva, es la obra escrita por Ronald Dahl, **Charlie y la fábrica de chocolate** (ediciones Alfaguara S.A., 1978, 1992). Obra «¿ad usum delphini?» que relata la historia de Charlie, *un chico cuyos padres eran muy pobres*. Aquí, desde ya, se instala la contradicción: hablar de pobre es permanecer en el espacio discursivo de las encíclicas papales. El propósito de Cristián Silva supone poner en tensión la noción de pobre, clamando por su reemplazo analítico.

*«El padre de Charlie, la madre de Charlie y en especial el propio Charlie, pasaban el día de la mañana a la noche con una terrible sensación de vacío en el estómago. Pero Charlie era quien más la*

*sentía. Por las mañanas, al ir a la escuela, Charlie podía ver grandes filas de tabletas de chocolate en los escaparates. Sólo una vez al año, en su cumpleaños, lograba Charlie probar un trozo de chocolate... Pero lo que más torturaba a Charlie, por sobre toda otra cosa, era que en su propia ciudad, a la vista de su propia casa había una enorme fábrica de chocolate. Y no era una simple fábrica de chocolate. Era la fábrica de chocolate del Sr. Wonka, la más grande del mundo.»* Al mencionar este dato, surge la irónica conexión de la historia de Charlie con la noción de colección de arte contemporáneo: el magnate y coleccionista de arte Peter Ludwig es, paradójicamente, uno de los productores de chocolate más importantes de Alemania.

Antes de continuar: Cristián Silva ha sustituido su análisis de la acumulación de capital, por la fábula de Charlie. Y en esa fábula existe una zona oscura que dice relación con los operarios del Sr. Wonka. Zona que permanecerá oscura en este relato.

Entonces, tabletas de chocolate, como se suele fundir las barras de oro, se vuelven patrones de medida del arte. Y al mismo tiempo señalan el lugar inalcanzable para obras que sobreviven en un ambiente de carestía. El arte chileno vive con «un vacío en el estómago» que lo condena a utilizar en forma estratégica y dosificada la insuficiente energía de la que dispone. *«Pero un buen día, Charlie descubre en una chocolatina, un «billete dorado» que lo señala como ganador de un concurso, cuyo premio es visitar la fábrica y ser conducido en dicha visita por el magnífico propietario de ésta, Willy Wonka.»* Este viene a ser una especie de sustituto de Tío Rico McPato, a veinte años de la edición del libro de Ariel Dorfman y Armand Mattelard, **Para leer al Pato Donald**. Texto proveniente de una época en que la noción «imperialismo norteamericano» poseía carta de ciudadanía en la ciencias sociales. Lo que Cristián Silva señala a estas ciencias, hoy, es el hecho que la noción de imperialismo en su disolución, no ha hecho más que relocalizarse e instalarse en el espacio artístico, como operación de

amarre de las nuevas condiciones de circulación del capital simbólico.

El chocolate, el tartán, el verde Benetton, en esta obra remiten certeramente a las representaciones de la clase media alta chilena. De este modo, el discurso plástico no es mera ilustración del discurso de la historia. Frente a esta exigencia, no hay buena conciencia del arte respecto a las *concientizaciones* en curso, practicadas por la nueva estrategia comportamental de lo *políticamente correcto*, que disuelve y edulcora como chocolate las relaciones contradictorias del arte contemporáneo en su *continuación de la política por otros medios*.

Es preciso recordar la vinculación del diseño de tartán a las frazadas repartidas en las catástrofes, a los pañuelos y a los manteles plásticos de uso popular, a las camisas de huaso y a la indumentaria marginal post-punk. El trauma de pertenencia a alguno de los 23 clanes originarios de Escocia se traslada a estas tierras para concretarse en la banalidad cotidiana de lo «transcultural», el propio trauma de la movilidad social. Pero además, Cristián Silva reduce la banalización a sus efectos en el campo artístico chileno, y en particular a la historia de su abstraccionismo geométrico «sensible», remitiendo sus antecedentes a esta particular alegoría «escoceso-bauhausiana».

Francisco Valdés. La voz de la carne.

Si hubiese una palabra que tuviera que definir su pintura, ésta sería la palabra *farmacia*. Es decir, los procedimientos auxiliares y las taxinomias básicas que inciden en la delimitación de las disciplinas representativas. Había que sanar los estragos de las abstracciones chilenas literales. En efecto, la pintura piensa. Pero dicho en francés: *la peinture pense*. Lo cual es un forzamiento excesivo de la interpretación, sobre todo si en la traducción se comete un error de transcripción. Entonces, la pintura cura, como procedimiento de primeros auxilios. Sobre todo, si en la que exhibe en esta muestra, lo puesto en escena es una ceremonia de limpieza de los puntos negros

en la piel, a título de doblez cosmético de un gesto paternal. Lo que Francisco J. Valdés pretende es sacar los puntos negros de la facialidad de su pintura de referencia. Puntos que, en suma, atentan contra la continuidad de la superficie, poniendo en jaque la cuestión de su tactilidad. Cada punto negro señalando una zona de dolor.

En verdad, la escena de los puntos negros, repone en circulación un viejo problema: el de la confusión deseada entre piel y superficie. En el dilema actual de la pintura chilena dominante, el trazo «a lo niño» o «a lo alienado» ha hecho pensar en una regresión al oficio clásico. La modernización de la enseñanza de arte, a tono con la modernización del país, disolvió la «academia histórica». Francisco J. Valdés recupera el aparente anacronismo de las encarnaciones, para señalar la diferencia entre el trazo autoreferente del pintor narcísico primario y la densidad programática de quien repone a circular la autoridad significativa del *verdaccio*.

El *verdaccio*, escribe F. Pérez Dolz, en la nota 79 a su edición de **Tratado de la pintura** de Cennino Cennini, color estimadísimo como base de las encarnaciones, debía transparecer un poco debajo de las suaves y ligeras tintas rosadas. Esto quiere decir que en Cennini la encarnación es pensada como un entrelazamiento indisoluble entre el blanco y el rojo, que no es posible distinguir. La encarnación, como «voz de la carne», supone dos cosas: sugiere algo subyacente (la carne del interior), pero también es superficie pulida en extremo (transparencia). Esto significa que el *verdaccio* cae bajo el imperativo categórico del intersticio y del «entre dos»: superficie y profundidad. Ciertamente, una vez más habrá que repetir la célebre frase «profundidad de la superficie». Lo que ocurre es que de nuevo (se) comienza a pe(n)sar la piel, en nuestra pintura. Lo cual es un avance recursivo en relación a su omisión por parte de la pintura de paisaje. Disputa local de géneros que sintomatiza una impasse constitutiva. Como si la pintura chilena «le diera la espalda» a la representación de

la carne. Pero aún así, lo que se piensa es la piel como una superficie envolvente. La piel es un guante, escribe Descartes. Pero se sabe desde Lacan que la noción de guante es problemática. La piel no es el simple órgano de un sentido, sino «la superficie de interposición entre lo sensible y el sentido» (Dibi-Huberman).

Esta es una vía que queda abierta para considerar en el trabajo futuro de Valdés la teoría de las sensaciones que lo acompaña en esta etapa. Teoría fenomenológica que vuelve a ser puesta en circulación (Merleau-Ponty) en el espacio intelectual, luego de años de exclusión por efectos del empleo dogmático de prácticas críticas que afirmaban una (dudosa) procedencia semiótica.

En la pintura de Francisco Valdés hay una dominante de ocre, como si mediante dicha saturación hiciera referencia a la memoria arcaica de toda pintura (Jean-Clair). Su credibilidad se afirma en una austeridad estructural que coagula la pasión narrativa y que incluye en su trabajo la recuperación de un grado de iconicidad mínima y adjetival. Respecto a la furia neoexpresionista oficial, su trabajo indica en Chile una refracción metodológica que tiene como efecto, una adecuada opacidad analítica que amortigua la ligereza ilustrativa.

Ximena Zomosa. El valor no está en las cosas.

De acuerdo a una concepción hipocrática de los humores, sus operaciones intelectuales tienen que ver con dos facultades primordiales; la facultad retentiva y la facultad expulsiva. Esto es, pulsión de delimitación (marco negro lacado sobre el suelo) y narración de una distribución congelada de funciones programáticas de la figurabilidad objetual (distribución de miniaturas al interior del marco). En estos marcos de referencia, Ximena Zomosa agrupa modelos reducidos de socialidad reglamentada, para convertirlos en altares domésticos. Nuevamente, se reitera en esta artista, el anhelo chileno de habitabilidad de pintura, que recorre el conjunto de estos trabajos.

En términos formales estrictos, no hablaría de instalación sino de dispositivo para-instalacional. Si la instalación es el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico, que fuerza al espectador a verse como si hiciera parte de la situación creada, el dispositivo se sitúa «más acá» de la situación y del espacio, buscando rebajar la «tasa de narratividad» de la disposición. Por esta vía debiéramos entender, a título polémico, que la instalación produce una inflación de dicha tasa, asegurando la saturación emblemática de los objetos dispuestos. El dispositivo es una solución de compromiso que se juega a congelar la narración, buscando postularse más como enunciado hipotético de estructura que como conclusión. Estas estructuras son pensamientos objetualizados, que se restan a la inflación simbólica de la instalación. Inflación que asegura por la vía del participacionismo del espectador el carácter religioso sustitutivo que poseen no pocas instalaciones.

Cuando Ximena Zomosa piensa en altares domésticos introduce en el trato objetual un elemento de disolución de su sacralidad. La casa no es el templo; el templo no es la casa. La obligada separación entre la función doméstica y la función religiosa no elimina, sin embargo, la interacción entre ambas. En verdad el templo está en la casa, *puncheando* la domesticidad, focalizando una zona de riesgo en el cuadro, introduciendo la *inquietante extrañeza* que lo hace existir. Lo doméstico del cuadro no sabría sostenerse sin la angustia ante la amenaza de su disolución.

Los objetos reducidos, que más que miniaturas, miman a unas miniaturas, forman parte de un ceremonial funerario, convirtiendo el enmarcado en un cenotafio. Esta reducción anticipa la muerte de la participación euforizante del espectador remitiéndolo a la condición conjuratoria de la conmemoración contemplativa.

## CARLOS HERMOSILLA Y JEMMY BUTTON, INC.\*

El propósito del envío chileno a la X Mostra era el de dar un estatuto a los efectos de una década de trabajo en arte, en que los desplazamientos formales del grabado clásico habían constituido la plataforma crítica de la representación pictórica en el campo plástico chileno.

Lo específico de nuestra formación artística, es que el modelo tecnológico del grabado ha habitado una programática de trabajos de arte que, poniendo en cuestión las nociones de transferencia y reproducción, han permitido la constitución de una nueva escena de producción artística, que ha tomado el nombre de Sociedad Jemmy Button, Inc.<sup>1</sup>

El carácter del texto para la X Mostra era, al mismo tiempo, descriptivo y analítico, de las condiciones de constitución de la programática de desplazamientos. En esta ocasión, el sentido del envío chileno a la XI Mostra satisface dos necesidades: una, histórica la otra, problemática. La primera está ilustrada por la presencia de la obra de Carlos Hermosilla; la segunda, por la puesta en escena del modelo Jemmy Button de circulación y reproducción artística.

Carlos Hermosilla pertenece a una de las escenas productivas del grabado chileno, ligado a las determinaciones del inconsciente tecnológico de la linotipia. Su padre fue un técnico litógrafo y su temprano compromiso político en el seno del partido comunista lo vincula a la vieja tradición de la prensa obrera. Es preciso señalar que el grabado chileno contemporáneo está constituido por tres escenas

\* Catálogo **XI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba**, octubre - diciembre 1995, Curitiba, Brasil.

originarias básicas. Por una parte, la escena porteña, ligada a Valparaíso; por otra parte la escena penquista, ligada a grabadores de Concepción; y por último, el Taller 99, vinculado a la gestión artística de Nemesio Antúnez, en Santiago. Estas tres escenas configuran un campo que en la coyuntura plástica de fines de los años cincuenta, establecen la reivindicación de un frente artístico común de carácter implícito, con el muralismo y la recuperación artística superior de las artes populares. La particularidad consiste en que el Taller 99 es el que logra introducir en el espacio del «arte superior» la iconografía proveniente de las «artes populares». En el fondo, la someten a un tipo de «refinamiento» acorde con la necesidad de esterotipia de sectores políticos socialcristianos ligeramente iconoclastas.

Los grabadores de origen penquista, al contrario de Hermosilla, que está atravesado por un expresionismo de carácter urbano, trabajan desde frentes agrarios (xilografía) y minerales (aguafuerte). Concepción es una zona minera, agraria y forestal, con una tradición obrera ligada a las luchas de los mineros del carbón. En esta ciudad se fortalece la pintura muralista en el curso de los años cincuenta y se conecta con los grabadores de la zona.

¿Quiénes son los grabadores de Concepción? Ya han sido mencionados, en parte, en el texto de la X Mostra <sup>(1)</sup>. Se trata de Eduardo Vilches, Pedro Millar, a los que se debe agregar Jaime Cruz y Santos Chávez. Vilches y Cruz realizan estadias en los clubes de grabado en São Paulo a comienzos de la década del setenta. Sus trabajos son de una síntesis que evoca la huella de Ana Letícia y Ana Bella Geiger. Estos grabadores, son en verdad, rigurosamente, los primeros que reivindican el origen popular de sus imágenes. Sin embargo, su trato no es demagógico, sino de una gran exigencia formal.

El motivo de la mención de los grabadores de Concepción, tiene por objeto vincular sus trabajos a la filiación subordinada de las

producciones de Jemmy Button, Inc. La presencia de Carlos Hermostilla en este envío, se justifica por ser un artista que pierde la batalla en su intento por validar y oficializar sus imágenes estereotipadas de la vida de las clases laboriosas. La lucha por esta oficialización es ganada por el Taller 99, ya que es una institución que posee el poder de designación que a Hermostilla le hace falta en la coyuntura de los años cincuenta-sesenta. En este sentido, el ecumenismo aristocratizante del Taller 99 desplaza al obrerismo de Hermostilla, manteniendo al mismo tiempo aplacada la producción de los grabadores de Concepción.

Estos últimos adquieren importancia en el tiempo, en la medida que el mito del Taller 99 se diluye, principalmente habilitados como pre-historia directa de los desplazamientos formales del terreno del grabado, a los que me he referido en el texto de la X Mostra.

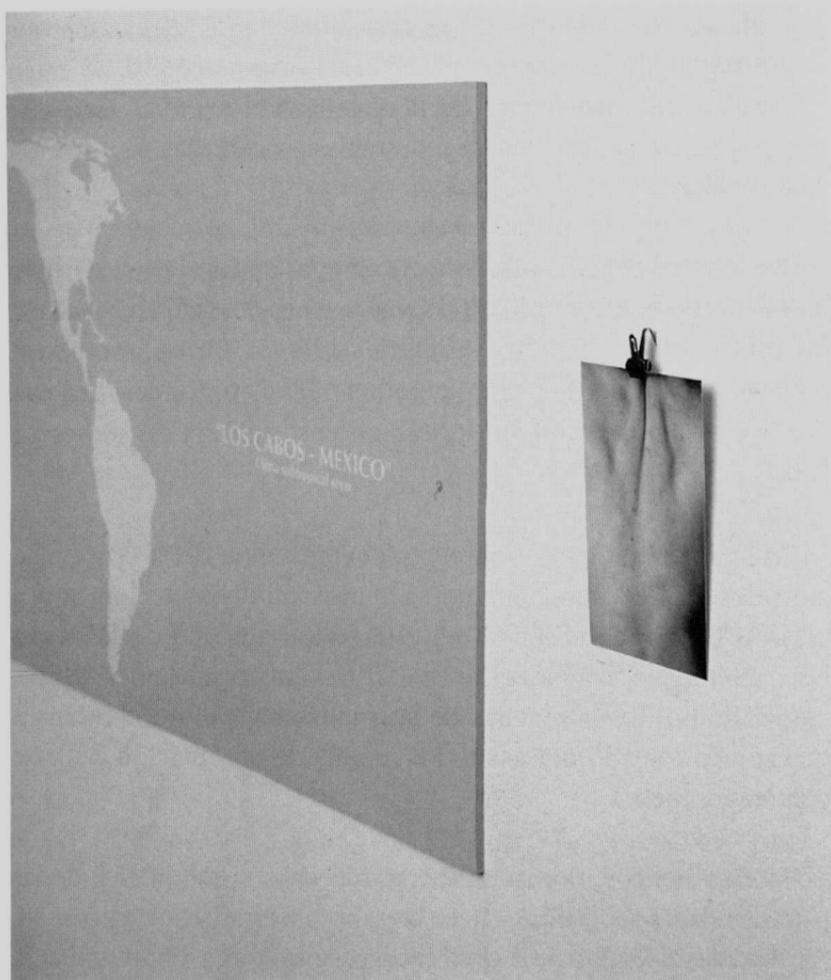
La formación académica de los artistas de Jemmy Button, Inc. (Mónica Bengoa, Mario Navarro, Cristián Silva), en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, estuvo ligada a la enseñanza de los grabadores de Concepción, fundamentalmente Eduardo Vilches. Sin confirmar han sido de una causa.

La presentación de Jemmy Button, Inc. en la XI Mostra se establece en las antípodas de la obra de Carlos Hermostilla. En el fondo, Hermostilla es un ilustrador estereotipado en lo formal y en lo histórico. No es estructuralmente diferente de la situación del grabado brasileño o argentino, practicado por artistas del partido comunista en los inicios de la década del cincuenta. Su importancia en este envío, remite a revelar las relaciones que en esa época hubo entre posiciones minoritarias del grabado chileno, con tendencias reconocidas del arte brasileño. En particular, con la actividad de los Clubes de Grabado.

Jemmy Button, Inc. desarma a la ilustratividad de este caso específico y la revierte políticamente en escenificación del diagrama

de las condiciones de circulación de esas imágenes, ya estereotipadas, para satisfacer una estrategia de interpretación hipostalinista de la historia. El antistalinismo estético de Jemmy Button, Inc. no es, sin embargo, de corte trotskysta, sino situacionista. Su principio metodológico consiste en aprovecharse de lo que ya está instalado, para desmontarlo. O ya instalado, es una estereotipia imaginal que abunda en la historia de las relaciones entre movimiento obrero y realismo social. En la actual composición de clases de la sociedad chilena, la definición misma del concepto de clase obrera ha sufrido trastornos irreversibles. No existe el frente de clases que establezca la necesidad de una estereotipia subordinada al expresionismo literal del grabado.

Jemmy Button, Inc. trabaja con estereotipos específicos, extrayendo anécdotas significantes para desmontar narrativamente la base de referencia de las condiciones posibles de ilustración. Es el caso, por ejemplo, en el trabajo de Mario Navarro, cuando construye una estructura cúbica antropomórfica con cajas de cartón, en cuyo trasero se ubica el dibujo de un individuo en instancias de dibujar su propio plan de fuga desde la cárcel en la que está condenado por haber participado en un atentado contra Pinochet. El estereotipo tiene que ver con las ilustraciones stalinistas del arte moderno. Hermosilla ha quedado lejos como referencia. Lo que se acerca es el poder de los circuitos productores de estereotipos en el espacio de las curatorías internacionales. Stalin es un fantasma político de los años cincuenta. Su nombre está ligado a una concepción de los Frentes de Lucha. Hoy, en la post-guerra fría, la noción de frente de lucha se ha disuelto, en provecho de una micropolitización de esfuerzos minoritarios que transversalmente anudan políticas sectoriales de sentido. Jemmy Button, Inc. no es ni siquiera una célula, sino una cuadrilla de trabajo, sometida a los rigores de la especulación del arte contemporáneo.



**Mónica Bengoa**  
Vivir como Soñamos  
(detalle Los Cabos - Mexico)  
1995

A partir de los modelos establecidos por la propaganda política y sus dispositivos operacionales, Cristián Silva especula en forma perversa sobre el trabajo, las clases sociales, la extrema pobreza, desde una perspectiva ineludible: a saber; los carenciados son las estatuas primitivas del modernismo artístico. Sólo desde el rigor especulativo de

la academia de la modernidad es que se pueden afinar, ajustar, los rasgos brutos de las artes populares. Hoy, estas artes, ya no están vinculadas a la manufactura de la cestería o la alfarería, sino a la transnacionalización de objetos industriales procedentes de la Región Asia-Pacífico.

De los tres géneros plásticos (Bodegón, Retrato, Paisaje) Silva ha advertido la ausencia del Bodegón en la obra de Hermosilla. En ésta sólo hay Retrato y Paisaje Urbano. Esto significa un rechazo a la simbolización objetual. Silva, entonces, trabaja desde esta ausencia en Hermosilla, como síntoma de su horror vacui.

Esta noción delirante sobre la planetarización de la economía, incluidos el Mercosur como utopía alternativa de las aceleraciones del NAFTA, señala el límite del estereotipo artístico de la nueva fase abierta por la nueva invención del universalismo artístico, modelado por los burócratas de las fundaciones estadounidenses que se han tomado por asalto los modos de designación del arte contemporáneo.

Mónica Bengoa, por su parte, produce la omisión irónica de las particularidades geográficas -tan en boga hoy en el arte contemporáneo-, llevándolas al terreno de la clasificación climatológica. En sus trabajos, la analogía piel-geomorfología, genera imágenes de una extrema austeridad que contrasta con la estereotipia de la industria gráfica del turismo. Pero sobre todo, ataca la ingenuidad indicial de las representaciones del cuerpo humano en la «alta fotografía» contemporánea.

La industria del turismo rentabiliza el ocio y la pereza de las masas trabajadoras, disseminando enclaves sociales que dan lugar a una nueva cartografía que desafía las fronteras de los Estados nacionales. En este sentido, Mónica Bengoa trabaja con la rejilla

distributiva de una organización más importante que la ONU: el Club Med. Serán sus enclaves los que determinarán, de acuerdo a su localización en la carta de climas, las características cromáticas de sus fotografías.

La presentación de la XI Mostra de una selección de obras de Carlos Hermsilla y de los trabajos de Jemmy Button, Inc. señalan un estado de la reflexión estratégica sobre las políticas de la visualidad en el seno de la formación artística chilena.

- 1 CF Mellado, Justo Pastor. «Novela Chilena del Grabado». Ediciones Economías de Guerra, Santiago, Chile, 1995. «Pequeña Novela del Grabado Chileno», Texto para el catálogo de la X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba.
- 2 En 1830, durante una expedición hidrográfica por Tierra del Fuego, el capitán Robert Fitz-Roy compró a un joven yagán. La moneda utilizada en la transacción, un saquito de botones, determinó su nuevo nombre europeo «Jemmy Button». Fue conducido a Inglaterra y al cabo de tres años fue devuelto a su comunidad de origen, siendo rechazado y aislado como un extraño. En 1993, los artistas Mónica Bengoa, Mario Navarro y Cristián Silva, forman junto a Justo Pastor Mellado, la Jemmy Button, Inc., sociedad de facto destinada a la producción, discusión y puesta en circulación de la obra de sus miembros.

## ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL POBLAMIENTO PICTORICO DEL TERRITORIO\*

### Introducción

Si hubiera que formular una hipótesis para dar cuenta de la escena plástica chilena emergente, quizás la figura más adecuada que la sostendría sería la de un triángulo paradigmático que tomaría su fundamento en el famoso triángulo culinario de Levi-Strauss. Sólo que las categorías de lo cocido, lo crudo y lo podrido serían sustituidas por las de lo objetual, lo pictórico y lo gráfico<sup>1</sup>. Esta ficción metodológica permitiría concebir las relaciones artísticas como escenas de parentesco; es decir, como diagrama de prohibiciones y transgresiones sígnicas y materiales. Sobre todo, si tenemos en cuenta que el nacimiento del arte chileno depende de escenas de transferencia que satisfacen tres etapas de representación emblemática. El primer material icónico occidental que llega a Chile está constituido por la estampería religiosa. El segundo material, producido en Chile, por un pintor mestizo nacido en el Perú, experto miniaturista y cartógrafo militar, entre otras cosas, está configurado por la retratística de la clase ascendente después de las guerras de la Independencia. El tercer material icónico repite un siglo más tarde la retratística de otra clase ascendente -la alianza obrero-campesina-, que no logra cumplir la misión que su tiempo le había reservado. Si se quiere, el mulato peruano, cuyo nombre era Gil de Castro, da nacimiento a una filiación pictórica que determina en gran parte el estatuto de la pintura en Chile: *ilustración del discurso de la historia*.

\* Catálogo **Prospect and Perspective, Recent Art from Chile**, organizado por el Museo de Arte de San Antonio, curado por Beverly Adams, julio - septiembre 1997, San Antonio, Texas, Estados Unidos.

Habrá que esperar la mitad del siglo veinte para poder hablar, en términos estrictos, de una modernidad chilena en pintura. En el entendido de que dicha modernidad es un efecto de *desilustración* del discurso ya mencionado. La pintura puede aspirar, como práctica, a convertirse en una actividad simbólico material cuya historia no depende más que del rigor formal de su autonomía representativa. Para ello sería necesario entablar dos grandes procesos de transferencia informativa y referencial, siendo el primero aquel que tiene lugar en los años sesenta, en torno a la actividad del Grupo Signo (Balmes, Gracia Barrios, Bonatti, Pérez). En cuanto al segundo, éste tiene lugar en la década de los ochenta, a partir de las prácticas artísticas reunidas en torno a las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn<sup>2</sup>. Es curioso, pero no menos necesario señalar, que ambos procesos de transferencia tengan de común una misma actitud de sospecha institucional respecto a las relaciones con los circuitos de arte del Primer Mundo. Actitud que los mantuvo relativamente al margen de las principales líneas hegemónicas; primero, en los sesenta; luego, en los ochenta. Para comprender esta dimensión, sólo es posible comprender la consistencia del espacio plástico chileno de ambas épocas, a partir de la consideración del peso que entra a jugar en las relaciones entre arte e instituciones, la variable del anti-imperialismo. Esta reticencia a las transferencias de filiación estadounidense explican la atención preferencial de los artistas ya mencionados, hacia experiencias deudoras de las vanguardias europeas; en los sesenta, los informalismos mediterráneos y los «nuevos realistas»; luego, en los ochenta, los conceptualismos críticos, imbuídos del espíritu de los situacionistas y atravesado por las poéticas del procedimiento.

Lo anterior permite sostener la hipótesis que articula este envío de obras desde Chile. El situacionismo implícito de este último período ejerce la crítica de *la sociedad del espectáculo*, produciendo obras que desmantelan las condiciones de la *espectacularidad* y de la *especularidad* social y política. Eso las ha hecho específicas y

extremadamente historicistas, ya que ponen en escena las condiciones mismas del poblamiento artístico del país, dándole a la noción de territorio un nuevo valor como vector simbólico. En este sentido, y sólo en este sentido, las obras referenciales de Díaz y Dittborn son historicistas; ya que sus diagramas de constitución como obras indican la genealogía de sus propias condiciones de constitución. Y por lo tanto, la puesta en situación crítica de las propias situaciones de transferencia. De ahí, que en las obras de los ochenta la cuestión de la reproducción se haya puesto a la orden del día, de un modo tecnológicamente epistémico, dando lugar a un proceso de desplazamiento -en sentido freudiano- del modelo clásico del grabado, que tendrá efectos reversivos importantes en lo pictórico y lo objetual<sup>3</sup>.

La hipótesis del triángulo paradigmático de la plástica emergente es un atributo metodológico que, proveniente de las obras de Díaz y Dittborn, aplicaré al *corpus* de trabajos que configuran esta muestra.

## LO OBJETUAL

En 1830, el naturalista francés Claudio Gay fue contratado por el gobierno de Chile para realizar los primeros estudios sobre historia física y política del país. En 1839 ya había recorrido ampliamente el país emprendiendo investigaciones en el área de la zoología, botánica, mineralogía, geología, meteorología, encaminadas a señalar las riquezas del nuevo Estado. Revisando las obras completas del naturalista, hay un documento que llama poderosamente la atención. Se refiere a la constitución del Gabinete de Historia Natural y al deterioro que están sufriendo los objetos que Claudio Gay ha recogido en sus excursiones: «Con el fin de que recoja el fruto que debe producir tan útil establecimiento -la casa para el Gabinete de Historia Natural- se necesita por ahora mandar se construyan por lo menos algunos estantes, que se calcula en número de quince y con este objeto se

acompaña el presupuesto del artista que se ha encontrado los hace más baratos».

No hay Estado (nación) si no hay estanterías.

No se ha privilegiado suficientemente en la historia de Chile el rol asumido por el mobiliario en la consolidación de las figuras de poder. El decreto que menciono es firmado en la misma época que se importan al país grandes cantidades de muebles franceses para alhajar el espacio interior de la nueva clase ascendente. Gay recorre el país para recolectar objetos naturales y hacer el inventario de las riquezas explotables. La oligarquía chilena hace venir de fuera los emblemas objetuales que sellarán la figura de poder sobre la explotación de las riquezas anteriormente mencionadas.

Pero la estantería sintomatiza un orden doméstico del conocimiento, transformándose en una concreción estricta de la *episteme estatal* naciente. Siglo y medio más tarde, un escultor, Pablo Rivera, reproduce y desplaza el carácter del ordenamiento básico de los objetos, mediante la construcción y extensión de un dispositivo que pasaré a describir. Primero fabrica en madera un objeto de ficción, que podría asemejar un juguete «moderno», formado por la combinación de un cono y una base que exhibe semejanzas cercanas con un pistón. Este engendro, localizado en un espacio de galería, puede ser reconocido como «objeto minimal». Pero no es ni juguete ni objeto de diseño (o escultura de salón), sino el prototipo de un trabajo expandido cuya materialidad es otra, industrialmente antagónica. Expandido en el sentido que la escala es aumentada en diez o veinte veces; antagónico, por cuanto su manufactura es manual y el material de origen agrario: mimbre. Con este material se fabrica originalmente cestería de uso doméstico; pero actualmente se destina a la manufactura de mobiliario blando; es decir, para alhajar jardines y residencias secundarias, o bien, para

acondicionar el interior de modestas moradas. Valga señalar una distinción de uso: *modestia* o *metamodestia*, que es la modestia temporal de la socialidad que tiene derecho a ordenar su ocio en el marco de una residencia secundaria. Pablo Rivera hace trabajar esta distinción, trasladándola al propio espacio artístico, en un terreno propicio para la polémica con el espacio escultórico chileno, que se caracteriza por satisfacer las políticas municipales de Aseo y Ornato.

Para comprender la crisis en que se haya sumida la escultura chilena hay que remitirse al discurso teológico románico. Rivera sobredimensiona la presencia de los materiales blandos chilenos, que representan la producción residual de un espacio agrario identificado con el espíritu oligárquico, para producir inflaciones formales perversas que rescatan al mimbre del universo del folklore y de las artes populares.

Hay un segundo aspecto, que me parece fundamental en esta primera expansión. Mientras el objeto de mimbre construido a partir del prototipo es trasladado a su lugar de exhibición; en este caso, el Museo de San Antonio, Texas, el prototipo es trasladado a un espacio que reproduce el esquema de las estanterías que he señalado a propósito de Claudio Gay, pero en otro espacio de almacenamiento: el cementerio.

Pablo Rivera ha adquirido a perpetuidad en el Cementerio General de Santiago, cinco nichos del sector de crematorios, que no son más que vitrinas empotradas en el muro donde se conservan las ánforas de los cremados. Lo que importa para el análisis de la obra de Rivera, es la naturaleza de esta secuencia que conecta un prototipo, un objeto expandido y sus respectivas localizaciones, que permiten revertir la naturaleza de los lugares de emplazamiento: museo y camposanto. Respecto de este último, hay que convenir que el emplazamiento es

perpetuo, en cambio en el museo el emplazamiento es temporal. Por lo demás, en un museo de artes visuales no hay (necesariamente) estanterías, en cambio en el cementerio, la configuración moderna de sus edificaciones está determinada por un funcionalismo que le saca el máximo partido al espacio. Así como Gay deposita y ordena -en un Gabinete de Historia Natural- los objetos que emblematizan la riqueza del país en su período de formación como Estado, Rivera deposita en un lugar que conserva el signo de una «desmaterialización» de los cuerpos, -el cementerio- un prototipo de cuerpo contrahecho y presentado como rematerialización blanda, para consignar la hipótesis de que hay ciertos cuerpos que en su expansión pierden su consistencia. Esta operación permite revertir la secuencia Gabinete de Historia Natural-Museo Cementerio, con el objeto de homogeneizarlas forzosamente mediante el denominador común de la estantería como significante material del ordenamiento de objetos emblemáticos: riquezas potenciales de un país y cenizas (de un cuerpo restado de sus potencias expansivas).

Si de ordenamiento se trata, entonces, el trabajo de Alicia Villarreal opera con la potencialidad de las acumulaciones de palabras y conceptos, en el marco de otro mobiliario; el que corresponde al establecimiento escolar. Junto al Museo, al Cementerio y al Gabinete de Historia Natural, el Aula es un espacio de reproducción del valor de las entidades anteriormente nombradas. Sin embargo, el significante material del estante es reemplazado en su trabajo por la disposición en superficie -vertical u horizontal- de objetos o de imágenes proyectadas, transformando radicalmente el método de ocupación del espacio. Alicia Villarreal realiza emplazamientos didácticos temporales, usando paródicamente como *manual de instalación* las indicaciones contenidas en una enciclopedia técnica de la educación.

Gabriela Mistral, poeta chilena, Premio Nobel de literatura, ocupa un lugar paradigmático en la educación chilena. Es la gran maestra

referencial que hace de la lengua un espacio matricial. Contrariamente a la poesía de Neruda, el otro paradigma de la poesía chilena, que se caracteriza por una seminalidad genital telúrica, la poesía de Gabriela Mistral acoge en su entrelínea la reproducción gosoza de todas las enseñanzas maternas. Es decir, operaciones pre-verbales de enumeración y clasificación de los deseos arcaicos de pertenencia, como fuente de filiación. Filiación plástica, se entiende, en la relación que el trabajo de Alicia Villarreal establece entre un texto de referencia (biblia escolar) y su visualización; es decir, puesta en crisis en el terreno de la representación.

Gabriela Mistral hablaba de la importancia del enunciado del maestro en la escena de la clase. En su relato aparecen los elementos emocionales suplementarios que transforman el discurso, dotándolo de una dimensión insospechada. Excesiva.

La lengua acoge. La lengua amasa. La lengua reproduce la humedad de su enunciación, dando pie a la pequeña tradición oral del Aula. La enseñanza es transferencia. El profesor es el pequeño profeta cotidiano que enseña el valor de la pertenencia a la comunidad de la lengua nacional, hasta en los lugares más recónditos del territorio. Es decir, también, del territorio del cuerpo. Gabriela Mistral es la heroína de un ideal educativo que caracteriza al Estado chileno que nace con el Frente Popular y que muere con la dictadura de Pinochet.

El trabajo de Alicia Villarreal parece extraído de un museo pedagógico y experimenta el uso de un mobiliario de una «país anterior»; es decir, de antes de 1973, cuando el mobiliario de la sala de clases no había sido reemplazado por madera prensada y laminada. Esto es, de una época en que la sala estaba poblada de láminas impresas, enfatizando el rol del grabado en la construcción de la memoria colectiva. Hoy día, esa memoria es electrónica y ha sido modelada por la industria audiovisual. Sin embargo, la postura de Alicia

Villarreal no es nostálgica, sino que recurre a los fundamentos de la didáctica, como generadora de colecciones de nombres y de cosas. Esa ha sido, por lo demás, la constante de su trabajo: las colecciones y los inventarios. Pero las colecciones y los inventarios, por si mismos, no son suficientes. Una colección jamás puede ser completa. Un inventario reclama el límite para una enumeración eficiente. La lógica de la instalación en el trabajo de Alicia Villarreal se afirma en esta suplementariedad de la incompletud. Sus inventarios son intentos de metamorfoseamiento de las enumeraciones, buscando formar colecciones finitas a partir de compatibilidades filiales entre los objetos y los afectos a estos atribuídos. Afecto ligado a la transmisión del conocimiento; al sostenimiento del deseo de saber. En Freud, el deseo de saber está ligado textualmente a los temas de la familia perdida y del origen prohibido.

Del mismo modo como Bouvard y Pécuchet, Alicia Villarreal pone en operación una *epistemofilia* que disimula (mal) su curiosidad acerca del origen y del nacimiento de las palabras. El montaje de su dispositivo relata y delata el origen defectuoso de una educación, haciendo ostentación de la falta.

En cuanto a la materialidad del trabajo este consiste, simplemente, en dos cajas de madera de tamaño mediano dispuestas en el suelo, cada una conteniendo un proyector en su interior. En uno de sus costados se ha practicado un orificio por el que sale el haz de luz del aparato que proyecta las imágenes sobre el muro a una distancia de un metro y medio. Sobre el cuadrado de ambas proyecciones, a un metro de altura, Alicia Villarreal dispone las tapas de las cajas de madera ya mencionadas. Las imágenes que pasan a velocidad standard pertenecen al acervo imaginal de los trabajos de Alicia Villarreal. En cierto sentido, ella expone su archivo de obra: su gramática, su vocabulario.

En una línea que comparte con Alicia Villarreal el método crítico

de *las artes de la disposición*, la obra de Rosa Velasco reformula el trato con el mobiliario, proponiendo una sobreposición entre el diagrama de la museografía y la conservación con las estructuras del pensamiento estético. En verdad, lo que pone en función no es la representación de la utilidad de los materiales sino su exceso; aquello que los hace salir de la esfera de la producción de bienes.

Su trabajo para esta muestra consiste en ocho discos de acero inoxidable de 30 cms. de diámetro por dos centímetros de espesor, dispuestos en línea sobre el muro, a una distancia de medio metro cada uno. Cada disco ha sido perforado para dejar pasar un alambre fino empleado en la caza de conejos, pero que en esta ocasión es empleado para sujetar al disco mediante un amarre simple, un trozo de arcilla de características particulares. La forma de este trozo ha sido obtenida por el efecto de lanzamiento de una cantidad determinada de arcilla roja contra un muro.

La referencia de origen es el arado de disco empleado en la agricultura del valle central de Chile y pone en escena la mitología de la distancia tecnológica máxima, entre un producto elaborado por la industria europea, destinado a rotular el territorio, con un material autóctono sin elaborar. La relación de compatibilidad tecnológica se debe establecer entre objetos afines. Por ejemplo, a la introducción del arado corresponde la de las armas de fuego con que se defenderá la propiedad de la tierra, así como la introducción de la fotografía y del ferrocarril. Todas estas introducciones al territorio chileno datan más o menos de la misma época: mitad del siglo XIX. Pero el trabajo de Rosa Velasco opera sobre esta erudición documentaria sólo para establecer otra distancia, entre el utensilio y el arma. Esta distinción involucra sólo la materialidad de la arcilla, tomada en consideración en su estado de materia prima de la alfarería, que es dominio de la economía doméstica. Pero el fragmento de arcilla que cabe en la palma ahuecada de una mano,

en vez de terminar sus días en el modelado de la cultura culinaria (vajilla), se transforma en efecto indicial de una proyección. En principio, las armas tienen relación privilegiada con la proyección. Todo lo que se lanza es un arma y tiene que ver con la balística. Una pequeña balística que depende de la complejidad relacional entre el brazo y la mano. En cambio, un utensilio es introyectivo: se amasa la arcilla para producir una maquinaria doméstica. La proyección, por su parte, tiene que ver con la constitución de una máquina de guerra. En este trabajo, Rosa Velasco hace luchar ambos modelos maquinales, para determinar sus efectos de flujo sígnico. El alambre para conejos es empleado como lazo con nudo corredizo, para atrapar la pieza en plena carrera. Hay un factor de velocidad en los dispositivos simples de captura que se combina con un dispositivo de escritura mecánica retardada. Finalmente, el trozo de arcilla informe es exhibido en una trampa tecnológica mayor, cuyo efecto gráfico sobre la tierra -surco- no es visible, más que por lo que se podría denominar *ostentación sustractiva* o por ausencia.

La filiación epistemológica que sostiene este texto corre de manera análoga a la del nudo corredizo de la trampa para conejos. Eso permite, por estrangulamiento de la metáfora, abordar la cuestión de los nudos como discontinuidades filiales que aseguran la continuidad del campo plástico considerado en esta muestra. Por esta razón la cuestión de los nudos en la obra de Nury González depende de la capacidad de delinear y demarcar operaciones que combaten el des-hilado de una prenda o de una trama. Se trata de conjurar la amenaza de un *fil perdu*, dando lugar en el campo de lo visible a un enunciado gráfico que hace labor de síntoma de una *semiótica afectiva*. Esta semiótica se compone de dos elementos: 1) *firmas (signaturas) como marcas de pertenencia o de fabricación*; 2) *cortos mensajes de amor o de guerra*. (Deleuze Guattari). O sea, un sustituto de escritura.

Esto es particularmente visible en la obra **Nudos nocionales**, presente en esta exposición. Se trata de un tríptico. Una tela blanca, una tela roja y una tela negra. En cada una de ellas, Nury González borda un texto. El bordado es un simil de la firma de la artista. En la tela blanca, borda con hilo blanco un rezo aborígen enunciado por una tejedora; en la tela roja, borda con hilo rojo un texto teórico que toma la metáfora del tejido para referirse al trabajo de la interpretación; y, en la tela negra, borda con hilo negro un texto técnico relativo a la dirección de los hilados.

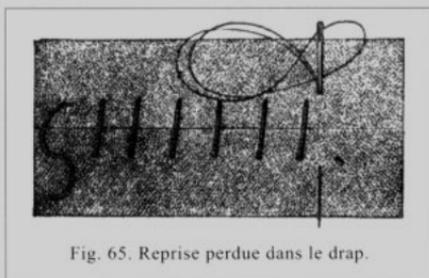


Fig. 65. Reprise perdue dans le drap.

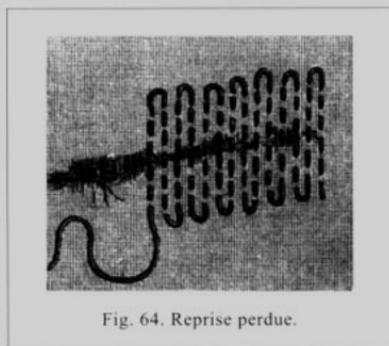


Fig. 64. Reprise perdue.

**Reprise Perdue**  
diagrams after Thérèse de Dillmont,  
*Encyclopedie des Ouvrages de Dames.*

Y si de hilados se trata, la hilación de sus obras queda asegurada cuando el texto sobre la tela roja proviene de una obra anterior, **Tránsitos cosidos (II)**, bordado sobre una zona del cuadro, que recibe la impresión serigráfica del dibujo explicativo de una *reprise perdue*. Esta figura ya había estado presente en otra obra, **Tránsitos cosidos (I)**, compartiendo el espacio del cuadro con otra impresión serigráfica; la de una fotografía que reproduce la escena de la travesía de la frontera franco española por un grupo de refugiados españoles, en 1939.

Esa es la razón que justifica que en este texto aparezca la denominación francesa de una operación de recompostura: la travesía

de la frontera corresponde a una pérdida del Natal. El cruce de una frontera es condición de existencia de la propia Nury González, que exhibe entre ambas impresiones mecánicas, la pudorosa materialidad de las sábanas nupciales de su abuela, manufacturadas por ella misma, después de cultivar personalmente el lino requerido.

Aquí, manufactura es un significante constructivo, como se verá en las obras de Nury González y Rosa Velasco. Me refiero a la tensión entre los dispositivos mecánicos y los dispositivos manuales, en la escena plástica chilena. Los primeros apelan a la modernidad de las reproducciones; los segundos remiten a la preindustrialidad. Fantasma de la tardanza tecnológica que caracteriza la reproductibilidad de los bienes, en el país.

Abuela: madre de la madre. Madre patria. Etc. No olvidar que en términos clásicos se pinta sobre tela de lino imprimada. No olvidar tampoco que en esas sábanas las mujeres casaderas bordan el monograma de la nueva conyugalidad. Escriben, como en la fábula de Filómela y Tereo (Aristóteles), el relato de la violencia inicial, que es, en términos estrictos, una violencia indicial. El monograma -firma, texto de amor y de guerra- anticipa en su regularidad, la informalidad pictórica de la defloración. Violencia de la escena primitiva, como ficción de un origen estatal. Es la propia historia de Chile la que será recompuesta por la llegada al país de unos refugiados que tendrán un gran rol en las modernizaciones fundamentales de la pintura chilena contemporánea. Es la propia trama de esta *reprise* (re-toma recuperación) del hilo perdido de la modernidad la que Nury González valoriza, a través de las dos operaciones semióticas afectivas ya señaladas: «signatura» y textos de amor y de guerra. En efecto, para que haya zurcido del tipo de la *reprise perdue* tiene que haber un desgarró que tenga los bordes en relativo buen estado. Los bordes deben ser identificables y estar en una determinada relación de consistencia. Por eso no se cortarán los hilos rotos. Presencia, aquí, del *fil perdu* (hilo perdido) cuya amenaza las obras de Nury González

conjura. Amenaza de dejar, efectivamente, las hilachas colgando. Esto es, justamente, lo que Nury González no puede permitir, hilando desde una obra a otra obra la continuidad de su propósito estratégico: recomponer tramas, para hacer posible la reproducción de flujos transversales (transculturales) de significación. Es decir, de *tránsitos* (traslados) *cosidos* (recompuestos) que hacen *nudo*.

## LO PICTORICO

El polo objetual del triángulo paradigmático propuesto se afirma en las *artes de la disposición*; el polo pictórico, en cambio, enfatiza en la crítica de la representación. Los tres artistas escogidos -Voluspa Jarpa, Natalia Babarovic y Arturo Duclos- señalan el estado alcanzado por la reflexión metapictórica en el campo plástico chileno de la última década.

Para entrar de inmediato en materia, sostengo que hay dos entradas metodológicas al trabajo de Voluspa Jarpa: el tema y el procedimiento. En cuanto al tema, este se concentra en el *barrio cívico* de la ciudad de Santiago. Particularmente, en una zona convertida en sitio eriazo por la especulación inmobiliaria, a escasas cuadras del palacio de gobierno. Voluspa Jarpa convierte esa imagen reiterada, recortada contra la silueta o la fachada de una edificación construída en los años cuarenta, fecha de la puesta en marcha de los grandes proyectos industriales nacionales, en un emblema de las migraciones territoriales intraurbanas, en un momento -la dictadura- en que ha estallado la antigua noción de *plano regulador* de la ciudad.

El trabajo de Voluspa Jarpa ocurre en directa relación con la voluntad representacional de los paisajistas chilenos de fines del siglo XIX, trasladando su tecnología pictórica hacia un campo ruinoso que desmiente la figurabilidad del *buen gobierno*.

En cuanto al procedimiento, la migración tecnológica ya mencionada sobrepasa la ilusión mimética de segundo grado, para ahondar en los ejercicios de imitación de los efectos mecánicos de la reproducción de las imágenes. Joven artista que ingresa en la escena plástica en los años noventa, asimila el caudal analítico abierto por las obras de Díaz y Dittborn, no abandonando el campo de la pintura como terreno de maniobras. Porque para entender la coyuntura plástica en la que las obras de estos últimos emergieron, la hipótesis del abandono punitivo del cuadro -al menos en la obra de Dittborn- era una cuestión que estaba a la orden del día. Abandono punitivo que habilitará la apertura de un espacio de instalaciones objetuales absolutamente reparatorio, como explicaré más adelante. El caso es que Voluspa Jarpa no experimenta culpabilidad alguna por *ejercer en el oficio* de la pintura. Por el contrario, se jugará a representar de acuerdo a las leyes de ese mismo oficio, la propia «cocinería» fotomecánica que domina en el período anterior-pintando al óleo la trama de una impresión serigráfica- enfatizando un segundo aspecto crítico que consiste en la evidencia ostentatoria de recursos gráficos de enmarcamiento.

Natalia Babarovic posee el mismo referente de origen que Voluspa Jarpa: la pintura chilena de paisaje, practicada por los artistas finiseculares, deudores del quiebre de conciencia aristocrática. A estos pintores, lo que los caracterizaba, como paisajistas, era la invención retentiva de un país que estaban perdiendo. Natalia Babarovic trabaja sobre la imagen directa de un país perdido, de un paisaje irre recuperable como memoria de un poblamiento pictórico. En Chile, según la hipótesis sostenida por Ronald Kay<sup>4</sup>, la fotografía es anterior a la pintura. Esta anterioridad tiene que ver con la autonomía figuracional no ilustrativa que alcanza la fotografía en 1870, que es la misma fecha en que se instalan en el norte árido del país la tecnología de extracción del salitre. Dicha tecnología y la tecnología fotográfica son propiamente extractivas y su instalación transforma la paisajicidad chilena, trauma

que la pintura ilustrativa de la misma época y de las posteriores se encarga de disimular y retocar como síntoma de una pérdida de la unidad de clase. Natalia Babarovic trabaja embalsamando las vistas de esos terrenos perdidos y recalificados por las empresas de reforma de los sistemas de tenencia de la tierra, durante lo que va corrido del siglo XX. No hay. No puede haber espacio agrario. Es demasiado doloroso para la conciencia posible de la topografía prefotográfica. Es preciso recordar aquí la mención al pintor Gil de Castro en su calidad de cartógrafo militar. En ese sentido, la experiencia de Natalia Babarovic es anticipadamente postfotográfica porque recupera la estabilidad perdida de la visión decimonónica, mediante la exacerbación tecnológica de la velocidad. Esto le permite capturar la huella de una *toma de vista* en sus condiciones mínimas de cohesión figural, para reconstruir la arcaicidad de la mancha.

No se trata, sin embargo, sólo de una mancha referida al paisaje de los artistas chilenos, aristócratas, de fines del siglo XIX. No deja de ser curioso que en algunas culturas mediterráneas las sábanas nupciales con las huellas de la defloración sean exhibidas ante la concurrencia como un elemento probatorio de la legitimidad del contrato. Pollock, al gotear pintura, hace como los perros cuando mean para marcar su territorio. La mancha pictórica tiene como inconsciente tecnológico esta especial mixión. La ideología de la veladura en pintura no hace sino poner en el tapete la cuestión de la recuperación de la virginidad -la tela de lino como sábana nupcial- debe ser imprimada para permitir el escurrimiento de las primeras tintas.

En este punto se establece una relación significativa entre las telas de Natalia Babarovic y de Nury González: mientras la primera escurre el efecto seminal del verbo cromático, la segunda marca en seco las punciones de sus efectos inscriptivos. La pintura de paisaje, hoy, es un sustituto de la representación pilosa del deseo textil. De alguna manera, es representación segmentada de las «zonas oscuras» del cuerpo.

En la pintura de Arturo Duclos, lo que ocurre es radicalmente diferente. Su filiación no se remonta a la ideología de la mancha pictórica porque proviene del campo del grabado desplazado. Por lo demás, Duclos precede en una década a la generación de Natalia Babarovic y Voluspa Jarpa. Lo cual significa que las obras de estas artistas se han forjado teniendo como antecedente, mal que les pese, los trabajos de extensión objetual de Duclos. En verdad, Duclos es un referente de la plástica crítica emergente de los ochenta. Su trato con la historia de la pintura ha sido siempre distante, conceptual y materialmente. En su trabajo no hay, tampoco, subordinación a aspectos retinianos ni post-impresionistas. Todo lo que sabe proviene de la pasión por la reproductibilidad de la imagen. Es el inconsciente de la *estampa* el que trabaja su poética de obra. Para comprenderlo es preciso entender el peso analítico del modelo del grabado en la escena plástica chilena. Y para ello no es posible dejar de mencionar un capítulo de transferencia informativa específico, subordinado a los efectos que la enseñanza de Josef Albers tuvo en Chile, a lo menos desde los años sesenta, cuando invitado por un grupo de arquitectos racionalistas fortaleció la reforma de la enseñanza de arquitectura. Este efecto fue tomado a cargo por Eduardo Vilches, profesor de interacción del color, formado por Sewell Sillman, quien a instancia de Albers vendría a Chile a dictar un curso de color. Duclos es deudor de esta actitud analítica y constructiva que se forja al margen del manchismo pictórico hegemónico en la pintura chilena.

Es Eduardo Vilches quien en los ochenta lo pone en contacto con los textos de Camnitzer y es el momento en que con sus compañeros de curso, siendo todavía estudiante, inicia los trabajos de desplazamiento. Estos consisten en tomar al pie de la letra las definiciones de las técnicas del grabado y ejecutarlas en su literalidad más absoluta, sobre diversos soportes que no pertenecen al activo de la historia del grabado. De tal manera, la excavación de diez tumbas regulares o la fabricación de una determinada cantidad de pan, podían

ser perfectamente concebidas como ediciones, ya sea de huecograbado o de objetos múltiples que ponían en condición crítica la noción de matriz. Duclos, en esa época, intervenía con textos de poetas chilenos las acumulaciones de madera elaborada almacenadas en grandes bodegas. Seriación y almacenamiento serán dos conceptos que hará trabajar en la obra desarrollada a lo largo de una década. Almacenamiento de estampería emblemática, que lo pone en directa relación con el miniaturismo de Gil de Castro, el pintor mestizo del que hablaba al comienzo de este ensayo. Gil de Castro es un «precursor» de la pintura de código; es decir, es un «adelantado» en la estrategia de poblamiento imaginal de Duclos. Las composiciones que presenta en esta ocasión -**Composición suprematista N° 8** y **Composición suprematista N° 6**- operan un traspaso significativo hacia una *pintura manufacturada* que obedece rigurosamente a un diseño modular, convirtiendo cada bandeja de latón y cada paleta de pintor en una unidad mínima de conexión icónica, que al ser considerada en su globalidad, por desplazamiento del significado se producen *efectos abstractos*, que se inscriben en el sistema exhibitivo de la bandera o al estandarte.

Es el almacenamiento -Duclos es un gran archivero- el que fecunda las series y las hace trabajar como obra paralela a la producción de lo que llamaré sus *pinturas regulares*. Estas pinturas señalan las vertientes estratégicas de su obra; en cambio las series, tales como las 17 **Sporting Series** y las 16 **Pinturas ornamentales**, se originan a partir de un elemento particular de las pinturas regulares. Desde este elemento se genera un subproducto que permite, en la repetición, una mayor libertad formal, como si hubiera en una misma obra un aspecto *oficial* y otro *no-oficial*, que pone en situación de riesgo la legitimidad estética ya conquistada por las pinturas regulares. Es así como ocurre en su última serie, **Les tables mises**, donde agrade la tradición de la mancha pictórica desde su parodización mediante el sistema de limpieza de cocina. Las telas son reemplazadas por paños de cocina y los pigmentos

han sido sustituidos por vino, café y curry. Con una práctica de composición icónica deudora de la heráldica y la emblemática, la pintura de Duclos abre un nuevo subproducto crítico, literalizando en su materialidad la estructura de la naturaleza muerta, operando una crítica ideológica a la noción de género.

## LO GRAFICO

Lo Objetual, lo Pictórico y lo Gráfico son los tres polos del triángulo propuesto. El primero está organizado en torno a la clasificación y al inventario; el segundo, a partir de la metacrítica de la tradición de la mancha pictórica; y, el tercero, desde la radicalidad de los desplazamientos. Bajo esta consideración, lo gráfico debe ser entendido en términos estrictos como *gráfico expandido*. Es decir, como una práctica que ha excedido sus límites formales y que se conecta con el espacio crítico abierto por Eduardo Vilches en la década de los ochenta. Su nombre ya ha sido mencionado en este texto. No es para menos. Tanto para Duclos como para los artistas agrupados en la Sociedad Jemmy Button INC, constituye una especie de escena plástica originaria.

La Sociedad Jemmy Button, INC. está formada, por los artistas Mónica Bengoa, Mario Navarro y Cristián Silva y el crítico Justo Pastor Mellado. El nombre de la sociedad tiene directa relación con las expansiones formales y los viajes epistemológicos. Jemmy Button está tomado del caso del indígena fueguino que fue comprado por un saco de botones y llevado a Inglaterra por la expedición Darwin. Se sabe que el capitán del Beagle concibe la idea de adiestrar a los nativos en la lengua inglesa, para que en caso de naufragios de navíos británicos por los mares australes, estos pudieran ser auxiliados en su lengua madre, reproducida de manera inepta por los nuevos servidores de Su Majestad. El darwinismo logístico de la Navy no tiene curso y se

transforma en darwinismo etnográfico, que, a un siglo de distancia, sirve de modelo analítico para trabajar el circuito de arte del cono sur.

La expedición Darwin, en su segundo viaje, trae de vuelta a Jemmy Button. Durante el viaje el capitán Fitz-Roy le hace un retrato con levita, camisa de cuello alto y corbata. Antes de despedirlo por la borda lo disfraza de lord inglés. (Dicho sea de paso, el organizador de la marina chilena es un lord inglés: Lord Cochrane. Este, alrededor de 1820, conquista para Chile la isla de Chiloé, todavía en manos de la corona española). Para nuestro cometido, el retrato de Jemmy Button realizado por Fitz-Roy se transforma en un emblema de las vicisitudes e imposturas de inscripción del arte chileno en la escena internacional. La posición de las curatorías internacionales en este terreno no se separan estructuralmente de la actitud del capitán darwinista. Esa es una fatalidad estructural que determina el carácter de las inadecuaciones analíticas sobre nuestra escena.

Por cierto, esta operación indica una situación que sobrepasa la posición individual de muchos curadores cuya ética los compromete con la genealogía contradictoria de nuestras producciones. El caso es estructural. Y Jemmy Button resulta una figura demasiado adecuada para describir la naturaleza de la relaciones intra y extra artísticas. El es devuelto a su lugar de origen por no satisfacer las competencias de incorporación. Los artistas plásticos son devueltos a su origen por incompetentes; a menos que se transformen en colaboradores del darwinismo contemporáneo y acepten ser piezas descontextualizadas e intercambiables en un mercado simbólico homogeneizado por el deseo del primitivo.

La Sociedad Jemmy Button, INC. trabaja sobre esta acumulación argumental sobre-iconizada. Cristián Silva, por esta vía, práctica de manera reversiva una pintura mural que transcribe nombres y apellidos -con sus respectivos números telefónicos-, extraídos de

la guía telefónica de Santiago de Chile. La particularidad de esta elección reside en que los nombres son de origen anglosajón y los apellidos de origen hispano. De alguna manera, todos aspiran a ser llevados a una «Inglaterra simbólica» mediante la operación de un Fitz-Roy consecuente que les haga el retrato de su pertenencia inacabada. Al menos el nombre es como la sombra acarreada del apellido que se antepone a su corporalidad para declarar a voces el deseo de su desincorporación originaria. Esa es la figura misma del arte de estas latitudes en la era de la globalización, fortalecida por una *para-performance*, realizada sólo durante la inauguración de la muestra. Esta consiste en el montaje de un precario sistema de riego doméstico, confeccionado con una botella de bebida gaseosa vacía, perforada y encajada por su cuello al extremo de una manguera, que es a su vez es conectada a la red de riego de un jardín. Desde ese jardín, Cristián Silva riega durante un corto período el jardín de la vivienda colindante. Este acto opera como ficha técnica de su trabajo montado en el museo.

Mario Navarro presenta dos obras en este montaje. La primera se titula **Jaifai** y corresponde a la escritura fonética en castellano de la contracción inglesa Hi-Fi (Alta Fidelidad). Proveniente del espacio del grabado, al igual que sus dos otros colegas de la Sociedad Jemmy Button INC, Navarro toma a su cargo la extensión literal del modelo de la reproducción. En este caso, de la reproducción sonora en alta fidelidad, con el propósito de apelar a la determinación inconsciente del emblema de RCA Victor, tan conocido por nosotros: la imagen del perro fiel ante la bocina del gramófono. Lo que hay que preguntarse es si realmente el perro escucha la voz del amo o lo está mirando es su propia figura reproducida en anamórfosis sobre la superficie brillante de la bocina. La Alta Fidelidad respecto de los referentes tiene que ver con la incompetencia de Jemmy Button con la lengua inglesa. Nunca aprendió más de dos palabras. Resistencia a pronunciar la «lengua

madre», que siempre es la lengua del que domina. Las otras lenguas sólo poseen existencia residual. Está probado. La lengua (nativa) reproduce y amplifica siempre el juego de la referencia cortada. Me refiero a la lengua del arte, por cierto. Escrita en tipografía rústica, de la que aprendimos a dibujar en el colegio, después de conocer la construcción del paisaje del medio éste a través de las películas de Hollywood. Letras escritas con restos de palos de la destrucción del fuerte de El Alamo, apreciada como *novela familiar* de la ocupación del territorio, escrita por John Wayne, crítico de arte e historiador americano. Aquí, John Wayne ocupa el mismo lugar que el capitán Fitz-Roy en nuestra fábula analítica.

La segunda obra lleva por título **Heaven's Gate**. Este es el nombre de la secta que protagonizó recientemente un acto de suicidio colectivo. La fotografía que dió la vuelta al mundo exhibía los cuerpos tendidos sobre unas literas, cubiertos con telas negras, dejando ver parcialmente las extremidades inferiores cuyos pies calzaban zapatillas negras. El trabajo consiste en un volumen formado de cajas de 2 mts. de largo por 1.20 mts. de alto y 0.80 mts. de ancho. En un extremo, dispone -apoyada- una figura antropomorfa hecha de esponja rellena y vestida con un pijama rojo de bebé, confeccionado a tamaño natural (1.80 mts de altura). En el otro extremo, dispone un par de piernas articuladas, fabricadas con palos viejos, pintadas de negro. Ambas están dispuestas como si la figura (ausente) estuviera sentada.

El volumen denota el *efecto de pliegue* de láminas de cartón de medidas regulares. No es el único pliegue, a juzgar por las piernas articuladas. Más que piernas, se trata de la semejanza material con un aparato ortopédico de diseño vernacular, que lo conecta con la objetualidad de los *ex-voto*. La modularidad transportable del volumen contrasta con la blandura monolítica del muñeco transformado en maniquí ampliado. Este maniquí, siendo un sustituto del cuerpo, seriado en su género, teniendo como función exhibir un vestuario

ejemplar que hace conexión con el vestuario de Jemmy Button dibujado por Fitz-Roy, seriado también, reproducido para la fotografía, ampliado para viajar desde una tecnología reproductiva a la otra.

Mónica Bengoa, en todas las participaciones grupales de Jemmy Button, INC. había trabajado con la reproducción de mapas de distribución cromática de los climas, ya sea prospectados para ser proyectados sobre la piel del cuerpo humano, ya sea recuperados del léxico técnico de la meteorología con el objeto de designar zonas corporales. Esta vez, bajo el título **Recursos humanos: los abismos**, Mónica Bengoa sobrepone el código genético de las pigmentaciones con la cartografía representativa de la piel, convertida en zona indicativa de conexión simbólica con la historia bíblica: Adán y Eva son expulsados del paraíso y exhiben el ombligo que desde ese momento los inscribe en una historia de finitud. El ombligo es la marca de la angustia ante la muerte; es decir, la clave empírica de una filiación. Pero aquí, el ombligo como indicación del lugar del amarre materno, opera como foco, mientras el resto de la hondonada colindante ejerce funciones de neutralización, estableciendo la dimensión de zona adecuada para ejecutar el corte del formato. El propósito de esta composición es declarar la dependencia de la fotografía respecto del aparato del grabado. Es decir, declarar que la fotografía es, en sentido lato, nada más que grabado expandido. Es así como privilegia la historia de la aparición de la fotografía como un efecto de las experimentaciones que Niepce hacía para modificar la técnica de la litografía, buscando acortar y simplificar su proceso. Esto es contrario a la fábula inglesa que señala a Talbot como un inventor claramente determinado por el modelo pictórico de la cámara oscura. Mónica Bengoa es de la tendencia de Niepce, burgués, rentista de provincia, químico amateur, que concibe la fotografía como una «litografía avanzada». Esto sólo es posible porque Eduardo Vilches hizo que Arturo Duclos leyera a Luis Camnitzer, en los ochenta, y así, sucesivamente, se reprodujera la lectura, hasta que Mónica Bengoa la retomara como programa estético, en los noventa.

## EL TRIANGULO PARADIGMATICO

Buscando determinar cuáles eran las coordenadas que permitirían precisar el nuevo campo de trabajos de la plástica chilena emergente, he sugerido el montaje de una ficción interpretativa cuyos elementos de base los he tomado prestados del triángulo culinario puesto en forma por Levi-Strauss. El estudio no sólo de la cocina sino de los sistemas de parentesco han revelado ser de extraordinaria utilidad para el estudio de los fenómenos artísticos, trabajados como fenómenos de intercambio. Las obras de arte son como las palabras respecto de los sistemas lingüísticos y como las mercancías en los sistemas económicos: objetos de circulación. Sólo considerando los modos de producción, reproducción y distribución de los enunciados artísticos es posible establecer filiaciones formales. La ficción del Triángulo Culinario de la plástica chilena emergente permite formular un Triángulo de Procedimientos Formales que resuelve el problema de las filiaciones con las escenas de origen de lo complejos formales a que dicho triángulo da lugar.

El Triángulo de Procedimientos Formales posee tres vértices: Objetual, Pictórico y Gráfico. Cada uno de ellos forma una relación binaria: Objetual (Encontrado y Manufacturado), Pictórico (Figurativo y Abstracto) y Gráfico (Manual y Fotomecánico). Este ha sido el diagrama de relaciones que permite ordenar los trabajos de los artistas considerados en esta exposición. El título de este texto es **Algunos aspectos sobre el poblamiento pictórico del territorio**. En verdad, lo que este conjunto de obras plantea es la dificultad estructural que posee en Chile, lo pictórico, para dar cuenta del poblamiento simbólico (representacional) del territorio. Existe una incompletud de base que ha obligado a los vértices Objetual y Gráfico a abandonar sus límites para operar la crítica de la propia representación pictórica. El abandono ha sido metodológico y se ha desarrollado en el terreno del grabado. Desde allí, su expansión programática (del desplazamiento a la

condensación) ha permitido la apertura de un campo de trabajos objetuales que se retraen de la *instalación* convertida demasiado rápidamente en género. Prefiero, desde la especificidad de las obras chilenas, hablar de artes de la disposición y del almacenamiento. Es la razón que he tenido para haber abierto el texto con la fábula de Claudio Gay y la incidencia de la estantería, en el entendido que este tipo de mobiliario reproduce el edificio del conocimiento y su puesta en disposición social. La pintura, en Chile, siempre ha sido el síntoma de una incompletud, de una insatisfacción, de un malestar que ha afectado gravemente su genealogía<sup>5</sup>. Por razones de importación de enseñanza y de hegemonía de un programa positivista -en sentido comptiano-, la conducción de la economía y de la cultura desde el siglo XIX en Chile ha fortalecido aún más el rol ilustrativo de la pintura. Esta ilustratividad es determinante del escaso peso institucional del campo de las artes visuales en relación al activo simbólico de la poesía, siempre garantizando la utopía y la impostura simbólica de los modelos de modernización (en los 60's y en los 90's). La objetualidad chilena, que ha sido producto de la condensación terminal de un proceso de desplazamiento del modelo del grabado, como síntoma de la condición misma de reproducción de la economía y de la cultura, da cuenta hoy día, más que nunca, de los alcances de la impostura que los discursos de legitimación de las modernizaciones globalizadoras instalan como un *hecho natural* en el desarrollo de nuestras sociedades.

## PROYECTO DE CURATORIA ENVIO CHILENO PRIMERA BIENAL DE ARTES VISUALES MERCOSUR\*

### Introducción Metodológica

La **curatoría** es un proyecto de reformulación discursiva que, a partir de la consideración de un conjunto de obras propone un enunciado histórico y formal, llamado a intervenir en la lectura de una fase determinada de la formación artística nacional.

La **formación artística** es el armazón institucional que soporta el funcionamiento y reproducción del Sistema de Arte (artistas, crítica, museos, instituciones culturales, ediciones, galerías, etc.) en Chile.

El **enunciado histórico-formal** es la propuesta conceptual y material que justifica la selección y montaje del conjunto de obras considerado en un envío.

Por **intervención de lectura** se entiende el conjunto de efectos y articulaciones que la producción del concepto de la curatoría sostiene con los artistas y con las obras consideradas. Efectos y articulaciones que dan lugar a un *discurso de la posteridad* de las obras, sin el cual éstas no pueden circular con las garantías requeridas por el Sistema de Arte. No hay circulación sin la habilitación de un *aparato de comentarios*.

El concepto de la curatoría depende de las condiciones teóricas que ponen en movimiento un eje de interpretación, tomando en cuenta la trama formal de la formación artística. Esta trama se ha construido

\* (Texto inédito) Guión curatorial para fundamentar el envío chileno a la **Iª Bienal de Artes Visuales del Mercosur**, noviembre 1997, Porto Alegre, Brasil.

mediante la conjunción de elementos económicos, políticos y formales (estéticos y tecnológicos) que dan origen a fases determinadas al interior de esta formación, dando cuenta de las condiciones particulares de la transferencia artística.

La **transferencia artística** corresponde a las formalidades de traslado e inscripción en la formación artística chilena de la información artística internacional, tanto desde sus zonas hegemónicas como sub-hegemónicas, produciendo condiciones específicas de reproducción de la recepción artística.

### Introducción Programática

Existen dos momentos de transferencia fuerte en la formación artística chilena durante el siglo XX<sup>1</sup>. El primer momento corresponde a la coyuntura de la formación balmesiana y sus efectos inmediatos en la reorganización del campo plástico de los años 60's; el segundo momento corresponde a la coyuntura de aceleración informativa y de consistencia conceptual diferida, vinculada a la fase de inscripción del Sistema Dittborn, a fines de los 70's.

Por consistencia conceptual me refiero a un proceso de legitimación discursiva que produce efectos de corrimiento categorial en el campo de la historia y de la crítica de arte, en el espacio intelectual chileno de la década de los 80's.

Por Sistema Dittborn<sup>2</sup> entiendo el conjunto de procedimientos de constitución formal, de circulación institucional y de efectos en el terreno del análisis y construcción de obra generado a partir del modelo de construcción de su propia obra.

La consistencia conceptual diferida tiene que ver con la distancia

que asume la transferencia de la información artística, respecto de su emisión metropolitana, abarcando el período de recepción inicial de dicha información.

La coyuntura balmesiana y el Sistema Dittborn constituyen los dos momentos de transferencia fuerte que tienen lugar en el campo plástico chileno. La fortaleza de dicha transferencia está directamente ligada a los efectos de obra que inciden en la recomposición del campo de problemas que la escena plástica debe enfrentar como *nuevos problemas*; a saber: introducción del referente fotográfico en el cuadro, puesta en crisis de la representación pictórica de la corporalidad, desplazamiento de la inscripción gráfica hacia la objetualidad.

Estos elementos han sido los primeros que he tenido en consideración para articular la especificidad del campo plástico chileno, en su estado actual de exigencias metodológicas, con el armado conceptual del curador general de la Primera Bienal de Artes Visuales Mercosul, Frederico Morais, que tiene como propósito fundamental la re-escritura del arte latinoamericano.

Re-escritura significa transformación de los ejes de interpretación y redimensión de las polémicas, reconstruidas desde un presente de obras que siguen respondiendo a los desafíos de los problemas planteados en los 60's. Esto exige la relectura de los caminos abiertos por la abstracción constructiva en la cuenca del Río de la Plata (Buenos Aires y Montevideo) a partir de la década del 40. Pero sobre todo, plantea la necesidad de criticar las pautas en que se desarrollaba la interpretabilidad artística y la difusión del arte contemporáneo en el cono sur, en el marco de la *era kennedyana*, entre dos límites conceptuales y políticos: la *teoría de la dependencia* y la *teoría del desarrollo*.

La *era kennedyana* es un apelativo descriptivo no menos equívoco para designar un conjunto de problemas políticos, económicos y

también artísticos, gestionados por la oficina de Artes Visuales de la Unión Panamericana, pero también obstruidos por la producción y gestión de la producción artística en cada país considerado. De este modo, el comportamiento frente a esta política panamericana debe ser estudiado de acuerdo a los tipos de enfrentamiento o aceptación que, en cada formación artística, los mismos artistas y gestores culturales incipientes, sostuvo durante un período considerable. En Chile, por ejemplo, es imposible calificar el carácter del campo plástico sin considerar las variables de conflicto entre panamericanismo y antiimperialismo, en el curso de la década 60-70.

La situación argentina, brasilera y chilena poseen elementos de comparación que no han sido suficientemente estudiados, relativos a dicho período. Luego, durante «los años de plomo», en pleno repliegue del antiimperialismo, la reflexión sobre arte latinoamericano se realizó, sin embargo, al margen de la oficialidad del panamericanismo que, como cobertura y vehículo de transferencia, había dejado de ser operante cuando la amenaza que lo movilizaba dejó de ser operante en cada uno de estos países en la década del 70. El conflicto polar entre estos bloques es desplazado en la década del 80 por el conflicto en torno a las relaciones Norte-Sur. La emergencia de un conceptualismo duro en la escena internacional, en desmedro de las políticas representativas de la pintura, ponen de relieve un nuevo estatuto de la producción de obras y de discursos cuya transferencia se verifica en Chile, con cierto relativo descalce, que no se puede entender como retraso.

Este conceptualismo duro ayudará a poner en crisis los presupuestos de la reflexión chilena sobre arte, permitiendo la apertura de una discursividad radicalmente nueva, fuertemente afincada en el diagrama propuesto por un conjunto de obras que revelan una consistencia nunca antes vista en la formación artística chilena.

A juicio de Federico Morais, hoy día el prestigio del arte latinoamericano es inobjetable. Hemos pasado de la condición de ser importadores de pautas y modelos a la de exportadores de teorías, de estéticas, de obras, influenciando el arte internacional con nuevas formas y problemas. Lo que ha ocurrido en Chile en las dos últimas décadas confirma una tendencia transversal en el continente sudamericano. La lógica de los acuerdos comerciales en la región ha sido antecedida por las relaciones entre las obras y los artistas durante décadas. Por esta razón, en una perspectiva de trabajo de largo plazo, Federico Morais agrega que este prestigio actual no debe transformarse en un modismo, como tantas veces ocurrió, sino que debemos profundizar y ampliar con audaces iniciativas, nuestra presencia en el circuito internacional, ampliando el diálogo con Europa y los Estados Unidos.

Este es, en sentido estricto, el propósito de la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

La primera audacia ha sido el marco curatorial: la re-escritura del arte latinoamericano pasa por consolidar la lectura que se tiene de los dos momentos de transferencia fuerte, no sólo en Chile, sino en el Cono Sur. Para ello ha sido necesario partir de las vertientes fundamentales que organizan la articulación de las formaciones artísticas del cono sur. Estas vertientes han sido definidas como Vertiente Política, Vertiente Constructiva y Vertiente Cartográfica.

La Vertiente Política abarca menos consideraciones temáticas explícitas que núcleos formales de obra. Pero lo político de la vertiente obliga a establecer líneas de contacto, en los 60's, entre las formaciones artísticas consideradas, experimentando las presiones de un conflicto común. Es así cómo, pese al trabajo de las instituciones de transferencia, como el Instituto Di Tella (Buenos Aires) o la Facultad de Bellas Artes (Santiago), son las obras de los artistas las que

diagramaron la crítica a la puesta en función de la misma transferencia.

En el caso chileno, he constatado el establecimiento de una filiación problemática en el terreno formal, que conecta los dos momentos de transferencia: se trata de la *Cuestión de la Mancha*. Este es un significante ideológico y tecnológico que permite amarrar la vertiente política y distinguir en ella, a su vez, dos zonas: la primera, arqueología de la mancha; la segunda, retórica de la reproducción.

De tal manera, la selección de obras que he realizado se despliega como sigue:

## PRIMERA PARTE

### 1.- Vertiente Política

#### a) Arqueología de la mancha:

##### a.1.- José Balmes

*Septiembre 1973*, 1974, acrílico sobre tela, 200 x 240 cms.  
Propiedad del artista.

*Homenaje a Lumumba*, 1967, técnica mixta y collage sobre tela, 180 x 154 cms., Colección particular.

*Tiempo presente*, 1967, acrílico sobre tela, 180 x 142 cms.,  
Colección particular.

*En la calle*, 1986, acrílico sobre tela, 200 x 400 cms.

Las obras de Balmes seleccionadas para esta ocasión se extienden entre 1965 y 1997, para señalar la persistencia de un punto de vista

relativo a la mancha. En obras tales como **Septiembre 73** y **Homenaje a Lumumba**, el deseo de representar la corporalidad es manifiesto, por ausencia. La mancha en Balmes es el efecto de un complejo gráfico gestual determinado por la disciplina de la semejanza parcial. No sólo hay silueta sino un deseo de literalidad declaradamente incompleto, para señalar la falta de cuerpo.

Los cuerpos faltaban a la cita del referente en las primeras pinturas de comienzos de los sesenta, previas a la irrupción de la serie Santo Domingo. La política de línea en Balmes pasa de la caligrafía incompleta que anota y puntualiza el reverso de un trauma, hacia la conversión del trazo en mancha figurable que rellena el eco de un gesto fugaz, o de una caída forzada, como en **Homenaje a Lumumba** (1967). El trauma de nacimiento referido es la irrupción de los procesos de descolonización africana. Y a través de ellos, lo que reaparece es la impostura de la descolonización como noción operante en la crítica artística. Idea que será ratificada por la postura de Balmes ante la crisis de Santo Domingo. La cuestión colonial estaba a la orden del día en la polémica cultural. No hay que olvidar el ya legendario libro de Luis Felipe Noé, artista argentino, sobre *Una sociedad colonial avanzada*<sup>3</sup>.

a.2.- Gracia Barrios

*Acontece*, 1967, técnica mixta sobre tela, 180 x 155 cms.

Propiedad del artista.

*Pobladores*, 1972, acrílico sobre tela, 154 x 200 cms.

Propiedad del artista.

*Multitud (a)*, 1974, acrílico sobre tela, 130 x 195 cms.

Propiedad del artista.

*Multitud (b)*, 1974, acrílico sobre tela, 130 x 194 cms.

Propiedad del artista.

La mancha permite hablar de una pintura-mujer. Gracia Barrios habla de eso. Precede, con mucho, algunas ensoñaciones feministas. Sobre todo en obras como **Exhalación del surco**. El cuerpo-mujer es herramienta de estampación de su propio flujo menstrual. La arqueología de la mancha se encuentra en la huella que deja una mujer con regla, en la mañana, cuando se sienta al borde de la cama y pone los pies en el suelo. Cuando se levanta deja la mancha en la sábana. Esa es la primera inversión pictográfica del cuerpo-mujer. Más aún, si se piensa que la estructura del catre es análoga a la estructura de los bastidores de la tela. Pollock, para diseminarse sobre la tela, le arranca el bastidor y la deposita en el suelo para hacerla acoger sus mixiones -de niño malcriado-como si la tela representara, yaciente, una mujer con las piernas abiertas mostrando el pubis.

No deja de ser curioso que en algunas culturas mediterráneas, las sábanas nupciales con las huellas de la defloración sean exhibidas ante la concurrencia como elemento probatorio de la legitimidad del contrato. Pollock, al gotear pintura, hace como los perros cuando mean para marcar su territorio. La mancha pictórica tiene como inconciente tecnológico esta especial mixión. La ideología de la veladura, es decir, de la revirginización de la tela, se ha encargado de sepultar esta memoria. No hay que olvidar que para pintar se debe imprimir la tela; esto es, cubrirla con materia imprimante que permita que el óleo se deslice y trabaje. Es decir, para que el pigmento y el medium no «se pasen para el otro lado». Su función es sellar los poros de la tela, evitando que ésta se convierta en apósito absorbente<sup>4</sup>.

### a.3.- Eugenio Dittborn

La reflexión en torno al carácter del apósito absorbente es el gran hallazgo femenino de la pintura de Eugenio Dittborn en este período. Hace pensar que la tela de lino debe ser reconducida a una escena

nupcial para ser destlorada. La filiación debe ser garantizada. Pero su camino será inverso. Para eso recuperará de los almacenes de frutos del país, los sacos de yute ya sancionados por el intercambio. Sacos que en su transcurso han perdido la memoria de su filiación. Parten como sacos papeiros pero terminan como sacos carboneros, remendados. Dittborn los recupera a partir de este plus gráfico, para abrirlos por las costuras, por los costados, como la piel de una res, buscando el *rosado deliberadamente crudo* de la carne desollada, para extenderlos en su condición de trama seca y pintar sobre ellos con aceite quemado de automóvil, para conjurar el fantasma de la carnación. Deseo de madre pictórica que será referencialmente castigada desde la retórica de la reproducción<sup>5</sup>.

Los aspectos anteriormente señalados de la Obra Dittborn no comparecen en las actuales reconstrucciones discursivas de la carrera internacional del artista Dittborn. En verdad, a juzgar por el tipo de textualidad que el mismo Dittborn hace producir como extensión conceptual diferida de la propia representación de sus determinaciones, omitiendo su genealogía crítica, hablan del reputado poder de manipulación que Dittborn ejerce en torno al comentario de su obra.

La hipótesis de esta curatoría es demostrar, o al menos indicar elementos que conduzcan a repensar la fundacionalidad deseada de Dittborn, poniendo su obra en la red de filiaciones que la han hecho posible. Todas las obras escogidas para comparecer en la vertiente política, en la sección que denominé arqueología de la mancha, son obras producidas entre 1977 y 1980. Es decir, anteriores a la edición y montaje de su sistema aerpostal. Por esta misma razón, Dittborn declinó aceptar la modalidad de comparecencia en esta Bienal. Esto es sintomático del conflicto entre la coherencia de una curatoría y los intereses particulares de la carrera internacional de un autor determinado.

## b) Retórica de la reproducción:

Esta sección está subdividida en dos zonas: el *diagrama* y la *cita*. En verdad, se trata de la reversión de la citacionalidad sobre la diagramaticidad de la obras, a partir de la hipótesis común según la cual, nuestra cultura es una cultura de reproducción. Pero esta verdad de perogrullo cubre la reflexión sobre el estatuto de la reproducción técnica de la imagen. La historia de las ideas es la historia de su reproducción técnica, involucrando los contenidos inconscientes los dispositivos imaginales que corresponden a cada época. Hubo, en los artistas radicales de la década del 80 un hiporealismo socialista que consistió en sostener que en cada época, la producción imaginal debía corresponder al estado de desarrollo de las fuerza productivas. Este jdanovismo -del cual Dittborn es su principal promotor- apuntaba a sostener los efectos epistemológicos de un marxismo vulgar que no había completado su ciclo de desmontaje crítico<sup>6</sup>.

Es a partir del desplazamiento del modelo del grabado que se plantea la posibilidad de dismantelar la ideología de la mancha pictórica. Esto es lo propiamente político de la polémica, involucrando un acceso punitivo a la visibilidad de los cuerpos. Incluso las «vanguardias» padecen de la fobia a la desnudez, cuando a través del énfasis puesto en la cuestión fotográfica difieren la representación del cuerpo.

Pensar en el diagrama y la cita es pensar sobre el doble vínculo de esta escena con la mancha que la determina. Dittborn buscará en el archivo de la policía y de la prensa de masas los modelos que, a su vez, reproducen escenas pictóricas que sostienen el inconsciente de las representaciones cristianas: La Pietá, como paradigma referencial de la caída de la representación. No es curioso que se trate del modelo gestual que sostiene la imagen de un *irrepresentable*.

En cambio, la cita es un procedimiento de unificación -y transmigración tecnológica- de un cuerpo mediante la combinación de fragmentos de diverso origen, que sufren costuras simbólicas transversales. Lo político del procedimiento es que pone en cuestión la legitimidad de los cuerpos reconstruidos, afectando gravemente la lógica de atribución de los nombres. Deseo de certeza paterna, cuando la certeza sólo viene por la madre, y ésta, pictórica, es descalificada como *mala madre*. Es decir, *mala pintura*.

b.1.- El diagrama:

Verificable a partir de 1985.

b.1.a.- Eugenio Dittborn

En 1988 escribí para la exposición que Eugenio Dittborn realizó en el Centro Cultural Miraflores, de Lima, un extenso texto de catálogo que titulé **El fantasma de la sequía**. Allí están expuestas las piezas esenciales de mi plataforma dittborniana, tanto relativas a la producción aerpostal como a su trabajo anterior. No es el momento de repetir dichos argumentos. Ya hay más de una década y media de trabajo crítico que avala mi posición y legitima mi decisión de dividir la participación de Dittborn en esta bienal, entre *arqueología de la mancha* y *diagrama*.

El primer momento referido corresponde a señalar las deudas formales de su propia formación, así como el peso adquirido por el proceso de desmarcación de lo que he denominado manchismo balmesiano. El segundo momento e remitía a la importancia diagramática que su obra posterior a los años ochenta había adquirido en la recomposición del espacio plástico.

b.1.b.- Gonzalo Díaz

*Photoperformance*, 1987, fotografía, políptico (4 paneles),  
200 x 800 cms. Propiedad del artista.

En el terreno de la especulación diagramática, hay una obra de Gonzalo Díaz que resulta paradigmática: **¿Chto dielat?**, montada en unio de 1984 en Galería Sur, de Santiago. Se trata de una obra que se sostiene en dos ejes formales: la textualidad de Lenin y la expansividad material de Pollock. El texto de Lenin se refiere a la metáfora del andamio de la obra política; la expansividad de Pollock dice relación con los dispositivos de territorialización y desterritorialización de la pintura. Esta obra, que próximamente será reeditada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (diciembre, 1997) señala los límites formales de **Photoperformance**.

Esta obra fue producida por Gonzalo Díaz para participar en la exposición **Cirugía Plástica**, organizada en Berlín por la NGBK (1989). Al respecto, es preciso decir que la realización de esta exposición coincidió con «la caída del muro». Este hecho colabora a la confusión analítica y proyectiva de las obras. En 1984, cuando Gonzalo Díaz montó **¿Chto dielat?**, la polémica con los sectores comunistas de la plástica chilena fue violenta. No sólo por la metáfora pervertida sino, además, por la cantidad de medios puestos en juego. Pero dicha metáfora, relativa al rol del andamiaje en la construcción partidaria, en una época en que la noción de vanguardia política se batía en retirada, no por efecto de autocritica, sino como síntoma de la descomposición interna del modelo de partido bolchevique, era una llamada cruel de atención sobre la impostura de la propia ciencia política chilena, que ya entonces firmaba su certificado de defunción para adentrarse en las tesis reparatorias de la gobernabilidad de los nuevos tiempos. Pero estas eran hipótesis que ya se manejaban en un sector crítico de la propia izquierda, pero que a raíz del sistema de

control policíaco de la discusión política, se horrorizaba si se hacía preguntas sobre la naturaleza imperialista y totalitaria del sistema soviético, ¡en 1981! En tal contexto, bajo la dictadura, la obra de Díaz tiene el valor y la osadía de plantear, en el interior del propio bloque que *negocia* la oposicionalidad, cuestiones de carácter crítico que son universales; a saber, desde el arte, una reflexión sobre la naturaleza del poder político.

**Photoperformance** es una obra de 1987, forjada en una polémica sobre el concepto de intervención urbana. Había un proyecto en curso, cuyo resultado fue fallido. Los organismos de producción no pudieron llevar a cabo el proyecto. De ahí quedó flotando el significante neoclásico, en la obra de Díaz. Su hipótesis de trabajo consistía en concebir la arquitectura neoclásica chilena como el decorado de fondo en la construcción del estado republicano. Pero se trata de un neoclásico más austero todavía que su referente original, y que no tiene a la greco-latinidad como referente, sino simplemente la funcionalidad de los nuevos edificios industriales de fines del siglo XVIII. En efecto, en esa fecha, en Santiago, se edifica la fábrica de monedas. Es esta construcción la que será intervenida para convertirse en Palacio de la Presidencia. La pasión de Gonzalo Díaz por las balaustradas provienen de ese palacio. La balaustrada, por cierto, como significante plástico-político.

En el curso de estas preocupaciones, aparece la exposición de Berlín. Gonzalo Díaz trabaja la reconstrucción de la escena de la fotografía, que ya había ensayado con **Pintura por Encargo** (1985). Lo principal, esta vez, es la moldura neoclásica que encuentra en el patio trasero de una casa señorial santiaguina, que hoy alberga a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. La hornacina está cubierta con un drapeado completamente rojo: es la bandera de Chile reducida a color rojo, identificable sólo en la sutura de su costura, indicando las diversas zonas de color original y la estrella.

Hilo rojo sobre género rojo. En seguida, las cuatro poses, en descomposición gestual, teniendo en sus manos, los instrumentos del saber político: la alianza obrero-campesina (el martillo y la hoz). Finalmente, delante de los paneles, el yunque y el diccionario de la Real Academia, como extensiones de este nuevo *trivium* y *quadrivium* de la política.

#### b.2. La cita:

El diagrama, en la curatoría, remite a los modelos de amarre inconsciente que dotan de consistencia el espacio plástico crítico en la formación artística chilena. La cita, en consecuencia, define los momentos de su reproducción ampliada, como estrategias narrativas diferenciadas, que por lo demás, denotan un origen formal estructuralmente diversificado. Altamirano es deudor de la retórica de la «Escena de Avanzada», mientras que Dávila será siempre un pintor que, desde los márgenes de dicha «escena», radicalizará su estrategia de histerización de la pintura transformándola en un *cuerpo de cita*. Duclos, en cambio, proviene de la escena del grabado, en cuyo seno es uno de los articuladores de la retórica de los desplazamientos.

Altamirano, Duclos y Dávila han sido localizados en la vertiente política, en razón de la manipulación de sus fuentes textuales: en Altamirano, las fuentes de la historia de Chile; en Dávila, las fuentes de la historia del arte contemporáneo; en Duclos, las fuentes de los modelos icónicos paradigmáticos.

Las obras consideradas son las siguientes:

Juan Domingo Dávila

*Exit*, 1979, óleo sobre tela, 200 x 263 cms.

Propiedad Nelly Richard.

*La cita amorosa*, 1984, óleo sobre tela, 60 x 50 cms.  
Propiedad Nelly Richard.

*Self Portrait I*, 1984, óleo sobre tela, 200 x 200 cms.  
Propiedad Nelly Richard.

*Self Portrait II*, 1984, óleo sobre tela, 200 x 200 cms.  
Propiedad Nelly Richard.

*Verdejo*, 1996, óleo sobre tela, 60 x 50 cms.  
Propiedad Nelly Richard.

Por cierto, las fuentes del arte contemporáneo son manipuladas en extremo al ser confrontados con íconos pertenecientes a la historia iconográfica chilena. Por ejemplo, el título **Verdejo** proviene de una caricatura de la revista humorístico-política Topaze. Representa la imagen de un individuo limítrofe en la escala social, designado como *roto chileno*, fantasma de la inestabilidad del origen. En esta obra el *roto chileno* reemplaza la imagen de Simón Bolívar ya sancionada en la pintura oficial. El *roto* aparece travestido, citando otra pintura del mismo Dávila en que el personaje de Bolívar está travestido, es pintado con cara de mulato, porta bragas, no lleva pantalones y con la mano indica un gesto de enculamiento. Lo que hace Dávila es someter a su Bolívar a una acción de *verdejamiento*; es decir, de remitirlo a su fantasma de origen, en la interpretación histórica de la heroicidad de los *padres de la patria*.

Arturo Duclos

*Sporting Series N°7*, café e impresión laser de fotografía sobre tela, propiedad del artista.

En esta pintura, el café es el elemento que configura las manchas de camuflaje sobre la tela, actuando como trama de acogida de una

imagen fotográfica reproducida en impresión laser. Es una obra eminentemente denotativa, pero que ratifica las relaciones explícitas que en la obra de Duclos se plantean entre pintura y enterramiento. La imagen ha sido rescatada de un libro de foto-reporteros y congela el paso de un *hombre de color* que transporta en la parrilla de su bicicleta, el cuerpo de su hijo amortajado. El hombre pertenece probablemente a un país africano cafetalero y la bicicleta podría ser de procedencia china. El paquete funerario cita, desde la distancia de la reproducción laser, la precedencias programáticas que los usos ditbornianos de la imagen habían instalado como dogma en la escena chilena. Esta cita desdramatiza las implicancias místicas disimuladas en un discurso histórico que sobre-exponía la granulosidad referencial de la reproducción serigráfica.

Es curioso cómo, al acercar estas dos pinturas de Dávila y Duclos, la cuestión de la *paternidad* y la *filiación* están a la orden del día. Por un lado, la dudosa paternidad de las *patrias* y, por otro lado, la certeza filial del padre invertida en el enterramiento de su hijo. Lo que en verdad está en la mira de estos trabajos es la disolución del *síndrome de Saturno* en la plástica chilena.

Carlos Altamirano

*Hombres y mujeres célebres de Chile, I*, 1990, impresión serigráfica y acrílico sobre raso, 230 x 260 cms. (aprox.).

Propiedad Museo Nacional de Bellas Artes.

*Retratos*, 1996, impresión digital sobre tela, 150 x 40.000 cms.

Propiedad del artista.

La manipulación y resemantización de las fuentes de la historia del arte chileno tensionan las propias fuentes de la historia política de Chile. Esta ha sido una constante en el trabajo de Altamirano, desde

sus acciones de junio de 1981, en Galería Sur, bajo el título **Tránsito suspendido**, y de noviembre del mismo año con la cinta video Carlos Altamirano, artista chileno. Obra que manifiesta la economía de elementos que acostumbra a invertir en su diagrama de conjunto. Esta última consistía, simplemente, en la carrera realizada por el artista, desde el centro de Santiago hacia el Museo Nacional de Bellas Artes, con una cámara de video bajo el brazo, registrando el salto intermitente de la carrera forzada mientras repite, con el aire faltante, la letanía *Carlos Altamirano, artista chileno*, mientras en el monitor, durante su exhibición, lo único que se puede apreciar es la imagen fotográfica de Juan Francisco González, artista chileno, maestro, artífice de lo que podría llamarse «pintura chilena clasemediana». Lo perverso, entre otras cosas, consiste en el uso rebajado de la cámara video, que sólo cumple funciones de grabador sonoro; es decir, para denotar que la imagen se sostiene sobre una banda de sonido.

La idea de banda, de cinta, de *sin fin*, acomoda el trabajo gráfico de Altamirano. Sobre todo cuando emplea el arma de la digitalidad, rebajándola de sus usos ya reconocidos en la industria gráfica. Es el caso con **Retratos**, uno de cuyos fragmentos se presenta en la vertiente política. Ya se verá por qué razones.

Baste señalar que en 1990 presenta en el Museo de Bellas Artes **Hombres y Mujeres célebres de Chile**. Paródicamente, es como si su loca carrera hacia el museo hubiese durado una década. Comenzó a correr durante la dictadura; sólo pudo cruzar la puerta del museo en democracia. Pero nada es simple en esta operación de ingreso. Denotativamente, la figuración ensayada en 1991, a través de la exhibición del más amplio catálogo de habilidades técnico-ideológicas de representación gráfica, desde el dibujo a lápiz de pasta sobre formica, hasta sombreado con lápiz de grafito, pasando por el esmalte industrial y la impresión serigráfica, hace comparecer dos tipos de instituciones: la prensa de masas y la institución psiquiátrica. Todas

son imágenes *traficadas* y *truncadas*, por no decir trucadas. Esto no hace más que articular la producción imaginal de la prensa durante la dictadura militar y la reducción de la palabra y de los cuerpos por la institución psiquiátrica clásica, forzada a homologarse con el sistema de museos, en su trato con las obras de arte. Es decir, lo que la prensa de masas es a la producción de la imaginarización pública, la institución psiquiátrica lo es respecto de la musealidad.

Es en 1995 que realiza, a partir de material de descarte de la prensa, así como materiales de trabajo de su propia obra anterior, una cinta de más de cuarenta metros de largo, en que comprime mediante recursos gráficos de rigor en la industria del diseño, para resolver una cuestión de contigüidad narrataria que le había sido imposible llevar a cabo hasta ese momento. En el fondo, Altamirano es un gran cuentista visual; en la mejor tradición de la combinación y el relato circular. la cinta sin fin es, realmente, una *cinta sin fin* que repite «lo que todo el mundo (ya) sabe» (de sobra). En Chile, esa es la condición de la subsistencia ética: poner en escena plástica, por ejemplo, «lo que todo el mundo sabe». Sólo el arte, hoy día, puede dar esa garantía: operar con la categoría del «secreto a voces».

### c) Cartografías:

La vertiente cartografía aparece como tercer núcleo en las exposiciones históricas. No hay historia sin cartografía. De eso, la pintura chilena sabe: ese es su «secreto a voces». El hecho es que el Mulato Gil de Castro, primer pintor de la República, es pintor y cartógrafo militar. El realizó la primera cartografía de la clase ascendente. Y, por cierto, no es necesario representar mapas para realizar trabajos cartográficos. Más aún, cuando las celebraciones de los «500 años» dieron lugar a una gran ofensiva editorial que puso en el mercado académico y político de masas una no despreciable cantidad

de imágenes de la conquista: diarios de viaje, relaciones, primeras prospecciones científicas, etc.

Sin embargo, por el carácter de las representaciones del territorio, propugnó la inclusión de la vertiente cartográfica en la vertiente política, en el sentido de una sub-vertiente, con el objeto de forzarla para tratar su emergencia como síntoma de otra cosa: por ejemplo, del deseo de un nuevo mapeo de las relaciones de poder en el arte contemporáneo. Algo que la obra de Jaar jamás abordaría. Es menos arriesgado reproducir el mapeo de poder de los *otros*, para hacer figura de un victimalismo de nuevo tipo. En ese sentido, asociar en Chile su nombre a la *cuestión ideológica* de los mapas de distribución de *la riqueza de las naciones* (Adam Smith), es demasiado poco para verificar el alcance simbólico del deseo de reconstrucción de las fuerzas de intervención del propio «arte latinoamericano», como efecto de pre-mapeo anglosajón calvinista. Lo estrictamente cartográfico de Jaar no se verifica cuando reproduce mapas o juega ingenuamente con las retículas de las fronteras, sino cuando repite como *artista recién llegado* a la Metrópoli su *Logo for América*. Es decir, su trabajo de mayor candidez formal.

De hecho, en el diseño curatorial de este Envío, la cartografía es una noción que potencia la reflexión sobre la arqueología de la mancha. La arqueología remite a una concepción memorial, conmemorativa o monumental, que se refiere a personas y objetos, pues los medios no son más que ámbitos capaces de conservarlos, de identificarlos, de autentificarlos. Por ejemplo, no hay arqueología de la mancha sin filiación identificatoria. Eso me permite sostener una línea dependiente entre la mancha balmesiana y la mancha ditborniana, si bien, esta última se plantea como desmontaje de la primera. Pero no por desmontable es menos desmantelable, ya que el *phylum* del arte chileno contemporáneo permanece.

La situación con los mapas literales es diferente, si bien, no es antagonica. De hecho se puede postular que el *diagrama es arqueológico*, en cambio *la cita es cartográfica*. Los mapas se superponen de tal modo que cada cual encuentra un retoque en el siguiente, en vez de un origen en los anteriores: de un mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los desplazamientos<sup>7</sup>.

El trabajo de Alfredo Jaar es suficientemente conocido para integrar esta sección. Pero con la inclusión -en el envío chileno- de cartografías en la vertiente política, el trabajo de Jaar adquiere un carácter que en otras ocasiones no le es reconocido. Por lo demás, es muy distinta la valencia que la palabra «política» posee en el espacio teórico anglosajón que en nuestro espacio teórico. Aquí, por política de arte se entiende una manera de desmontar la impostura de los discursos del Poder, siendo la práctica artística una plataforma de crítica micropolítica. La arqueología señala el origen, en cambio la cartografía señala el ritmo de los procesos de combinación retórica.

A Jaar le debemos la popularización en el espacio artístico de la famosa y legendaria proposición de Yves Lacoste, editor de la primera revista de geografía crítica (**Hérodote**): *Primero que nada, la geografía sirve para hacer la guerra*. Lo cierto es que los latinoamericanos no esperaron leer dichos textos para saber en carne propia lo que eso significó, siempre. Y si no, la **Serie de Santo Domingo**, pintada por José Balmes en 1965, está como un botón de muestra anticipado del «verdadero» *Logo(s)* de América, en su sentido más estricto. Y como desde mi posición entiendo que el arte es la continuación de la política, por otros medios, entonces, el trabajo de Mónica Bengoa reproduce la tensión del curso de los climas y de las mareas, apegándose a las convenciones de las cartas de colores, que a su vez riman paródicamente con la carta de colores que se emplea en fotografía

en el momento de hacer la toma, de un cuadro, por ejemplo. Cuadro de afectos y de intensidades, en este caso, para una artista que pertenece además a la Sociedad Jemmy Button, INC., cuyo trabajo grupal la hace deudora del modelo de los viajes; pero de los viajes según el modelo de los *nómades del mar*. De ahí que sus mapas no son planos de localización de monumentos, sino de puestas en movimiento de intensidades de obra que afectan a la imagen del cuerpo.

**Los nómades del mar** es el título de un estudio antropológico de Joseph Emperaire, publicado a fines de la década del 50 por las Ediciones de la Universidad de Chile y trata de la vida de los últimos aborígenes de Tierra del Fuego. Este es el tipo de proximidad conceptual que el trabajo de Mónica Bengoa posee con la manchicidad balmesiana, que es, propiamente, una cartografía de las intensidades formales de la coyuntura chilena de acceso a la modernidad pictórica. Dicho acceso no tiene que ver con el acceso a los circuitos internacionales de los post-80's. Sino, antes que nada, con las resistencias a las políticas de artes visuales de la Unión Panamericana, antes del colapso político y cultural de 1973.

Es en esta filiación de lectura que aparece la lectura del biogrfema de Jemmy Button, indígena fueguino transportado por la expedición Darwin a Inglaterra, después de haber sido cambiado por un saquito de botones. Esta es una buena metáfora de los circuitos del arte latinoamericano y es el trabajo de Mónica Bengoa que, en esta muestra, sintomatiza el deseo de reconstruir el mapa de las nuevas filiaciones del arte chileno, con los bloques compatibles de las formaciones artísticas de los países del Cono Sur.

A cierta distancia, política y formal, se expone la obra de Gonzalo Díaz, **Tratado del Entendimiento Humano**, (1992, óleo sobre tela e

impresión serigráfica, 3 trípticos de 270 x 500 cms. c/u. Propiedad del artista<sup>8</sup>.)

Esta obra estuvo presente en la exposición organizada por el MOMA para la Feria de Sevilla y que, luego, itineró por París y Franfort, para terminar su periplo en Nueva York. Desde ya, la profusión y diferenciación de los catálogos por escala resultaba conceptualmente sospechoso. Esta ha sido una de las más consistentes intervenciones de la discursividad del arte producido en el Cono Sur de América. Existe una especificidad regional que ha dado lugar a escenas como la del Neoconcretismo brasilero, la Nueva Figuración argentina, la Escena de Avanzada chilena, que no pueden ser analizados con las herramientas de una teoría anglosajona fascinada por el barroco mexicano o sobredeterminada por el realismo mágico.

Para la ocasión, Gonzalo Díaz preparó una propuesta que está entre el diagrama y la cita: las fotografías de un indígena fueguino y la de una dama de la sociedad santiaguina, realizadas en el mismo año de 1922, ponen de relieve la simultaneidad tecnológica de las representaciones de la corporalidad, así como la máxima distancia de las significancias del vestuario, como *sobre-piel*. El indígena exhibe pinturas corporales mientras la dama presenta el modelo de vestido adecuado a su rango. De un rango a otro, ambas imágenes impresas en serigrafía se enfrentan a dos pinturas (manuales) que reproducen vistas de paisajes extremos, como extremas son las representaciones de la corporalidad. Más aún, cuando se sabe *suficientemente* que las fotografías de las pinturas corporales fueron obtenidas en «sesiones de cosmética» especialmente pedidas por el sacerdote-etnólogo-fotógrafo para ser sancionadas por un acontecimiento fotográfico. Martín Gusinde instala el modelo de la intervención curatorial: fotografía lo que ya sabía que debía encontrar.

#### d) La guerrilla interior:

En la vertiente política se ha hecho un espacio a la presencia de Roberto Matta. Presencia restringida a cuatro obras, realizadas a fines de la década del 60. Esto tiene una razón metodológica. No se trata de mostrar sino obras que respondan a la polémica entablada en esa coyuntura, por las obras con que participa. No es Matta el que pone el tono ni los conceptos de la representación que en esta curatoría se realiza de las polémicas de ese momento. Matta es un artista universal que le cupo el accidente de haber nacido en Chile. Si accidental pudiera entenderse la instalación estructural de su familia de origen hispano-franco-basco, como referente de dominio oligárquico. En una época en que la clase excede al país; es decir, en que el país es una extensión de la voluntad privada de una clase, es comprensible entender cómo Matta debía instalarse en el París de 1936. El país de natalicio, pero no de origen, es estrecho para contener el deseo de inscripción de su obra. El caso es que posee un pasaporte extendido por la República de Chile y ese sólo hecho lo hace ciudadano chileno. Lo que está en discusión es si puede ser reconocido como artista chileno, en la medida que su formación y constitución como artista no obedece a ninguna de las polémicas -eje de una historia particular. Matta se vincula de inmediato con los sectores decisivos del arte moderno y termina «influyendo» la escena neoyorquina de postguerra, cuando la escena plástica chilena todavía no se quita de encima el academismo terminal de la Academia de Pintura. Y por último, Matta jamás conoció lo que significa la dificultad institucional de ser artista chileno, ni padeció los efectos de las transferencias informativas. Estaba en el centro de los desplazamientos, siendo él mismo, un desplazado, ya que en la postguerra debe abandonar los Estados Unidos para iniciar su carrera de inscripción europea. Podría decirse que su aventura estadounidense no se saldó positivamente. La gran retrospectiva del Centro Georges Pompidou, a juzgar por el texto de William

Rubin en el catálogo, es un síntoma de una lucha sangrienta por el reconocimiento.

Hay otro factor: la cercanía de Matta con la ideología del Movimiento para la Paz lo lleva a sostener posiciones manifiestas cada vez más antiimperialistas. Es decir, antiimperialista estadounidense. Son sintomáticamente escasos los artistas e intelectuales que proclaman su distancia con la política hipostalinista de la Unión Soviética de postguerra. Matta no es una excepción, si bien visita Cuba y articula una plataforma discursiva que significaría relanzar el potencial crítico del Surrealismo, convertido por Breton, en una academia esotérica terminal. Sería su manera de vengarse de Bretón, quien logra desplazarlo de Nueva York durante la ocupación alemana.

Es en Cuba, al parecer, que Matta tiene la idea de pintar con tierra. Le impresiona la tierra roja cubana y la piensa como pigmento directo que hace visible su inconsciente cromático africano. Lo que justifica la presencia de Matta es la preocupación que este manifiesta a fines de la década de los 60's por el debate político cultural. Su asistencia al Congreso de Artistas e Intelectuales en Cuba, a fines de esa década, agrega caudal a la polémica entre antiimperialismo y panamericanismo, sobre todo porque el antiimperialismo se extiende en términos que sobrepasa las interpretaciones hipostalinianas de la izquierda latinoamericana.

En esta selección hay cuatro obras. Dos de ellas son realizadas en 1967 y corresponden al lo que llamaré *efecto cubano*. Son contemporáneas de su participación en el número especial de *El caimán barbudo*. Por un lado, crítica al régimen, pero apoyo a la libertad de creación. Libertad que declara su filiación con la reivindicación africana del arte moderno cubano. Semejante delicadeza analítica, Matta no la tuvo con la escena plástica chilena. Durante sus viajes de 1970 y 1971 a Santiago de Chile, fue atendido

políticamente por los estudiantes y militantes comunistas de la Facultad de Bellas Artes. Pero quien aparecía como receptor oficial de su visita era el Museo Nacional de Bellas Artes. Es decir, la persona política y artística de Nemesio Antúnez. Fiel al populismo de Antúnez, Matta emite algunos conceptos en que se hace una sinonimia demasiado flagrante con la actividad pictórico-propagandística de las Brigadas Ramona Parra. Matta participa con ellas en algunas actividades, como un militante. En su entusiasmo las declara como la única pintura viva que se hace en Chile. Los esfuerzos de la Facultad de Bellas Artes por combatir el academismo del muralismo mexicano sufren un duro golpe. El populismo surrealizante del brigadismo es garantizado por Matta, opacando la mirada sobre los esfuerzos formales que el sistema de la Facultad había puesto en marcha a partir de la reforma universitaria, destronando el *antiguo régimen* mantenido por el academismo de gente como Pedraza, Roa y Montecinos. Matta se hace acreedor de un juicio irresponsable que permite al brigadismo pictóricamente regresivo, levantar cabeza y confundir los términos reales en que se da la polémica plástica chiena en torno a los años 70's. Esta situación sólo puede ser comprendida en virtud del *encallanamiento* de Matta. En este aspecto, su posición no dista de la sostenida por Antúnez respecto a las artes populares.

Matta ha sido escogido para integrar la vertiente política, no tanto por el carácter manifiesto de su discurso El Verbo América, sino por el capital signico y matérico que pone en movimiento. Se trata de obras especiales, en las que retoma lo declarado a propósito de Cuba en 1963, empleando tierra de Isla de Pascua y yeso de la remodelación del Museo Nacional de Bellas Artes. En ese momento, mientras Matta prepara una exposición, se construye una nueva sala en el museo, que llevará su nombre. Lo interesante del gesto de Matta, es la unidad de dos elementos: tierra de Pascua y yeso. A Pascua le dará un trato análogo al que ya ha manifestado respecto a la tierra roja de Cuba, en

su conexión con el rojo africano. En Pascua, Matta adquiere un antecedente que fortalece su signismo para-figuracional.

Con la obras realizadas en el museo, teniendo como ayudante a los yeseros de la remodelación, Matta pone a circular la noción de *afuerino*. Lo que la crítica de arte no ha pensado es en el carácter de dicha noción, perteneciente al léxico de los estudios agrarios. Pero más que nada, es un vocablo pronunciado eminentemente desde la perspectiva patronal, que señala en el *afuerino* al lumpen agrícola que amenaza la estabilidad del inquilinaje. El *afuerino* carece de tierra, no conoce el valor del asentamiento. Matta, curiosamente, en Chile se autocalifica como un *afuerino* del arte, reconociendo su falta de asentamiento. La tierra de Matta está en otro lugar. Justamente, estas obras hacen estado de ese lugar, otro, sintomatizando la distancia estructural con el diagrama de fuerzas de la formación artística chilena.

#### e) Documentación

En la vertiente política se contempla una zona de documentación sobre la actividad de grupos o situaciones que en su momento tuvieron efectos de ruptura en sus respectivas formaciones artísticas. Es el caso de *Tucuman Arde*, en Argentina, y de la *Escena de Avanzada*, en Chile. Más allá de la simple documentación fotográfica, he postulado una muestra de algunas piezas producidas en el espacio llamado de la Avanzada, que actualmente pertenecen al acervo del *Museo chileno de arte moderno* (en formación).

Escena de Avanzada

(Dittborn, CADA, Leppe, Richard)

i.- Exposición de libros y catálogos:  
Nelly Richard, *Cuerpo Correccional*,

Francisco Zegers Editor, Santiago, 1980.  
Ronald Kay, *Del espacio de acá*, V.I.S.U.A.L., Santiago, 1980.  
Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile*,  
Autoedición, Santiago, 1981.  
Nelly Richard, *Margen e instituciones*, Art&Text, 1986.  
La Separata, seis números, Galería Sur, 1981-1983.

ii.- Exposición de obras:

Carlos Leppe, Mario Soro, *Cena*  
Eugenio Dittborn, *Pampas*  
Juan Domingo Dávila, *La cita amorosa* (1984, 60 x 50 cms.,  
óleo sobre tela) y *Verdeja* (1996, 60 x 50 cms., óleo sobre tela).  
Victor Hugo Codocedo, *Acción de la bandera*.

iii.- Exposición de fotografías reproduciendo trabajos de:

Patricia Saavedra	Arturo Duclos
Carlos Gallardo	Silvio Paredes
Carlos Leppe	Mario Soro
Carlos Altamirano	C.A.D.A.
Diamela Eltit	Lotty Rosenfeld

Homenaje a Mario Pedrosa:

Así como la bienal rinde homenaje a la persona y a la obra de Xul Solar, en el terreno de la crítica de arte y la historia del arte la curatoría general ha resuelto realizar un homenaje al crítico brasileiro Mario Pedrosa.

Mario Pedrosa fue uno de los mayores críticos de arte que ha producido Brasil. En posesión de una visión innovadora del arte, anticipó cuestiones que todavía están vigentes en el debate internacional. Fue un crítico comprometido con su tiempo, que

vivió intensamente la producción artística y que muchas veces previó tanto el desarrollo como las consecuencias de estas manifestaciones en el medio histórico cultural en que le cupo vivir.

Su primer texto sobre artes plásticas fue escrito en 1933, a partir de su intervención en la mesa redonda sobre la exposición de Kaethe Kollwitz realizada en el Club de Artistas de Sao Paulo. Esta intervención marcó un hito en la crítica de arte del Brail, introduciendo un enfoque social crítico en un momento en que la crítica se caracterizaba por su convencionalismo. En 1947 escribe *Arte, necessidade vital*, donde fija sus primeras posiciones estéticas. En 1949 escribe *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, en que trata la teoría de la gestalt. Estos dos trabajos sintetizan su pensamiento crítico convirtiéndose en el principal defensor del arte abstracto en el Brasil. Pero al mismo tiempo destacó en sus actividades de esa época la importancia del arte de los niños y de los alienados. Es así como escribe en 1952 el catálogo de la Primera exposición de arte de niños en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro.

Ahora bien: no es posible separar la obra política de Mario Pedrosa de su obra de crítico de arte y de literatura. En 1933 fue uno de los fundadores de la Liga Comunista Internacionalista de Sao Paulo. En 1938 se asiló en Francia y después en los Estados Unidos. Militante de la izquierda comunista, combatió desde muy temprano el stalinismo, afiliándose a la IV Internacional. Después de haber sido impedido de retornar al Brasil, trabaja en Estados Unidos, en la Unión Panamericana. Sólo puede regresar en 1945, donde ingresa a escribir la columna de arte del **Correio da Manhã**. Pero también es fundador del periódico **Vanguarda Socialista**, para defender las tesis del partido socialista, por el cual es candidato a diputado (derrotado) en 1951. Durante este tiempo publica dos trabajos: **Forma e personalidade** y **Panorama da Pintura moderna**. Entre 1952 y 1953 recorre Europa organizando los

programas especiales de la II Bienal de Sao Paulo. En 1954 retorna a Brasil y retoma sus actividades como periodista. En 1955 trabaja en el texto **Obstáculos políticos à Missao Francesa**. Luego presenta la exposición del Grupo Frente en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. Entre los artistas que participan están Ligia Clarck y Helio Oiticica. Integra igualmente el jurado de premiación de la II Bienal de Sao Paulo. En 1956 escribe **A principais correntes políticas da revolucao rissa de 1917**. Integra también la comisión de selección para el envío brasileiro a la Bienal de Venecia. En 1957 crea la columna de artes plástica en el Jornal do Brasil. Participa en la comisión de premiación de la IV Bienal de Sao Paulo. Es elegido vicepresidente de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte). En 1958 visita Japón donde trabaja en el Museo de Arte moderno de Tokio, preparando su ensayo **A caligrafía sino-japonesa moderna e a arte abstrata do ocidente**. En 1959 escribe **Do barroco a Brasilia y Brasilia, Cidade Nova**. En 1960 asume el cargo de director artístico del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. En 1961 se traslada a Sao Paulo donde se desempeña como secretario general de la VI Bienal de Sao Paulo. Ese año es nombrado secretario general del recientemente creado Consejo Nacional de Cultura. Es reelecto vicepresidente de la AICA. Durante la VI Bienal realiza importantes debates sobre las afinidades existentes entre arte primitivo con el cubismo y el abstraccionismo expresionista. En 1962 y 1963 continua con su trabajo como periodista, dando diversas conferencias sobre arte moderno y caligrafía japonesa, entre otras. En 1964 elabora dos libros sobre política: **A opcao imperialista** y **A opcao brasileira**. En 1965 integra la comisión de premiación de la IV Bienal de Paris. En 1966 y 1968 realiza una intensa actividad política, junto con actividades académicas en la Facultad de Arquitectura de Rio de Janeiro. En 1968 participa en la primera versión de la Documenta de Kassel. En 1970 Mario Pedrosa es procesado en Brasil por difamar al país en el extranjero, al hablar de las torturas y de los presos políticos. Prevenido por sus amigos Ligia Clack y Antonio Manuel se refugia en la Embajada de Chile.

Alexander Calder, Pablo Picasso, Henry Moore y Max Bill envía notas de protesta responsabilizando al gobierno brasileiro por su seguridad física. Viaja exilado a Chile. En 1971, se integra al Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, que dirige Miguel Rojas-Mix. El presidente Allende le encarga la organización de un museo de arte moderno que pasa a llamarse Museo de la Solidaridad. En 1972 realiza la primera exposición del Museo de la Solidaridad. En 1973, a raíz del golpe militar en Chile, se refugia en México. Después se dirige a París, donde vive cinco años como refugiado político. En 1974 intenta recuperar las obras donadas para el Museo de la Solidaridad y lleva a cabo la iniciativa del Museo de la Resistencia, posteriormente Museo Salvador Allende. En 1976 publica **A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo**. En 1977 regresa a Brasil.

En 1980 cumple ochenta años. Edita su libro **Museu de Imagens do Inconciente**. Paralelamente prosigue su campaña en pro del Partido de los Trabajadores, contándose entre los primeros miembros inscritos. Fallece en París en 1985.

Esta sucinta cronología tiene por objeto señalar la razón de por qué la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur le rinde un homenaje. En el marco general homenaje de la Bienal, el Museo Salvador Allende preparó una exhibición de documentos y fotografías que ilustran su estadía en Chile entre 1969 y 1973.

## 2.- **Vertiente concreta:**

A juicio de Frederico Morais, el examen de las manifestaciones constructivas en el arte latinoamericano debe ser realizado, simultáneamente, a la luz de diversos enfoques. Esta diversidad analítica debe respetar la especificidad de cada formación artística, ya

que el desarrollo del concretismo es combinado y desigual. Frente a los geometrismos del Río de la Plata, de Brasil, de Colombia, México y Venezuela, la historia real del geometrismo chileno está por hacerse todavía. Desde ya, es necesario preguntarse si el geometrismo chileno puede ser llamado «concreto», en la acepción que este término posee para designar, por ejemplo, la producción brasilera o argentina.

Concretismo es un término amplio que designa una actitud racional radical; en cambio, geometrismo remite a la *geometrización* de la representación de la naturaleza. Así como el mismo Frederico Morais habla de una *voluntad constructiva*, es posible plantear en el caso chileno una *voluntad geométrica*. El problema histórico que se plantea, entonces, es el de las relaciones de esta voluntad geométrica chilena con los otros geometrismos y constructivismos latinoamericanos.

En términos reales, atendiendo directamente las obras de los artistas geométricos chilenos, es necesario pensar las articulaciones de este geometrismo con la vertiente argentina, uruguaya o argentina. Es decir, si es posible pensar una dependencia o algún tipo de «influencia», directa o indirecta, de Torres-García, de Madí o del Proyecto Constructivo Brasileiro en el Arte. En el caso de Ramon Vergara-Grez, se debe precisar el tipo de relaciones de su obra inicial con las polémicas de los concretos brasileiros de los años 50's. El caso de Carlos Ortúzar, que es un autor decisivo en los 70's, y cuya obra es en su mayoría monumental, puede ser vinculado a la tradición de los geométricos estadounidenses de los 60's, simplemente a partir del hecho de su estadía en los Estados Unidos como becario en esa época.

En cambio, en el caso de Felipe Mujica, joven artista de fines de los 90's, la situación es completamente diferente. Este sería un deudor del constructivismo y no del geometrismo, en la medida que su formación no le debe nada a los artistas nombrados, sino a la enseñanza de Eduardo Vilches. Es decir, a un gesto de enseñanza

y a una batería de informaciones que proviene de un modelo de enseñanza en que la reproducción de la teoría del color de Joseph Albers pasa a ser un referente constructivo, en el seno de un coyuntura plástica objetualizante o narrativa. Pero no sólo eso: la enseñanza de Vilches es una condición importante, entre otras, para formular la posibilidad de un relanzamiento de una abstracción atenta a las intervenciones industriales del paisaje urbano. Abstracción sígnica, que considera el congelamiento del expresionismo *soft* de los 80's.

El hecho de invitar a Felipe Mujica a esta bienal obedece -por otra parte- a la necesidad de repensar, en el contexto chileno, las relaciones entre concretismo y geometrismo, en un intento por rehacer la historia de este último, en un debate de nuevo tipo, que logre explicar la emergencia, constitución y permnencia de la obra de un jinete solitario del geometrismo, Ramón Vergara-Grez.

Ramón Vergara Grez

*Geometrismo andino*, 1972 y posteriores, cinco pinturas, óleo sobre tela, 110 x 160 cms. c/u, Propiedad del artista.

Felipe Mujica

*Sin título*, 1997, módulos de plástico sobre muro, 200 x 1000 cms., a producir in situ.

## SEGUNDA PARTE

La distinción del proyecto curatorial en dos partes es una operación realizada en el seno de la curatoría del envío chileno para señalar claramente las diferencias de comparecencia: por una parte, las exposiciones históricas; por otra parte, las obras especialmente

producidas para la ocasión. En la medida que la bienal se plantea una relectura de las últimas décadas del arte del cono sur, la parte histórica adquiere una dimensión dinámica, puesto que presenta los términos que fundamentan las producciones teóricas realizadas en la región. Las obras realizadas especialmente corresponden a las intervenciones en la ciudad (en exterior) y a la exhibición de la producción emergente en cada país participante, tomando como referencia el último lustro.

Las intervenciones en la ciudad son de dos tipos: primero, intervención material; segundo, intervención inmaterial.

### 3.- **Intervenciones:**

a) Intervención material en el imaginario de la ciudad:

Mario Soro, investigación del imaginario objetual de la ciudad.

«Desde sus inicios, el arte de la cartografía ha sido meramente superficial. No hay mapas profundos. Hay mapas, si, pero como resumen de un espesor abolido, de una oquedad absorta. Similar a las fotografías aéreas en las que quedarán grabados los primeros «ornamentos de masas» de los que nos hablara Kracauer, o de las maquetas y paneletas galácticas de Mezzetti, los mapas suponen el disciplinamiento positivo del espacio en momentos en que la conciencia ha despertado a la inconmensurabilidad del mundo. No existirían éstos, ni las cuatro operaciones matemáticas, ni tal vez la necesidad de la reproducción -como anotara Compe- si las cosas que nos rodean no hubiesen elevado sobre nosotros sus cuerpos desorbitados y sus magnitudes abyectas; de manera que como el onanismo, la cartografía es el arte de volver presente lo impalpable.

No ignoraba esto quien diseñó el primer mapa de Londres; de él, que tras lidiar con la imposible densidad de arterias que se cruzaban

en el centro de la ciudad, decidió crearlo imitando la circuitación del cableado eléctrico. Recordemos esto justamente porque la idea de cableado y de mapa reaparece en Mario Soro, quien en su nueva intervención despliega sobre fachadas, veredas, calles y cunetas un trazado cartográfico según recursos extraídos de los archivos de un sastre francés de principio de siglo. Esos archivos fueron hallados en el puerto de Valparaíso, resguardados bajo un sello en el que aparece esta otra palabra: copiator. Que la ciudad -una planicie cuyos sótanos, pasadizos y edificaciones no serían más que las arrugas de un lino mal tendido sobre la superficie del cosmos- sea retrazada a través de una suma de ejes, coordenadas y numeraciones tomadas de un libro de corte y confección, no constituye sino una alegoría sobre las técnicas de montaje. Y esto porque no hay montaje sin la irrupción de una instantaneidad capaz de cortar el continuum del tiempo».

(Federico Galende, *El lugar ideal*, Fondart/ARCIS, 1996)

Pablo Rivera, escultura en la ciudad.

No se ha privilegiado suficientemente en la historia de Chile el asumido por el mobiliario en la consolidación de las figuras de poder. El decreto que menciono es firmado en la misma época que se importan al país grandes cantidades de muebles franceses para alhajar el espacio interior de la nueva clase ascendente. Gay recorre el país para recolectar objetos naturales y hacer el inventario de las riquezas explotables. La oligarquía chilena hace venir de fuera los emblemas objetuales que sellarán la figura de poder sobre la explotación de las riquezas anteriormente mencionadas.

Pero la estantería sintomatiza un orden doméstico del conocimiento, transformándose en una concreción estricta de la *episteme estatal* naciente. Siglo y medio más tarde, un escultor, Pablo

Rivera, reproduce y desplaza el carácter del ordenamiento básico de los objetos, mediante la construcción y extensión de un dispositivo que pasaré a describir. Primero fabrica en madera un objeto de ficción, que podría asemejar un juguete «moderno», formado por la combinación de un cono y una base que exhibe semejanzas cercanas con un pistón. Este engendro, localizado en un espacio de galería, puede ser reconocido como «objeto minimal». Pero no es ni juguete ni objeto de diseño (o escultura de salón), sino el prototipo de un trabajo expandido cuya materialidad es otra, industrialmente antagónica. Expandido en el sentido que la escala es aumentada en diez o veinte veces; antagónico, por cuanto su manufactura es manual y el material de origen agrario: mimbre. Con este material se fabrica originalmente cestería de uso doméstico; pero actualmente se destina a la manufactura de mobiliario blando; es decir, para alhajar jardines y residencias secundarias, o bien, para acondicionar el interior de modestas moradas.

Hay un segundo aspecto, que me parece fundamental en esta primera expansión. Mientras el objeto de mimbre construído a partir del prototipo es trasladado a su lugar de exhibición; en este caso, el Museo de San Antonio, Texas, el prototipo es trasladado a un espacio que reproduce el esquema de las estanterías que he señalado a propósito de Claudio Gay, pero en otro espacio de almacenamiento: el cementerio.

Pablo Rivera ha adquirido a perpetuidad en el Cementerio General de Santiago, cinco nichos del sector de crematorios, que no son más que vitrinas empotradas en el muro donde se conservan las ánforas de los cremados. Lo que importa para el análisis de la obra de Rivera, es la naturaleza de esta secuencia que conecta un prototipo, un objeto expandido y sus respectivas localizaciones, que permiten revertir la naturaleza de los lugares de emplazamiento: museo y camposanto. Respecto de este último, hay que convenir que el emplazamiento es

perpetuo, en cambio en el museo el emplazamiento es temporal. Por lo demás, en un museo de artes visuales no hay (necesariamente) estanterías, en cambio en el cementerio, la configuración moderna de sus edificaciones está determinada por un funcionalismo que le saca el máximo partido al espacio. Así como Gay deposita y ordena -en un Gabinete de Historia Natural- los objetos que emblematizan la riqueza del país en su período de formación como Estado, Rivera deposita en un lugar que conserva el signo de una *desmaterialización* de los cuerpos, -el cementerio- un prototipo de cuerpo contrahecho y presentado como rematerialización blanda, para consignar la hipótesis de que hay ciertos cuerpos que en su expansión pierden su consistencia. Esta operación permite revertir la secuencia Gabinete de Historia Natural-Museo- Cementerio, con el objeto de homogeneizarlas forzosamente mediante el denominador común de la estantería como significante material del ordenamiento de objetos emblemáticos: riquezas potenciales de un país y cenizas (de un cuerpo restado de sus potencias expansivas).

#### b) Intervención inmaterial en el imaginario mediático:

En este diseño curatorial, las intervenciones de Gonzalo Mezza y Roberto Farriol tienen el sentido de fijar las coordenadas por las que transitan los trabajos «inmateriales» en la plástica chilena. Por una parte, me he propuesto desdramatizar y especificar lo que se pudiera entender por «pintura digital». Me parece que en el debate interno remite a una confusión que desplaza la especificidad del medio. Por otro lado, sostengo la hipótesis según la cual el destino de estos trabajos en la escena chilena, se orientan más bien por el campo de las narrativas hipertextuales. Es el caso con la videografía de Roberto Farriol en relación a la representación de la corporalidad. En cuanto a Gonzalo Mezza, la producción de una instalación que reproduce en parte sus opciones ya avanzadas en la Bienal de Sao Paulo, manifiesta

un camino poblado de dudas e indecisiones formales que señalan los límites de su propia propuesta. Me ha parecido necesario incluir su trabajo, como un indicio de las contradicciones del medio, buscando soluciones que superen el estado de incertidumbre que afecta a este tipo de trabajo en el espacio plástico.

#### 4.- **Plástica emergente:**

##### a) La institución del archivo:

Si de ordenamiento se trata, entonces, el trabajo de Alicia Villarreal opera con la potencialidad de las acumulaciones de palabras y conceptos, en el marco de otro mobiliario; el que corresponde al establecimiento escolar. Junto al Museo, al Cementerio y al Gabinete de Historia Natural, el Aula es un espacio de reproducción del valor de las entidades anteriormente nombradas. Sin embargo, el significante material del estante es reemplazado en su trabajo por la disposición en superficie -vertical u horizontal- de objetos o de imágenes proyectadas, transformando radicalmente el método de ocupación del espacio. Alicia Villarreal realiza emplazamientos didácticos temporales, usando paródicamente como *manual de instalación* las indicaciones contenidas en una enciclopedia técnica de la educación.

Gabriela Mistral, poeta chilena, Premio Nobel de literatura, ocupa un lugar paradigmático en la educación chilena. Es la gran maestra referencial que hace de la lengua un espacio matricial. Contrariamente a la poesía de Neruda, el otro paradigma de la poesía chilena, que se caracteriza por una seminalidad genital telúrica, la poesía de Gabriela Mistral acoge en su entrelínea la reproducción gozoza de todas las enseñanzas maternas. Es decir, operaciones pre-verbales de enumeración y clasificación de los deseos arcaicos de pertenencia, como fuente de filiación. Filiación plástica, se entiende, en la relación que el trabajo de Alicia Villarreal establece entre un texto de referencia

(biblia escolar) y su visualización; es decir, puesta en crisis en el terreno de la representación.

El trabajo de Alicia Villarreal parece extraído de un museo pedagógico y experimenta el uso de un mobiliario de una «país anterior»; es decir, de antes de 1973, cuando el mobiliario de la sala de clases no había sido reemplazado por madera prensada y laminada. Esto es, de una época en que la sala estaba poblada de láminas impresas, enfatizando el rol del grabado en la construcción de la memoria colectiva. Hoy día, esa memoria es electrónica y ha sido modelada por la industria audiovisual. Sin embargo, la postura de Alicia Villarreal no es nostálgica, sino que recurre a los fundamentos de la didáctica, como generadora de colecciones de nombres y de cosas. Esa ha sido, por lo demás, la constante de su trabajo: las colecciones y los inventarios. Pero las colecciones y los inventarios, por si mismos, no son suficientes. Una colección jamás puede ser completa. Un inventario reclama el límite para una enumeración eficiente. La lógica de la instalación en el trabajo de Alicia Villarreal se afirma en esta suplementariedad de la incompletud. Sus inventarios son intentos de metamorfoseamiento de las enumeraciones, buscando formar colecciones finitas a partir de compatibilidades filiales entre los objetos y los afectos a estos atribuidos. Afecto ligado a la transmisión del conocimiento; al sostenimiento del deseo de saber. En Freud, el deseo de saber está ligado textualmente a los temas de la familia perdida y del origen prohibido.

En cuanto a la materialidad del trabajo este consiste, simplemente, en dos cajas de madera de tamaño mediano dispuestas en el suelo, cada una conteniendo un proyector en su interior. En uno de sus costados se ha practicado un orificio por el que sale el haz de luz del aparato que proyecta las imágenes sobre el muro a una distancia de un metro y medio. Sobre el cuadrado de ambas proyecciones, a un metro de altura, Alicia Villarreal dispone las tapas de las cajas de madera

ya mencionadas. Las imágenes que pasan a velocidad standard pertenecen al acervo imaginal de los trabajos de Alicia Villarreal. En cierto sentido, ella expone su archivo de obra: su gramática, su vocabulario.

En una línea que comparte con Alicia Villarreal el método crítico de *las artes de la disposición*, la obra de Rosa Velasco reformula el trato con el mobiliario, proponiendo una sobreposición entre el diagrama de la museografía y la conservación con las estructuras del pensamiento estético. En verdad, lo que pone en función no es la representación de la utilidad de los materiales sino su exceso; aquello que los hace salir de la esfera de la producción de bienes.

Su trabajo para esta muestra consiste en ocho discos de acero inoxidable de 30 cms. de diámetro por dos centímetros de espesor, dispuestos en línea sobre el muro, a una distancia de medio metro cada uno. Cada disco ha sido perforado para dejar pasar un alambre fino empleado en la caza de conejos, pero que en esta ocasión es empleado para sujetar al disco mediante un amarre simple, un trozo de arcilla de características particulares. La forma de este trozo ha sido obtenida por el efecto de lanzamiento de una cantidad determinada de arcilla roja contra un muro.

La referencia de origen es el arado de disco empleado en la agricultura del valle central de Chile y pone en escena la mitología de la distancia tecnológica máxima, entre un producto elaborado por la industria europea, destinado a rotular el territorio, con un material autóctono sin elaborar. La relación de compatibilidad tecnológica se debe establecer entre objetos afines. Por ejemplo, a la introducción del arado corresponde la de las armas de fuego con que se defenderá la propiedad de la tierra, así como la introducción de la fotografía y del ferrocarril. Todas estas introducciones al territorio chileno datan más o menos de la misma época: mitad del siglo XIX. Pero el trabajo

de Rosa Velasco opera sobre esta erudición documentaria solo para establecer otra distancia, entre el utensilio y el arma. Esta distinción involucra sólo la materialidad de la arcilla, tomada en consideración en su estado de materia prima de la alfarería, que es dominio de la economía doméstica. Pero el fragmento de arcilla que cabe en la palma ahuecada de una mano, en vez de terminar sus días en el modelado de la cultura culinaria (vajilla), se transforma en efecto indicial de una proyección. En principio, las armas tienen relación privilegiada con la proyección. Todo lo que se lanza es un arma y tiene que ver con la balística. Una pequeña balística que depende de la complejidad relacional entre el brazo y la mano. En cambio, un utensilio es introyectivo: se amasa la arcilla para producir una maquinaria doméstica. La proyección, por su parte, tiene que ver con la constitución de una máquina de guerra. En este trabajo, Rosa Velasco hace luchar ambos modelos maquinales, para determinar sus efectos de flujo sígnico. El alambre para conejos es empleado como lazo con nudo corredizo, para atrapar la pieza en plena carrera. Hay un factor de velocidad en los dispositivos simples de captura que se combina con un dispositivo de escritura mecánica retardada. Finalmente, el trozo de arcilla informe es exhibido en una trampa tecnológica mayor, cuyo efecto gráfico sobre la tierra -surco- no es visible, más que por lo que se podría denominar *ostentación sustractiva* o por ausencia.

La filiación epistemológica que sostiene este texto corre de manera análoga a la del nudo corredizo de la trampa para conejos. Eso permite, por estrangulamiento de la metáfora, abordar la cuestión de los nudos como discontinuidades filiales que aseguran la continuidad del campo plástico considerado en esta muestra. Por esta razón la cuestión de los nudos en la obra de Nury González depende de la capacidad de delinear y demarcar operaciones que combaten el des-hilado de una prenda o de una trama. Se trata de conjurar la amenaza de un *fil perdu*, dando lugar en el campo de lo visible a un enunciado gráfico que hace labor de síntoma de una *semiótica afectiva*. Esta semiótica se

compone de dos elementos: 1) *firmas (signaturas) como marcas de pertenencia o de fabricación*; 2) *cortos mensajes de amor o de guerra*. (Deleuze-Guattari). O sea, un sustituto de escritura.

Esto es particularmente visible en la obra **Nudos nocionales**, presente en esta exposición. Se trata de un tríptico. Una tela blanca, una tela roja y una tela negra. En cada una de ellas, Nury González borda un texto. El bordado es un simil de la firma de la artista. En la tela blanca, borda con hilo blanco un rezo aborígen enunciado por una tejedora; en la tela roja, borda con hilo rojo un texto teórico que toma la metáfora del tejido para referirse al trabajo de la interpretación; y, en la tela negra, borda con hilo negro un texto técnico relativo a la dirección de los hilados.

Y si de hilados se trata, la hilación de sus obras queda asegurada cuando el texto sobre la tela roja proviene de una obra anterior, **Tránsitos cosidos (II)**, bordado sobre una zona del cuadro, que recibe la impresión serigráfica del dibujo explicativo de una *reprise perdue*. Esta figura ya había estado presente en otra obra, **Tránsitos cosidos (I)**, compartiendo el espacio del cuadro con otra impresión serigráfica; la de una fotografía que reproduce la escena de la travesía de la frontera franco española por un grupo de refugiados españoles, en 1939.

Esa es la razón que justifica que en este texto aparezca la denominación francesa de una operación de recompostura: la travesía de la frontera corresponde a una pérdida del Natal. El cruce de una frontera es condición de existencia de la propia Nury González, que exhibe entre ambas impresiones mecánicas, la pudorosa materialidad de las sábanas nupciales de su abuela, manufacturadas por ella misma, después de cultivar personalmente el lino requerido.

Aquí, manufactura es un significante constructivo, como se verá en las obras de Nury González y Rosa Velasco. Me refiero a la tensión

entre los dispositivos mecánicos y los dispositivos manuales, en la escena plástica chilena. Los primeros apelan a la modernidad de las reproducciones; los segundos remiten a la preindustrialidad. Fantasma de la tardanza tecnológica que caracteriza la reproductibilidad de los bienes, en el país.

Abuela: madre de la madre. Madre patria. Etc. No olvidar que en términos clásicos se pinta sobre tela de lino imprimada. No olvidar tampoco que en esas sábanas las mujeres casaderas bordan el monograma de la nueva conyugalidad. Escriben, como en la fábula de Filómela y Tereo (Aristóteles), el relato de la violencia inicial, que es, en términos estrictos, una violencia indicial. El monograma - firma, texto de amor y de guerra- anticipa en su regularidad, la informalidad pictórica de la defloración. Violencia de la escena primitiva, como ficción de un origen estatal. Es la propia historia de Chile la que será recompuesta por la llegada al país de unos refugiados que tendrán un gran rol en las modernizaciones fundamentales de la pintura chilena contemporánea. Es la propia trama de esta *reprise* (re-toma recuperación) del hilo perdido de la modernidad la que Nury González valoriza, a través de las dos operaciones semióticas afectivas ya señaladas: «signatura» y textos de amor y de guerra. En efecto, para que haya zurcido del tipo de la *reprise perdue* tiene que haber un desgarrar que tenga los bordes en relativo buen estado. Los bordes deben ser identificables y estar en una determinada relación de consistencia. Por eso no se cortarán los hilos rotos. Presencia, aquí, del *fil perdu* (hilo perdido) cuya amenaza las obras de Nury González conjura. Amenaza de dejar, efectivamente, las hilachas colgando. Esto es, justamente, lo que Nury González no puede permitir, hilando desde una obra a otra obra la continuidad de su propósito estratégico: recomponer tramas, para hacer posible la reproducción de flujos transversales (transculturales) de significación. Es decir, de *tránsitos* (traslados) *cosidos* (recompuestos) que hacen *nudo*.

## b) Pintura y recompostura:

Los trabajos de Paula Rojas y Yenniferth Becerra emergen del Taller de Pintura de José Balmes, en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. En esta medida, se sustraen de la tradición determinante de los *trabajos de bilo*, formulando una autonomía que emplea otros referentes informativos, directamente ligados a la manufactura textil y a la sastrería. El trabajo de estas artistas y las dimensiones pictóricas del mismo, han seguido una trayectoria diferente a lo que ha sido la inflación desplazatoria desde el sistema del grabado.

En el terreno manufactural, lo que importa para el proyecto de Yenniferth Becerra, no es la trama sino el estampado, que opera como diseño objetivo de base sobre el cual ésta interviene manualmente. Dicha intervención cuida de no traspasar los límites del motivo, sustituyendo las labores de costura por aplicaciones de *sustancia balsámica* sobre la superficie de un patrón-molde. El cubrimiento del motivo desnaturaliza la función del patrón, controlando la gestualidad mediante una especie de *patrón de ejecución*.

Se habla de sustitución reparatoria en un terreno que ha estado definido por la modularidad y la repetición del estampado. Cada estampación remeda las fabulaciones pictórico-fóbicas que se hicieron hegemónicas en el período de conceptualismo duro de la plástica chilena, reconduciéndolas a una función decorativa en un interior extremadamente domesticado. Aquí, los trozo de tela estampada repintada son fijados a una aparato reductor, formado por un simple bastidor de bordado, rebajando la *nostalgización* invertida de las llamadas labores del sexo. Los bastidores de bordado son empleados para satisfacer la violencia de la delimitación, preparando la tensión, no ya para acoger la inscripción de un monograma, sino para soportar la deposición de materia pictórica.

En el caso de Paula Rojas, el patrón-molde cumple una función diferente. No se trata de reparación sino abiertamente de caída referencial de los cuerpos, siguiendo los excesos metafóricos de la noción de caída de la línea de un diseño, como cuando se habla de la «caída de un traje». En el entendido que el traje es un sustituto de cuerpo, en una escena chilena signada por el fantasma de sus desapariciones. El dispositivo pictórico que Paula Rojas monta toma prestado el modelo de la ropa tendida, que a su vez, reproduce la disposición del vestuario en los dispensadores de las tiendas. Lo que ocurre, sin embargo, es que no hay una sola prenda que sea reconocible, sino fragmentos de ellas, deformadas y obligadas a cumplir funciones enfáticas, donde lo que importa es la visibilidad de las costuras y sobrecosturas, como efecto material de cicatrices producidas por intervenciones quirúrgicas descuidadas. No hay, en sentido estricto, una operación de cirugía plástica, sino sólo exhibición de los efectos del trabajo grueso y grosero de sutura.

- 1 Justo Pastor Mellado, *La novela chilena del grabado*, Editorial Economías de Guerra, Santiago, 1995.
- 2 Justo Pastor Mellado, *El fantasma de la sequía*, Francisco Zegers Editor, Santiago, 1988.
- 3 Justo Pastor Mellado, *El realismo crítico de José Balmes*, Balmes Tiempo Presente, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 1996.
- 4 Justo Pastor Mellado, *Pintura, Conyugalidad y Filiación*, Objetos Caídos, Revista de Psicoanálisis, 1996.
- 5 Justo Pastor Mellado, *Pintura, Conyugalidad y Filiación*, op. cit.
- 6 Justo Pastor Mellado, *Ensayo de coyuntura de la escena plástica*, TAV, 1983.
- 7 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Anagrama, 1996.
- 8 Justo Pastor Mellado, *El Padre de la patria*, Bial de La Habana, 1995.

MANCHA, TAXONOMIA, CORTE Y CONFECCION:  
TRES CLAVES PARA EL ARTE CHILENO  
DE LA ULTIMA TREINTENA\*

Tomando a cargo el diseño programático de la curatoría de la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, propongo una aproximación problematizadora de las condiciones de constitución de la última treintena de producción artística chilena. En este sentido, el diagrama de este envío pretende activar modificaciones sustanciales en la historiografía de las obras y de los discursos, al hacer uso de dos nociones: transferencia y transversalidad. Estas operan teniendo un doble propósito: la primera busca desarmar el efecto lineal de la noción de influencia; mientras la segunda busca reconstruir el reticulado de la circulación y recepción de los efectos de obra. No hay, en Chile, en términos estrictos, vanguardia, sino sólo situaciones de transferencia diferida. Ahora bien: las denominaciones de Manchismo y Citacionalidad corresponden a los dos momentos de *transferencia fuerte* ocurridos en el arte chileno contemporáneo. Estas situaciones se remiten a coyunturas específicas de aceleración informativa e inscripción consistente de prácticas artísticas inéditas en una formación artística determinada. Su manifestación se concentra en dos fechas: 1965 y 1977. Por cierto, ambas fechas son reductivas consideradas aisladamente. Más bien hay que tomarlas como indicadores de circunstancias orgánicas complejas; es decir, como expresiones de una cierta modalidad de articulación del deseo inscriptivo de un grupo de artistas con una capacidad decisoria para producir efectos institucionales.

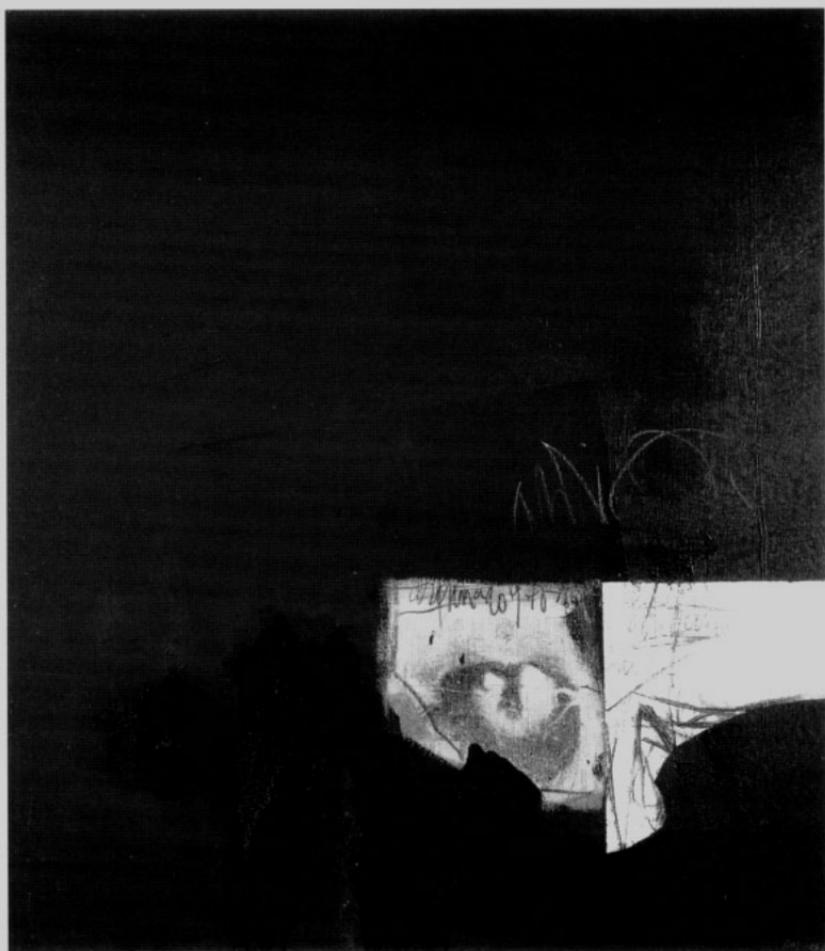
Por Manchismo se entiende el repotenciamiento sígnico que José Balmes hace de una anomalía pictórica chilena que, en la persona de

\* Catálogo **I Bienal de Artes Visuales del Mercosur**, noviembre 1997, Porto Alegre, Brasil.

Pablo Burchard, opera un primer distanciamiento formal respecto a la academia del paisaje. Balmes, que había seguido los pasos de los impresionistas catalanes en su Cataluña natal de antes de la guerra Civil española, se refugia con su familia en Chile en 1939 iniciando su formación sistemática de pintor en Chile. Su maestro es Pablo Burchard. Pero se trata de un maestro en que el efecto de paternidad es sobredeterminado por la necesidad que tiene Balmes de hacerse de un origen que resuelva su propia historia de inscripción en la pintura chilena. Trayendo a los impresionistas catalanes impresos en la retina, puede recuperar a Burchard como su escena de origen, incorporando el activo y las exigencias de una pintura que no desea ya *representar*, sino *presentar* la realidad. Esta es la condición de una polémica, entre representación y presentatividad que, en la primera mitad de la década del sesenta, resulta clave para recomponer el espacio plástico en sentido moderno.

La modernidad de la pintura chilena se define, a mi juicio, en torno a la cuestión de la *des-ilustración* fenomenológica del discurso de la historia. La pintura chilena se define en posición subordinada al Verbo. Son los poetas quienes en Chile inventan el paisaje, desde Alonso de Ercilla hasta Raúl Zurita, pasando por Pablo Neruda. La poesía garantiza la impostada utopía del verbo político; la visualidad es remitida a una posición ancilar.

Esa situación es revertida por Balmes mediante una operación formal e institucional específica, que implica la conquista de un aparato de reproducción del saber artístico por parte del grupo acelerador de la transferencia informativa. Hay, sin embargo, un caso que pone en riesgo esta interpretación. Se trata de la pintura geométrica de Vergara-Grez. Pero, si Balmes tuvo a Burchard como referente habilitador, y el Arte Concreto brasileño de la misma época tuvo a la Semana de Arte Moderno del 22 como escena de origen, Vergara-Grez careció de una escena que cumpliera una función análoga y cabalgó en sus intentos como un jinete solitario.



**José Balmes**  
Homenaje a Lumumba  
1967

Ahora bien: no hay efectos de modernidad en la plástica chilena sin reforma universitaria. Esta, implementada desde 1965, permite dismantelar el Antiguo Régimen de enseñanza y recompone las coordenadas del campo plástico. El Manchismo se instala como comprensión hegemónica operando en el marco institucional de lo universitario hasta el colapso de 1973. La preeminencia del aparato

universitario por sobre el modelo de mercado -si bien siempre ha habido en Chile corretaje de arte-define el tipo de trato que las artes visuales tendrán con el empresariado y la clase política. La autonomía del discurso plástico respecto del estatuto de la poesía y del discurso histórico pasa por implementar una política de autoconcentración y de relaciones privilegiadas con la escena plástica europea mediterránea, que deja fuera a la plástica chilena de la recomposición de los circuitos de arte implementados en América Latina por la política de artes visuales de la Unión Panamericana.

Solamente después del Golpe Militar, cuando en la escena plástica deja de funcionar la vigilancia formal y política de lo universitario, las entidades financieras resuelven remodelar el interior de las sedes institucionales, alejada ya la amenaza de la revolución. La remodelación del espacio interior abre un mercado de pintura inédito, favoreciendo una figuración surrealizante que le permite al empresariado y a *la nueva casta política* reprimir la autonomía formal alcanzada por el espacio plástico en el período anterior. Esta es una situación triunfal y eufórica que dura hasta el *crack* del año 1982.

Pero mientras la dictadura desmantela el espacio universitario, mientras la pintura surrealizante y luego, el neoexpresionismo, satisfacen el deseo reconstructor del nuevo poder financiero, en la sombra se preparaba la segunda transferencia artística que he mencionado. Esta consistió en el aceleramiento informativo de nuevos métodos de trabajo textual y de diseño paragramático que permite a un conjunto específico de artistas, concertar una alianza multiformal susceptible de convertirse en plataforma defensiva, contra el autoritarismo de la nueva política de mecenazgo y de subordinación a un modelo regresivo de inserción en el circuito internacional.

Las obras de Eugenio Dittborn, de Carlos Leppe y del Colectivo de Acciones de Arte permitieron el establecimiento de un frente de

problemas nuevos y de obras que coincidían en la crítica de la representación pictórica. Desde la performance, el *Body Art* y la instalación, esta programática instaló dos grandes polémicas: a) fotografía-pintura, y b) desplazamiento del modelo del grabado.

En los ochenta, estos artistas reprodujeron y ampliaron la polémica que los artistas de los sesenta ya habían planteado entre representación y presentación. Por cierto, la ampliación no se reduce a una continuidad de propósito. Si el marco del deseo de presentatividad de los sesenta es fenomenológico y existencializante, el marco del deseo de disolver la representación pictórica en los ochenta es materialista y estructuralista. Ambos marcos proporcionan el utillaje conceptual a cada una de las transferencias anotadas.

La polémica fotografía-pintura, entre los años 1977 y 1982, estuvo signada por una reversión metodológica que declaraba tanto la determinación del inconsciente pictórico en la filiación de la fotografía, como el reconocimiento de que, desde un cierto momento, la fotografía se convierte en el sub-suelo de la pintura. Si se compara ambas transferencias, habría que señalar que la primera ocurre bajo condiciones institucionales favorables, que fortalecen la imagen identitaria del artista. En cambio, la segunda transferencia tiene lugar durante la dictadura, en un espacio restrictivo, luchando contra dos discursos: por una parte, el discurso autoritario de la alianza militar-empresarial; por otra parte, el discurso reductivo de las direcciones políticas del exilio chileno, para quienes las instituciones culturales son nada más que espacios sustitutivos de trabajo partidario. Situación que fue sintomática de los primeros siete años de la dictadura, pero que comenzó a evolucionar en la medida que el activo metodológico de los trabajos de Dittborn y Díaz comenzó a producir efectos en la recomposición del espacio plástico emergente. Este espacio emergente es el que toma el relevo de las consignas formales del bloque de la segunda transferencia, integrando elementos de crítica de la tradición

pictórica, activados desde un trato desplazatorio de la gráfica hacia la objetualidad.

La objetualidad chilena de la última década está gráficamente determinada y establece una línea de *búsqueda filial* con los trabajos de Helio Oiticica. Hago notar que se trata de una objetualidad que entra en conflicto directo con el espacio escultórico chileno, puesto que éste padece del síndrome del Aseo y Ornato.

La proximidad conceptual con Oiticica es un resultado de la transversalidad de las polémicas plásticas en el cono sur de América. La proximidad que reclamo con la programática de Oiticica ha sido habilitada a su vez, por la complicidad de ciertas obras chilenas con ciertas obras argentinas del último período.

No se puede omitir la importancia que tuvo para el bloque de la segunda transferencia contar, en los momentos más duros de la dictadura, con la complicidad del CAYC de Buenos Aires. Muchas obras chilenas se afirmaron en interlocución con la *Retórica del Arte Latinoamericano*. De ahí que sea fácil establecer compatibilidades formales entre Díaz, Dittborn, Benedit y Grippo. Las reversiones metodológicas están a la orden del día, tanto en el recorrido de los temas como en las extensiones objetuales. De ahí que la plástica emergente chilena de los post-noventa, además de Díaz y Dittborn, sienta más cercanas las obras referenciales de los argentinos ligados al CAYC, que trabajos de origen nacional.

Esta es una situación que no es nueva. Ya en 1962, obras de argentinos y chilenos compartían un espacio de cercanía en la primera exposición de artistas latinoamericanos residentes en París. Cerca de Noé y Deira estaban las obras de Balmes y Gracia Barrios. En esta Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, las obras de Balmes y Gracia Barrios han sido localizadas en la cercanía de Alberto Greco y

la Otra Figuración. Debía sellar esta línea de proximidades, un distanciado mayor: Dittborn, quien sufre una total transformación formal cuando asiste a la exposición de Lichtenstein en Buenos Aires, en 1965, cuando va camino a Europa, en su primer viaje. Las obras escogidas correspondían a los años 1978-1980. La distancia construida estaba referida a la dependencia estructural de la problemática de la mancha, respecto de la cual Dittborn establece una relación fóbica. Pero Dittborn no compartió este criterio curatorial y se negó a participar en las condiciones conceptuales que la curatoría planteaba. La relación que no pocos artistas exigen de los curadores y de la crítica es de carácter ventríloco. Esta curatoría intenta proponer una relectura de los diagramas de obra y no representar los acomodados formales que exigen las carreras artísticas. Lo que Dittborn deseaba era que se reconociera el carácter místico del Manchismo reivindicado por Balmes. El Manchismo dittborniano se autodeclaró materialista y abundó en consideraciones nuevas sobre la arqueología de la mancha. Ronald Kay acudió a su auxilio, en un célebre libro, para defender una corporalidad cuyas emisiones de flujos pre-verbales sintomatizan una realidad filogenética. Sin embargo, más acá del deseo materialista de Dittborn, repitiendo diferidamente la problemática de pliegue y extensión de Soporte-Superficie, lo que está en cuestión es la determinación del inconsciente de las representaciones cristianas en su obra. Al menos, el ámbito fenomenologizante de la pintura de los sesenta no acusa esta dependencia, porque logra desarrollarse en un ámbito pagano, mediterrizante. Las obras de Dittborn de esta época están pintadas con aceite quemado de automóvil sobre tela de saco; las obras de Balmes de los sesenta están pintadas con aceite de oliva sobre tela de lino sin imprimir. Esa es la diferencia, en una misma filiación.

Sin duda, Dittborn re-subjetiviza la mancha, dotándola de un espesor semiótico que obliga a la manchística balmesiana a empantanarse en la desertificación existencializante de la pintura. Hay

que hacer notar que Dittborn se forja artísticamente en la cuenca manchística balmesiana y que su fobia representativa y gestual lo conduce al establecimiento de un capital icónico reducido, consolidando un efecto de código que valoriza la poética de la restricción. De ahí su fijación a las escenas de enseñanza (manuales de dibujo y de pintura) y a la recuperación de material documental (prensa de una época relativamente distante) que repite en otro medio tecnológico los gestos de código de la pintura religiosa, sobre todo deudoras de las escenas del descendimiento. Bajo este aspecto, es totalmente razonable que no haya compartido el diseño curatorial de esta reconstrucción. La paradoja de su materialismo deseado consiste en combinar una exigencia *poiética* afirmada en el carácter de los sistemas de reproducción mecánica de la imagen, con modelos pictóricos sobredeterminados por la materialidad del *santo sudario*. Es esta poética la que lo ha conducido a construir el sistema de la pinturas aeropostales, como un sistema alternativo de circulación y exhibición de la obra. Esa es la razón de mi interés en situar obras de Balmes de 1967 y obras de Dittborn de 1978. Corresponden a una misma filiación: paradigmas de una economía pictórica en que la escenificación matricial de la mancha ocupa un lugar fundamental.

La segunda hipótesis constructiva que he trabajado en esta curatoría la he denominado Citacionalidad. En este caso, las representaciones cristianas son operadas por Gonzalo Díaz a título estrictamente retórico. El modelo del Via Crucis es despojado de su activo litúrgico para denotar un tipo de organización narrativa y temporal del espacio.

En este envío, la obra de Díaz que he puesto en relevancia corresponde, no a la disposición de su programática objetual, sino a la exhibición del capital icónico acumulado y reinvertido entre los años 1987 y 1992. Capital crítico, por cierto, que opera mediante un

parodizante hiporealismo, que articula en un mismo soporte, pintura e impresión serigráfica.

Los aspectos poéticos restrictivos presentes en la obra de Dittborn, así como los dispositivos paragramáticos de la obra de Díaz, han colaborado en la constitución de un nuevo frente de obras, por así llamarlo, presente en esta bienal, formado por las obras de Nury González, Rosa Velasco y Alicia Villarreal. Se trata de dispositivos de restricción relativos tanto a la confección de taxonomías, como al almacenamiento y clasificación de objetualidades pulcras y sistemáticas, que satisfacen simbólicamente el deseo de archivo.

Las obras de Balmes, Gracia Barrios, Dávila, Altamirano, Duclos y Díaz se insertan en la vertiente política. Formalmente sintomatizan la distinción que he operado entre Manchismo y Citacionalidad. Ocurre que la Mancha y la Cita son situaciones formales reversibles, que en determinadas coyunturas pueden ser remitidas tanto a una como a otra obra. De alguna manera, todas las obras consideradas participan de este doble carácter. En Dávila, como se verá, la cita al Verdejo, que es un personaje cuasi-análogo a Juanito Laguna, proviene del campo gráfico de la caricatura política. Pero en su doble determinación, lo que hace es sintomatizar la disputa entre una reconstrucción aristocrática y una reconstrucción plebeya de la escena artística.

En cambio, las objetualidades del nuevo frente de obras hacen usufructo de los avances formales puestos en movimiento por los ya señalados. Se trata de objetualidades que ponen en escena el inconsciente de las tecnologías de la reproducción imaginal. En el caso específico de este envío, dichas tecnologías acusan tres tipos de procedencia: utensilios de actividades fabriles perimidas, materias orgánicas próximas al grado cero de manipulación y juegos pedagógicos de un modelo pretérito de enseñanza. El trato de estos artistas con la objetualidad no proviene de una extensión de las artes

populares o del diseño vernacular, sino del desfallecimiento industrial. Cuando un modelo industrial deja de ser tecnológicamente rentable, pasa a retiro -se jubila- ingresando al sistema de arte. Por cierto, esta mención corresponde a un chiste freudiano sobre la naturaleza de los modelos que se trasladan desde un espacio de conocimiento determinado, hacia otro espacio para el cual no fueron concebidos, pero en cuyo seno producen efectos de consistencia suficiente como para reconocer en ellos una obra. Es lo que ocurre, además, en un espacio de desplazamiento gráfico que considera, para su constitución, los modelos de corte y confección. Esto es significativo de una línea de trabajos que atraviesa desde Santiago de Chile hasta Río de Janeiro, pasando por Asunción y Buenos Aires, en obras que homologan el bordado con la escritura; el hilván y el pespunte con el trazo gráfico; el zurcido con la reparación simbólica; el patrón de un vestido con la matriz de grabado, etc.

De alguna manera, la fascinación que despiertan los moldes de Burda o McCall's remiten al fantasma de los cortes de las piezas de carne en el matadero; conjura de la amenaza de la fragmentación del cuerpo, en una primera instancia, porque en términos estrictos, el modelo del vestuario y de sus cortes constitutivos tienen que ver con los problemas de la representación de la superficie de estos cuerpos. Es preciso, al respecto, mencionar dos pequeñas incidencias que han provocado grandes movimientos de obra. Yo lo llamaré efecto mariposa de la gráfica chilena. Se trata de unos trabajos de Liliana Porter y Cecilia Vicuña, realizados en Santiago de Chile, en los años 1969 y 1971, respectivamente. La primera introduce líneas de hilo de lana para sostener la figuración simple y retenida de unos grabados expuestos en el Museo Nacional de Bellas Artes. La segunda, en el mismo museo, acumula grandes cantidades de hojas secas, cubriendo una sala entera, bajo el título *Salón de Otoño*. Posteriormente Cecilia Vicuña desarrollaría trabajos visuales a partir de modelos de quipús y de juegos de mano con hilos. Es curioso que sus obras no sean tomadas

en cuenta por los agentes de la segunda transferencia, también denominada Escena de Avanzada. Sin embargo, si bien estos trabajos señalan la arqueología de las historias de hilo, sólo señalan el inicio de una programación de obras que toma otros rumbos y que denominaré historias de corte y confección. Comparto esta preocupación, en complicidad con la iniciativa que Frederico Morais ya había llevado a cabo en relación al trabajo de Bispo do Rosario. Le debo a Ivo Mesquita el haberme puesto en conocimiento del trabajo de Leonilson. Ahora bien: me he referido al Manchismo y a la Citacionalidad, al comienzo de este texto, para referirme a los dos momentos de transferencia fuerte en el arte chileno contemporáneo. He privilegiado en esta hipótesis los trabajos de la segunda transferencia, más que nada, en función del *bloque de obras* que ha habilitado: el *bloque de la objetualidad taxonómica* y el *bloque del corte y confección*.

Al considerar la variable de la Citacionalidad he pensado en la pertinencia de los trabajos de Juan Domingo Dávila, Arturo Duclos y Carlos Altamirano. Estos comparecen, como Balmes, Díaz y Dittborn, en la vertiente política. Pero es posible extender sus trabajos a la vertiente cartográfica. De hecho, la vertiente política es, en sentido estricto, una cartografía específica del arte del cono sur. Así como la vertiente concreta es indispensable para pensar la politicidad de la cartografía artística brasileña. Respecto de este punto, la abstracción geométrica chilena hace estado de su condición problemática, al exponerse como el efecto de una persistencia y de una férrea voluntad de inscripción, en una escena plástica dominada por el bloque de la primera transferencia. Hablo, en este sentido, de la situación de conflicto que se plantea a comienzos de los años sesenta entre un espacio geométrico (Ramón Vergara-Grez), un espacio muralista (José Venturelli y Julio Escámez) y un espacio signico (José Balmes y Gracia Barrios). Hacer historia sobre los destinos de cada uno de esos espacios en el curso de esta treintena es una tarea dura, que involucra relecturas

y consideraciones extremadamente crueles sobre los efectos de obra de los artistas que jugaron el rol de cabezas de serie en cada uno de estos espacios. Particular relevancia en este envío tiene la presencia de cuatro obras de Roberto Matta. Sin embargo, dicha relevancia está enfáticamente datada. He escogido obras que corresponden a los años que cubren de manera amplia la vertiente política. Matta nació en Chile, pero la constitución de su obra no está ligada a las condiciones específicas del arte chileno contemporáneo. Sus interlocuciones polémicas son de otro carácter y su carrera está vinculada a las vicisitudes de una inversión cuyo modelo de relaciones inscriptiva lo excluye de la escena chilena, por más que la clase política y empresarial se esfuerce hasta la humillación para obligar a Matta a reconocer su nacionalidad.

Las obras de Matta que están presentes en este envío sólo se habilitan por el incidente de su paso temporal en Chile, en los comienzos de la década de los 70's. Dicha incidencia está relacionada, por una parte, con la producción de sus hipótesis políticas post-surrealistizantes relativas al Verbo América, y, por otra parte, con su hipótesis del afuerino, expuesta mediante un conjunto de obras de características especiales, realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1971. Es el mismo Matta el que sostiene su condición de extrañamiento respecto a la escena chilena. Las obras a que me refiero tienen la particularidad de hacer estado de la problemática manchística, de un modo que no se volverá probablemente a repetir en su obra de conjunto. He hablado de transferencias fuertes. He desmalezado una huella para referirme a las transferencias débiles. Más que nada, en el entendido de que la debilidad se refiere a las condiciones de consistencia de los aparatos de recepción y de reproducción de los efectos de obra. En tal medida, los geométricos transfieren a las condiciones del espacio plástico de fines de los años cincuenta, la lectura de los concretismos del Río de la Plata. Por su parte, los muralistas establecen condiciones de reproducción directa y literal del programa de los muralismos mexicanos.

La paradoja del arte chileno aquí presente es que las obras de los bloques dependientes de la segunda transferencia, apenas si consideran las obras de la primera transferencia como referencias. Salvo en la filiación reconstruída que hilvana las obras de los sígnicos con las de Dittborn y Díaz. Pero, en Díaz, dicha filiación toma un rumbo pesado: la parodia del monumento. Los dispositivos paragramáticos que pone en función sobrepasan la retórica de las instalaciones. Se trata de repensarlas en su dependencia pictórica reparatoria, en que la objetualidad es sustituto transicional de un crimen: la muerte de la pintura como reacción fóbica frente al malestar de no poder exhibir una madre (pictórica) con suficientes pergaminos. Díaz rehace la filigrana del nombre de la pintura, erigiendo el monumento de su gloria. Parodia y distancia analítica para repensar el espesor simbólico de las obras artísticas, en una escena cultural chilena caracterizada por el deseo de la clase política y el empresariado, de concebir las artes visuales como ilustradoras de las pragmáticas consensuales que estos ponen en movimiento; es decir, del olvido.

## MATTA: MALESTAR DEL ORIGEN; ORIGEN DEL MALESTAR\*

1.- En la construcción de mi ficción brasilera, la Semana de Arte Moderno, la Rebelión de los Tenientes y la fundación del Partido Comunista, forman el triángulo paradigmático de una modernidad cuya constitución se rige por el *witztrotskysta* según el cual la historia posee un desarrollo combinado y desigual. Las desigualdades se combinan para dar lugar a un complejo estructurado de relaciones sociales, en las que el arte puede hacer figura de síntoma, ya sea inscriptor, ya sea desfalleciente, pudiendo asegurar la continuidad o permitir la irrupción de la discontinuidad de una formación simbólica determinada.

En 1922, en Sao Paulo, tiene lugar la Semana de Arte Moderno. He aquí un gesto inscriptivo de la clase que domina. El arte sanciona la vanidad instituyente de los sectores ascendentes. En Chile, en 1927 tiene lugar la dictadura del general Ibáñez. Hay historiadores que señalan a este gobierno como un espacio de violencia modernizadora, capital para la organización del estado chileno hasta el catastrófico empate de fuerzas de 1973. En el plano de la pintura y de la escultura esta dictadura tendría efectos organizativos de envergadura. He aquí un gesto desfalleciente. Los sectores ascendentes castigan la vanidad instituyente del arte.

A instancias de un ministro que ocupara dos carteras -Hacienda y Educación- el general Ibáñez cerró la Academia de Pintura y envió a Europa a una delegación de estudiantes y profesores de los cursos terminales, para que estudiaran materias ligadas a las artes aplicadas. El plan consistía en que a su regreso, estos artistas aplicados irían a

\* Catálogo **XXIV Bienal de Sao Paulo**, *Antropofagia e Historias de Canibalismo*, octubre 1998, Sao Paulo, Brasil.

fundar las prácticas adecuadas al desarrollo de la industria gráfica y de las artes decorativas. En la coyuntura chilena de comienzos de siglo, la clase política y el empresariado manifiestan una fobia hacia las Bellas Artes, que coincide perfectamente con una política social y económica de carácter marcadamente anti-oligárquico. Si hasta ese momento, la Academia de Pintura había satisfecho -más mal que bien- los intereses representacionales del interiorismo de la oligarquía, el proyecto de la dictadura de Ibáñez buscaba dismantelar dichos efectos y desplazarlos hacia la organización del interior clasemediano ascendente. La dictadura se mantiene hasta 1931.

En 1932, la Universidad de Chile incorpora a su institucionalidad, los despojos de la Academia de Pintura, formando la Facultad de Bellas Artes. Pensar en una modernidad referencial en este contexto resulta difícil. Si en Sao Paulo la Semana de Arte Moderna significa un salto hacia adelante -¡ya en el 22!-, en Chile el cierre de la Academia de Pintura fue un salto hacia atrás. La recién creada Facultad -una década después- debía reponer en pie la Academia, bajo las banderas de un arte tardo modernismo cuyos efectos de transferencia recién comienzan a ser visibles pasados los años 50's.

2.- Roberto Matta cursó sus estudios de arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, durante el período de duración de la dictadura de Ibáñez. Ya sobresale como estudiante al presentar ¡en 1932! una Tesis de Grado -La Liga de las Religiones. En los archivos de la mencionada Facultad no se encuentra ejemplar alguno de dicha tesis. Lo que se conoce es de *oídas*, por testimonio de amigos cercanos<sup>1</sup>. Hay poca información confiable sobre los años universitarios de Matta. Se menciona el hecho de que asistió a clases de pintura con un «pintor cubista» chileno, Hernán Gazmuri. Este había estado en Francia y practicaba un «cubismo» que consistía en geometrizar los temas clásicos. Se hace necesario reconstruir el ambiente plástico en que Matta se desenvolvía, porque esto arrojaría

indicios sobre su relación primera con el dibujo. Pero sobre todo, es necesario mencionar su amistad temprana con el arquitecto Sergio Larraín García-Moreno, uno de los inscriptores del modernismo arquitectónico chileno e introductor orgánico de las ideas de la Bauhaus en los planes de estudio de arquitectura, a partir de la reforma de éstos que él mismo encabezara desde comienzos de la década del 50.

Su amistad con Sergio Larraín García-Moreno es importante de señalar por lo siguiente: se trata de un arquitecto que había seguido sus estudios secundarios en Francia y Suiza. Había conocido a Vicente Huidobro, quien en París lo pone en contacto social con algunos artistas de su propio círculo. Esto documenta un contacto referencial que será útil para su regreso a Chile en 1924, momento en que ingresa a estudiar arquitectura. Pero por la educación recibida y la posición eminente de su familia, le es permitido hacer la carrera en tres años y medio. Se gradúa en 1927, año de ingreso de Matta a la misma Escuela. En 1929, Larraín ingresa como profesor y probablemente conoce muy de cerca las elaboraciones de la Tesis de Matta en 1933. Sugiero que Matta tiene, a su vez, conocimiento de la Tesis de Larraín, consistente en un proyecto para una estación de ferrocarril, en que se concibe -por ejemplo una sala de pasos perdidos de 34 metros de longitud y 75 metros de altura. Edificaciones como esas, no existían en Chile, a excepción de la cúpula del Museo de Bellas Artes, de diseño absolutamente beauxartiano, pero que incorpora elementos de arquitectura metálica francesa. La cúpula del proyecto de Matta tendría estos antecedentes. Y las relaciones de Larraín con Matta tienen que haber sido culturalmente influyentes, puesto que Larraín era uno de los pocos personajes de la vida cultural santiaguina en posesión de una perspectiva cercana a la modernidad artística, que tiene que haber sostenido los deseos de Matta de dejar Chile y desestimar una exitosa carrera como arquitecto.

Por testimonios de sus amigos cercanos se sabe que en ese momento, Matta había instalado una mueblería y que hacía sus propios diseños de mobiliario. Lo cierto es que su hermano, Mario Matta, será uno de los grandes mueblistas y anticuarios referenciales de la reforma del interiorismo chileno, en sentido moderno. Es más probable que Matta haya trabajado para su hermano, proveyéndolo de diseños. De hecho, es en esa mueblería que fabrica la maqueta interna en madera de su proyecto de tesis. Importa el hecho de que Matta es reconocido como decorador de éxito; cuestión problemática para un hijo de una oligarquía en crisis, que se encarga de la remodelación interna de la habitabilidad de la fracción que reemplaza en el poder a su clase de referencia. Su hermano, decorador y anticuario, negocia con los objetos de proveniencia francesa e inglesa, ingresados al país en la segunda mitad del siglo XIX, que son incorporados al comercio de *antiques* como fruto del desmantelamiento progresivo de un modelo de habitar que hasta entonces había sido dominante.

En 1933, Matta se embarca para Europa. La arremetida antioligárquica de la dictadura de Ibáñez instaló un sentimiento de desarraigo en las propias familias históricamente referenciales en la organización del poder. Las familias que se salvan son aquellas que saben reciclar sus habilidades y reemplazan la ruralidad por las finanzas y las nuevas inversiones industriales. Ni la crítica europea ni la crítica estadounidense saben que en Chile, recién en 1939, es posible forjar un proyecto de desarrollo industrial consistente, que permitirá configurar una osatura estatal que funciona hasta la crisis de 1973. Por lo tanto, las transformaciones intraclásicas de la sociedad chilena en la primera mitad de este siglo, son simbólicamente decisivas para comprender las modificaciones del campo plástico.

3.- El modelo simbólico de habitar chileno de una familia de origen hispano-vasco-francesa entraba en crisis<sup>2</sup>. La partida de Matta es un síntoma terminal de dicho malestar. Matta deja en Chile a su enclave

familiar, para regresar a su origen. El arquitecto Larraín lo informa de un modernismo arquitectónico y plástico. Lo que a Matta le corresponde en la interlocución imaginaria es Le Corbusier. No es casualidad que a su arribo a París ingrese a trabajar en su atelier.

Mi hipótesis consiste en declarar que la oligarquía chilena realiza el montaje de un enclave social y político cuya referencia garantizadora está siempre *fuera*, en un origen lo suficientemente cercano como para resolver su angustia de filiación. En el *fin de siglo*, el *fuera* estructurado como referente de origen es Francia. Sin embargo, es sintomático el hecho de que en su tesis de grado, Matta exponga los términos de otro conflicto. Finalmente, al racionalismo de Le Corbusier y Gropius, Matta opone la constructividad orgánica del cuerpo femenino, analogando la pose con la planta<sup>3</sup>. En este acto, hay una rebeldía en contra de una arquitectura autopunitiva, respecto de la cual Matta establecerá sus distancias mediante un modelo de dibujo que buscará sus antecedentes en la relación entre *cuerpo* y *molde*, atribuyendo al mobiliario la función de una moldura que no es un negativo sino un *soporte de contención*. En ausencia de casa -ni Chile ni Francia- aparece el mueble como figura del *devenir-casa*<sup>4</sup>. Una especie de *mobiliarización de la corporalidad*.

En 1938, Breton envía desde México un telegrama a la revista **Minotaure**, para recomendar a Matta. Es en el número 11 que Matta publica su texto **Mathématique sensible - Architecture du temps**. Se trata de un texto que reproduce la intensidad de propósito de su tesis de grado de 1932. Si en la tesis la zona de conflicto se localizaba en los planos de planta, en el artículo de **Minotaure** se sitúa a partir de la curvatura de los cuerpos. Pero la herramienta que interviene en esas zonas es la misma: el dibujo. O sea: el trazo que reproduce el diagrama de un combate por el *devenir-casa* del cuerpo, doblado por el *devenir-cuerpo* de la casa: el trazo como cicatriz de un movimiento<sup>5</sup>.

4.- Lo que Matta *se lleva* de Chile, es sólo la expresión manifiesta de una percepción del mundo natural; *lo que deja* -como lastre- es una percepción del mundo social como malestar contituyente de viaje. Ese mundo social lo reprime en tres dimensiones: familiar, religioso y político. Esta primera percepción estará en la base de un síntoma antropofágico invertido.

Es Alain Jouffroy quien, en el texto del catálogo de la retrospectiva en el Centro Georges Pompidou (1985), establece una hipótesis clave respecto del tipo de relaciones que Matta establecerá con Chile, con su partida. Dice *Matta est chilien*. O sea, un artista que *chie les liens*<sup>6</sup>. O sea, que expulsa (caga) las relaciones. Pero dicha expulsión es una afirmación de pertenencia por anteposición. A fuerza de expulsar, lo que hace es engullir, devorar todo aquello que le ha sido negado. O bien: cuya asimilación establece una conexión entre el sujeto y la tierra, sin que exista mediación de relaciones sociales. Esto implica negación del sujeto, en una primera instancia. Porque si uno se atiene a las declaraciones de Matta, es preciso desmalezar el cúmulo de informaciones que saturan y retocan las representaciones de sí mismo, sobre su posición en la historia del arte. Cuando él habla de sus primeras morfologías y de los títulos de sus obras de los años 40's, hace referencia a la negación del sujeto en el mismo momento en que manifiestamente lo afirma. Lo que se debe establecer es la noción de sujeto que lo sostiene. Y no se trata de negación afirmativa mediante devoración del otro. En la medida que sólo hay naturaleza, no hay Otro. Lo cual, a estas alturas, resulta ser una buena *robinsonada*. La naturaleza, a lo menos en el Matta de los comienzos, es un soporte de intervención directa en el que se reconoce como *penetrante-exhalado*<sup>7</sup>. En esto, lo que hace es reproducir el ímpetu colonizador de su estirpe. Síntoma de su desfallecimiento, el artista Matta es la figura de su regreso al origen de la *fuerza penetrante* que debe ir a recuperar la *fuerza perdida*. La genitalidad de sus propósitos no

pueden sino conjurar el fantasma de la flacidez. Chile, siendo un país cuyo territorio es representado en el mapa como una doble ambigüedad: entre rasgadura (hendidura) y erección.

En Chile, la imaginería volcánica es un lugar común cultural. La visible vertebralidad de la cordillera es el soporte de un universo de ensoñaciones poéticas, en las que el magma y las cristalizaciones son de rigor. Esta imaginería es el sustrato para otras ensoñaciones conceptuales que se conectan con la recuperación del rol del primitivismo en el arte contemporáneo. Chile no tendría grandes ejemplos etnográficos que ofrecer; pero posee una teluricidad antropomorfozante que permitiría hablar, específicamente, de subjetivización del mundo natural. En este sentido, Matta no negaría el sujeto, sino que lo afirmaría naturalizándolo. Pero se trataría de una naturalización en profundidad, en la que Matta proporcionaría la figuración alucinatoria del universo, mediante su remisión intra-cósmica<sup>8</sup>.

5.- El motivo explícito de su partida de Chile en 1933 es de carácter social. Matta desea abandonar las condiciones de malestar político y familiar, cristalizadas en la puesta en escena de una caída social. Me refiero a la «caída» de la oligarquía. Matta enarbola la figura del *fin-de-raza* que no se conforma con la «caída» del referente paterno y viaja para hacerse, él mismo, de un referente paterno a su medida. De ahí la exacerbación cromática de la *seminalidad boradante* de su pintura. Semen ácido. Fantasma de una genitalidad aguafuertista que carcome la matriz del soporte para engendrar la figura.

Esto es lo que me permite sostener que en Matta, la *seminalidad* incandescente porta consigo una antropofagia invertida, que reproduce los términos simétricos de una dinámica de la manducación y la devolución alimentaria.

En la época que Matta llega a París, hay un cierto número de artistas chilenos, pero que si bien están conectados con algunos miembros de las vanguardias históricas, ello es a título personal y no en términos formales. Hay una historia que considera las relaciones sociales entre artistas como plataformas de influencia, cuestión que no es efectiva. Matta es el único que mantiene relaciones de hostilidad razonable con los miembros del grupo surrealista, justamente, porque éstos perciben en él a un irreductible. De hecho, la experiencia neoyorquina del exilio surrealista durante la Segunda Guerra será el marco de un enfrentamiento entre Breton y Matta. En este terreno, Matta, si tuvo que soportar el deseo de canibalización de los surrealistas, en Estados Unidos experimentó su contrario -rechazo, devolución, expulsión- de parte de la crítica. La lectura del texto de William Rubin para el catálogo de la exposición de Matta en el Museo Nacional de Arte Moderno (Pompidou) es significativamente ilustrativa al respecto. Este escribe en 1985 sobre la situación de 1939, en términos que relativizan el peso que la crítica no-estadounidense le atribuye a Matta como inspirador y guía de los expresionistas abstractos. En el mismo catálogo, Octavio Paz señala abiertamente que desde su arribo a Nueva York, Matta se encuentra con los jóvenes pintores americanos y se transforma de inmediato en su guía e inspirador. William Rubin pone demasiado cuidado en relativizar esta situación y en rebajar la importancia de Matta como referente para la pintura americana de post-guerra. Para ello lo trata como un marginal eminente que tiene el valor de ir contra la corriente; es decir, de persistir contra la arremetida orgánica del expresionismo abstracto. Termina saludando la iniciativa de esta exposición de 1985, que finalmente permitirá al público francés conocer a Matta. Pero sobre todo, a su juicio, permitirá a los artistas jóvenes redescubrir «un arte que sería una especie de comentario simbólico ilustrado de nuestras vidas interiores y de las relaciones intrapersonales». Con lo cual no hace más que repetir el mismo lugar común del junguismo revenido.

Resulta curioso constatar la hostilidad francesa y noramericana sobre la autonomía de Matta. Así y todo, Matta es quien establece el puente entre los surrealistas y los pintores americanos más jóvenes. Habiendo llegado primero que Breton a Nueva York se encargó de armar su propia red de inscripción. Sin embargo, el exilio histórico había provocado el consabido resentimiento en los medios americanos. En la medida que no se podía ir contra los «históricos» (Léger, Mondrian, Chagall, Max Ernst o Dali), Matta proporcionaba un flanco más apetitoso, puesto que ponía el cuerpo en el centro de la polémica de las transferencias. Más aún, y es lo que molesta a Rubin, cuando se intenta reconstruir el rol que Matta tuvo en la difusión de la técnica del automatismo. El argumento de Rubin es de una eficacia extrema: reivindicación emergente de una «pintura-poesía» que impresiona por el frescor de su automatismo, para luego establecer la condena, a partir de dos problemas que lo separan definitivamente de los jóvenes americanos: el ilusionismo espacial y los personajes antropomorfos que lo conducen posteriormente hacia temas de carácter propiamente político. Es lo que se llama, *cocinar* una historia a la medida de los mitos autofundadores de la cultura plástica noramericana: escena de antropofagia institucional que, curiosamente, manifiesta con la antropofagia individual de Matta una homogeneidad en el terreno de la inversión; es decir, de la devolución (del vómito). El cuerpo no tolera esa comida. Para los intelectuales no-marxistizados, en la coyuntura política y artística americana durante la Segunda Guerra, el arribo del exilio europeo es una *situación de hostilidad* que debe ser sublimada como *situación de hospitalidad*, hasta el momento que el aparato de asimilación de dicha corporalidad cultural haya separado la paja del grano. Para el cuerpo de una cultura como la noramericana, el alimento Matta produce los efectos de un purgante. Rubin se encarga de prescribir *-post festum-* el régimen alimentario de la joven pintura americana de entonces, sometiéndola a un *régimen blando*. A su juicio, la relación de Matta y los jóvenes pintores se explica como una *convergencia fortuita* de itinerarios diferentes. Habría que reconstruir

-¿y cómo?- la supuesta claridad americana sobre el itinerario a seguir en esos momentos.

Matta deja los Estados Unidos en 1948. Habrá resistido casi una década. Para la corporalidad surrealista, el alimento proveniente de Matta había sido tolerado con la desconfianza análoga del médico respecto del curandero. Eso no podía durar. Para Matta, en cambio, la alimentación surrealista producía constipaciones. Cuando Breton escribe en 1944 *La perle est gatée a mes yeux...* intenta hacer participar a Matta de dicha constipación. Breton habla de las ágatas como condensación de semen convertida en piedra simple. Es decir, materia volcánica seca o agua dura. Las agatas cuelgan en sus cuadros, se depositan cayendo lentamente, recortando su velocidad sobre un fondo opaco. ¿Qué hace Matta para resistir a dicha canibalización? Diluye la piedra mediante la línea del dibujo. Es la razón de por qué los dibujos de los años 40's poseen el carácter disolvente que indica el regreso a las aguas profundas; más que eso, a los núcleos del fuego. Mientras Breton lo congela (piedra), Matta se volcaniza (cenizas y lava incandescente).

Matta no se sustraerá totalmente de las determinaciones esotéricas del surrealismo deflacionario de fines de los 40's. Quizás ello se deba a una relación más rigurosa con la práctica analítica. Breton se manejó siempre con una batería teórica freudiana insuficiente, confundiendo en la escritura automática el contenido manifiesto con el contenido latente de los sueños. Matta poseía un humor significativo. De alguna manera, controlaba su esoterismo mediante un trabajo de desintegración regulada del lenguaje verbal y de una estrategia gráfica afirmada en la tensión que instala entre el biomorfismo y los rudimentos de perspectiva lineal<sup>9</sup>. Es decir, pone en pie dispositivos de anclaje que permiten apoyar la multiplicidad de puntos de vista que concurren en un mismo cuadro. Curiosa medievalización de una narratividad que ha sido fácilmente puesta al servicio de una ilustración

de procesos interiores. Esto nos dice algo más de la candidez de la crítica, que sucumbe a los efectos de la incompreensión que Bretón manifiesta respecto del psicoanálisis. O más bien, de su sujeción inconsciente a un junguismo que, por lo demás, dominaba en la escena artística y para-artística neoyorquina de ese momento.

6.- En la curatoría la presencia de Matta en la XXIV Bienal de Sao Paulo, he acentuado el interés por reconstruir algunas hipótesis polémicas sobre el origen. Es la razón de por qué he insistido en escoger y presentar obras que se sitúan entre 1938 y 1945, grosso modo; si bien es probable la presencia de obras realizadas en 1996 y 1997, en la medida que algunas de ellas recuperan la toma de partido general de las obras anteriormente señaladas<sup>10</sup>.

La *novela del origen* en Matta está ligada a un regreso: que es el regreso de Matta a su Natal (Francia-España). No se trata de un «latinoamericano» que se *hibridiza*, sino de un informante estructural de un «mediterraneismo» pan-naturalista, que invertirá sus condiciones de digestividad dejándose canibalizar parcialmente como un primitivo de lejana procedencia. En verdad, era un exótico que regresaba. Sólo desde su posición eminente en el enclave familiar -Chile- puede establecer una mirada deseante que hace posible su *devenir-boca* y ser doblado por su *devenir-oreja* y ser diseminado por su *devenir-semen*. Boca y oreja son órganos de consumo (en el sentido de apropiación) del alimento y del Verbo. El semen, en cambio, es un vehículo de consumo (en el sentido de dispendio). La única manera de retener la dispendiosidad seminal de los verbos reside en la cristalización forzada del núcleo fecundante. Sólo un *fin-de-raza* puede sintomatizar y convertir en obra plástica el horror a la caída. En su estadía neoyorquina, las telas de Matta, rápidamente dibujadas, ejecutadas improvisadamente, con sus «éclaboussures» de pintura, fueron las que más interesaron a los jóvenes pintores americanos. Algunos de ellos llegaron a sostener que les interesaban

más sus dibujos que las pinturas. Esto favorece las interpretaciones que valorizan su rol en la transmisión del automatismo, no como «técnica», sino como *gesto intelectual*. El inconsciente es irrepresentable. Sólo verbalizable. A menos que, como en el siempre naciente psicoanálisis de niños se tomen los dibujos y diagramas gráficos como sustitutos de *habla*. Por esta vía, entonces, es posible reivindicar el carácter pre-sintáxico<sup>11</sup> del grafismo mattiano, dispuesto a postularse como el deseo irrepresentable de la filiación denegada: CHI(E)LIEN.

## DE COMO EL ARTE CHILENO ES VISTO POR LOS OTROS\*

En el momento en que me fue planteada la tarea de escribir esta presentación, realizaba un curso en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica sobre la situación actual del arte contemporáneo, a partir de sus últimas manifestaciones internacionales significativas (Documenta, Bienal de Venecia, Bienal de Sao Paulo, etc.). El hecho es que, revisando el material documental de la Bienal de Venecia, es difícil para un crítico chileno guardar silencio frente al envío austríaco.

Austria, finalmente, está en el centro de Europa. Chile es un país empíricamente periférico, pero de manifiesta voluntad centralizante en el contexto de una economía globalizada. Lo paradójico de esta operación es que al trabajar en el acceso a la centralidad, mi país exhibe de manera muy transparente la fragilidad de su posición. Referido este fenómeno a las condiciones bajo las cuales se ha construido la *formación artística* chilena, el gesto austríaco de Venecia es un *síntoma especular* compartible. Más aún cuando la presencia chilena, en esa misma Venecia, estaba inscrita y reducida a la intolerancia reductora e institucional del formato del Instituto Italo-latinoamericano; es decir, la *periferia de la periferia* de una Bienal en que cada Estado, al menos, invierte (en) su vanidad. En este terreno, el Estado chileno de la post dictadura está recién aprendiendo a producir por sí mismo una figura de su deseo inscriptivo en el arte contemporáneo. Esto quiere decir que en las décadas anteriores, las figuras de inscripción del arte chileno, jamás estuvieron en manos, ni del Estado (a través de sus instituciones museales), ni de los Privados (a través de sus Fundaciones), ni de curadores chilenos. Esto es sólo el reconocimiento de un modelo de relación del arte chileno con el espacio internacional «duro», en el arte

\* Catálogo **Chile - Austria, ein Künstlerischer Dialog**, Landesgalerie Oberösterreich, 1998, Linz, Austria.

contemporáneo; en el entendido de que, antes de 1973, no había tampoco una imagen consolidada de ese deseo de inscripción, porque las instituciones encargadas de definir las representaciones chilenas en el exterior tampoco se planteaban el problema con el rigor requerido, sino que operaban como distribuidoras de privilegios estamentales. Exponer en el extranjero era el premio a una carrera interna fortalecida mediante recursos burocráticos. De este modo, jamás ha habido en Chile una voluntad inscriptiva consistente, justamente porque la autoridad política ha impedido que el *trabajo de historia* haga su tarea: es decir, montar la *ficción* de una identidad artística que no sea concebida como ilustración del discurso de la historia.

El único intento que hubo en este sentido, fue realizado por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas (en la década 50-60) y el Instituto de Arte latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre los años 1970 y 1973. En el caso de este último, su política fue la de una adscripción literal a las estrategias de un *latinoamericanismo revolucionarista*, en que los precedentes precolombinos, indigenistas y populismo muralistas, se combinaban y/o se disputaban la hegemonía del espacio plástico con tendencias surrealizantes y de filiación informalista. Es decir: la situación plástica era lo suficientemente diversa y desligada de los ejes más significativos del Sistema internacional, que se hacía imposible producir una imagen históricamente unificada de las coyunturas plásticas locales. Esa es una falla analítica, más que de ausencia de obras.

Pues bien: las primeras exigencias discursivas que abordan el problema de la inscripción, recién tienen lugar a fines de la década de los 80's. Es decir, cuando ya habían pasado siete años de dictadura. Este dato es importante por cuanto señala una ruptura interna del espacio plástico, que tendrá severos y distintivos efectos en la circulación del arte chileno, dependiendo de los circuitos a que cada

conjunto o selección de obras era adscrito. Para comprender este fenómeno, hay que entender que en un país como Chile, la universidad era el espacio de organización y legitimación de la cultura plástica. Así lo fué entre 1932 -año en que la Academia de Pintura es incorporada al aparato universitario bajo el nombre de Facultad, en el marco de un proyecto humanista- positivista de desarrollo universitario- y 1973 -año del golpe militar.

Pues bien: en el marco de una reforma universitaria que se consolida desde comienzos de la década del 60 y que sanciona la hegemonía de una enseñanza ligada al informalismo internacional, se aprecia el desarrollo de posiciones políticas anti-imperialistas, de fuerte connotación anti-norteamericana. Esto explica, en parte, las relaciones privilegiadas de todo un sector de artistas chilenos con referentes franceses, italianos y españoles, en desmedro de relaciones con el área estadounidense; salvo hacia fines de los años 60's, en que se incrementan las becas de estudio hacia los EEUU. Pero el sentimiento generalizado que existe entre los artistas, es el de un anti-imperialismo que dificulta la implementación de la política de intervención plástica, desarrollada por el Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana durante la década del 60. Esto hace que Santiago de Chile no sea incluido en el itinerario de las exposiciones de artistas americanos organizadas por el Servicio de Información de los Estados Unidos.

Lo anterior corresponde a un capítulo de historia de la recepción de la información artística, y resulta clave para contextualizar los deseos fallidos de inscripción del arte chileno en la escena internacional. Existe, sin embargo, una política alternativa a la Facultad, desarrollada por un conjunto de empresarios que, bajo la idea de que las relaciones artísticas son un puente eficaz para sostener encuentros transversales con ejecutivos de la banca y de la industria estadounidense, montan una estructura que tuvo como propósito vehicular la tranferencia

plástica estadounidense. Esta es una política coincidente con la aplicación de la doctrina Kennedy (Alianza para el Progreso). Justamente, en ese contexto es que en 1960 dicho grupo de empresarios garantiza la creación de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, a través de la figura de uno de sus más significativos fundadores, el arquitecto Sergio Larraín García-Moreno, que fuera además, articulador de la transferencia de la arquitectura moderna en Chile.

La palabra garantizar es la clave. Se trataba de combatir la hegemonía del informalismo internacional mediante el privilegio de las relaciones con el área americana. Serán fundamentales en este proyecto las visitas de Joseph Albers y Sewell Sillman, cuyos efectos orgánicos marcan un modelo de enseñanza plástica que, sin embargo, los arquitectos no saben rentabilizar, porque abandonan el control de la recién fundada escuela de arte. Pero, ciertamente, el ascenso de las luchas sociales en nuestro país, impidió que el proyecto general de los empresarios se consolidara. Es más: una tendencia serialista - desarrollada desde la Facultad (Universidad de Chile), que incorpora a algunos artistas claves de la Escuela (Universidad Católica)- montó una plataforma plástica que pondría en cuestión el romanticismo tecnológico del grabado. Este serialismo resemantizaría aspectos del pop, dándole un giro formal cuyos efectos se harán sentir durante dictadura, en la constitución de un frente de problemas nuevos, del que hablaré más adelante.

El caso es que una vez ocurrido el golpe de Estado, en 1973, el latinoamericanismo y el antiimperialismo son obligados a batirse en retirada y los sectores empresariales que en el período anterior no habían logrado poner en práctica su plan de desarrollo de las artes visuales, pueden ya conjurada la amenaza del socialismo establecer una apertura manifiesta con el área de información estadounidense. Pero esas nuevas relaciones no logran saldar la distancia que ya se

había instalado en el período anterior. Sobre todo porque al exonerar a la mayoría de los profesores de la Facultad, la dictadura militar quiso favorecer el desarrollo acelerado de un espacio plástico «nuevo», sin hegemonía informalizante, desmantelando la estructura de designación del arte, hasta ese momento a cargo de la universidad. Es en ese momento, recién en 1973, que se abre la posibilidad de una reforma del espacio plástico por la vía de intervención directa del mercado. Pero se trata de un mercado cuyo horizonte de referencia será el modelo comercial de la pintura latinoamericana circulante en el área del Caribe. Es decir, el mercado chileno se guió por las pautas de los «mercados de tercera» en la zona americana.

Entre tanto, el arte de los exonerados comenzará a circular en el espacio europeo, vinculado a programas de solidaridad política con la oposición al régimen militar. Sin embargo, el arte que el mercado chileno naciente pide es de carácter eminentemente narrativo y decorativo. Como he dicho, una vez conjurada la amenaza del socialismo, los espacios internos de las entidades financieras deben ser decorados con las nuevas producciones pictóricas, que apelan a un figurativismo de corte surrealizante y neoexpresionista. Esto funciona hasta el primer crack financiero de 1982. Hasta ese momento, se desarrolla en los márgenes de este mercado incipiente, un conjunto de prácticas artísticas que serán inmediatamente reconocidas por una franja de curadores internacionales, que de manera equívoca terminarán colaborando en la formación de una identidad sectorial que tendrá una gran importancia en la reorganización del campo plástico chileno en la década del 90.

La paradoja del arte chileno es la siguiente: el mercado interno desarrolla prácticas locales de figuración narrativa que se consumen en circuitos subordinados, mientras que las instituciones más eminentes del arte en la escena internacional, recuperan el valor de prácticas que pueden ser llamadas conceptuales. Esto es lo que en la

crítica internacional se reconoce bajo el nombre de **Escena de Avanzada**, que corresponde a un corpus de obras establecido por la crítica Nelly Richard, y que obtiene una inscripción internacional consistente, sobre todo entre 1979 y 1984, instalándose en proporción inversa a lo alcanzado por el arte vinculado al mercado interno de galerías.

Esto hace que las obras de artistas como Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz sean reconocidas como «paradigmas», en el seno de una formación que obtiene una identificación específica. Pero se trata de un «paradigma» que ha sido reconocido por el trabajo de instituciones externas al país. En el plano interno, la legitimación que hace la prensa de masas de la política pictórica del empresariado omite los esfuerzos de la escritura crítica en la reflexión sobre historia y consistencia de las prácticas. La sobrevivencia de la zona crítica del arte chileno se realiza en lucha contra la prensa de masas y las reducciones de un mercado de escasa visión inscriptiva.

Siendo, la Escena de Avanzada una minoría interna, logra inscribirse en lo interno pero como resultado de la inversión en lo local del reconocimiento simbólico extranjero. Esto señala la importancia que tiene para una política de transferencia informativa, la existencia de estructuras de recepción y reproducción de sus efectos. Ciertamente, en relación al mercado de galerías, la reproducción de los efectos políticos y conceptuales de estas obras poseía una consistencia mayor, en virtud de la mirada ejercida por instituciones referenciales de la escena internacional.

En virtud de lo anterior, entre 1973 y 1990, las invitaciones más eminentes que se hacían hacia el arte chileno pasaban directamente a los artistas vinculados a la Escena de Avanzada y lo que sería posteriormente su filiación, absteniéndose de entrar en relación con los organismos oficiales. Lo extraordinario de ese período, es que esos

artistas chilenos poseían un fuerte reconocimiento internacional, y en esa medida podían ejercer *funciones oficiosas* ante los curadores extranjeros, sobretodo durante el período comprendido entre 1980 y 1990. En cambio, las participaciones oficiales en bienales, durante ese período, jamás alcanzaron relevancia alguna.

Lo que hay que estudiar es el eje de las interpretaciones que los curadores extranjeros formulan y desarrollan durante ese período. La imagen que esta zona crítica del arte chileno tiene de si misma, depende en gran medida de la intervención, también oficiosa de estos agentes del arte internacional. En efecto, cada visita de curador durante el periodo de la dictadura, producía reorganizaciones y recomposiciones del campo plástico, denotando la fragilidad que este campo tenía para acoger una *política de visitas*.

La política de visitas tendría directa relación con la validación interna de ciertas posiciones y recomposiciones artísticas. Por ejemplo: la imagen de Nelly Richard en una portada de la revista *Domus*, en 1980, garantiza la circulación internacional de la Escena de Avanzada, entre una zona crítica de las redes de curadores anglosajones y europeos, relativamente adscrito a una política conceptualista. Sin embargo, al cabo de cinco o seis años, las redes de curadores que menciono dejan de tener interés en las obras conceptuales chilenas, y entonces son otras redes las que operan una sustitución de interés, realizando visitas de prospección de espacios más bien neo-expresionistas, en una tentativa de recuperación de los valores de un neo-primitivismo muy adecuado a las estrategias de «retorno a la pintura». En este sentido, como ocurrió con una exposición organizada por el ministerio de Cultura de España, **Chile Vive** (1987) la solución fue salomónica, permitiendo cuotas de representación plástica, de manera que hubiese igual número de artistas neo-primitivistas y conceptuales. En otro casos, los neo-primitivos chilenos fueron hegemónicos, en

virtud de las recuperaciones «narcísico-primarias» de la curatoría ejercida por el Stedelij Museum de Amsterdam (fecha).

Hubo una exposición organizada por la NGBK, de Berlín (1989), en que las cuotas serían invertidas, enfatizando la selección hacia una zona plástica de intervención social. De tal manera, habrá que escribir un capítulo importante de la historia del arte chileno de ese período, a partir del diagrama de las curatorías extranjeras afectadas por un síndrome que será producto de un pacto entre un sentimiento solidario y un sentimiento de subordinación y rebajamiento del alcance crítico de ciertos núcleos de obras chilenas. Es posible sostener que las empresas curatoriales extranjeras, en ese momento, serían un mejor mecanismo de control que el mercado curatorial avanzado podía poner en pie, para reducir el alcance crítico de las propuestas chilenas. En cierto sentido, han ganado la partida, en la medida que el arte chileno de hoy es un arte que en gran parte se hace para satisfacer las ensoñaciones y fantasías inscriptivas de los curadores. Esa será la única actitud que dicho campo tendrá como política de inscripción internacional. Y ello terminará por afectar la zona crítica del arte chileno, que alcanza hoy día un grado de academización en relación directa con el agotamiento de dicha políticas curatoriales.

Lo que describo corresponde a una relación estructural, que es la que se construye bajo ciertas condiciones de fragilidad institucional. Hay en esto un cierto fatalismo histórico. La verdad es que dicha fragilidad es la que define la consistencia de las transferencias formales en la escena del arte. Y esto permite que algunas «invenciones chilenas» pasen a segundo plano en el terreno crítico. En efecto, hay una gran invención formal del espacio plástico chileno, que la «incomprensión» de las vertientes históricas anglo-sajonas en la historia del arte no han considerado.

Me refiero a la **ficción metodológica del desplazamiento del modelo del grabado clásico y sus efectos simbólicos en la crítica**

## de la representación pictórica.

Partiré por el final: la representación pictórica chilena es un defecto de construcción europea en lo que corresponde a la política de la imagen identificatoria del rostro y del paisaje. No podía ser sino un defecto; es decir, diferimiento tardío de transferencia informativa a mediados del siglo XIX. Ello se sintomatiza mediante dos figuras de pintores. Una, alemana, Mauricio Rugendas. La otra, francesa, Raymond Monvoisin. Rugendas se ocupa de retratar la ruralidad, mientras Monvoisin retrata la facialidad de la clase ascendente. Son los cartógrafos del poder agrario y urbano de una república nonata.

Hacia fines del siglo XIX, la dominante en la transferencia imaginal del paisaje y del rostro es francesa, pero *pompier*. Habrá que esperar hasta la venida de Alvarez de Sotomayor, para que los rudimentos de la pintura gallega habiliten la primera pintura chilena clasemediana. Ya no se trata de retratar la clase acendente, sino las primeras manifestaciones de «lo popular». Operación que coincide con la celebración del centenario de la República. Para entonces, «lo popular» es un efecto criollo de pintura gallega. Será la primera transferencia española de este siglo. La segunda tendrá lugar después de la segunda guerra y será de vertiente catalana. Es aquí que mi argumento se entronca con lo que ya he dicho sobre el informalismo internacional. Es decir: a comienzos de este siglo, la pintura francesa, aristocratizante, es reemplazada por una pintura española, de carácter plebeyo. Es en el marco de una política cultural plebeya que se explica la conversión de la Academia de Pintura en Facultad universitaria. La universitarización de la enseñanza plástica, en la década del 30, instala la supremacía plebeya en la organización de la cultura. Sólo a partir de allí se puede hablar de condiciones de producción de modernidad en la formación artística, económica y política chilena. Desde aquí se comprenderá cómo en los años 60's, una élite empresarial cuya filiación se encadena con la cultura aristocrática, intenta recuperar la hegemonía

en lo cultural, habilitándose como plataforma de intervención de la política cultural de la Unión Panamericana.

Es curioso cómo estos empresarios desarrollan una actividad de recuperación de las «artes populares», entre ellas, la alfarería y el grabado. Cuando la vajilla tecnológicamente arcaica de las comunidades de campesinos pobres comienza a ser desplazada por la vajilla de vidrio y de plástico, en una época coincidente con el desarrollo de la sindicalización campesina y la capitalización del campo, los grupos decisores de la cultura superior recuperan dichos objetos como fetiches de una «ontología nacional» perdida, siempre en poder de un «otro», cuya cotidianidad objetual le es despojada para satisfacer las representaciones coloniales blandas, de la clase que mantuvo a los sujetos que las fabricaron en las condiciones de atraso y de explotación que se conoce.

Además de la alfarería, estaba el grabado en madera, en una acepción próxima a la literatura de cordel. Pero es a su incorporación al espacio de las «artes superiores» que el sector aristocratizante invierte sus esfuerzos. Ese será el campo de una lucha con la plástica plebeya, que invertirá sus activos en una práctica serial que buscará establecer una correspondencia con el desarrollo de las fuerzas productivas. De este modo, más que reproducir antiguas formas de grabado, buscó extender su modelo a metaforizaciones de la vida social, en que se sostenía que el grabado del siglo XX era el espacio de los medios. En definitiva: el espacio de la reproducción mecánica. Es decir: la historia de las artes visuales es la historia de su reproducción diferida.

Había en esta actitud, sostenida programáticamente por Eugenio Dittborn, desde fines de los 60's, un stakhanovismo que se apoyaba en una lectura reductora de W. Benjamin. Sólo desde una plataforma plástica que ponía en escena la tecnología de la reproducción tipográfica se podía elaborar una crítica de la representación pictórica.

Esta quedaba reducida a la ilustración de unas formas perimidas de vida, realizadas de acuerdo a los cánones tardíos de una transferencia insuficientemente asumida.

¿Dónde está la invención chilena? En el reconocimiento del origen dudoso de la representación de una identidad, verificadas en una política del rostro y del paisaje. Esa pintura debía ser castigada por el dispositivo que pondría, por vez primera en escena, la facialidad de quienes asumían en su cuerpo el costo de la transformación del paisaje; es decir, su destrucción por efecto de los dispositivos de extracción minera y de quema, para aumentar la superficie cultivable del territorio. La fotografía recogerá el trauma real de la construcción del Estado y de sus efectos en la genealogía de los relatos.

Pues bien: la referencia fotográfica como modelo de representación y reproducción será extendido, metafórico, para ser invertido en la producción imaginal. Este será el trabajo que realizarán, principalmente, los artistas vinculados a la Escena de Avanzada, desde 1977. Sólo un modelo de referencia tecnológica simple, que afectaba los modos de reproducción de las ideas y de las imágenes, podría ser enarbolado como programa de crítica de un origen dudoso. Es decir, de una conjura en contra de la «mala madre»: la pintura. En esa «maldad» se incluía, por cierto, la hegemonía informalista anterior. Sólo que una vez realizado el asesinato «muerte de la pintura» los hijos son presa de una crisis de remordimiento. Es el momento en que para conjurar los efectos de su crimen levantan unas construcciones muy curiosas, para encomendarse a la «desaparecida» pintura. Será este el comienzo de las instalaciones: monolitos funerarios de la imagen identitaria de una historia reprimida de la facialidad y del paisaje chilenos.

Cuando Eugenio Dittborn indaga en el acervo de revistas policiales de los años 30 y 40, rescatando del olvido oficial los retratos de delincuentes ya sancionados por el «bertilloneo», para

reimprimirlos en serigrafía variando su formato, declara a viva voz la fobia corporal que la pintura había manifestado hasta ese entonces. Justamente, porque introduce la noción de mestizaje, no sólo de la imagen, sino de la tecnología que lo habilita y lo reescenifica en el seno del aparato artístico. Cuando Gonzalo Díaz investiga los textos del Código Civil chileno y lo reescenifica tipográficamente en sus instalaciones, lo que hace es sintomatizar la representación del poder en los sistemas de tenencia de la tierra, como una metáfora del acceso a la disposición de los cuerpos, en una sociedad que vive de la inadecuación de los nombres de las cosas.

Dittborn y Díaz, el primero en la reproducción de la imagen y el segundo en la representación de los emblemas objetuales del poder de Estado, anticipan de manera radical lo que las ciencias humanas, desde hace décadas, han dejado de anticipar: la impostura de la construcción de lo real (político). En este terreno, los desplazamientos -en sentido freudiano- del modelo del grabado clásico, conducen inevitablemente a una objetualidad -en sentido winnicottiano- que se sustrae de sus recuperaciones dada-surrealistas, para establecerse como documentos de la reparación y del duelo por la muerte de la madre (imagen). Sobre todo desde el estudio del colonialismo interno ligado a resemantización de los objetos en una sociedad de capitalismo tardo-dependiente, con ansias manifiestas de pertenecer a una sociedad globalizada que le permita abandonar -imaginariamente- su condición periférica. El arte de Dittborn y Díaz impiden que se haga caso omiso de la impostura institucional que sostiene el discurso de dicho abandono, que es el relato del olvido de sus condiciones filiales. Pero esa es una posición que ambas obras defienden en el plano interno. En lo que se refiere a las relaciones internacionales, estas obras, como muchas otras, sufren reducciones considerables; se desactivan en su exportación.

Cuando las curatorías anglo-sajonas operan en Chile no consideran esta especificidad de la formación artística chilena. Entonces, aplican sus modelos referenciales a un espacio que, con toda certeza, le proporcionará las obras de su conveniencia, pero desprovistas de su memoria formal (filial). En verdad, ese es el carácter de las relaciones artísticas internacionales. El arte chileno no podría sustraerse de dicho fatalismo interpretativo. Fatalismo construido a la medida de las nuevas empresas de dominio intracoloniales.

Esta situación contrasta con la actitud de la Facultad de Bellas Artes de los 60's, cuando practicaba ese anti-imperialismo maniqueo. Al menos, permitía una vigilancia sobre las formas de recuperación de las obras. Hoy día, un gesto como el del envío austriaco a la Bienal de Venecia encuentra complicidades en el espacio plástico chileno, porque el sólo hecho de enunciar la existencia de una historia «otra», adquiere valor de síntoma diferencial, en un medio curatorial que no asume el efecto transferencial de sus intervenciones. Austria no envió artistas, exhibió un libro de arte. El libro es una documentación del Vienna Gruppe que, basado en la poesía concreta, actuó en la escena internacional entre 1954 y 1969, «prefigurando» ciertos elementos claves del arte *fluxus* y del conceptualismo posterior. Como la historia del arte no se escribe en Austria, ni tampoco en Chile, estos artistas nunca fueron nombrados y el «conceptualismo» terminó siendo una «nueva invención neoyorquina». De un modo análogo, el objetualismo chileno no puede ser calificado como una extensión diferida del arte povera o del *assamblage* rauschenberguiano. Tampoco se explica como reacción alegórica en contra del advenimiento de la dictadura militar. Su origen es más lejano aún. Tiene que ver con la crisis de constitución de una imagen unitaria de país, en que la puesta en escena de objetos resemantizados reproducen el duelo de una socialidad que vive en permanente crisis de habitabilidad. La cuestión de la disposición, en este contexto, convierte al arte chileno en un arte de la conmemoración. Un arte memorial. Dificilmente perceptible para la

premura analítica anglo-sajona. Necesariamente hostil, por inversión retórica de la recolección. Lo que se recolecta, en términos de obras para ser puestas a circular, son aquellas que deben sufrir la desactivación que las consagra como letra muerta. Es así como se *fabrica* el arte contemporáneo: como un capítulo expresivo de la vanidad de los Estados. La historia del arte (siempre) la escriben los vencedores. ¿Qué duda cabe?

## DE COMO LA PLASTICA CHILENA ES LEIDA POR NOSOTROS\*

En Chile no ha habido vanguardia plástica; sólo transferencia diferida de información artística. En términos generales, en este siglo, sólo ha habido dos transferencias fuertes. Su fortaleza depende de la consistencia de los dispositivos de recepción e inscripción de la información, susceptibles de convertir dicha información en efecto artístico específico, en una coyuntura artística determinada. La primera corresponde a los años 60's, mientras que la segunda, a los años 80's.

En la primera, el dispositivo de recepción está formado por la universidad; en el segundo, el dispositivo está formado por la oficialidad cultural de la oposición a la dictadura. Esta oficialidad es la que resuelve la crisis de continuidad con la tradición institucional que proviene de la universidad. Entre la primera y segunda transferencia tiene lugar el golpe militar, que significa, entre otras cosas, el desmantelamiento de las condiciones de recepción universitaria de la información artística. El contingente de artistas que pertenecía a ella, en falta de refugio institucional, debe inventar formas múltiples de autoreparación y de reproducción de su saber artístico. Esta tradición, con sus contradicciones internas, fragilidades y fortalezas, es continuada por la cultura de la oposición, convirtiéndose no sólo en su oficialidad, sino en oficialidad de la cultura nacional. La reparación simbólica es posible porque estas estructuras permanecieron, por debajo, en otro registro, respecto de los niveles simbólicos en que se ejercía el triunfo económico, político y militar del neoliberalismo. A los derrotados sólo les queda el territorio de lo cultural.

\* (Texto inédito) Ponencia coloquio exposición **Chile - Austria, ein Künstlerischer Dialog**, Landesgalerie Oberösterreich, abril 1999, Linz, Austria.

Expresada en esta forma, esta hipótesis acarrea consigo toda suerte de reminiscencias románticas sobre las resistencias al invasor. Las fuerzas armadas operan en su propio país como un ejército de ocupación, mientras casi la mitad del país desea fervientemente la colaboración con las fuerzas ocupantes. Pero en verdad, desde el punto de vista militar, son los derrotados los que sobran. El problema es que no pueden, objetivamente, implementar una solución final. Y a título de amenaza proyectiva, desarrollan una guerra sucia en contra de los derrotados, interviniendo sus cuerpos. La manera más eficaz de intervenir fue la desaparición de detenidos. Detenidos cuyos nombres eran cambiados al ingresar al aparato encargado de su desaparición. Por lo tanto había dos operaciones: secuestro (sustracción), sustitución de nombres (borradura de identidad) y desaparición (aniquilamiento ejemplarizador).

Esta situación así descrita, permite elaborar entre la realización de ambas transferencias, los términos de una ruptura simbólica que interviene de manera radical la aparente continuidad que se establece entre una y otra transferencia. Efectivamente, la desaparición de corps y sustitución de nombres, atentados a la filiación, afecta de modo estructural a la escena plástica, justamente porque había vivido -ha vivido- con traumas de filiación permanente. En la medida que siempre ha tenido dudas sobre su origen, es un espacio extremadamente susceptible de afectarse a ras de piel. Es decir, a nivel de la noción de envoltura psíquica y material.

Esta es una de las razones que explica el victimalismo de las posiciones «conceptuales» surgidas de la segunda transferencia. Es curioso observar cómo las obras de la «Escena de Avanzada», en proporción inversa a su materialismo discursivo están asentadas en una representación cristiana -marialista- de la pose: en particular, a través de imágenes de descendimiento y sepultación, en las que serán

de rigor las referencias eruditas, mediante citas pictóricas de pietás y santos sudarios tardomedievales.

La primera transferencia, implementada en los años 60's, corresponde a un momento de ascensión de las luchas populares y de inicio de la reforma universitaria. La ascensión significa disputa entre el socialismo y el socialcristianismo por el control de las poblaciones a riesgo social, todavía no integradas al goce de los bienes de una sociedad integrada. Principalmente el campesinado y los sectores marginales de las ciudades. En el plano plástico significa la disolución ideológica de una pintura académica, maniaco-depresiva, clasemediana empobrecida, donde abundan las escenas de interior y de paisajes de huerta, de acuerdo a las pautas de un naturalismo que se formó en los años treinta con los despojos del primer criollismo. Este criollismo, a su vez, había sido transferido a la escena chilena por un representante de la pintura gallega de comienzos de este siglo, para contrarrestar la influencia francesa finisecular que, por cierto, no tenía nada que ver con asomos, siquiera, de impresionismo. Se trataba más bien de pintura *pompier* establecida como patrón de referencia obligado, practicada por caballeros aristócratas que pintaban. El criollismo corresponde a la primera generación de pintores de origen clasemediano, consolidándose con la aparición de una novelística social que en la década del treinta fue muy poderosa.

En una situación minoritaria y conflictual se desarrollaron los primeros asomos de pintura abstracta, en la misma época en que el criollismo es dominante. Se trata de pintores chilenos que viajan a Europa en la década del 20, conociendo personalmente a varios miembros de las vanguardias, pero de cuya frecuentación ningún efecto formal fue posible. Los pintores chilenos no estaban epistémicamente habilitados para comprender las revoluciones plásticas de ese instante. Hay que imaginar no sin cierta conmiseración,

que a su regreso fundan un grupo al que lo bautizan como *Montparnasse*, en los años 25, dando lugar a un tipo de transferencia débil, literal, de una cierta abstracción de reminiscencias metafísicas, donde abundaban las ensoñaciones oceánicas, que en el plano interno produjo una gran remoción. Hubo otros pintores que, siguiendo la enseñanza de Lhote, practicaron una geometrización antropomórfica de poses clásicas, que fue percibida como émula del cubismo.

Pues bien: es contra esta situación descrita que los naturalistas, por así llamarlos, dominan entre los años 40 y 50. No dejaré de mencionar el hecho de que en los años 40's, llega David Alfaro Siqueiros, exiliado a Chile. Durante su corta estadía pintó un mural en la Escuela México de la ciudad de Chillán (aprox. 400 km. al sur de la capital), formando un núcleo de muralistas que tendrían una relativa importancia entre los años 50 y 60.

Es a comienzos de los años 60' que aparece el Grupo Signo, formado por los jóvenes artistas José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Bonatti y Alberto Pérez. Es a ellos a quien corresponde el trabajo de agentes de transferencia fuerte, poniendo a la plástica chilena bajo la determinación formal de una pintura española con la que establecen relaciones orgánicas, a través de viajes, encuentros sistemáticos y reconocimiento político. Pero se trata más de Guinovart, Genovés, Saura, que Tapies. Por esta razón me niego a considerar a Balmes como informalista, si bien ese es el ello de pertenencia que los historiadores le atribuyen. He adoptado el término «signista», para evitar subordinarlo forzosamente a una pintura que lo niega en su singularidad.

El signismo de Balmes es una invención chilena, que gracias al apoyo formal de la pintura española, logra montar una ficción de origen que recupera una pintura que se había instalado, de manera minoritaria, en el continuum que he descrito anteriormente respecto de la primera mitad del siglo.

Balmes es un pintor chileno de origen catalán, que llegó al país en 1939, con su familia, luego de la derrota republicana en la guerra civil española. Siendo niño, en posesión de una formación artística precoz, había frecuentado algunos pintores impresionistas catalanes. Una vez en Chile, ingresó en forma especial a la Facultad de Bellas Artes, donde conoció al pintor Pablo Burchard. Lo que Balmes ya traía impreso en la retina lo vino a reencontrar en la pintura de Burchard. Este es el origen de la tradición de la mancha en la pintura chilena contemporánea. Una mancha que a fuerza de formalizar el paisaje, termina por convertirse en autoreferencia significativa. La pintura deja de ser vehículo de representación para hacerse presencia de si misma. Justamente, la presentatividad es la consigna plástica del Grupo Signo en los años 60's. En un ambiente político y literario marxistizado, al modo como podía serlo en los 60's, presentatividad es un término que busca homologarse con el significante tecnológico de la pintura, en su aspecto material como gestual. En Balmes, será lo gestual lo que determine el carácter de una huella incidente. Sólo hay inscripción sobre una superficie de inscripción determinada. Esta es una pintura que reconoce el carácter distintivo de la superficie. En este sentido, se hace plataforma de transmisión de un saber pictórico que en el sistema internacional de arte se instala como una adquisición definitiva.

Lo sorprendente es que, así como Balmes redescubre -inventando- la precursividad de Burchard, es Dittborn quien en los años 80's desarrolla una pintura que permitirá redescubrir el carácter materialista de la pintura de Balmes. En este sentido, la segunda transferencia se instala como un intento parricida de dismantelar las bases de la pintura que será el emblema de la primera transferencia. Es desde Dittborn que se comprende mejor el carácter somático del tratamiento del soporte en Balmes. El discurso de Dittborn, sin embargo, no se hace cargo de la determinación inconsciente de sus representaciones cristianas, habilitadas por la referencia ritual a los gestos básicos del martirio de Cristo. Es la política icónica la que pierde

a Dittborn en un voluntarismo tecnológico de dependencia fotomecánica, que reprime toda expresión manual. Pero es el discurso que sostiene en el inicio de su investigación arqueológica de la mancha, la que le proporciona a la obra de Balmes la confirmación materialista que le faltaba.

La represión mecánica de Dittborn lo conducirá a reivindicar la impresión como plataforma, en contra de toda manualidad. Sin embargo, su grafismo está plagado de contradicciones. Las marcas diversas de costura y los trazos prealfabéticos en su última producción suavizan la represión del sistema mecánico. En cambio, en el Balmes de los 60's, los trazos manuales no son prealfabéticos, sino que a través de palabras incompletadas, camufladas entre signos asignificantes, inscriben el deseo ascendente de una ensoñación política. En 1965, la invasión de los marines en Santo Domingo, le sirve de pretexto para incorporar en el espacio del cuadro, papel de periódico impreso, con una fuerte carga denotativa, referida a la noticia de la intervención. La letra y la fotografía impresa serán para Balmes una instancia mecánica traumática, que se aloja sobre la mancha pictórica para dar curso a una imagen combinada y desigual. En el Dittborn de los 80's, lo que aparece es el goce de Antígona.

A partir de lo anterior, puedo formular la siguiente hipótesis: la primera transferencia fuerte en el arte chileno contemporáneo, que data de comienzos de los años 60's, corresponde a lo que podríamos llamar *artes de la huella*; la segunda transferencia, en los años 80's, da lugar a lo que podríamos llamar *artes de la excavación*.

Las artes de la huella inundan el espacio de Dittborn, sin embargo éste hace la diferencia entre la *pulsión del gesto* y la *pulsión del registro*. Combatirá la primera, favorecerá la segunda, en el marco de una importante polémica sobre la fotografía como subsuelo de la pintura, y la pintura como sobredeterminación de la fotografía, en la que

participará de manera decisiva la obra de Gonzalo Díaz, a partir de los años 85.

Las artes de la excavación aparecen en el arte chileno, a partir de la combinación de dos elementos: por un lado, la cuestión de la desaparición como método de aniquilación corporal de un referente político; por otro lado, con la aparición del goce de Antígona como significativo de la obra de Dittborn en su último período. Sin embargo, en las artes de la excavación no hay una concepción unitaria. La obra de Díaz se hará cargo de problemas análogos, poniendo en escena los préstamos conceptuales provenientes de los métodos de la arqueología y de la investigación policial, sobre todo en una obra de 1989, titulada Lonquén 10 años. En ella se hacía referencia a la aparición en 1979, de 15 cuerpos de campesinos asesinados en 1973, cuyos restos habían sido enterrados en las ruinas de una mina de cal. La cal no fue suficiente para hacer desaparecer estos restos y una extraordinaria investigación conducida por un magistrado que cumplió con su deber, dejó al descubierto el primer crimen públicamente documentado de la dictadura. El libro que consignó dicha investigación fue prohibido, levantándose la medida en 1989, momento en que Díaz retoma el caso, poniendo en escena la cuestión de la ruínificación de los monumentos y de los cuerpos.

Ruínificación monumental del parque industrial, será una de las exigencias de la modernización del país. La reducción del gasto público significará en la post-dictadura, el cierre de un complejo minero de carbón situado en la región de Lota (aprox. 500 km. al sur de la capital). Se trataba de un carbón de baja ley cuyo sistema de explotación era anticuado, ya en la década del '60. Pero desde entonces, ningún gobierno había tenido el valor de asumir el costo político y social de su cierre, hasta el año 1997. Un proceso de reconversión laboral fue iniciado para combatir la cesantía. Pero los mineros esgrimen el argumento según el cual *se nace minero* y

*se muere minero*, siendo imposible llevar a cabo cualquier reconversión. Para los analistas sociales es una forma social arcaica la que se está extinguiendo. Lo que queda son un conjunto de objetos y herramientas como memoria objetualizada de dicha forma social.

Balmes visitó la mina después del cierre. Ingresó al local desocupado donde los mineros se cambiaban la ropa para bajar a la mina. Estos disponían sus pertenencias en canastos metálicos que luego eran hizados, hasta quedar colgados del techo y asegurado a barras metálicas ancladas en el piso.

En otro momento, de ahí colgaba el vestuario «de calle» de quienes exponían en las profundidades su corporalidad. Hoy día los canastos cuelgan sin contenido, delatando sin embargo -por ausencia- la memoria de unos cuerpos. Toda su pintura, desde 1973 en adelante ha estado atravesada por este carácter: hacer brillar la presencia de los cuerpos mediante la puesta en escena de su ausencia. Pero la experiencia de Lota lo puso en contacto, no sólo con las imposturas de una reconversión laboral -concebida como «muerte blanca» de una socialidad- sino con la reconversión del objeto en el arte chileno contemporáneo. Actitud que se combina con la actividad de jóvenes artistas, que en otro terreno y por otros medios, llegaron a resemantizar la posición del objeto, distanciándose de las artes de la huella y de las artes de la excavación, mediante la edición de unas *artes de la disposición*. En gran medida, porque las dos primeras llegaron a un estado de academismo que amenazaba con sofocar las tentativas de constitución de un nuevo frente de obras. Sin embargo, las artes de la disposición dependieron de la transferencia habilitada por las artes de la excavación, en un primer momento, porque sólo se dispone lo que puede ser recolectado. De ahí que muchas obras del último período adquieran rasgos taxonómicos.

Ahora bien: esta obra de carácter taxonómico da lugar a una obra de carácter combinatorio de objetos que ya no son excavados, sino recolectados en el fondo de objetos domésticos, ordenados en la superficie de estanterías, mesones de cocina o mobiliario de interior. Pero también tienen su origen en las actividades recolectoras y clasificatorias de locos indigentes que se dedican a «urbanizar» los sitios eriazos que ocupan temporalmente. Lo único que les queda es la pulsión mínima de asentamiento, que implica la «limpieza» (inventario de objetos) de la cercanía inmediata del lugar que ocupan. Es probable que estos artistas busquen en la figura social de estos indigentes una metáfora para dar cuenta de su posición. Metáfora de doble propósito: metodológico y ético, por cuanto aspiran a una cierta indigencia respecto de las garantizaciones políticas de las artes de las transferencias iniciales. Se trata de artistas huérfanos de otra institucionalidad que no sea la institucionalidad del arte -escuelas, mercado y museos- si bien desarrollan experiencias de autoproducción curatorial tendientes a afirmar su autonomía inscriptiva.

Las tres artes que he descrito en términos generales, se instalan entre los años 60's y fines de los años 90's. Son casi cuarenta años de historia plástica, con un quiebre institucional de por medio y dos transferencias fuertes de información artística, que definen el carácter de la consistencia orgánica de la formación artística chilena.

## NOTAS SOBRE LA IDENTIDAD PLÁSTICA CHILENA\*

Uno de los efectos más significativos que la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur produjo en la escena plástica chilena, fue reconocer la existencia de filiaciones transversales que, desde un punto de vista formal, permiten afirmar la certera especificidad de un arte del cono sur. Se trata, por cierto, de una especificidad móvil, que amarra simbólicamente bloques de preocupaciones que se repiten, con algunas variaciones, en todos los países del sur, desde el Pacífico al Atlántico. Al respecto, siempre sostuve que las compatibilidades formales entre Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Luis Fernando Benedit y Victor Grippo, reproducían en la década de los 80-90's el tono de ciertas compatibilidades análogas que ya se habían establecido con fuerza a comienzos de los 60's, entre la Nueva Figuración argentina (Noé, Deira, Macció, de la Vega) y el Grupo Signo (Balmes, Barrios, Bonatti, Pérez). Uno de los logros mayores del montaje en lo que se denominó Vertiente Política fue la posibilidad de exhibir, en una misma sala, las obras de Balmes de fines de los 60's y las de Alberto Greco de los comienzos de esa década.

Ahora bien; las compatibilidades entre los espacios argentino y chileno instalaban, al mismo tiempo, la necesidad de comparar el desarrollo desigual que se plantea a propósito del geometrismo y del concretismo, entre las escenas chilena y brasilera, en los mismos años 60's. No está demás recalcar que en 1965, cuando Eugenio Dittborn viaja por vez primera a Europa, lo hace pasando por Buenos Aires. Imbuído por el signismo dominante en el espacio plástico de ese entonces, se tuvo que enfrentar a las realidades que le plantearía la exposición de Lichtenstein en el Instituto di

\* Catálogo **II Bienal de Artes Visuales del Mercosur**, noviembre 1999, Porto Alegre, Brasil.

Tella. Sería éste el inicio de una actitud pictórico-fóbica que atravesaría la consistencia de la escena plástica chilena por más de treinta años. La seriación y la pintura de *pattern* se establecerían como el dogma analítico de las épocas por venir. Pero Dittborn tendría que regresar en los 70's, para iniciar su política de alianzas tendiente a aniquilar los efectos de la primera transferencia dura que en arte chileno asegura la modernidad pictórica. Me refiero a la transferencia balmesiana. Por cierto, Dittborn articulará la segunda transferencia, habilitando un sistema de castigo de toda figuración que tuviese atributo manual, reinvertiendo las condiciones de producción subjetiva de la visualidad.

En mi trabajo analítico actual, he producido dos nuevas nomenclaturas para abordar la complejidad de los regímenes de transferencia que he señalado. Por un lado, hablaré de unas *artes de la huella*, para referirme a los efectos consistentes de la pintura balmesiana desde comienzos de los años sesenta; por otro lado, hablaré de unas *artes de la excavación*, para remitirme a los efectos consistentes de los métodos de investigación policial y de la arqueología, desplazados hacia el campo de la productividad artística, desde comienzos de los años ochenta.

Cuando Dittborn pasa por Buenos Aires, en 1965, ya lo han hecho Balmes y Gracia Barrios una década antes, en 1954. Lo harán de nuevo, en 1962. Estas fechas son importantes, en la medida que Balmes y Gracia Barrios se conectan de inmediato con artistas argentinos viajando en el triángulo Buenos Aires-Paris-Barcelona; antes que Gómez Sicre iniciara su estrategia de vigilancia formal desde la Oficina de Artes Visuales de la Unión Panamericana. La exposición de Lichtenstein venía al di Tella, traída por Romero Brest. Dittborn asiste a esa exposición, cuando Balmes ya está de regreso de Europa para hacerse cargo de la Escuela de Bellas Artes y dar inicio a la reforma.

A cinco o seis años de estos hechos, en el Instituto de Arte Latinoamericano, dependiente de la Facultad de la que ahora Balmes es decano, se realiza un importante coloquio con presencia de Aldo Pellegrini y Luis Felipe Noé. Dittborn ha regresado, a su vez, de Europa, pero no participa de este espacio. Al parecer, allí no se practica el latinoamericanismo de su conveniencia. El hecho es que las actas de este coloquio, serán recién publicadas en 1997, gracias a la iniciativa de Gaspar Galaz, artista chileno y profesor de historia del arte, que en esa ocasión registró los debates. El debate en cuestión es leído hoy día como una respuesta anti-imperialista a la política de Gómez Sicre y señala la posición que las instituciones más significativas del arte chileno mantenían al respecto. Mientras tanto, en Buenos Aires la situación del Di Tella explotaba. De alguna manera, Santiago se había mantenido en una política directa de rechazo anti-imperialista. Gómez Sicre nunca pudo afianzar en Chile un espacio favorable para la difusión del arte estadounidense. No se trataba solamente de difusión, sino de modelos de inscripción del artista. Es efectivo que, en el marco del desarrollo universitario de la década del sesenta, el artista visual alcanzó el reconocimiento de un intelectual orgánico. Pero no existía en ese entonces el léxico gramsciano que acogiera esta categoría. Lo cierto es que el artista pasó a adquirir una importancia y un rol que hasta entonces no había sido percibido: el de activador y anticipador simbólico. Hasta septiembre de 1973, las relaciones privilegiadas del arte chileno se desarrollaron principalmente con el espacio europeo. Ello explica -en parte- la formación del Museo de la Solidaridad, en 1972. Esta decisión no hace sino reforzar la lógica anti-imperialista (estadounidense) desarrollada por el espacio universitario. Dicha lógica, frente al boicot informativo de las multinacionales en contra del gobierno de Salvador Allende, condujo las cosas hacia una situación inédita como desigual. Un número significativo de artistas del mundo, simpatizantes de la Unidad Popular, resolvieron viajar a Chile para imponerse directamente de los hechos y poder así dar su testimonio, para contrarrestar el cerco de desinformación que las multinacionales

y el gobierno estadounidense sostenían, en una estrategia preparatoria del golpe militar. Pero un viaje no era suficiente. se hacía necesario un acto de solidaridad mayor. Fue así que nació la idea del museo. Lo curioso y excepcional de esta situación, es que los artistas se congregan para enfrentar, con sus obras, desde sus obras, a los medios. Esa es, me parece, una decisión identitaria del espacio de arte, respecto de las estrategias de subordinación implementadas por el sector hegemónico de la industria cultural chilena de comienzos de los 70's.

Pues bien: la organización del Museo de la Solidaridad estuvo bajo la responsabilidad de Mario Pedrosa. En el fondo, fue a partir de su red personal de reconocimiento internacional que esta iniciativa pudo materializarse. Lo cual habla de las precarias relaciones internacionales que el espacio decisional del arte chileno en ese entonces, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, experimentaba. La política anti-imperialista por ella desarrollada tendría un costo: ser marginada del espacio de operaciones de la Oficina de Artes Visuales de la Unión Panamericana. Dicha marginación está en la base de la autoreferencialidad defensiva de la escena plástica chilena defines de los 70's. Autoreferencialidad que finalmente le evitó ser completamente desmantelada durante los años más duros de la represión de la dictadura, en proporción directa a la ocupación de dicha escena por los sectores pictóricos surrealizantes, muy proclives a implementar un latinoamericanismo soft de caracteres mágico-realistas. En ese mismo periodo, el acervo del primer Museo de la Solidaridad fue rigurosamente encajonado y guardado. En el exterior, las tareas de solidaridad permitieron, al menos, la realización de una segunda etapa del museo, consistente en la donación de obras de artistas internacionales que apoyaban la lucha por la recuperación de la democracia. Esta etapa dió lugar a la fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Sólo en 1992, el acervo guardado en Chile antes de 1973, pudo ser reunido junto a las donaciones efectuadas durante el segundo período.

Volviendo atrás, es preciso recalcar el ambiente anti-imperialista que nutre la percepción del campo de fuerzas existente en el Sistema Internacional de Arte. Entre uno de los proyectos de Mario Pedrosa, estuvo la carta que los artistas chilenos dirigirían a Picasso, para pedirle el traslado del *Guernica* a Santiago de Chile, bajo el argumento de que los «americanos» no tenían ya derecho a tenerlo, en razón de los numerosos «guernicas» que habían realizado desde 1945. La carta no llegó a destino. La fuerza de las armas fue mayor que las armas de la crítica plástica.

En 1973, el golpe de Estado acarrió consigo el exilio de José Balmes, hasta 1984. Durante esos años de ausencia relativa, un tipo de pintura surrealizante se apoderó del espacio plástico. Por razones evidentes, toda mención al arte latinoamericano en su versión anti-imperialista, fue silenciada en el plano interno. Sin embargo, el discurso latinoamericanista prosigue su reproducción en el exilio, estrechamente vinculado a *tareas de solidaridad*. La paradoja es que las tareas de solidaridad garantizan y legitiman un arte muralista de carácter denotativo y formalmente regresivo, que desconoce los avances formales que habían tenido lugar desde la década del sesenta. Se produce, entonces, una ruptura entre los agentes plásticos de las tareas de solidaridad y los nuevos agentes de transferencia informativa. Dura condición de estos últimos, puesto que deben operar en contra de un doble frente: los surrealizantes y los denotativos solidarizantes.

Mientras tanto, en el espacio interno, hacia los años ochenta, comienza a circular *Retórica del arte latinoamericano*, de Jorge Glusberg. Por cierto, la segunda transferencia dura, vinculada a las *artes de la excavación*, se conecta con el espacio argentino de manera análoga a cómo esta relación se había producido en los comienzos de los sesenta. La lectura del programa implícito en la obra de Glusberg es asumida por los agentes de transferencia a que me refiero, como un argumento práctico en favor de la inscriptividad de sus obras.

La Primera Bienal del Mercosur puso a circular los discursos que faltaban sobre el período ya señalado. Fue posible, sobre todo, entregar documentos de primera y segunda mano para servir a la reconstrucción de numerosas hipótesis. Me referí a la edición de los debates que tensionaban la escena chilena de los setenta. Lo que hay que decir al respecto, es que sellan un período de discusiones. La dictadura argentina de 1976 redobla el cerco que la dictadura chilena de 1973 había iniciado, sobre las maneras de nombrar el arte latinoamericano. Pero la lectura, en Chile, de *Retórica del arte latinoamericano* promueve y acelera la realización de trabajos que ya estaban en curso y que culminan en 1980 con la edición de dos libros: **Cuerpo Correccional**, de Nelly Richard, y **Del espacio de Acá**, de Ronald Kay. La presencia de ambos, en las primeras Jornadas de la Crítica de Buenos Aires, organizadas durante la época de oro del CAYC, había tenido su efecto en la escena chilena. Es preciso recordar que para el bloque artístico chileno vinculado a Nelly Richard, Glusberg era concebido como un garantizador discursivo de primera importancia.

Por cierto, entre las discusiones chilenas de 1972 y las de 1980, un proceso de desmarxistización acelerada de los discursos sobre arte había tenido lugar, para dar paso a una práctica analítica deudora del estructuralismo literario francés. Es en este proceso que el análisis de las condiciones de constitución de las dos transferencias ya mencionadas, permite formular la apertura de una tercera transferencia, cuyos rasgos comienzan a sentirse con fuerza desde mediados de los años noventa: *las artes de la disposición*.

Si a las *artes de la huella* corresponde un corpus analítico vinculado al discurso de la izquierda latinoamericana de los sesenta, con sus aciertos, vaguedades y contradicciones, se puede decir que a las *artes de la excavación* corresponde un corpus analítico dependiente del discurso del freudo-lacanismo latinoamericano de los ochenta. El contexto de emergencia de las artes de la huella puede ser sugerido,



**Caterina Purdy**  
Oveja mochila  
1999

más que descrito, por la noción «ascenso-del-movimiento-de-masas», mientras que el contexto de aparición de las artes de la excavación, puede ser directamente descrito por la noción desfalleciente del «santo sudario». Este es el significante que recibe la deposición de los restos corporales apenas designables. En este sentido, el freudo-lacanismo, igualmente tardo diferido, permite articular estas artes desde el concepto de *trabajo del duelo*.

La transición democrática chilena permitirá que la cohabitación de las artes de la huella y de las artes de la excavación, den lugar a un nuevo tipo de presión formal sobre los bloques emergentes en formación, modificando nuevamente la consistencia del espacio plástico. Dicha presión de nuevo tipo tiene directamente que ver con la distancia cada vez más estrecha entre centros emisores de información artística y periferias de consumo retardado con voluntad centralizadora, que llegan a producir situaciones de hibridismo con las artes de los centros emisores que comienzan a su vez a periferizar sus referentes, mediante estrategias globales de normalización museal. Esta situación configuró un nuevo frente de disolución del latinoamericanismo y del arte chileno. La primera autoreferencialidad que le permitió a las artes de la excavación, resistir durante la dictadura, en el período de transición democrática se convirtió en una ficción inscriptiva que terminó subordinada a los imperativos de victimalidad que durante la dictadura había rechazado. Artistas como Dittborn y Jaar, haciendo carrera con el victimalismo y el desfallecimiento, condicionaron sus obras a las políticas museales de instituciones «progresistas» del Primer Mundo, armando la figura de unos elaborados y eruditos «buenos salvajes» imbuidos por la literatura transferencias de los primeros cronistas de la Conquista. En sus casos, como en muchos otros, emerge un latinoamericanismo soft que recupera sentido en relación directa con el agotamiento y relativa crisis de crecimiento de los circuitos a los que habían tenido acceso, como obras excéntricas.

En términos estrictos, la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur provocó, para la escena plástica chilena, una aceleración de las conexiones transversales con las escenas de países vecinos; principalmente Argentina y Brasil. Pero sobre todo, significó revisar algunos conceptos sobre la configuración de las representaciones del arte latinoamericano operantes en la escena chilena, desde 1973 en adelante. No es posible sostener una posición fundamentalista y unitaria. Lo que existe es una diversidad de latinoamericanismos. De partida, un latinoamericanismo deudor de un sesentismo revolucionarista; por otra parte, un latinoamericanismo mágico-realista con fuertes expresiones surrealizantes, y, finalmente, un latinoamericanismo igualmente soft, pero que invirtió sus garantías en el victimalismo erudito. Las exigencias teóricas que planteó la Primera Bienal no permiten la reivindicación programática de ninguno de los latinoamericanismos ya nombrados, sino que apuntan a formular hilvanes discursivos que sobrepasan las fronteras y que se legitiman a partir de compatibilidades tecnológicas y formales, no ya «temáticas».

Tomaré prestado a Marcelo E. Pacheco la noción de *conceptualismo caliente*, que emplea para abordar el trabajo de Victor Grippo, para hacerla operar en la escena chilena y amarrar los trabajos de Gonzalo Díaz, Carlos Leppe y Arturo Duclos, para producir efectos analíticos comparables. Esto permite, por cierto, relativizar las subordinaciones definitorias de un conceptualismo «regional» apegado a las vicisitudes del conceptualismo anglosajón, postulando una vía de configuración contextual autónoma, que responde a las exigencias formales propias de una historia de transferencias diversificadas, combinadas y desiguales.

Otro ejemplo de los efectos metodológicos de la Primera Bienal en la escena chilena, se verifica en la existencia de un corpus de trabajos que se instala entre lo que he denominado *historias de hilo* e *historias de corte y confección*. Se trata, sin más, de obras que se formulan

desde el significante tecnológico de la manufactura textil y de la sastrería. En verdad, lo que las sustenta, es una filiación formal que las remite en último término, a las nociones de daño constitutivo a nivel de la trama configurativa del espacio artístico, como a los procedimientos materiales de sus recomposturas.

Ahora bien: la periferización de los referentes con vocación centralista, así como la centralización de las periferias con síndrome de inscripción globalizadora, serán el marco de recursividad que habilitará la hipótesis curatorial de la XXIV Bienal de Sao Paulo: canibalismo e historias de antropofagia. La radicalidad de esta hipótesis apunta a la reversión analítica del espacio latinoamericano, en una medida que desmonta la *mala conciencia* progresista de los discursos latinoamericanistas a que ya he hecho mención. Queda claro que no hay política de transferencia sin la habilitación de una política del deseo de inscripción, que es al mismo tiempo, una política canibal. El deseo de reconocimiento equivale al deseo de ser devorado, para ser digerido y entrar a formar parte del cuerpo del Otro, deseado. La mirada del periférico apunta a producir los destellos que permitan la identificación de su frase distintiva: *deseo ser deseado*, como una transposición literal de la frase *deseo ser devorado*. Sin embargo, lo que la transversalidad de las obras del cono sur plantea, es una relocalización libidinal que permita desplazar las relaciones de producción artística, desde la *metáfora alimentaria* hacia la *metáfora vestimentaria*. Las estrategias de recompostura apuntan, más que nada, a recuperar la compositividad de la imagen identitaria de los cuerpos, en una coyuntura política cuya garantización pasó por el montaje de plataformas de desaparición.

En verdad, el arte del cono sur está marcado por la defeción estatal respecto a los derechos fundamentales de sus ciudadanos. El conceptualismo caliente que cohesiona estas obras se inscribe como una estrategia de objetualidad corporalmente sustentable que

reclama, justamente, la recuperación de las marcas residuales; es decir, de las obras como residuos de una marcación que afecta la corporalidad del social. En ese sentido me he atrevido a formular la hipótesis sobre la existencia -en la escena chilena- de un arte de la excavación, como escena sintomática identitaria del período comprendido entre 1973 y 1990.

Sin embargo, ante la necesidad de imponer sus *pactos de olvido*, la clase política chilena ha planteado al arte de esta última década, un nuevo desafío: el de disponer las marcas para su omisión mediante estrategias de recomposición taxonómica. Sólo se dispone como elemento de prueba aquello que ha sido rescatado en excavaciones reglamentadas.

La clase política chilena, recompuesta gracias a la recuperación reciclada del poder simbólico de la oligarquía, invierte todos sus esfuerzos en omitir por sobreexposición la memoria plebeya de los cuerpos. Es decir, la memoria del artista-ciudadano. Las artes de la disposición trabajan en asegurar la continuidad subterránea de la plástica plebeya, forjadora de la modernidad plástica chilena en la década del sesenta, garantizada por las condiciones de aparición de las artes de la huella.

## DE LAS ARTES DE LA HUELLA A LAS ARTES DEL DESPLAZAMIENTO\*

El análisis del último período del arte chileno contemporáneo está atravesado por el título de la convocatoria para esta exposición: **Más allá de Tordesillas**. Para el arte proveniente de un espacio de origen hispano, la palabra Tordesillas remite a una instancia de separación que discrimina sobre las representaciones que se puede tener acerca de las historias coloniales, con el agravante de que en el caso chileno, jamás se ha podido hablar de un espacio barroco. Desde el período colonial, en el *más acá de Tordesillas*, la pulcritud ha dominado el imaginario visual chileno. Esta pulcritud se ha extendido hacia la contemporaneidad, fijando un tono de escepticismo en las políticas de representación, ya sea del paisaje como de la fisiognómica de las clases (de arte) en pugna.

Hay una segunda aclaración que a estas alturas se hace necesaria, relativa a la distinción de las tres secciones: Modernismo, Neovanguardias y Postmodernidad, y Contemporaneidad.

En términos estrictos, son apelativos que no corresponden a la periodización que la historiografía chilena -en su endémica y paupérrima condición académica- ha forjado. Resulta difícil y problemático buscar una situación análoga, en Chile, a la Semana de Arte Moderno de 1922. Del mismo modo, el uso de la noción de vanguardia en el caso chileno ha sido problematizado por la crítica teórica de los años ochenta, en términos de rebajar la legitimidad de su habilitación, favoreciendo su reemplazo por la noción de transferencia diferida de información artística, bajo condiciones

\* Catálogo **Más Allá de Tordesillas**, curatoría de Daisy Peccinini, MUBE, 2000, Sao Paulo, Brasil.

determinadas de recepción. No es este el lugar para detallar el carácter de estas polémicas. Sin embargo, es necesario simplemente mencionar la existencia de un diferendo analítico acerca de la constitución de la modernidad pictórica chilena<sup>1</sup>.

Ahora bien: en la sección contemporánea de este envío chileno participan Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Patricia Israel, Natalia Babarovic, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois y Cristián Silva. El análisis de sus obras y la justificación de su convocatoria diseñan una cartografía artística *curiosa*. Pero aquí, *curiosa* tiene que ver con el sentido que le proporciona la noción de «gabinete de curiosidades». Los «objetos curiosos» son, de alguna manera, «objetos aberrantes». En términos estrictos, en toda exposición contemporánea hay un «gabinete» puesto en obra. Al menos, verifiquemos el trabajo curatorial como un trabajo de «gabinete» que realiza un inventario y dispone objetos de una manera «aberrante». Digamos, *ópticamente aberrante*.

En los gabinetes de curiosidades abundan los instrumentos y juguetes dióptricos y catóptricos. Las aberraciones que organizan este envío chileno se hacen responsables de las deformaciones ópticas del dispositivo de observación sobre un objeto determinado. En relación a un *continuum* histórico dominado por la pictoricidad, la aparición de la objetualidad en el terreno del cuadro, y posteriormente, la autonomía del objeto respecto no sólo del cuadro sino de la escultura, obligará a redimensionar los límites de los géneros y las disciplinas gremialmente reproducidas, en la escena plástica chilena a partir de los años setenta. Para comprender esta situación es necesario saber que el campo plástico chileno, entre los años treinta y los años setenta, es el campo que define orgánicamente la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Lugar de reproducción del saber de arte, en Chile, el espacio universitario cumple funciones de designación, delimitación y



Patricia Israel  
13  
1999

valoración de las prácticas artísticas. Esto se explica por el peso simbólico y orgánico de lo universitario en la configuración de la cultura chilena contemporánea. No es posible comprender la modernidad pictórica chilena sin ponerla en línea con los procesos de reforma universitaria de mediados de los años sesenta. Dichos procesos permiten la aceleración y la sistematización de las transferencias informativas, habilitando tendencias signícas y para objetuales que programarán la primera crítica de representación pictórica en nuestro medio. Esta será una de las razones que justificarán el hecho por la cual, el espacio universitario fuera sistemáticamente desmantelado por la política de educación superior de la dictadura, cuyo propósito confeso será el de disolver la densidad simbólica de la tradición universitaria anterior.

Pensar la contemporaneidad del arte chileno exige describir los escenarios de desmantelamiento y recomposición de las prácticas artísticas, en función de la fecha de quiebre de la democracia: 1973. Esta fecha señala arbitrariamente una instancia de corte que obligará a la tradición formal de la Facultad, caracterizada por el signismo de tendencia objetualizante ya mencionado, reorganizar su condición de reproducción en un espacio extrauniversitario y prácticamente clandestino. La mayoría de los profesores de la Facultad fueron exonerados dando lugar a una gran dispersión artística. Sin embargo, desde 1975 se abrieron dos espacios de recomposición de la escena artística puesta «fuera de la ley». El primero, fue el Taller de Artes Visuales, espacio de enseñanza y recomposición del grabado en cuya dirección estuvo Francisco Brugnoli; el segundo, fue la «Escena de Avanzada», que es el nombre bajo el que Nelly Richard reúne a un conjunto de prácticas artísticas que pondrán énfasis en la crítica de la representación pictórica, desde el grabado desplazado, el arte corporal y la objetualidad.

En términos estrictos, ambos espacios fomentarán, durante casi una década, la reflexión y la producción de obras que tomarán a su cargo la re-aceleración de las transferencias formales del sistema de arte

internacional, poniendo en tela de juicio las condiciones de constitución del mercado pictórico durante los inicios de la dictadura, así como las condiciones de constitución de un espacio crítico que introducirá rupturas formales significativas en la escena plástica chilena. El mercado pictórico será surtido convenientemente por una pintura de dependencia surrealizante, fortaleciendo una identidad figurativa muy local y autocomplaciente, que se desarrollará en forma paralela al espacio crítico anteriormente mencionado. La existencia de dos espacios plásticos claramente diferenciados, coexisten de manera polémica en una misma formación plástica, reproduciendo sus filiaciones como si se tratara de dos países visuales sin lazos parentales. En verdad, el espacio crítico y la pintura surrealizante reproducen las contradicciones fundamentales de una escena que, desde comienzos de este siglo ha estado marcada por la división clásica entre *pintura oligarca* y *pintura plebeya*<sup>2</sup>.

Las designaciones anteriores señalan modelos diferenciados de desarrollo institucional y cultural, dando lugar a una caracterización de un espacio donde la hostilidad formal es la forma de existencia de la escena plástica. Por plástica oligarca se entiende una pintura y una escultura subordinadas a las estrategias de ilustración del discurso de la historia de una clase que, desde inicios de este siglo, entra en un proceso de desconstitución orgánica de proporciones.

El monumento de la chilena Rebeca Matte, al héroe de la aviación brasilera (Santos Dumont), representando la Caída de Icaro, emplazado en Rio de Janeiro desde fines de los años veinte, es un buen síntoma de la «caída simbólica» de su clase referencial. Una copia de esta pieza fue instalada en 1927 frente a la entrada del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, en tributo conmemorativo, convirtiendo dicho museo en el lugar de memoria de esa desconstitución.

La Facultad de Bellas Artes, en cambio, desde 1932 se convirtió en el lugar eminente de reproducción del saber pictórico plebeyo. Sin

embargo, desde 1932 hasta 1962, desarrolló una pintura local cargadamente post-cezanniana, en el mejor de los casos de fuerte componente bonardiana. Es solamente a partir de 1962, con la aparición del Grupo Signo, que se verifica la apertura formal de la pintura sígnica. Entre 1962 y 1973 se intensifica la hegemonía de esta pintura, generando dos nuevas plataformas plásticas: la serialidad fotomecánica y la objetualidad. Lo que no ha sido suficientemente discutido al respecto es si las políticas seriales y objetuales fueron producto del desarrollo de la economía sígnica, o si aparecen como respuestas a una supuesta crisis formal. El hecho es que en la escena plástica chilena, la cuestión de la serialidad permitirá un aceleramiento reflexivo en torno al estatuto de la fotografía como «grabado expandido», en el mismo momento en que las pinturas surrealizantes copaban el mercado naciente, luego de que se iniciara una reforma del interiorismo empresarial y financiero, una vez conjurada la amenaza del socialismo.

Entonces, serialidad y objetualidad delimitan las coordenadas del arte chileno contemporáneo, en el sentido de que las múltiples prácticas pictóricas y escultóricas que subsisten, de manera paralela a esa contemporaneidad, si bien son datadas empíricamente en este fin de siglo, no hacen más que proyectar regresivamente las estrategias reparatorias de una tradición oligarca que, gracias a una dictadura, ha podido recomponer su escena simbólica.

En el marco de las delimitaciones ya mencionadas, las obras de Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz ocupan un lugar referencial. Desde fines de los años sesenta, iniciaron la producción de una serie de operaciones que podemos denominar Artes de la Huella. En verdad, bajo esta denominación también cabe la pintura sígnica de inicios de los sesenta, pero lo que las obras de Brugnoli y Errázuriz producen, es un énfasis en la «presencia» de objetos emblemáticos cuya disposición en el «afuera-del-cuadro» resemantiza de tal manera sus condiciones de aparecer, que determinados objetos adquieren, metafóricamente, el rol de signos.

En obras como **Paisaje** (instalación, 1981), Brugnoli dispone los restos objetuales de la enseñanza de artes como metáfora de la deposición de las ciencias humanas durante el período consignado. Entre esas ciencias, la historia del arte es delatada en su falla constitutiva: acondicionar la ilustración del discurso. En esa misma época, en una obra como **Hecho en Chile** (c.1981), Virginia Errázuriz imprime el efecto de la incisión indicativa sobre una plancha de grabado, sustrayendo, restando la presencia de la tinta, como silenciamiento gráfico de una huella que aparece en seco sobre una superficie de cartón de grosera factura, que simula ostentosamente la condición de la piel.

En cuanto a Patricia Israel, siendo una artista emergente en el momento del golpe militar, debe exilarse para regresar a comienzos de los ochenta, resemantizando a nivel de la figuración y de la narración, una imaginería que tiene como zona de filiación originaria la pintura sígnica ya mencionada. Su trabajo, desde comienzos de los ochenta, se ha despojado de elementos provenientes de una imaginería fantástica para abordar una figuración que cita -como tragedia, como farsa- los bocetos de los primeros cronistas del continente americano.

Los tres artistas mencionados, tienen de común haber pertenecido al espacio plástico de la Facultad de Bellas Artes, en el período anterior a 1973, ya sea como docente -en el caso de Brugnoli- o como estudiantes, en los otros dos casos. Esto quiere decir que participaron de un ambiente relativamente homogéneo de relaciones políticas y artísticas, discusiones, perspectivas y esperanzas, que fueron violentamente cortadas por la instancia de 1973. Los años siguientes serían años de recomposición orgánica y formal, llegando a compartir -junto a otros artistas- el espacio del Taller de Artes Visuales. Lo que más se acerca a la existencia de este taller, es quizás la referencia a los Clubes de Grabado en Brasil. Sin embargo, no se trataba sólo de un lugar de reproducción de grabado en términos clásicos, sino que se

practicaba una noción de grabado expandido o desplazado. No es el lugar para definir ambos conceptos, sin embargo, valga con adelantar que se trata de nociones que provienen del campo psicoanalítico. La noción de desplazamiento aparece para especificar y profundizar la noción de expansión o extensión del grabado, fuera de sus límites. La especificación aludida insiste en el procedimiento de metaforización del modelo de grabado clásico, dando lugar a un conjunto de obras que toma al pie de la letra la definición de una técnica y la traslada, por ejemplo, al campo de la performance. En ese caso, cavar cinco tumbas y enumerarlas como una edición equivalía a realizar un grabado en tierra, que pasaría por incisión<sup>3</sup>. La naturaleza del «pasar por» es fundamental, durante este período.

Esta lógica de desplazamientos dió lugar a una pequeña tradición formal que marcó profundamente a las generaciones que se formaron durante los últimos años de la dictadura. A esta generación pertenecen Pablo Langlois, Voluspa Jarpa, Natalia Babarovic y Cristián Silva. Sin embargo, no repitieron la pulsión pictórico-fóbica que caracterizó a la generación inmediatamente cercana a los desplazamientos, sino que habiendo aprendido la lección de la crítica a la representación pictórica, hizo suyo este activo reflexivo, desarrollando una plataforma erudita de segundo grado que ha favorecido la recomposición de lo pictórico en las polémicas que arman el presente del espacio plástico chileno.

- 1 Justo Pastor Mellado, *La Novela Chilena del Grabado*, Ediciones Economías de Guerra, Santiago de Chile, 1995.
- 2 Justo Pastor Mellado, *Dos textos tácticos*, Ediciones Jemmy Button INK, Santiago, 1998.
- 3 La obra referida pertenece al artista Silvio Paredes y fue realizada en el patio de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, mientras era estudiante, siendo alumno de Eduardo Vilches.

## LA NOVELA CHILENA DE LA AUTONOMIA PLASTICA\*

1.- La discursividad de la plástica chilena de la última treintena se ha instalado en el curso de una lucha sin cuartel contra la amenaza del fantasma literario. En épocas anteriores, la poesía de Neruda actuaba como soporte simbólico de la subordinación del espacio plástico respecto del espacio político-literario. En definitiva, la configuración del paisaje chileno provenía de la gran cuenca semántica de la poesía. A tal punto, que un grupo de pintores de mediados de este siglo, no encontraron otra función más que ilustrar el verbo de *Residencia en la Tierra*. Muralistas y surrealizantes se afanaron en administrar la garantía externa que les era ofrecida, a fines de los años cincuenta, dando curso a una figuración narrativa que, si bien persiste hasta nuestros días, pudo ser enfrentada y vencida, hacia fines de los años sesenta, por la autonomía política de artistas sígnicos que afirmaban una cierta filiación informalista. Esta autonomía política se refiere a la conquista de condiciones formales, en el seno de la estructura universitaria de ese entonces, conducentes a afirmar en el espacio del cuadro, una literalidad caligráfica y objetual que exigía el término de la subordinación discursiva nerudiana. Sin embargo, la plena autonomía discursiva no se alcanzó sino después de ocurrido el golpe militar de 1973, como una respuesta historiográfica que apuntaba a reconstruir las condiciones de configuración de la modernidad pictórica chilena, recién a comienzos de la década del sesenta. Dicha modernidad es efecto y vehículo de la autonomía discursiva de un espacio plástico, que busca retraerse de la hidrografía seminal mattiano-nerudiana dominante en la primera mitad del siglo.

\* Catálogo **El Lugar sin Límites**, Ministerio de relaciones Exteriores, 1999, Santiago, Chile.

El diagrama de esta muestra de artistas chilenos emergentes se asienta sobre la trama de relaciones discursivas constituida a partir de la retracción ilustrativa. Al respecto, la clase política de la transición democrática, en un afán por establecer una solución de continuidad con el imaginario social anterior a 1973, se ha excedido en su petición ilustrativa, logrando disponer para su cometido a las viejas glorias de la narrativa pictórica a que ya he hecho mención. Mi hipótesis de trabajo, durante estas dos últimas décadas, ha permitido establecer ampliamente la lógica de la subordinación plástica chilena hasta los años setenta: *la pintura chilena no había hecho otra cosa que ilustrar el discurso de la historia*. Así planteadas las cosas, era muy importante retrazar el camino que había seguido la conquista de la autonomía.

Este camino, desde fines de los años sesenta en adelante, ha podido ser balizado por ciertas obras claves: José Balmes (**Santo Domingo**, 1965); Eugenio Dittborn (**Final de Pista**, 1976); Carlos Leppe (**Sala de Espera**, 1980) y Gonzalo Díaz (**¿Qué hacer?**, 1984). En obras que hacen intervenir el documento fotográfico en el espacio del cuadro, Balmes trabaja el efecto semiótico de la intervención estadounidense en Santo Domingo; en obras dominadas por la recolección de fotografías policiales y familiares, Dittborn instala una reflexión radical sobre los efectos epistémicos de la reproducción tecnológica de la obra de arte; en obras que ponen en escena la noción de acumulación y de simulación representacional, Leppe señala un escepticismo perentorio ante el nuevo emblematismo de la instalación; en obras que problematizan la noción de monumento, Díaz edita una poética edificatoria que indaga las condiciones de escritura de las legislaciones sobre propiedad y tenencia de la tierra.

Es a partir de esta secuencia de obras que la discursividad de la autonomía plástica ha podido instalarse en Chile, en el curso de una



Natalia Babarovic  
1999

lucha sin cuartel contra la espectralidad de la alianza político literaria dominante en la primera mitad de este siglo.

Hoy día, las obras de los artistas emergentes pueden contar con una zona de protección analítica de inestimable valor para el desarrollo de un nuevo campo de problemas formales, ligados a la naturaleza de la disposición objetual. Más aún si, junto a estos esfuerzos interpretativos locales, ha habido dos manifestaciones curatoriales que no han hecho más que ratificar este trabajo. Me refiero a la Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur (Porto Alegre, 1997) y a la XXIV Bienal Internacional de Sao Paulo (1998). Ambas, desde sus particularidades y proporciones, permiten reformular la ficción de relectura de «las artes latinoamericanas»,

en un sentido más próximo a lo que Marcelo E. Pacheco formula mediante la proposición del término *conceptualismo caliente*, para referirse a las obras de Victor Grippo.

En efecto: las obras de Dittborn, Leppe y Díaz, para mencionar simplemente obras emergentes después del golpe militar, pueden ser asimiladas a este conceptualismo cuyos rasgos habilitan la hipótesis sobre la existencia de un conceptualismo transversal específico, del cono sur, totalmente diferenciado de la definición originalizante anglosajona. Esto impide seguir escribiendo la historia de acuerdo a un patrón comparativo desfalleciente. Pero sobre todo, señala la especificidad de la parodia política como reverso de una autonomía formal que se asienta en prácticas objetuales vernaculares.

¿Cuál podría ser el elemento articulador de este conceptualismo transversal? Sin lugar a dudas, su carácter paródico y metonímico; es decir, paródico, porque metonímico. Ya que toma por materia prima de su trabajo el soporte de la ineptitud de las instituciones museales en nuestra zona.

2.- La búsqueda de autonomía discursiva para la plástica chilena me ha conducido a establecer alianzas de lectura con materiales provenientes del espacio literario. Paradojal desvío táctico, justificado por la elección del autor cuya obra favorece la inilustratividad de las obras que reivindico. Se trata de José Donoso, escritor chileno, autor de una novela corta titulada **El lugar sin límite**. Una novela que fue escrita mientras estaba escribiendo otra, más larga, más compleja, más arriesgada desde el punto de vista formal. Se sabe que redactó **El lugar sin límite** en muy poco tiempo, durante un período de «sequía». Es decir, lo habría hecho para recuperar el hilo del deseo, en la estrategia de escritura de **El obsceno pájaro de la noche**. Desde ya, desde el espacio plástico, resulta extremadamente curiosa la referencia a la



Alejandra Wolff  
Colección de Cuerpos  
1999

«sequía», propia del léxico literario en lo referente a la «creación». Se entiende que la pluma conduce el flujo de una humedad inscriptiva cuya incicividad está ontológicamente garantizada. Respecto del fantasma literario sobre la amenaza de la sequía, esta última es una condición de la autonomía plástica. La desertificación signica ha sido una plataforma de afirmación de la insubordinación de las artes visuales. El espacio literario se vigila a si mismo en la subordinación razonable respecto del poder político que legitima y lo legitima. El Verbo Chileno se hace costra en la representación de su coagulación. Sólo desde las obras plásticas se verifica su *caput mortuum*.

Pues bien: las dos novelas ya mencionadas diseñan un diagrama de la desterritorialización oligarca en el aparato simbólico chileno. Es decir, aquel aparato que retiene el desmoronamiento de la unidad de clase de la oligarquía; pero lo retiene de manera ineficaz. Dicha

ineficacia desfalleciente es la que José Donoso pone magistralmente en escena. Por esta razón, cuando me he enfrascado en la lucha - compartida con otros- por asegurar la autonomía discursiva de la crítica chilena, respecto de la hegemonía mattiano-nerudiana de la primera mitad del siglo, recupero la narratividad donosiana para redibujar las fisuras diagramáticas del quiebre clasístico ya mencionado.

Me he resuelto considerar la estructura narrativa de una novela para dar cuenta de una fisura simbólica que afecta una unidad de clase. Lo hago a título anticipatorio. Esta novela ha resultado más «útil» que los «papers» normalizados de las ciencias sociales en el último período. De hecho, ha reproducido el impulso crítico *avant-la-lettre* que ya manifestara la novela realista chilena del año treinta y ocho. Las ciencias sociales han logrado, no sin esfuerzo, convertirse en productora de insumos para la ingeniería política de la gobernabilidad. Pero Donoso escribe a fines de los años cincuenta, cuando las ciencias sociales recién comienzan a adquirir el peso académico político que las presentaría como decriptoras de los índices de ingobernabilidad de esos tiempos. Finalmente, la «utilidad» de esta novela en particular -**El Lugar sin límite**-anticipa la fisuralidad de la conciencia oligarca de *antes -de-la-reforma-agraria*. Aquí no hay lugar para las limitaciones de las metáforas nerudianas; metáforas ascendentes, telúricas, genitales, ígneas, pre-ontológicas. Sólo hay personajes que satisfacen a medias los diagramas de las estructuras elementales del parentesco.

En una sociedad hacendal donde la patronalidad seminal garantiza la propiedad de la tierra y la reproductibilidad del nombre, apelar a personajes transexuales significa poner en duda la virilidad de las garantizaciones aristocráticas del poder. El patrón se pasea, siempre, rodeados por sus perros: figuras de la amenaza ante todo levantamiento e insubordinación. Figuras demoníacas, anuncian el castigo que merecen aquellos que transgreden las leyes de la filiación. Donoso



**Ximena Zomosa**  
Cotidiana  
1997

anuncia a fines de los cincuenta lo que les ocurrirá a campesinos durante la dictadura, a fines de los setenta, por haber desafiado las leyes de tenencia y propiedad de la tierra. Tierra cuya nominación proviene de la declinación de nombres de familia ligadas a la explotación vitivinícola. El patrón, en la novela, permite la erupción de un burdel campesino, en un descanso espacial, en medio de un paisaje de viñas. El castigo consistirá, más tarde, en arrasar el poblado dislocado, volviendo a arar encima y plantar viña. La política de hacer surco allí donde se ha dejado caer la otra semilla, es sintomática del deseo de regularizar el control orgánico de sus últimos bastiones. Por esta razón, la novela de Donoso, al presentificar la *anuncialidad* de la reforma agraria, clama por la concreción sónica de los gestos de anticipación transgresiva que siempre tuvieron su lugar en el seno de la *cosmoseminalidad* aristocrática chilena.

3.- La figura de un travesti que hace alianza con la cabrona del burdel se instala para verificar la translimitación del artista en una formación social en que la pintura, como en La obra maestra desconocida de Balzac, es también -sobretudo subordinada al espacio literario- una estrategia de ascenso social. Esta es la razón que permite formular el título de la novela de Donoso como una plataforma rotatoria, que redistribuye el rol de las funciones intelectuales en una sociedad trabada por la industria de la gobernabilidad.

La escena de referencia de la novela se sitúa en el período anterior a la electrificación de las principales zonas rurales del país. Zonas cuyos límites de propiedad coinciden con la capacidad de clase para nominar el paisaje, en el entendido que dicha nominación supone una política articulada de representación. En este terreno, sin embargo, la pintura chilena de la década del 20-30 no estuvo a la altura de la demanda aristocrática. Fue el momento en que el arte chileno se pondría más que nunca fuera de las modernizaciones sociales ascendentes, practicando una pintura plebeya depresiva que

vivenciaba el malestar del derrumbe aristocrático. Se trataba de una pintura clasemediana forzada a proclamar una inscriptividad que le venía por añadidura. De hecho, la autonomía inscriptiva de la pintura chilena de los años 60's es lo que la distingue de la pintura anterior, caracterizada por el malestar sintomático de una orfandad referencial. La pintura de los 60's se hace portadora de un deseo de inscriptividad artística que se combina con el ascenso de los movimientos de masas que serán un factor de aceleración y calentamiento de la formación social chilena.

El lugar sin límites, de pronto, aparecía en el horizonte imaginario como una nueva conquista, que significaba la remoción de la noción misma de lugar, en el arte y en la sociedad.

Desde ese momento, la transferencia artística establece los nuevos límites de reproductibilidad de los referentes artísticos internacionales. Si la pintura plebeya clasemediana de los años 40's buscaba su garantía en la transferencia post-cezanniana, la pintura plebeya de los 60's busca sus garantías en el materismo y la informalización. Estas dos últimas denominaciones son empleadas aquí para sustraer la mirada de la dependencia informalista con que los historiadores hacen calzar su política de analogías tendenciales. Materismo e informalización remiten, en la escena chilena, a la apertura de un período de autonomía e independencia que permite disolver las relaciones de subordinación respecto del espacio literario. En este ajuste de la metáfora referida a *El lugar sin límites*, novela de José Donoso, se inicia la re-escritura de la novela del arte chileno; o, más bien, la novela chilena del arte, buscando su límite a partir de las primeras inscripciones que hacen referencia a la autonomía reproductiva de su lugar, en la formación social chilena. Esta coyuntura coincide con aceleraciones políticas e industriales que conducirán a un empate catastrófico de fuerzas que se disputarán infructuosamente el poder de nominar los límites de sus apropiaciones y desapropiaciones simbólicas.

Si hubiera que poner un título al período anteriormente mencionado, este sería el de **Artes de la Huella**; siendo su carácter, el impulso inscriptivo, verificable principalmente en la obra de José Balmes. Este título que delimita el lugar del arte chileno permite en los años inmediatamente siguientes al golpe militar, formular una consecuencia -las Artes de la Excavación-caracterizada por la pulsión del registro. En este caso, la principal obra verificadora será la de Eugenio Dittborn, cuya diagramaticidad permite comprender la magnitud del corte efectuado por la autonomización formal del espacio pictórico chileno, en lo que respecta a un período anterior a los años 60's. Es decir, prácticamente, al período en que se concreta la disolución de la pintura aristocrática (1930-1940). Respecto de esta última, la reacción de los jóvenes artista de entonces es sintomática: en ausencia de fortaleza institucional, crearon una organización que les permitió establecer vías de conexión transversal con el espacio literario y de las ciencias humanas en constitución, alcanzando a fines de los años 60's la conquista del poder académico y político de la Facultad de Bellas Artes; que era, orgánicamente, la instancia definitoria del arte chileno. Mejor dicho, es por la actividad originada una década antes en el Grupo de Estudiantes Plásticos, que la Facultad pasa a definir las coordenadas del campo plástico chileno. No es el mercado, no es el museo, no es el coleccionismo; sino la universidad, quien delimita el lugar del arte, en la misma década que José Donoso escribe *El lugar sin límites*. Esto permite comprender el alcance del desmantelamiento del aparato universitario en lo que a artes visuales se refiera, realizado durante la dictadura. Al cabo de dos décadas de desmantelamiento, la universidad se ve despojada del poder de nominación anterior, siendo marginada del circuito decisional. Hoy día, una musealidad agredida por la política del espectáculo, una prensa que carece de vigilancia epistemológica, un mercado de galerías que busca a duras penas ingresar a las «primeras ligas», un coleccionismo incipiente y sobredimensionado, junto a la aparición de la gestión cultural como categoría de intermediación institucional,



**Voluspa Jarpa**  
Homenaje a Rodrigo Merino  
1999

se disputan en una lucha sorda y no menos sórdida, el poder de nominación del arte chileno.

Hoy día, ¿cómo luchar, desde las obras, contra la «fatalidad» de la espectacularización del espacio plástico? Por cierto, afirmando el único espacio editorial y de productividad de obra que diseña las polémicas y sistematiza las problemáticas operacionales del campo plástico; es decir, aquel que, filtrándose por los intersticios que se abren en las fricciones de los agentes antes mencionados, apunta, anota, registra, clasifica y proyecta, las intensidades simbólicas de unas obras que al

afirmar el lugar del arte, lo hacen poniendo en escena las propias condiciones de afirmación topográfica. Se trata de las Artes de la Disposición, nacidas de la profundización problemática de las Artes de la Huella y de las Artes de la Excavación.

Las tres denominaciones anteriores permiten periodizar simbólicamente la producción artística chilena de la última cuarentena. Y decir «cuarentena» no está de más. La autonomización del espacio plástico ha significado su puesta en «cuarentena» permanente, por parte de la clase política durante la totalidad de los períodos mencionados. La garantía de la modernidad artística chilena en artes visuales ha residido en la disolución de su subordinación literaria. Las conquistas formales a partir de entonces han consolidado un espacio institucional forjado en un escético optimismo, dispuesto a practicar paródicas y retorcidas estrategias de inscripción, pudiendo instalar anticipadamente los problemas metodológicos necesarios para la delimitación del lugar del arte en la sociedad chilena de este fin de siglo.

Esta edición de 500 ejemplares  
se terminó de imprimir en el mes de Octubre del año 2000  
en Santiago de Chile.