

**cal**

arte  
expresiones culturales

**3**

1979

LA CRITICA DE ARTE

En el primer número de CAL dijimos que no queríamos separar el arte de la vida, la inteligencia de la sensibilidad, el taller del artista del hombre de la calle. Ahora que esta revista es ya una realidad constituida, queremos volver nuevamente sobre esto para recordar que producción de cultura es precisamente la creación de un espacio común donde podamos identificarnos, donde cada uno de nosotros conoce el lugar de todos y por ende es capaz de sentir y de comunicar. Producción de cultura es entonces la producción de lugares compartidos, no compartimentados, por eso nos atañe a todos y a todos nos hace responsables de ella, no sólo al intelectual, al artista o al profesor, sino específicamente a Ud., a su vecino, a sus amigos de la oficina.

Revista Cal ha querido así ser un lugar de encuentro y diálogo entre todos quienes han hecho de la preocupación cultural un sinónimo de la preocupación por el hombre de nuestro tiempo. Por eso, consecuentemente es una revista abierta a todos los trabajos y a las más diversas tendencias que hoy se proyectan en nuestro panorama artístico, literario, musical o teatral, con la única condición que quienes ocupan esta revista, estén dispuestos a ser también ellos mismos un lugar de encuentro con quienes han optado por otras formas o modos creativos. Estas páginas son entonces no un espacio para que unos prevalezcan sobre otros, sino un lugar para encontrarse unos en otros.

Pero este proyecto de CAL no podría seguir sin la participación concreta de todos quienes la comparten en su lectura, y aun cuando CAL ha circulado profusamente, todavía no nos han llegado en forma masiva las opiniones, las críticas, en suma, la participación que, como decíamos en nuestra primera aparición, deben constituirse en el soporte real de esta revista. Como una forma de llevar a la práctica y hacer más expedita esta comunicación hemos contemplado, a partir del próximo número, un espacio de esta revista que estará a disposición de nuestros lectores. Desde ya les invitamos a llenarlo.

Esperamos, número a número, poder ir cumpliendo el objetivo que nos hemos trazado, en él se juega nuestra opción como revista, pero también la opción colectiva que la lectura de cada uno, más allá de estas páginas, va configurando. Hacerse responsables de lo que se lee y por lo tanto impugnarlo, afirmarlo, negarlo o corregirlo es ejercer el derecho a ser personas y es por lo tanto un modo culturalmente humano de hacerse presente. Ese es nuestro objetivo. Ustedes también deben hacerlo suyo.

LA DIRECCION.

CAL número 3

Directora:  
Luz Pereira de Méndez

Editora  
Nelly Richard

Secretaría:  
Matilde Achurra

Portada  
Jaime Villaseca

Asesor artístico:  
Carlos Leppe

Arte y Diagramación:  
Teresa Günther  
Rodrigo Cocina

Asistente de diagramación:  
Matilde Achurra

Colaboradores:  
Carlos Altamirano  
Diamela Eltit  
Cristián Huneeus  
Ronald Kay  
Enrique Lihn  
Jaime Villaseca  
Raúl Zurita

Representante legal:  
Alejandro Méndez P.  
Santa Lucía 234

Publicidad:  
Publical. Santa Lucía 234  
Teléf. 34193.

Suscripciones:  
Teléfono: 34193

## INDICE

- 3- 9 DOSSIER CRITICA DE ARTE ENCHILE (I): SOLANICH / GALAZ / QUINTANA / BROFMAN/BRUGNOLI/ ADASME/RICHARD/LEPPE/ CARVACHO/DASKAM
- 10-12 AMERICA = TOPO/GRAFIA FOTO/GRAFICA - RONALD KAY
- 13-14 ALTAMIRANO: RESPUESTAS A UN CUESTIONARIO
- 15-16 OCUPACION DE UNA PAGINA COMO SOPORTE DE ARTE/CARLOS ALTAMIRANO
- 17 GONZALO CIENFUEGOS: ENTREVISTA
- 18 ENRIQUE LIHN: DOSSIER LITERATURA
- 18-19 CRISTIAN HUNEEUS: 4 FRAGMENTOS/ EL RINCON DE LOS NINOS
- 20 RAUL ZURITA/¿QUE ES EL PARAISO?
- 21-22 C.A.Y.C.: INFORMACION LATINOAMERICANA
- VILLASECA, FOTOGRAFO
- 24 NENA OSSA: EL CONCEPTO DE MUSEO Y OTROS
- 25 PONTUS HULTEN: EL MUSEO, LUGAR DE COMUNICACION
- 26 SALA LA CAPILLA: UN PROYECTO AMBICIOSO
- 26-27 NOTAS
- 28 ACTIVIDADES CULTURALES

# LA CRITICA DE ARTE EN CHILE

LAS OPINIONES DE LAS COLABORACIONES QUE APARECEN EN LA REVISTA SON RESPONSABILIDAD DE SUS AUTORES. "CAL" ACTUA SOLAMENTE COMO COORDINADORA, SALVO CUANDO LO EXPRESE CLARAMENTE EN CONTRARIO.

CAL en su número anterior, abrió sus páginas a distintos representantes de la actividad literaria chilena: críticos, literatos, poetas, quienes, mediante las opiniones allí vertidas, cercaron la situación actual de la crítica y la literatura en nuestro país, entregando así un documento vivo que, abierto a la discusión y a las nuevas ponencias, estamos ciertos servirá para hacernos más conscientes de la realidad cultural de la que participamos: de sus logros, de sus virtudes, como también de aquellos aspectos que, constructivamente recogidos, debieran ser mejorados.

Continuando con esta iniciativa, hoy CAL ha dispuesto sus páginas para que sean ocupadas por quienes configuran el panorama de nuestras artes plásticas, dejando constancia que si bien CAL no se hace responsable por las opiniones emitidas, entrega este espacio para que quienes lo ocupan sí se responsabilicen de un diálogo que ahora abierto sabemos no habrá de concluir, pero que en su camino deberá ir proyectando una situación más enriquecida y vivificada de la realidad artística que tanto los creadores, como los críticos, como el público en general, van complementariamente construyendo.

Es así como bajo la intención común de detectar la real dimensión que alcanza en nuestro país la actividad crítica en el campo de las artes plásticas, CAL recoge en este dossier las opiniones de artistas, teóricos, críticos e historiadores de arte, quienes en conjunto conforman no sólo un amplio espectro de actividades y tendencias alternativas, sino que además, en sus mutuas interrelaciones, son representativos si no de la totalidad, al menos de una buena parte de la realidad que configuran las artes plásticas chilenas.

De ese modo a este dossier han confluído opiniones representativas de los caminos y tendencias más variadas del quehacer artístico nacional, en el entendido que, haciéndolas comparecer en un mismo espacio, no sólo se contribuye a la mejor comprensión mutua entre los profesionales de las artes plásticas y por ende a un enriquecimiento de toda la actividad, sino que posibilita un mayor acercamiento del público lector en general al fenómeno artístico, haciéndolo partícipe y finalmente juez de la realidad que los creadores y entendidos despliegan frente a él.

Así este dossier de artes plásticas (debido a la alta participación fue necesario dividirlo en dos) reúne artistas de amplia y reconocida trayectoria junto a otros de labor más reciente y que encuentran aquí, quizás por primera vez, la oportunidad de evidenciar su pensamiento. Al margen de lo ya señalado, creemos que esto era necesario por cuanto los artistas, generalmente sujetos no contestatarios de la actividad crítica, se transforman aquí en contestatarios del sentido y del ejercicio de dicha actividad. Por su parte los críticos se hacen objetos a sí mismos de la mirada, constituyéndose de ese modo, no sólo un espacio reflexivo "sobre", sino que además — y esto para CAL es motivo de doble satisfacción — un valioso documento autorreflexivo en que, conjuntamente críticos, periodistas, teóricos, muestran la mecánicas de su propio quehacer.

**ENRIQUE SOLANICH;** profesor de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y Universidad Técnica del Estado.



La crítica de arte en Chile es una actividad que se ha ejercido por décadas sin obtener aún los resultados que se hubiesen deseado. Creo que en cuatro facetas o direcciones se ha desarrollado

- Ha habido una labor crítica limitada a una descripción de lo que un artista en un momento dado exhibe.
- Otra ha intentado una ponderación de la obra partiendo de un frío razonamiento en torno al arte.
- Las más numerosas han volcado en sus escritos las impresiones que las obras provocan, sin mayores argumentaciones o análisis profundos. Y
- En ocasiones, se ha vislumbrado una crítica que resume las tres posiciones anteriores, pero, con una preeminencia en la evaluación de la obra.

El ejercicio de la crítica es una tarea difícil y, la mayoría de las veces, incomprendida, porque no sirve al lector, no satisface a los entendidos y menos interpreta los propósitos de un artista.

A pesar de estas consideraciones debemos reconocer la presencia permanente y sistemática de los críticos y su labor informativa en el ambiente local. Lo lamentable de la situación actual es que ella se cultiva en muy pocos medios de difusión o comunicación y sólo, la que aparece en el diario "El Mercurio" posee gravitación e influjo.

Un ejemplo del estado actual de la crítica local quedó registrado a propósito de la exposición del pintor Gastón Orellana. Las apreciaciones que a su obra suscitó fueron encontradas y contradictorias y en dos periódicos de la capital se pudo leer opiniones diametralmente opuestas. ¿Qué hace el público en ese caso? (1).

Considero que hay en los estudiosos e investigadores de institutos de arte y universidades una labor crítica invisible de gran solvencia y claridad; expresada preferentemente en sus clases cotidianas y publicaciones de selecta circulación.

Deseable sería que quienes tengan algo que decir respecto del arte puedan contar con una tribuna y de ese modo enriquecer el debate a través de un diálogo que ha de ser fecundo y veraz. En oportunidades los críticos creen ser el puente de plata entre el artista y el público y sus interpretaciones — concebidas como un género literario — caen en el más absoluto de los hermetismos y distancia más al público con el arte.

Tampoco creo en aquella posición, ya lugar común en los artistas, cuando manifiestan que los críticos poco o nada les interesa. No hay artista, discreto o talentoso, indiferente a las opiniones que los especialistas vierten a propósito de su obra, y no se vea en ello una vanidad, sino simplemente un encubierto sentido de satisfacción personal.

De las características reseñadas en estas breves apreciaciones me parece que la crítica en Chile, con algunas excepciones, adopta un matiz impresionista, carente de análisis estético, de perspectiva axiológica para el enjuiciamiento de las formas visuales y con ausencia de rigor y claridad.

La historia del arte es, simplemente, la historia de lo que el arte ha creado, es una relación de logros y fracasos, de éxitos y frustraciones. Es, en fin, historia.

La incorporación en la historia del arte, de un artista u obra, tanto nacional como universal, es un proceso lento, complejo y en ocasiones contradictorio. Así, artistas que en un instante recibieron distinciones y un general

reconocimiento, muy yacén cuando los siglos de los siglos del arte y especialmente. Otros, que en vida no conocieron ninguna distinción, elogios o parabienes, años o siglos más tarde reflatan a la actualidad, fundamentalmente, porque han sido ponderados y evaluados con una óptica nueva. La historia habla de numerosísimos casos afectados por esta particularidad.

No obstante, a riesgo de equivocarme, creo que en Chile se han estado dando algunos acontecimientos o acaceres que podrían significar — a futuro — una adscripción a la historia del arte.

La plástica chilena ostenta muchas figuras que, solitaria y aisladamente, laboran en la confección de una obra que lo singulariza y que finalmente lo identifica. Esta conducta es similar en artistas consagrados como también en aquellos jóvenes que inician un camino profesional en las artes visuales.

Quien tenga un conocimiento del desarrollo artístico nacional en el transcurso de la actual centuria distingue y percibe, rápidamente, la existencia de "grupos" que conforman "generaciones". Ellas parecen determinar avances y cambios en la producción artística local y son el camino directo para la ponderación de estas actividades, porque, se arguye, hay ideas y situaciones que las afectan y con las cuales vibran en un instante dado. Quienes siguen la teoría generacional de Ortega y Gasset hablan, incluso, de cierta sensibilidad vital que hermana a esos artistas dada la contemporaneidad, las preferencias y motivaciones plásticas comunes.

Experiencias colectivas en torno a la creación, búsquedas similares, dificultades e imprevistos que salen al paso, transforman a estos conglomerados en renovadores de una postura artística y que denotan un sabor de vanguardia y avanzada creativa.

Por otra parte, es demasiado fácil tentarse, al estudiar la pintura contemporánea local, el ceñirse a los avatares de la plástica europea, con especial preferencia aquella que proviene de la escuela francesa. El remontarse a las corrientes externas pictóricas y a su rigurosa y arbitraria-cronología, impide apreciar el sello particular de la evolución creadora chilena. Esas tendencias extranjeras adquieren réplicas en el país, pero sin hilación se cruzan y entrecruzan al paso de las décadas y algunas de ellas que en Europa se mantienen su vigencia por largos periodos, adquieren en Chile intentos y especulaciones breves y, en circunstancias, son modas intrascendentes, sin continuadores ni asideros sólidos.

La pregunta que se formula es, ciertamente, interesante, pero puede conducir a equívocos. Si de "acontecimientos artísticos" se trata naturalmente que la creación de la facultad de Bellas Artes en la Universidad de Chile, hace exactamente 50 años, es un fenómeno decisivo e influyente en el arte chileno actual. Análoga situación se observa al crearse la Escuela de Arte adscrita a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica que quiebra, parcialmente, la hegemonía y primacía artística que mantenía la Casa de Bellos.

Los concursos y salones que se organizaban dieron ocasión a los artistas para competir y mostrar sus obras, pero terminaron, finalmente, en el más absoluto de los desprestigios, dado que se reglamentaban por disposiciones un tanto ahejas y se producía una rotativa de premiados y jurados anualmente, con resultados fáciles de prever.

Es muy difícil que un acontecimiento artístico o cultural por su mera realización sea capaz de inscribirse en la historia del arte. Un certamen cualquiera por bien organizado que esté, con rigurosa difusión e idóneo jurado, no basta para perseguir tan ansiado objetivo.

Creo que son varios factores los que pueden concurrir a que, en un hora, se genere una actividad o bien una obra merecedora de quedar registrada en la historia del arte.

Un factor importantísimo lo constituye la difusión del patrimonio plástico Contemporáneo y un primer paso lo marcan las exposiciones itinerantes que ha organizado el Ministerio de Educación. Han sido un elemento motivador para el conocimiento de la pintura y para, más tarde, su cultivo. El país ha podido apreciar la resonancia y conmoción que en cada ciudad donde la muestra se ha expuesto provocó, movilizándolo a profesores de Artes Plásticas y alumnos en visitas guiadas y comentadas. Naturalmente lo sistemático y permanente de proposiciones de difusión de esta envergadura pueden provocar en los estudiantes una predisposición precoz hacia el cultivo de la sensibilidad y de la creación misma. Sus resultados no son inmediatos, y, tal vez, en 5 o 6 años más se puedan apreciar los resultados de esta iniciativa.

Por otro lado la actual década se ha transformado en el decenio de las publicaciones en torno al Arte chileno y dentro de ellas cabe citar, por su preponderancia, los diversos comentarios y críticas que se han volcado en publicaciones periódicas: diarias, semanales o mensuales. Hay allí una labor esforzada y generosa de los críticos locales, que se debe reconocer sin reserva, aun con los reparos e imperfecciones que se puedan señalar.

A ello se agrega las ediciones de catálogos de las exposiciones retrospectivas de los institutos culturales y la aparición de un conglomerado nuevo de estudiosos que han reformulado y replanteado el estudio del Arte chileno.

El hombre medio local, cual más, cual menos, sabe más hoy que hace 15 años de los artistas precursores o de las figuras más selectas de la pintura.

Finalmente, una acción que ha generado y auxiliado al artista y al arte

visual es la empresa por las galerías de arte que, pese a las múltiples dificultades con que cuentan, perseveran regularmente en mostrar las obras y posturas de diversos artistas. Estas acciones, desligadas e independientes unas de otras, van configurando, no obstante, una atmósfera que puede ser estimulante, generosa y motivadora para los creadores. Sin duda no es suficiente, pero son labores preliminares de insospechadas consecuencias siempre y cuando sean encauzadas con respeto al Hombre y al Arte.

(1) Diarios: Vespertino "La Segunda" de 19 de junio y "El Mercurio" de 24 de junio de 1979.

**GASPAR GALAZ; profesor de Historia del Arte y Escultura en la Universidad Católica de Chile, escultor.**



El arte nacional (en casi todas sus manifestaciones) ha tenido en estos últimos diez años un desarrollo y unas características que se ligan profundamente con los violentos cambios que ha vivido y vive la sociedad chilena.

Cuando pensamos — y somos muchos los que estamos de acuerdo — que las barreras (prejuicios, modas, afán estetizante, etc.) que existían entre el arte y la vida se demueven sistemáticamente hace ya tiempo, no se puede seguir pensando en el arte como una actividad desvinculada de la realidad nacional, existiendo sólo y aislado en su "torre de marfil".

Por tanto, pienso que el arte nacional tiene como característica primera, en la mayoría de los casos, una militancia con la vida (individual y colectiva) y tratando a través de una modificación y rescate de nuevos medios plásticos, develar la compleja situación humana contemporánea. En esta realidad, el arte nacional está contaminado con la existencia y lucha por vencer a aquellas corrientes artísticas que hacen del arte una actividad comercial, complaciente y que sólo buscan agradar el ego del espectador.

Más que acontecimientos dentro de la plástica que pudieran producir todo un cambio dentro de ella, creo que es la vida (tomada como totalidad) de una sociedad la que repercutido sobre el artista y su actividad. Este, como un sensible sismógrafo ha ido registrando y revelando la evolución del hombre para lo cual ha tenido que investigar y readequar todo un nuevo vocabulario plástico que de cuenta de manera más efectiva a aquello que el ser humano no ve ni siente en el torbellino de su vida cotidiana.

Pienso que cada uno de los últimos movimientos o tendencias dentro del mutante mundo de la plástica es válido siempre que esté inserto en nuestra realidad. Solamente un pensamiento crítico inserto en el pensamiento visual puede tener la vigencia y permanencia para promover los más variados caminos creativos dentro de Chile.

Sucede que (y esto se puede establecer en la historia del arte) mientras el artista más se sumerge en la dura realidad humana, más libertad adquiere para cuestionar y modificar el vocabulario plástico que empleará en la realización de su obra. No se entiende una modificación unilateral, un cambio por el cambio, solamente una manipulación de los medios plásticos, sin que al poco tiempo esto aparezca como una aventura sin sentido ni significación.

**SONIA QUINTANA; comentarista del Suplemento Dominical de "El Mercurio" en la sección Plástica, Jefe Area de Cultura en la Secretaría Ministerial de Educación.**



—Considerando que el mundo de hoy se rige por las leyes de la oferta y la demanda, creo que a la actividad cultural no le queda más alternativa que aprender esas reglas y jugar con ellas.

Aunque el concepto de autofinanciamiento suele ser una espada de dos filos es conveniente educar a la generación actual en el sentido de que aprenda a dar a la cultura el valor que ella tiene. Desde este punto de vista es importante reemplazar el concepto de la "cultura gratuita" por el de la "cultura pagada". No se trata, por cierto, de tornarla inaccesible, ni menos aún de marginar a los sectores de menores recursos de la posibilidad de conocer y disfrutar los beneficios innegables de la cultura, sino de formar conciencia en el público, partiendo por el niño, de que el arte es una actividad tan necesaria al equilibrio del hombre como lo son los bienes materiales.

El problema de la difusión artística debería ser abordado por diferentes organismos, tanto estatales como universitarios y privados, puesto que es a la sociedad entera a la que corresponde tomar parte en el destino intelectual de un país. Para llegar a un nivel satisfactorio de difusión del arte se hace necesario contar con el planteamiento de una política cultural, emanada de entidades competentes. Por el momento al carecer de un lineamiento adecuado se pierden o desvirtúan infinidad de esfuerzos que muy bien podrían tender a la obtención de mejores logros si se ciñeran a las líneas generales de un programa coherente.

Entre los sectores destinados a asumir un papel conductor quizás los más importantes sean, por una parte los medios de comunicación y por otra, el profesorado.

Es a una edad temprana cuando se forman los hábitos y por lo tanto del profesor dependerá en gran medida que el niño despierte y robustezca su amor y respeto por la creación artística. En cuanto a los medios de comunicación son ellos los que tienen en sus manos la tarea de proyectar hacia la comunidad el esfuerzo creativo de los artistas. Y este es un deber que se asume en muy escasa medida.

—"Ese hombre se imaginó que la pintura no era más que el arte de la luz y de las sombras; no vio más allá"—decía Diderot, y esta es una reflexión que me viene muy seguido a la mente cuando leo esos textos, entre soporíferos y pretenciosos, que suelen clasificarse dentro del tan discutido género de la crítica de arte.

Formada en la escuela dura y anónima del periodismo asimilé hace años la idea de que cuando uno escribe es más importante lograr una comunicación con el lector que reflejarse asimismo o simplemente exhibir un cúmulo de conocimientos. Así, pienso que la crítica debería ser un camino para que el lector que quiere introducirse en el sendero del arte pueda encontrar en ella puntos de referencia a través de los cuales establecer su propio diálogo con la obra y extraer luego sus conclusiones.

La tendencia a transformar la crítica en una acción calificadora, que aprueba o rechaza, me parece cada día más errada, por cuanto la creación artística, al ser un fenómeno individual, escapa a toda suerte de esquemas.

Creo que la crítica de arte de Chile es escasa, más bien hermética, y me temo que a menudo árida, todo lo cual implica el riesgo de ahondar la distancia, ya bastante grande, que existe entre el artista y el público.

Tal vez parte importante de la responsabilidad compete a los medios de comunicación, los cuales evitan en lo posible, salvo honrosas excepciones, asumir el papel que les corresponde en materias de formación cultural. El ideal sería contar con distintos niveles de crítica que fueran desde la más elemental y didáctica hasta la más elevada.

Estos permitirían satisfacer las necesidades de diferentes tipos de lectores, incluyendo el que precisa de una información primaria, el iniciado que quiere complementar o cotejar su enfoque y el artista que espera un análisis serio y objetivo, si es que cabe utilizar el término en una materia tan elástica.

Personalmente me inclino más bien por una actitud de humildad ante la obra de arte, que permita recibir esos complejos y sutiles mensajes que envía el artista a través de ella. Desearía que la crítica de arte en Chile se transformara en un factor de acercamiento entre el arte y el público.



**IRENE BRONFMAN; redactora de la revista "Hoy" especializada en el área cultural.**

Creo que la difusión artística en Chile es un problema que tiene variados enfoques. Desde el punto de vista periodístico — es el que conozco más de cerca — me parece que hoy el arte sí tiene difusión. No globalmente, pero sí la tiene en su mayor parte.

El problema radica, claro, en el medio que lo difunda. En Chile, hasta hace tan sólo dos meses, el arte dependía únicamente de su difusión en medios periodísticos, donde lo importante no era el área cultural, sino que ésta era — y es — una parte pequeña de un conglomerado noticioso que abarca sucesos políticos, económicos, sociales, tanto nacionales como del exterior. La cultura — en su significación puramente artística (como suele usarse en algunos medios) — contaba — y cuenta — con espacios limitados, situación que muchas veces obliga a un somero tratamiento de los temas. Lo que no impone, necesariamente, un tratamiento vano o poco profundo, entiéndase bien.

Hoy, que Chile cuenta con tres nuevas revistas de estricta difusión artística — me refiero a CAL, SELECTA y OJO — creo que la situación tiende a cambiar. Eso era lo que necesitaba la difusión artística nacional e internacional. Tres medios que, cada cual con su particularidad, llenen una falta que ciertos círculos percibían.

#### Qué opina usted de la crítica de arte en Chile?

Antes de entrar de lleno a hablar acerca de la crítica de arte, me gustaría aclarar ciertas cosas. Primero, que yo no soy crítica de arte sino únicamente periodista. Segundo, que además soy una periodista joven que entró al área cultural no hace mucho y que, por lo tanto, carece de suficiente preparación para ostentar el título de crítica de arte. Y tercero, que aunque quisiera mantenerme dentro de un ámbito artístico del periodismo, no sería una crítica de arte. Esto, porque considero que la función del periodismo es informar lo más objetivamente posible, evitando por sobre todo apreciaciones personales. Como el arte, tal como se trata actualmente, está lleno de ellas, mi intención presente y futura es difundir el arte periodísticamente. Es decir, a través de entrevistas a sus creadores, dejando que ellos expliquen lo que quisieron hacer y que el lector se oriente con eso. Mi papel, entonces, es sólo ser el medio a través del cual el artista se comunica con el público.

Creo, eso sí, que no es malo que exista el "crítico", ya que — según muchas opiniones de artistas, recogidas al azar — el propio creador no siempre es capaz de explicar el qué y el porqué de su obra. Es ahí cuando un crítico, conocedor y especializado entra a jugar su papel.

Ahora bien, en cuanto a la crítica nacional de arte, hay varios puntos que me gustaría tratar. Me parece que en la actualidad Chile cuenta con una amplia gama de críticos de arte. Algunos conocidos, otros más nuevos, más jóvenes. Sin embargo, a pesar de existir esta nueva "horneada", creo que una gran parte de la crítica de arte chilena se ha quedado un poco atrás. Que no ha sabido avanzar con la misma velocidad que lo ha hecho el arte (me refiero, con esto, fundamentalmente a manifestaciones como la plástica o la música). Da la sensación de que muchos de los críticos de hoy se han quedado en un ayer bastante lejano.

Por otra parte, siento que la crítica de arte nacional no está enfocada a la formación del público receptor. Ella, aparentemente, se inclina a una clara

orientación del potencial espectador (si se habla de cine o teatro). Se trata de una crítica social destinada a compradores y no de una crítica de arte cuyo objetivo sea crear "sentido crítico" en el público. Este, entonces, se ha mantenido y se mantiene como un ser pasivo frente a un movimiento cada vez más fuerte.

Y un tercer aspecto. Del total de críticos chilenos, como ya señalé, pocos han avanzado junto al avance artístico. Y esos pocos, lamentablemente, no poseen un lenguaje apropiado para traspassar sus apreciaciones al público. Sucede, especialmente, con la plástica. Un lenguaje complicado y elitista, al que no tiene acceso la mayor parte de la población. Eso es, sin duda, un factor importante. Si lo que se sabe y se dice o escribe no es asequible por los receptores, ¿de qué sirve?

No obstante, es bueno decir que en Chile existen ciertos críticos de arte (literatura y cine, por ejemplo) que abordan temas en una forma didáctica y explicativa. Y también, que a veces hay materias que en sí mismas son complejas, y en esas circunstancias, poco es lo que el especialista puede hacer para remediarlo.

## — ACERCA DE LA CRITICA DE ARTE EN CHILE



**FRANCISCO BRUGNOLI; artista, actual Director Taller Artes Visuales.**

1.— Trataré de aproximarme al período 1973 adelante, sin dejar la necesaria referencia a la época anterior y postular lo que es, en mi opinión lo deseable. Este período se caracteriza por, a) un rompimiento de la institucionalidad democrática y universitaria; b) una marcada falta de libertad de expresión (Llamados UNAC I y II, Comunicado Comité por la Libertad de Expresión, constituido a raíz de la suspensión de revista HOY, etc.) y c) como contrapartida el esfuerzo de toda una actividad cultural —artistas, críticos, agrupaciones, público, etc.— por lograr un espacio cultural mínimo para el desenvolvimiento de sus actividades.

2.— Así cualquier análisis actual que se haga de la crítica debe contemplar: a) la característica que la época le impone (Nº 1); b) las limitaciones que en todo el medio esto mismo determina; c) la falta de espacios adecuados en los medios informativos para su ejercicio (a veces falta totalmente); d) la falta del trabajo de mayor elaboración que significa la crítica-ensayo que encontramos en las publicaciones universitarias y que permitan al crítico situar la obra en todas las dimensiones de su tesis.

Vista así, desde un ángulo de generalidades, la crítica actual aparece como inflexible, formalista y/o alegórica.

3.— Vista a través del tiempo, en el período señalado, encontramos: a) los primeros años, hasta 1977 aproximadamente, están marcados por la disminución de material valioso a criticar, debido a las "ausencias" lamentables, a los nombres marginados y a la cautela que impone la "autocensura". Sólo se puede trabajar sobre la obra de un elemento a veces demasiado joven, prescindiendo mencionar las relaciones que su obra pueda tener con otras que puedan traslucir tendencias "reprochables"; b) un segundo tiempo del que no se puede señalar claramente su aparición, en el cual el crítico empieza a establecer un ámbito mínimo para su trabajo y que, como necesidad, considero subyacente desde el mismo 1973. Ahora se moverá dentro de un espectro más amplio de menciones, citas y referencias. Cuando lo sienta necesario establecerá las relaciones con la época anterior, que señala mayor amplitud y alto nivel y que constituye antecedente imprescindible para entender este instante.

4.— A pesar de lo ganado pensando, en lo deseable los próximos objetivos serían: a) poner la obra en relación con su época y medio. Relación histó-

so-social); b) poner la obra en relación con otras obras. Dar cuenta de las tendencias artísticas paralelas. Establecer tendencias generales y contradicciones. Relación universal de la obra; c) dar cuenta de la historia de la obra. Relación de la obra con sus antecedentes; d) analizar la obra desde la dialéctica, contenido y forma. Valorizar el contenido; e) traducir el lenguaje de la obra. Si la obra es develación, mal papel haría una crítica oscurantista(f) asumir el papel pedagógico que la circunstancia impone. No situándose en un nivel inalcanzable ni convirtiéndose en menospreciable; g) debe recrearse una crítica-ensayo capaz de postular y constituirse en elemento de enriquecimiento para el artista y material valioso para otros estudios.

5.— La importancia indudable que la crítica tiene en el medio creo que se puede desprender de los puntos anteriores. Su carencia o debilidad pueden conducir a graves peligros culturales, como serían el debilitamiento de la autocrítica por parte del artista y contribuiría a la pérdida de la visión cultural genérica de la sociedad, lo que a su vez provoca el chauvinismo, el mito-arte (sólo lo hecho de tal manera tiene validez y vigencia), el mito-artista (artista-estrella, "el único"), etc.

6.— Cualquier consideración del panorama actual del arte debe contemplar, aparte de lo señalado, y en forma muy importante, el desmantelamiento de las Facultades de Arte. Ellas significaron libertad crítica, apoyo material, organización y espacios físicos necesarios para el desenvolvimiento de la actividad cultural. Su deterioro y ejercicio controlado han provocado un empobrecimiento del medio por: a) ausencia de personalidades; b) falta de un que-hacer teórico, que favorece la improvisación; c) situación de indefección del trabajo del arte.

7.— Como una consecuencia de la anterior se hace notar la aparición de un nuevo contingente artístico fuera de la universidad, que hará el mejor y mayor aporte a la vida cultural, situación inversa a la época anterior, y que se encuentra sometida a la disyuntiva de: a) verse envuelto en la expectativa de un arte mercancía, con la pérdida de distintas escalas de la independencia crítica; b) renunciar a vivir de su trabajo profesional, derecho natural de cualquier trabajador, financiando su labor con actividades ajenas, lo que disminuye su capacidad de realización y participación.

8.— El marco general (N° 1 a y b) determinará además: a) actitud de repliegue y forzamiento del molde (N° 1 c); b) aparición de elementos simbólicos en la obra. Referencias más allá de ella que alcanzan cada una de sus partes; c) aparición de una obra de asepsia suficiente para su aceptación; d) tendencia progresiva a partir de 1973 de organizarse los artistas en unidades de trabajo (talleres, grupos, etc.), como respuesta necesaria y positiva a la tendencia del nuevo modelo nacional que favorece el individualismo, la competencia y la desintegración cultural.

9.— A través del tiempo se perciben dos períodos (correspondencia con N° 3) a un primer tiempo en repliegue, en el que la obra es antes que nada alegórica, en contradicción con la actitud de compromisos de la época anterior; b) un segundo tiempo, notario desde 1977, en el que el forzamiento del molde determinará un espacio progresivo. Situación distinta por ejemplo a la de 1975 (allanamiento y clausura de la exposición de Guillermo Núñez). El encuentro con la realidad del medio empieza a hacerse ineludible y se hará evidente en la mayor claridad de contenido de obras que concurren a las últimas exposiciones colectivas.

10.— Como aportes más significativos, en el período, al trabajo cultural se pueden señalar: a) apoyo de las instituciones de Iglesia e Institutos Binacionales (actitud ejemplar) al desarrollo de una cultura pluralista; b) exposiciones colectivas como: "Recreando a Goya" en el Instituto Goethe, 1978 y, sobre todo la "Exposición Internacional de los Derechos del Hombre" en el Templo de San Francisco, 1978. Esta última es, sin duda alguna el acontecimiento más importante en el período, la única exposición internacional de relevancia. Estas exposiciones agregan un nuevo elemento de gran valor, la presencia de obra de chilenos residentes en el exterior. Permitirá la vista de estas obras al exhibir una problemática común, la conciencia del significado de la patria arbitrariamente dividida. Es importantísimo decir que estas exposiciones no han reunido casualmente a un gran número de artistas, sus temas nos identifican completamente con una problemática nacional, vigente y urgente.

11.— Como algunas de las obras más representativas del período, entendiendo por aquellas las que desde su perspectiva permiten visualizarlo críticamente, se pueden citar: a) la obra de Eugenio Dittborn, referida a una sociedad marginal sometida a un esquematismo enajenante, situación que de alguna manera nos representa a la mayoría; b) la obra documento-testimonio, seguida por algunos (Virginia Errázuriz, Hernán Parada, Elías Adasme, Juan Carlos Castillo, Anselmo Osorio, etc.) y que se configura como prueba develadora irrefutable de una realidad rechazable y c) la obra-abierta, como presentaron en el Templo de San Francisco el Taller Bellavista "El Archivo" y Hernán Parada "A". Este tipo de obra plantea la imposibilidad actual de aprehender todos los elementos de la realidad por estar mediatizados por información cuestionada y abarcan hechos no resueltos. De ahí la necesidad de preservar y dejar suspendida su conclusión. También participa en esta línea la obra de Luz Donoso "Calados para Marcar Fecha y Lugares Determinados en la

Ciudad" ("Recreando a Goya") Inst. Goethe, 1978 y "Taller Bellavista '78", Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, 1979).

12.— Como necesarios trabajos futuros de los artistas se pueden plantear: a) fortalecer el trabajo de los grupos existentes. Desarrollando el sentido de agrupación y proyectándose en forma coherente con esto, por ejemplo, a través de obras de tipo colectivo, no sólo por ser resuelta por un grupo sino además desde el ángulo de la problemática planteada; b) plantearse la realidad propia y actual como gran objetivo general. Eludir significa eludir la posibilidad de un pensamiento libre; c) dedicar tiempo necesario al esfuerzo por ganar mayor espacio cultural, espacio imprescindible para el desenvolvimiento del arte; d) favorecer, apoyar exposiciones que muestren la obra de los artistas en el exilio. Como un aporte a la lucha por nuestra integridad cultural; e) en este mismo sentido los trabajadores del arte deben unirse a los demás trabajadores, a través de experiencias comunes y en la consecución de la cultura integral. Debe valorarse positivamente lo que por ejemplo se hace en este sentido en la actividad teatral.

Esta tarea la considero ineludible y sus resultados constituirán, estoy seguro de ello, un gran aporte importante a la cultura nacional.



ELÍAS ADASME; artista, egresado en Bellas Artes Universidad de Chile.

Para quien asume el ejercicio artístico, como el accionar en un sistema de innumerables y complejas coordenadas; y que busca desde allí ingerir sobre los acontecimientos que nos toca vivir, trabajando con ellos y desde ellos; como protagonistas de una época emergencia (... sí, he dicho bien, emergencia), resulta paradójico referirse justamente a la "crítica de arte": ese factor tan importante en la consolidación de un sistema de arte que no comparte de partida; que cuestiona desde su concepción misma y que ha notado en nuestro país, si bien no su extinción, sí su sintomática agonía, representada sobre todo en las manifestaciones pictóricas.

Cuánta "belleza atárxica", "locura expresionista", o "sobrio formalismo" ronda por galerías y museos (por lo menos podrían quedarse en este último lugar), haciendo las delicias de unos cuantos ilusos que acuden a extasiarse de tan loable resultado; y asociando — de paso — los muros y muebles de su casa con la obra allí expuesta. Es ahí donde comienza a ejercer su acción la crónica de suplemento, la improvisación descriptiva, el comentario magazinesco al trasluz; cuyo sello será decisivo en la medición monetaria y en la asignación de status del artista que se presenta, para su posterior exhibición en el mercado del arte.

Por eso creo que la "crítica" actúa como un parámetro censor indispensable, para este tipo de producción artística; es imposible su desligamiento, pues instituye todo un sistema convencional, que a su vez constituye la tradición del arte.

Ahora, cuando el artista de hoy — me refiero especialmente a nuestro país — asume su práctica, en términos históricos de acusación, y en términos de cuestionamiento del sistema de arte anteriormente mencionado, es obvio que se produce una ruptura con aquel; ruptura consecuencia de la total ineficacia de los métodos allí planteados, para aportar realmente un paso evolutivo en la historia del arte, y de asumir conscientemente la historia en general; por ende la ruptura también se produce con la "crítica", al no contar ésta con las herramientas (métodos, información teórica, etc.) para enjuiciar los trabajos de esta nueva producción artística. Por lo tanto, no habría que esperar de la "crítica oficial" el apoyo que hace posible, inscribir en la historia del arte, este fenómeno de ruptura.

Si tomamos literalmente el sentido de crítica de arte en Chile, creo una vez más que somos críticos del arte, aquellos pocos que luchamos por una verdadera toma de conciencia frente a nuestra práctica que nos define como artistas; somos críticos del arte en la medida que esta toma de conciencia no

basta con reconocerla, sino en asumirla, y de manera plena, asumiéndola también frente al contexto social en el cual estamos inmersos, frente a la historia, frente a la vida del hombre y por el hombre. Sólo así, esta época "emergencial" que hoy vivimos —y que aún resistimos— dejará de ser tal, para ser mañana testigo, de la construcción de una nueva cultura.

Sistema desgastado frente a las necesidades de la época y sobre todo en este caso, ante las instancias socio — históricas de nuestro país.

Seré breve. El arte chileno afronta hoy la ineludible opción de acusar su propia práctica en términos históricos, para asumir así, realmente, su capacidad de crítica, ante la urgencia por su presencia en la época; rompiendo de esta manera con una tradición de siglos, en que la situación del arte se resolvía dentro del arte. Por supuesto que este fenómeno no opera a nivel colectivo, como habría de esperarse, sino que se hace presente en una minoría de artistas que, buscando nuevas formas de expresión, acordes con las exigencias de las instancias sociales e históricas que nuestro país presenta, entra a extender los campos de acción del arte, a límites que configuran una "transición" hacia una posible construcción de un nuevo arte chileno. Ese es el aspecto general, y que se hace manifiesto en los diversos trabajos, poco conocidos de este grupo. Sobre otras prácticas artísticas, que nada aportan al proceso evolutivo del arte, no asumiendo entonces su rol protagónico en la historia, no vale la pena hablar.



**NELLY RICHARD;** autora de trabajos en materia de crítica y teoría del arte. Dictó recientemente el Seminario "Arte Actual" 1979.

En respuesta a la pregunta acerca del ejercicio de la crítica de arte en Chile, creo pertinente reproducir los siguientes fragmentos del texto de Introducción al Seminario "Arte Actual": en cuanto programan un ámbito de problemas referidos al arte y a los discursos sobre arte. Lo que nombro "oficialidad" no sólo define la cara institucional de nuestra cultura sino sus otras caras que (al sustituir, los valores oficiales por otros sin sustituir correspondientemente sus operaciones) vuelven a adherir de pleno a la oficialidad originalmente discriminada. No sólo la realidad debe someterse a crítica sino los discursos que la organizan (y nuestra capacidad hoy de organizar en ella un objeto irreversiblemente distinto al otro) so pena de reincidir en la misma oficialidad.

"La historia del arte oficializa su informe (la historia del arte se vuelve historia oficial) en cuanto calla las opciones que lo rigen, dando a conocer tal informe no optativamente sino imperativamente, como único informe posible. Podría adelantarse conjeturalmente que la oficialidad nace en cuanto la palabra borra su origen; la oficialidad nace en cuanto ofrece espontáneamente su palabra como palabra inocente, portadora de un significado aparentemente dado (por naturaleza) y no construido (por cultura)".

"Cada sociedad es responsable tanto de la historia que construye como de la historia que recita, en cuanto llama su pasado a satisfacer retrospectivamente las exigencias de su presente; cada sociedad re/construye la historia a conveniencia de la actualidad, reeditando en ella la misma necesidad de sus antecedentes. Cada actual manifestación de arte resuelve conmemorativamente la interpretación incidental de manifestaciones anteriores".

"En referencia a la disposición de mi trabajo como trabajo de lectura de un material-arte (trabajo dispuesto, a su vez, a ser leído), cito a Althusser: "puesto que no hay lectura inocente, declaramos de que lectura somos culpables", extendiendo el concepto de "lectura" a todo trabajo elaborado a partir de un material de comunicación cuyo significado produce, invirtiendo en su producción el "aquí y ahora" de su agente.

Propongo como tarea, para este Seminario, definir que margen de culpabilidad sostenemos frente a la lectura de hechos culturales ya historizados; propongo historizar dicho margen como hecho cultural".



**CARLOS LEPPE;** artista, trabajos públicos desde 1972.

Me parece necesario, primeramente, efectuar un recorrido analítico de la situación que estructura lo que podría llamarse provisoriamente "el panorama arte/crítica chilena", evidenciando que cualquier lectura que de ese panorama hoy día se hace opera por resta, vale decir, constituye siempre la lectura de los trabajos de los que ejercen en esa oportunidad la mirada crítica menos el trabajo de los otros. Este hecho constituye una manifestación que en sí es sintomática, pues parte siempre del presupuesto de que existe un lugar constituido sobre el cual es preciso prevalecer posiciones ya ganadas sobre otras, desconociendo que a partir del año 1973 lo que menos se puede afirmar es que esa situación varió radicalmente, y que cualquiera autoridad que desde ese momento venga constituyéndose conforma un espacio todavía por ganar no con restas menos, ni restas más, sino con obras y trabajos concretos.

Partiendo de la conciencia de estos hechos, trataré de dar cuenta, de modo objetivo, del sentido que tiene para mí el concepto crítica en una situación como la nuestra y paralelamente referirme a las maneras concretas en que esa actividad crítica, se ha manifestado, en distintos planos en nuestro medio:

1. **Crítica Oficial:** En caso de que ésta realmente ejerciese una presencia significativa en el medio, se estructura en base a la ausencia de autocompromiso, es decir, ocultando los referentes desde los cuales habla; este ocultamiento del discurso que finalmente la constituye, determina una concepción y apreciación meramente impresionista del arte e ideológicamente ubicada en su enfrentamiento social. Es así como el ejercicio de esta crítica desconoce las transformaciones ocurridas en el arte, y que necesariamente obligan a una reorganización del espacio reflexivo que el arte origina.

La crítica oficial, enfrentada al dilema de no mostrar las exiguas bases sobre las cuales construye su discurso, recurre notoria y repetidamente al lugar común cultural sosteniendo paradójicamente por una parte el concepto de "originalidad" (lugar mistificado que obvia cualquier transgresión real que el arte pueda ejercer sobre el status) y por otra, revertiéndolo afirmando, por ejemplo, que el ejercicio práctico de modos rupturales en artistas nuestros constituye ya tradición en países hiper-desarrollados. Es evidente que el discurso crítico oficial (incluso poniendo en duda que se le pueda imputar el adjetivo de "discursos") es intencionado y responde a posiciones repetidas en ninguna parte (incluso las posiciones más retrógradas en arte tienen en otros países teóricos y críticos más sólidos, o por lo menos provistos de un aparato de conceptualizaciones que no inmediatamente despreciables) respondiendo ni siquiera con una impugnación sino con meros tics a la emergencia de los artistas nuevos (resultaría cómico, si no fuese porque puede llegar a confundir el que hoy en Chile se achaque toda manifestación de arte distinta, al "arte conceptual" el que objetivamente no existe ni ha existido jamás en Chile).

Por último esta crítica, como consecuencia de sus mismos fundamentos, no puede sobrepasar el mero comentario puntual, a ella le están vedadas las lecturas globales por un razón muy simple: el arte nuevo en Chile es un arte socialmente comprometido.

2. **Empleó de lugares fuera de la crítica constituida:** La precariedad o simplemente ausencia de una crítica constituida, obligó al mayor demarcamiento de nuevos espacios críticos y reflexivos que, surgidos primeramente de la actividad de dos galerías de arte Cromo/Epoca durante el año 1977, reunieron en torno a manifestaciones de arte concretas a teóricos/especializados (Nelly Richard / Ronald Kay) y a personas provenientes del ámbito de la literatura (Adriana Valdés / Cristian Huneeus / Enrique Lihn); dando lectura y contextualización a dichos fenómenos. Es en este contexto de trabajo hacia adelante donde necesariamente debe señalarse la presencia de Nelly Richard no sólo como directora de Galería Cromo (dándole apertura a aquellas manifestaciones de arte contextualizadas en una ruptura con las formas instituidas por la crítica oficial), sino que además como originadora de publicaciones, de textos teóricos en los que formuló una nueva concepción y mirada del hacer arte, como promotora de nuevas prácticas visuales y reflexivas. Es así como este año,



la dictación de un Seminario de cuestionamiento e información define el hecho más importante de la nueva crítica chilena. En él, Nelly Richard va entregando documentos donde hace referencia explícita a sus propias mecánicas discursivas, dando cuenta, no sólo de las manifestaciones de arte actuales, sino además de la intencionalidad de su lectura. El hecho que este seminario haya sido ocupado (ese es el mejor término) por no menos de 90 artistas jóvenes y universitarios, habla por sí sólo del surgimiento social de un nuevo espacio reflexivo cuyos canales de mediación son las nuevas prácticas concretas, que rebasan el marco inoperante arreflexivo con que la crítica oficial ha tratado de guiar los movimientos del arte chileno.

Es el surgimiento en conjunto de este nuevo lugar reflexivo, junto con la urgencia social a la que finalmente esa reflexión está respondiendo, el que define el área de diálogo que necesariamente debe surgir entre los creadores de arte y de ideas hoy, que comparten la necesidad de un arte nuevo, reflexivo de su propia producción y comprometido finalmente con el desarrollo de una nueva situación.

Nota: En relación a las nuevas prácticas ya señaladas debo destacar especialmente una que por sus características particulares ha alterado el concepto tradicional de trabajo colectivo, me refiero al homenaje Neruda organizado por un grupo de artistas jóvenes como respuesta al llamada de la U.N.A.C., cuyo soporte fueron fotocopias que por su reproductibilidad permitieron la simultaneidad del montaje del trabajo en distintos sectores, y por la uniformidad del formato la constitución de módulos en los cuales la inscripción no privilegiante de los trabajos individuales, permitió el cumplimiento de la obra en una mecánica de producción y lectura colectiva.

3. **Crítica y Autorcrítica:** En forma independiente a lo referido en el punto anterior existen agrupaciones de artistas, centros (Taller Bellavista, Instituto de Arte Contemporáneo, etc...) que, si bien no han generado material impreso que de cuenta de su actitud, ésta debe buscarse en las obras que han originado y luego, fundamentalmente, en el hecho irrefutablemente positivo de que estas organizaciones existan. En ese sentido es preciso señalar primero que las obras que han hecho públicas, no evidencian una actitud autorcrítica y reflexiva de las mecánicas del quehacer de arte, reflejando más bien una actitud eminentemente cuestionadora, en los juicios y comentarios, hacia aquellos otros trabajos que intentan romper con las mecánicas ilusionistas y sublimantes que el arte instituido oficialmente hace suyos. Es así como necesariamente los productos hasta ahora mostrados por los organismos parauniversitarios dan cuenta, a pesar de ellos, de un lugar satisfecho, de un total acuerdo en los resultados, entre una situación social dada y los productos.

Creo que el equívoco parte del hecho de haber olvidado que necesariamente cualquier cuestionamiento social que el artista quiera hacer, debe pasar primero por el cuestionamiento de las mecánicas del arte, de lo contrario, las obras (conformadas en un espacio socio cultural otro, o digámoslo, en un espacio hoy absolutamente cuestionable) evidencian exactamente lo contrario de lo que el artista supone.

No obstante lo histórico de las lecturas que estos organismos hacen de los otros trabajos, lecturas originadas en un equívoco teórico, es necesario señalar que la situación que definió la necesidad de surgimiento de estos organismos para-universitarios es una opción compartida creo, por la totalidad de los nuevos artistas chilenos. De allí la necesidad de un diálogo constructivo de todos aquellos artistas que aun divergiendo en sus productos concretos, han hecho finalmente de la actividad de arte, el modo pertinente de enfrentarse creativamente con las perspectivas reales que se esperan para Chile.



**VICTOR CARVACHO;** crítico de arte, escribe en revista "Selecta".

No existe. No obstante, existe un buen número de críticos de arte. Para dar con las causas de situación tan paradójica hay que apuntar a los órganos de expresión. Para diarios, revistas y otros, el espacio es tiránico y es más propio que lo dediquen a actividades de higiene mental colectiva, como el fútbol, o más prácticas, como las de los avisos clasificatorios.

La profesión de crítico de arte no es rentable. Los que se dedican a ella

tienen, más allá de las veces, retribución simbólica: muchas gracias, págueme Ud. del poder de su tribuna, para honra y gloria suya, etc.

Los críticos con estudios sistemáticos o sin ellos no viven del ejercicio profesional. Se sostienen de ingresos que proceden de trabajos como locutores de radio, de actividad docente, del manejo comercial como agentes de exportación e importación, de la explotación agropecuaria de su fundo, de la renta de jubilado, etc. La actividad del crítico en Chile es la típica de un quehacer lateral.

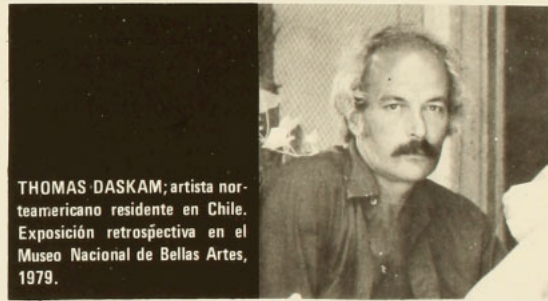
La crítica de arte en Chile se desenvuelve en medio de diversos malentendidos. Primero, que es fácil, como si a la formación humanista que supone no hubiera que agregar todos los aspectos aplicados de la estética y las condiciones de escritor. Segundo, que orienta a los artistas; olvidense éstos del crítico, si no lo portan consigo están perdidos. Tercero, que mueven el mercado. La gente compra obras de arte por indulgencia con su ego, por contagio social, por inversión remunerativa a plazo cierto o por capricho. Jamás por consejo de críticos.

Por último, en el consenso común existe la idea de una crítica positiva y otra negativa. Ni lo uno ni lo otro. El crítico es un creador literario, suerte de bastón de apoyo para el que tiene fe en el poder de las obras de arte, aún cuando se le escapen las complicadas circunstancias de su existencia, de su milagro, a este propósito, una frase de Antonio R. Romera: "la crítica de arte es una profesión con la que se instala una fábrica de enemistades".

Los fundamentos que utilizo son las propias de un textil con muchas urdieres y tramas superpuestas: intuición estética; estudios regulares de historia del arte, empleo de un método crítico que combina intuición de lo expresivo con análisis formal; estilo literario técnico, de traductor del dominio de las imágenes al dominio del verbo, sin olvidar el contexto espacio — tiempo, contingencia a la que no escapa ninguna creación artística.

Son fundamentales para el trabajo del crítico de arte la adjectivación "que da vida", la claridad de dominio de conceptos tales como: creación, estilo, categorías de valores, etc. terminología de la estética y de la historia del arte manejada con propiedad, como en "ready made", realidades nuevas, "kitsch", no figuración, "collage", "action painting", superrealismo y muchas otras en lo cual la plástica de todos los tiempos ha sido y sigue siendo fecunda.

Lo esencial, ser escritor que guarda en el ropero lo aprendido, ese super yo incómodo, para dar paso al yo radical, con claridad, naturalidad y sencillez.



**THOMAS DASKAM;** artista norteamericano residente en Chile. Exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1979.

Virtualmente no existe la crítica de arte en Chile. Lo que existe son comentarios sobre arte y a menudo estos comentarios revelan más sobre el comentarista que sobre el comentado. Da la impresión que el lector debiera quedar impresionado por la vasta cultura del crítico más que aprender algo de la obra expuesta.

De los años que llevo en Chile me da la impresión que ahora hay más gente joven interesada en arte que nunca antes. Jóvenes que han elegido una carrera en arte, o ya trabajan en arte, incluso su interés inmenso por las actividades artísticas en general. Recién tuve una exposición en el Museo de Bellas Artes y quedé impresionado por la cantidad de visitantes jóvenes interesados tanto por mi obra como por las otras exhibiciones que se mostraban en ese momento.

Además hay un despertar general comprobado por el número de galerías nuevas, libros y revistas sobre arte recién aparecidos. Los precios altos en remates de los maestros de la pintura chilena sería otro índice más. También lo sería la aparición de muchos nuevos coleccionistas de pintura chilena. Ojalá que este interés nuevo crezca hasta tal punto que los chilenos logren un día adquirir las mejores obras para el Museo Nacional de Bellas Artes.

Si hubiera en Chile una excelente muestra de su historia de la pintura y de lo contemporáneo expuesta permanentemente, el interés del público crecería aún más y así su conciencia por las artes.



AMERICA= TOPO/GRAFIA FOTO/GRAFICA

(EFECTO DE LAS PRIMERAS INTERVENCIONES FOTOGRAFICAS EN EL NUEVO MUNDO)



Bild 96. Bemalung der Frauen beim Kowanix Spiel

Las notas aquí expuestas no tratan, ni con mucho, cubrir el terreno por delimitar. Tan sólo señalan vestigios de algún cataclismo o cierta discontinuidad en sus capas geológicas, en los que se condensan simultáneamente múltiples momentos distantes, que al salir a flor de tierra descubren y distinguen, en lo que en ellos irrumpe, parte de lo sumergido. Por rápido y bosquejado que sea lo entrevisto, circunstancialmente la evidencia de lo observado alcanza en el apunte fuerza concluyente, por lo que se elevaría a modelo para varios fragmentos de este mapa mental por trazar.

LA FOTOGRAFIA EN LOS MOMENTOS DE SU APARICION EN EL VIEJO MUNDO

Su relación con la técnica en general:

Durante el siglo XIX, en la época de su invención, la cámara transcribe, sea en París o en Londres, a su placa sensible, objetividades que pertenecen al mismo grado de desarrollo tecnológico que el propio proceso de intervención, registro y reproducción. Lo fotografiado —una estación de ferrocarril o la torre Eiffel— está ubicado en el mismo estrato técnico y temporal, que la formalización efectuada por el lente. Mediante el registro mecánico, la técnica participa y reenvía su propia imagen automática (1) verificando la distancia reflexiva que proyecta respecto a sí misma. Debido a esta continuidad entre el exterior industrializado y su mediación visual mecánica, debido a esta especie de homología entre el significante y el significado, se puede decir que la foto coincide consigo misma.

Su relación con la visualidad anterior: la pintura.

El procedimiento documental choca violentamente con la gran tradición cultural de la pintura, la que es convertida en pasado (ahora revelado en sus fundamentos, por mostrar la fotografía en qué sentido piensa la pintura a diferencia de ella, la foto) y desautorizada por la virtud documental en varios aspectos decisivos como por ej. la originalidad, la autenticidad, el aquí y ahora, revolucionando la espacialidad y temporalidad colectiva. Pintura y fotografía empiezan a definir (a) un campo resueltamente diverso en la articulación de lo visual. La divergencia de sus respectivos sistemas de enunciacón va determinando tanto para el uno como para el otro funciones inéditas para la captura de imágenes de lo socialmente invisible. Pese a ser sistemas de codificación diferenciados e independientes, se constituye cada uno respecto al otro en su correspondiente exterioridad, sin salirse del campo visivo (2). Cada sistema en vista del otro se constituye en la exterioridad cópica de su propia visualidad, lo que le permite a cada cual verse por el otro desde afuera y traducirse ópticamente por medio del otro, lo que le posibilita a ambos reflexionarse y redefinirse frente a la crítica material que cada sistema propone automáticamente respecto al otro por su diferencia específica (la fotografía, por ej., al reproducir mecánicamente y en forma masiva todas las obras de arte; y la pintura por ej. al reinvertir y regresar la foto a la tela en el hiperrealismo).

LA INTERVENCION FOTOGRAFICA EN EL NUEVO MUNDO (s. XIX)

En ausencia de la revolución industrial.

Inmediatamente después de su invención la cámara penetra (por 1850) en el espacio americano, donde incorpora a sus negativos sujetos y objetos, en comparación con su ultramodernidad técnica y perceptiva, anacrónicos, descolocados, fantásticos, exóticos, prefotográficos. Por consiguiente, el medio de registro que es el lente, marca y traduce, como heterogéneo a él, aquello que hace ingresar a su documental de la escena americana: poblados incipientes en cuasipaisajes indomados e inconclusos abruptamente actuales, trasportables y ubiucos (los desarraigados fotográficos), bajo la especie de lo exótico, presas y trofeos de la cacería fotográfica. Por su calidad documental, o sea, por la congruencia material, bajo la forma de huella óptica del significante (el dispositivo mecánico-químico) y del significado (lo "real" en cada caso improntado por la traducción luminica en el significante) en una sola imagen (que arranca lo "real" de un espacio-tiempo único y contingente, trasladándolo a (y en) un espacio memoria, plural y múltiplemente citable y anexable: se tocan concretamente en la foto misma y se precipitan sobreimpresos dos tiempos discontinuos en sentido social (varios tiempos y una sola imagen, por tanto, imagen estratificada). El efecto específico de la intervención fotográfica en América: la producción de una unidad significativa, que contiene en cuanto imagen una discontinuidad temporal que la constituye y en la que se citan dos tiempos históricos distantes. Esta ocasión crónica revela lo fotográficamente retenido en cuanto signo. Habrá que encontrar la cualidad teórica de la dimensión contenida en ese abismo temporal.



Bild 107. Vom Kotaix getötet.

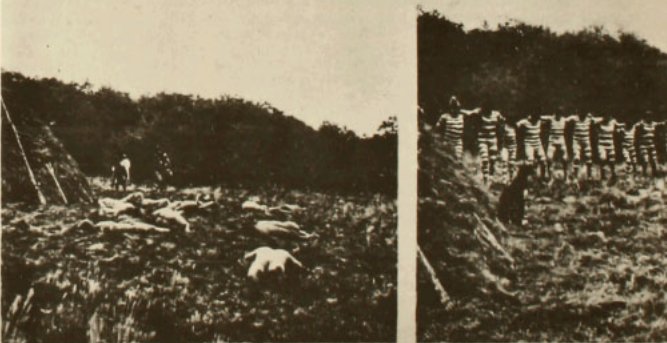


Bild 108. Vom Kotaix getötet.

Bild 109. Kulpu-S

en ausencia de una tradición pictórica,  
en presencia de la visión precolombina censurada:

La acción de los procedimientos fotográficos importados se realiza a la vez en un espacio imaginal infrapictórico, vale decir en la ausencia de una tradición pictórica consolidada. La incipiente pictórica en América Latina, al orientarse privativamente por modelos importados, se constituye en censura de la imaginaria precolombina, denegando la posibilidad de cualquier continuación del espacio abierto por ella. Dicha pulsión imaginal al ser reprimida y castrada se muta en resistencia psíquica, quedando convertida en fantasmagoría obsesional, la que desplazada al inconsciente, sigue operando, restando realidad y coartando los intentos pictóricos, intentos que quedan así marcados en su índole fallida.

La fotografía en el Nuevo Mundo le roba a la pintura desde ya, e inexorablemente, la posibilidad de constituirse en tradición por imponer con fuerza social masiva dimensiones espaciotemporales propias de ella, como la fugacidad y la repetición, las que condicionan prácticas antagónicas y desconstruitoras de la noción misma de tradición, en oposición a las de singularidad y perduración de la pintura, que son precisamente los cimientos de la tradición (Walter Benjamin). En un mundo donde lo que funda la posibilidad de pintura ya se encuentra previamente desautorizado y sustraído, necesariamente deben ser otras las coordenadas en donde la visibilidad se organice.

La fotografía se instala antes que la pintura en América. Retrospectivamente la pintura pierde su virtualidad de desarrollarse independientemente del handicap de los mecanismos de reproducción mecánica. Por ello se puede afirmar que no hay un solo cuadro en el Nuevo Mundo que haya orientado y determinado de un modo socialmente vigente y comprometedor un "paisaje" "americano" o un "rostro americano". Sabemos del espacio americano en forma colectiva por una cantidad sucesiva, dispersa, fluida y diseminada de fotos simultáneas y conjuntamente con el stock de fotos del resto del mundo sumados a las fotos del arte del resto del mundo (la intercambiabilidad, la transportabilidad, la anexabilidad y la impropiedad del espacio).

La fotografía y los sucesivos mecanismos de reproducción mecánica (cine, T.V.) condicionan una percepción que se construye en la distracción y no en la concentración y contemplación que son los modos culturales de percepción de la pintura (W. Benjamin).

La disparidad de tramas perceptivas que reticula la espacialidad latinoamericana, la dificultad de distinguir y de medir sus efectos hace imprescindible una praxis visual que las objetive y una teoría que ubique las heterogéneas mediaciones a que está sujeta, ésta, nuestra estratificada percepción.

#### PRIMERAS INSTANTANEAS EN AMERICA

El paisaje pictórico, en cuanto género y tópico constituyente del espacio europeo, es la transferencia visual de la habitación que de un paraje ha hecho una civilización, es la traducción scópica de su prolongada domesticación, es el sedimento óptico de un inverteado intercambio con una extensión dominada. En cambio, las vistas fotográficas del interior de un desierto, los positivos panorámicos de la selva o de los extremos de la Antártida, no son reflejo de su consuetudinaria tenencia, sino implican abruptas irrupciones en el continente desconocido, allanamientos y violaciones visuales de un espacio tramado por mentes otras, aborígenes (3). Esas tomas son señales ópticas de puntos geográficos descubiertos; constituyen piezas de prueba de su real (y no fantástica) existencia; son la noticia documentada de su conquista. A la vez connotan el inventario de lo por dominar, por ocupar, por explotar. Son en cierto modo blancos. Verificándola gráficamente, la toma fotográfica en el Nuevo Mundo efectúa una toma de posesión.

Lo **exótico** es el último resplandor de lo **intocado** de la naturaleza o humanidad autóctona, que se asoma y despidе a la vez en esa, su primera y última instantánea. Y es por eso, quizás, que cada una de esas vistas mecánicamente retenidas tienen ese aire de imborrable melancolía, que la empaña por dentro como lágrimas no tadas. De esa cualidad emocional que las permea, estudiar los fundamentos.

Puede que esos mundos desocupados, que esas caras pre-fotogénicas, que esas colectividades impintadas, que esos cuerpos refractarios, por la máxima distancia a la reproducción mecánica que ellos significan, contengan, aun en su doble fotográfico, una resistencia (ya que la cámara no se encuentra en el encuadrado por ella, nada ni nadie en lo reproducido la corrobora, sólo la pura distancia focal lo invade todo, su propia ausencia documenta el lente); una resistencia que logra, aunque sea fugaz y transitoriamente, denunciar su intervención devastadora. Es como si el aparato fotográfico, de hecho invisible en la toma, fuera lo efectivamente grafiado y expuesto, como si emanara de aquellas intemperies sorprendidas, de aquella humanidad descolocada, una materia sensible y efectiva que registra a la cámara incrustándola indecifrada en su aura transparente, como un fósil ignoto.

**CONCURSO**  
INSTITUTO CHILENO  
FRANCES DE CULTURA

FOTOGRAFIA  
PINTURA  
DIBUJO  
GRABADO  
COLLAGE

ABIERTO A TODOS LOS  
ARTISTAS DEL PAIS

época.

GONZALO CIENFUEGOS  
PINTURAS - DIBUJOS

SEPTIEMBRE

ORREGO LUCO 46

INSTITUTO CULTURAL DE  
LAS CONDES

— SEPTIEMBRE —

ARQUITECTOS - PINTORES

MATTA - ANTUNEZ -  
BARREDA  
AGUIRRE - BENDERSKY  
BOLTON - BURCHARD  
DIAZ

INSTITUTO CULTURAL DE  
PROVIDENCIA

28-8-79 / 22-9-79

CARLOS DORLHIAC

25-9-79 / 6-10-79

MATILDE PEREZ

AV. PEDRO DE VALDIVIA

(1) Al constituir lo mecánico mediante el aparato fotográfico su propio ojo y la vista sobre sí mismo, constituye conjuntamente con este reflejo óptico propio — y de manera inmediata — la capacidad de fijar toda otra especie de automatismo latente en el campo óptico. Aquello que perteneciendo a lo visual, tanto en el ámbito social como en el natural (pero sustraído al dominio y al control de una intencionalidad y de una conciencia) (\* una foto lo que puede sacar sin más y detenidamente para asegurar su imagen y conservarla en la permanencia de lo visible.

(El procedimiento fotográfico eleva el mundo en general a la semejanza mecánica, a su identidad automática).

Todo lo que sucede entre aquello que impronta y aquello que es improntado, todo lo que acontece durante ese lapso íntimo en que dos sustancias se tocan, penetran y traducen por la luz — en ese intercambio desencadenado — es absoluta y estrictamente automático.

(\* y al revés:

lo propio de una intencionalidad y de una conciencia, al ser mediado fotográficamente, es sustraído de golpe al dominio y control de la conciencia y revelado en lo que de automático tiene (la transposición del mundo al pensamiento fotográfico).

(2) Tal como el lenguaje oral, por la invención de la escritura tuvo representativamente su propia exterioridad lingüística en ella.

Aunque la escritura es un código digital y la foto un código analógico (R. Barthes), se pueden afirmar que la escritura es al lenguaje oral lo que la fotografía es a la pintura.

(3) Esas fotos enfocan, registran y documentan con una nitidez sin igual, la ausencia de pintura en América, que son nada menos que extensos paisajes impintados.

Este texto se presentó como ponencia en el primer Simposio de Críticos Latinoamericanos que se realizó en Buenos Aires en 1978.

# altamirano:

## respuestas a un cuestionario



500 DOCUMENTOS DE ARTE. CIRCULANDO. AGOSTO. 1979

**CARLOS ALTAMIRANO:** Exposición "Revisión Crítica de la Historia del Arte Chileno". 25 Septiembre / 25 de Octubre. Galería CAL.

**CAL:** ¿Por qué has elegido la Galería CAL para exponer tu próximo trabajo? Porque me parece la única galería dispuesta a respaldar y promover el tipo de trabajo que yo propongo, porque además de mi exposición hay otras dentro de este año que se inscriben en el mismo orden de preocupaciones, como la de Carlos Leppe, lo que da al conjunto un carácter que me interesa. Finalmente, porque la Galería dispone de una revista lo que significa para mí la posibilidad de ocupar al mismo tiempo dos lugares culturales distintos que se complementan en el desarrollo del trabajo.

**CAL:** ¿Qué necesidad posee el arte contemporáneo de una Galería?

En el arte contemporáneo el espacio donde se muestra, donde se realiza la obra es fundamental, en cuanto éste determina en gran medida el significado de la obra. Por otra parte, la Galería se define y así es aceptada por todos, como un espacio cultural o como un lugar donde se entrega cultura, con todo lo que eso implique. De ese modo, si las necesidades particulares de la obra requieren de un lugar previamente establecido como cultural, como es el caso de la mía, la Galería se hace necesaria.

**CAL:** ¿Cuál es tu experiencia como espectador y como artista del Museo Nacional de Bellas Artes?

Bastante insignificante o muy significativa, depende cómo se mire. En primer lugar esta se reduce a los últimos cuatro o cinco años y en ese tiempo no creo haber entrado al Museo más de diez veces. Participé en tres concursos y vi algunas exposiciones, no más de cinco y en su mayoría extranjeras. En general el Museo no ha hecho nada en lo que se refiere al arte nacional que me parezca de interés.

**CAL:** ¿Qué función debiera cumplir un museo contemporáneo, a tu criterio?

Pienso que debe ser un lugar de encuentro de un presente con su historia, eso significa, en primer lugar, entender y presentar al pasado y sus obras en todo lo que éste pueda servir para la construcción de un presente, entenderlo con una mentalidad creadora y no con la de un anticuario que valora lo antiguo por el solo hecho de ser antiguo y lo protege de cualquier contaminación. En segundo lugar, pienso que si bien es importante tener en cuenta al pasado en el trabajo presente, más importante aún es mirar hacia lo que se hace hoy, para lo cual el Museo debería estimular, recoger y promover todo lo que guarde relación con un trabajo de arte contemporáneo.

**CAL:** ¿Qué papel cumple la difusión artística en el arte?

El arte como toda actividad cultural requiere para su total comprensión por parte del receptor de una información previa acerca del arte y del lenguaje artístico empleado. La difusión artística cumple, o debería cumplir, la tarea de entregar las herramientas necesarias para facilitar una mayor comprensión de la obra de arte.

**CAL:** Tú planteas tu trabajo como ruptura frente a las formas tradicionales, ¿qué entiendes por formas tradicionales?

Si entendemos el arte como un lenguaje y como tal inventado por el hombre para satisfacer algunas necesidades de comunicación, entendemos también que ese lenguaje, para seguir cumpliendo su función, debe ir cambiando sus formas en la medida que éstas ya no respondan a las exigencias de su tiempo, sea porque las necesidades han cambiado o porque han aparecido otras nuevas. El arte tradicional es aquel que se niega a aceptar esas exigencias y reitera formas ya probadas, refugiándose en el pasado, negando así al arte toda capacidad para proponer e influir en el desarrollo de la cultura, de ahí que el abandono de las formas tradicionales no puede leerse como negación del pasado sino como una necesidad vital de sobrevivencia.

**CAL:** ¿Cuáles son las referencias artísticas que han condicionado tu necesidad de ruptura en el arte?

Pienso, quizás, que el término ruptura es algo peligroso y puede llevar a malas interpretaciones, por cuanto significa un rompimiento total con lo anterior y eso se produce sólo en situaciones muy determinadas. Ahora bien, vivimos actualmente en Chile, por lo tanto en el arte chileno, una situación de emergencia frente a la cual, para responder, el arte debiera revisar todos sus esquemas, eso posibilita una ruptura dentro de nuestro desarrollo. Por eso te respondo recogiendo lo dicho por Nelly Richard en el número anterior de CAL, donde afirma que el conflicto existente en el arte chileno responde a una conciencia histórica más que a referentes artísticos.

**CAL:** Pero existen trabajos contemporáneos que hayan influido en la elaboración de esas formas nuevas que tú propones?

Más que obras específicas, aunque hay algunas que me importan mucho, lo que influyó en mi trabajo fue su problemática y los fundamentos teóricos que la sustentan. Esto es a su vez el desarrollo de lo propuesto por Duchamp quien dio al arte una nueva identidad, al instituirlo como una actividad del pensamiento, por lo tanto sujeto solamente a lo que éste sea capaz de producir. De esa manera libera al arte de la concepción pre-industrial de la artesanía bien hecha transformada en arte por el espíritu superior del artista. En cuanto a las obras específicas, me interesa el trabajo de Wolf Vostell y de los artistas que incorporan al arte formas de comportamiento, intentando homologar el desarrollo de la obra con procesos vitales.

**CAL: ¿Qué papel cumple la teoría en el arte?**

Es de vital importancia para la producción artística. La obra de arte como producto inteligente y que a su vez tiene un desarrollo, necesita elaborar, para hacerse productiva, un marco dentro del cual inscribirse. Ese marco es lo que da sentido al conjunto de trabajos que conforman la obra de un artista y se constituye sólo a través de un pensamiento teórico. En el arte contemporáneo, la obra de arte y la teoría tienden cada vez más a constituirse en un todo indivisible.

**CAL: ¿Qué piensas tú del arte como fuente permanentemente alimentada por imágenes, qué piensas tú de la tradición iconográfica en el arte?**

Esa es la idea que ha sostenido tradicionalmente al arte y por eso una de las más difíciles de vencer. Las imágenes, como las entiende el arte tradicional son, al igual que las visiones de los santos, algo especial a lo que sólo tienen acceso algunos espíritus privilegiados; el artista sería quien, junto con tener esas visiones es capaz de hacer con ellas un objeto perfecto (un cuadro, una escultura, etc.) trascendental, que puede hablar de la vida con más propiedad que la vida misma, en suma, una verdad absoluta que pueda convertirse en un objeto de culto. El arte contemporáneo niega de plano esa idea, al proponer el concepto de arte como producto mental, vale decir, como una investigación acerca de sí mismo y del modo cómo opera en un contexto dado, liberándose de paso, de lastres muy pesados como la estética, el formalismo, etc.

**CAL: ¿Crees tú que la especificidad del arte sigue residiendo en lo visual?**

No hay que confundir lo visual con las imágenes, negar lo visual sería un absurdo desde el momento que tenemos ojos y la mayoría de las cosas las percibimos a través de ellos. Tampoco se cuestiona la visualidad en el arte, como la imagen fotográfica, por ejemplo, o el color, etc. Lo que se pone en duda es la dependencia del arte a una forma, en otras palabras que la calidad de lo artístico o la "artisticidad", no la da la idea artística que está en juego y el modo cómo se articula, sino la forma que adopta al hacerlo. El valor de una obra de arte contemporánea no está en sus atributos físicos o visuales ni tampoco en sus particularidades de forma y color porque estos son sólo elementos del lenguaje empleado y no tienen que ver con el sentido de la obra en cuanto arte.

**CAL: ¿Qué significa la cultura para un artista?**

Lo cultural es lo que se opone a lo natural, vale decir que es todo lo que el hombre con su inteligencia produce para desarrollarse como tal. Dentro de la cultura el arte actúa como una fuerza renovadora de las reglas y moldes que tienden a estratificarla, enjuiciándola permanentemente. Para el artista la cultura es su campo de lucha.

**CAL: ¿Qué validez le asignas a la pintura?**

Creo que en gran medida ya he dado respuesta a esa pregunta, en todo caso ésta debe extenderse a las demás formas tradicionales de hacer arte como la escultura o el dibujo. Dichas formas con su tradición ilusionista están sujetas a una concepción idealista de la cultura y del arte ya históricamente cuestionada y difícilmente sostenible dentro de un pensamiento contemporáneo. La resistencia de los artistas tradicionales a revisar sus prácticas radica en que se niegan a aceptar que éstas corresponden a la idea pre-electrónica de los medios de comunicación; en el estado de desarrollo en que estos se encuentran cualquier artista consciente de su papel lo debería convertir en su principal preocupación.

**CAL: ¿Qué opinas del arte chileno actual?**

Tal como dije anteriormente, vivimos en una situación de emergencia que obliga al arte a definirse, debido a eso, pienso que la crisis actual del arte chileno puede conducir a conseguir un estado mayor de madurez; por primera vez se advierte una preocupación colectiva, por lo menos entre los artistas jóvenes, por encontrar una identidad común, por clarificarse acerca de lo que somos, acerca de lo que tenemos y de lo que no tenemos y qué podemos hacer con ello, en suma, por configurar un verdadero arte chileno.

**CAL: Quién te ha sido o te es importante dentro del arte chileno actual?**

A mi parecer el deber del artista es consumir toda y cualquiera manifestación de arte que se produzca en su medio. Desde mi punto de vista destaco como lo más importante los trabajos de tres artistas que desde sus diferencias particulares estructuran tres lugares de arte; me refiero a Carlos Leppe (artista plástico), Raúl Zurita (poeta), Eugenio Dittborn (artista plástico). Carlos Leppe se ha configurado en nuestro medio con características absolutamente singulares en la medida que, en cada una de las etapas de su trabajo, ha obligado a la apertura de nuevos sistemas de lectura, no convencionales, para dar cuenta de una obra que constantemente se niega a ser absorbida; Leppe reúne así la capacidad y reflexión para originar un sistema de arte responsable y consciente de sus mecánicas y recorridos.

Zurita, por otra parte, viene estructurando una obra que sobrepasa los límites de lo estrictamente literario, trabajo basado en la elaboración de un sistema de arte que persigue instaurar un lugar modelo de recorrido para ser llenado, como el mismo dice, con la experiencia concreta de vida.

Finalmente, la obra de Dittborn se me presenta (a pesar de las dudas ya enunciadas acerca del trabajo pictórico) con un alto grado de coherencia, en un marco reflexivo claro y exhaustivo y sosteniendo una problemática vigente que lo constituye, a mi juicio, como otra de las manifestaciones más relevantes del arte chileno actual.

**CAL: ¿Qué opinas de la crítica de arte en Chile?**

Pienso que la crítica chilena (en el caso que aceptemos como tal a los comentarios sobre arte que se hacen en diarios y revistas) es algo que no produce interés, ni en los artistas ni en el público. Eso debido a que las personas que la ejercen, al enfrentarse con la obra, no usan o no tienen más antecedentes críticos que sus propios sentimientos, por lo que la opinión que entregan es tan valiosa como la que pueda dar cualquier espectador medianamente sensible y eso no contribuye ni al desarrollo del artista ni a una mayor comprensión de la obra por parte del público no especializado. Lo más importante que pasa a ese respecto es la actitud crítica y auto-crítica que se está generando en los propios creadores como un medio de suplir esa carencia.

**CAL: Este año dio lugar al surgimiento de una gran cantidad de revistas culturales; ¿qué opinas tú acerca de ese fenómeno?**

Pienso que la aparición de estas revistas responde (la mayoría de ellas) a una necesidad común de publicitar un pensamiento crítico, o para ser más exactos, a una inquietud por formular un pensamiento crítico respecto de lo que significa la actividad cultural hoy en Chile, producto de la situación emergencial a la que ya he hecho mención. Eso obliga a la creación de tribunas propias, en vista de que éstas no existen o no están disponibles, por que no tienen las mismas preocupaciones y porque tampoco les interesa promoverlas.

**CAL: ¿Cuál fue tu experiencia universitaria?**

Mi paso por la universidad (2 años en la escuela de arte de la UC.), al mirarlo retrospectivamente, pienso que me fue sumamente útil. En ella aprendí todo lo que un artista no debe ser. Aprendí (por negación) que el artista no es un tipo con manos hábiles y buen gusto sino alguien con una inteligencia despierta, atenta y crítica frente a lo que pasa a su alrededor. Aprendí, también por negación, que trabajo con un lenguaje que no es natural sino construido por una historia y que evoluciona con ella, enjuiciándola y construyéndola a su vez, por lo tanto, que mi primera responsabilidad está con ese lenguaje. Aprendí, finalmente, que el arte como toda actividad cultural es responsable ante la sociedad que lo acoge; todo eso lo confirmé (está vez por afirmación) en el seminario sobre arte actual dirigido por Nelly Richard a principios de este año, en cual participé. ■

**cal**

arte  
expresiones culturales

1979

**INFORMARSE EN CAL  
ES CULTURA:  
CONTAGIE MENSUALMENTE  
SU NECESIDAD DE CAL**

REMITE.....

2° DOBLEZ

ALTAMIRANO/REVISION CRITICA DE LA HISTORIA DEL ARTE CHILENO

GALERIA CAL  
SANTA LUCIA 230  
SANTIAGO - CHILE

1° DOBLEZ

Proyecto/revisión crítica de la historia del arte chileno como trabajo de arte, promovida por un artista en un espacio de arte; revisión asumida como auto-cuestionamiento clarificador de la propia situación del artista y del arte.

Lugar: galería CAL

Fecha: entre el 25 de septiembre y el 25 de octubre

Desarrollo:

- a) Envío de un cuestionario que se extrae del espacio dado por la revista CAL (No. 3) para ser ocupado como soporte de arte. Cuatro envíos postales (uno semanal) incluyendo preguntas formuladas a especialistas, artistas y público de arte (500 aprox.) acerca de la interpretación de la historia del arte chileno. Las respuestas recibidas serán expuestas y procesadas durante el tiempo que dure la exposición, así como las no respuestas también serán contabilizadas en el sentido de su no participación.
- b) La exposición incluirá dos intervenciones a cargo de Fernando Balcells (sociólogo) y Nelly Richard (teórico), una acción de arte a cargo de Carlos Leppe (artista) y un encuentro abierto, los días martes 2, 9, 16 y 23 de octubre respectivamente.
- c) Se incluirá también un archivo de grabaciones documentado por material diverso referente a la actividad artística nacional (proyectos de arte, conferencias, proposiciones, etc.)
- d) Estará también a disposición del público para libre consulta, un archivo que incluirá una recopilación de escritos y publicaciones sobre arte nacional.
- e) El conjunto del material ocupado durante la exposición será objeto de una publicación posterior.

ocupación de una página como soporte de arte / altamirano  
corré aquí





# gonzalo cienfuegos: entrevista



Dibujos: "Las Meninas"

**CAL:** ¿Cómo podrías definir la evolución de tu obra?

**CIENTFUEGOS:** Dentro de la figuración, la evolución ha sido fundamental en cuanto a la imagen; su situación, su ámbito, lo escenográfico. Tomar mayor compromiso con un espacio propio de la pintura.

**CAL:** En tus obras últimas, aparecen referencias artístico-históricas (por ejemplo, Las Meninas), que responden a una actitud generalizada en el arte contemporáneo. ¿Qué significa para ti recurrir a obras del pasado volviéndolas a tratar?

**CIENTFUEGOS:** Antes planteaba un cuadro dentro del cuadro. De repente apareció el cuadro de Las Meninas y el auto-retrato absurdo también. Creo que lo que más me interesa es el rescate de la obra clásica. La historia del arte es una fuente de inspiración tremenda, tanto la historia pasada como la contemporánea.

**CAL:** ¿En qué consiste lo específico de la pintura?

**CIENTFUEGOS:** En lo matérico, lo artesanal, la pincelada. El tratamiento manual de la materia, la cosa infinitamente sensual.

**CAL:** ¿Qué opinas de la pintura en Chile?

**CIENTFUEGOS:** Me parece lamentable. No hay nadie que me interese particularmente.

**CAL:** ¿A qué se debe, a tu criterio, lo que tú señalas como insuficiencia de la pintura en Chile?

**CIENTFUEGOS:** Primero, porque la práctica de la pintura es cara y requiere de mucha constancia. No hay mercado. El trabajo debe estar sustentado por una infra-estructura económica. Y segundo, porque se pone en tela de juicio la labor de la pintura. Pero la mejor defensa que tiene la pintura es la pintura misma, que sigue motivando.

**CAL:** ¿Qué opinas tú del arte joven en Chile?

**CIENTFUEGOS:** Es bastante vital, inquieto, y lamentablemente no prospera más por falta de estímulo y de un apoyo más colectivo.

**CAL:** ¿Quién más te interesa dentro del arte chileno actual?

**CIENTFUEGOS:** En general, todos. Leppe me interesa por su desarrollo práctico y teórico. Me gustaría que mostrara más. Dittborn me interesa, más como actitud que como resultado. Me interesan pintores como Yrarrázabal, Opazo, Rojo, etc., tal vez en el resultado no, pero tienen una actitud muy honesta con la pintura.

**CAL:** ¿Sientes tú alguna ruptura con las formas tradicionales en el arte chileno actual?

**CIENTFUEGOS:** No tanto ruptura en cuanto a la utilización de un lenguaje, sino al contenido. Antes, la postura política dentro de la obra era más evidente. Ahora se plantea un hombre más universal. Tal vez haya un retroceso formal, pero hay ahora una mayor madurez conceptual, y el plantear la obra como algo más universal.

**CAL:** Frente a la multiplicidad de la imagen impresa, ¿cómo defiendes tú el carácter único del cuadro?

**CIENTFUEGOS:** Por el cuadro.

**CAL:** ¿Qué opinas de la crítica de arte en Chile?

**CIENTFUEGOS:** El hecho que exista un crítico que ocupa media página semanalmente en el principal diario, lo convierte en crítico oficial. Y eso es muy peligroso por la responsabilidad. Espero que a través de las revistas se entable la polémica necesaria para que adquiera importancia la crítica. Hay gente suficientemente capacitada como para poder desarrollar una actitud crítica.

**CAL:** ¿Qué esperas tú de la crítica, como artista?

**CIENTFUEGOS:** Una ayuda en la conceptualización y la visualización de la obra. Que me haga tomar conciencia de muchas cosas, tanto de las buenas como de las malas.

**CAL:** ¿Qué opinas tú del Museo Nacional de Bellas Artes?

**CIENTFUEGOS:** Debería ser el Ministerio de Arte. El centro en que, como en un Ministerio, se deberían tomar todas las iniciativas, y tener el poder suficiente para cristalizar y encauzar una historia. Pero, por un lado, los artistas no quieren participar en las actividades del Museo por su carácter oficial. Y yo creo que todos los artistas jóvenes deberían acercarse al Museo. Creo que uno de los mecanismos de desarrollo de la cultura debería ser el Museo, pero no en manos de una misma persona.

**CAL:** ¿Qué opinas tú de la función de las galerías de arte en Chile?

**CIENTFUEGOS:** Salvo algunas como "Cedia", que respeto mucho y "Cromo" antes, tienen todas una finalidad esencialmente comercial. Galería "Epoca", por ejemplo, tiene importancia comercial, empresarial, de administración de artistas y obras, función absolutamente necesaria al mismo tiempo que la difusión de la obra.

**CAL:** ¿Qué opinión te merecen los Salones y Concursos nacionales?

**CIENTFUEGOS:** Pienso que constituyen una oportunidad de constatar o confrontar obras, y eso es importante para el artista y la colectividad.

**CAL:** ¿Cómo explicas tú que de la mayoría de los concursos se hayan marginado los artistas más importantes?

**CIENTFUEGOS:** Todos los Concursos se vician, por los jurados y otras razones. Por otro lado, el asunto de los premios es bastante mezquino; no debieran ser de adquisición, sino verdaderos estímulos para los artistas. Deberían ser becas.

**CAL:** Te parece representativo del joven arte chileno el próximo envío a la Bienal de Sao Paulo que tú integras, junto a Lira, Rojo, Díaz y Mora?

**CIENTFUEGOS:** No se puede improvisar un envío a la Bienal. Se debería preparar a los artistas para estos acontecimientos.

**CAL:** ¿Qué piensas tú de las publicaciones sobre arte, editadas en Chile?

**CIENTFUEGOS:** Me pareció interesante "Visual" y las publicaciones de Galería "Cromo". Me parecería interesante la publicación de los documentos del Seminario dirigido por Nelly Richard.

**CAL:** ¿Cuál es la función del artista en la sociedad?

**CIENTFUEGOS:** Es un profesional del espíritu. Tiene por función estimular, modificar, delatar, denunciar una situación y un momento histórico. Es una función absolutamente necesaria y relevante en toda sociedad.

**CAL:** ¿Qué importancia le asignas tú a la información artística?

**CIENTFUEGOS:** Trato de informarme lo más posible. Lo que en mi caso, es que me he dedicado más, sobre todo en estos últimos tiempos, a la práctica que a la teoría (teoría como investigación de cosas); creo que es una carencia.

**CAL:** ¿Cuál es tu experiencia como profesor de arte en la Universidad?

**CIENTFUEGOS:** Fundamentalmente lo que trato de transmitir es un asunto de Taller; transmitir y detallar una práctica de arte y mantenerla viva.

**CAL:** ¿Cuál es la situación de la Universidad, tal como tú la percibes?

**CIENTFUEGOS:** Tratando de ser lo más justo posible, creo que lo que debería plantear la Universidad es la duda, a través de un método y de una práctica universal, y que la duda hoy no es muy aceptada.

# Essier literatura

ALGO MÁS SOBRE ALGUNO DE LOS PUNTOS DEL  
(DOSSIER-ABIERTO) POR LA REVISTA CAL

Correspondencia, homología, transposición de un espacio a otro, estos son los términos que se necesitan para determinar la relación existente entre la poesía y la vida, la realidad y la escritura. Pues se trata de dos sistemas complementarios y que no pueden suplantarse mutuamente; ni apropiarse el uno de las propiedades del otro, debido a su recíproca alteridad, a su diferencia mutua.

Complementarios, pues sí bien son o se constituyen en y de la diferencia que los separa, de no mediar la comunidad de esa distancia, no serían ni existirían. Los muertos no escriben. Escribieron. Los vivos pueden no escribir; pero unos y otros son, hasta cierto punto, inconcebibles, egresivos; sino "ilustran" lo ya escrito o prefijan lo que, escribiéndose está por escribirse. Lo vivo —mientras se lo percibe— forma parte de lo escribible, como repetición de lo ya escrito o perspectiva de lo que se escribirá.

"Allí donde termina el reino de la palabra —el pasado llegaba hasta suponerlo (suponia Nietzsche)— acaba también el de la existencia".

Una realidad inscribible se resiste a ser pensada, es, hasta nuevo aviso, una linajada muda.

Las perversiones de lo escribible —regresiones y fosilaciones, enfermedades varias de la escritura— en suma, la mala literatura, esto es lo que induce a reiterar el tic de la oposición de la literatura y la vida. Sin necesidad de acudir a la gastada imagen del péndulo o de la penularidad, que presupone la idea de una periodicidad mecánica en la historia del hombre, esto es, de la ritua, como viene recordar en el comentario ya mencionado por la relojería, la historia —como dice el tango— vuelve a repetirse; y que una y otra vez se presenta la tentación de dar un golpe de estado literario, usurpando el poder de la letra en nombre de la vida, aparentemente, reemplazando, en realidad, una literatura por otra.

Prevego contra la mecanicidad en la ilusión de dar ese golpe y cambiar con ello las reglas del juego. Las historias literarias modernas y de uso, privilegian, sin duda, el momento de las "revoluciones" de uno y otro signo en lo que respecta a sus instancias ideológicas, atentando así el tic de lo nuevo.

El presente es el punto en que el pasado y el futuro se tocan, y la tradición de la modernidad es cosa vieja y a veces, incluso, pasatista. Las condiciones no siempre están dadas para dar ese golpe; pues no dependen del voluntarismo individual ni del empleo de una patota. Las transformaciones radicales de la literatura que conllevan el nacimiento de un género histórico —el poema épico, la lírica— o el paso de la tragedia al drama, de la épica a la novela, etc., ocurren cada cientos de años.

Son las revoluciones que afectan, en primer término, a la realidad. Ellas hacen difícil sostener que la literatura sea una y no discontinuidades irreconciliables de lo escrito. Piénsese en el momento en que ya se pudo escribir verdaderamente ni en un solo poema épico más que en el comentario ya mencionado en que se escribió el Quijote, en el momento de "Las flores del mal" (el nacimiento del concepto de lo moderno en la práctica de la poesía), entre otros.

Quizás lo que no prevalece en todos ellos, salvo error u excepción a lo que —con razón— se estima el Orden Establecido en que abundan los anales de la literatura contemporánea, sin excluir sus registros arqueológicos, sus residuos de biblioteca.

El Manifiesto es, algunas veces, la apresurada "teorización" de lo nuevo tal como pueden y deben concebirlo, con impaciencia, los jóvenes, en un momento dado; por contraposición a lo que —con razón— se estima el Orden Establecido del Arte y de la Literatura, su statu quo, su porción recuperada por el establishment, etc. Es evidente que se pueden citar ejemplos brillantes de estos golpes de estado en el papel. España e Hispanoamérica aportaron múltiples granos de arena —desde el romanticismo hasta el día de hoy— a la playa del "manifiesto". Los del modernismo —en Darío— fueron cautos; los de Huidobro —en el creacionismo— oportunos y jactanciosos; otros, didácticos y pintorescos.

El género literario al que me refiero sigue siendo atrayente. Siempre hay tendencias, conceptos, personas que uno —cuquiera de nosotros— se siente llamado a destruir, pero después de que, hic y nunc, se trata de una literatura provisionalmente agotada, muerta hasta nueva orden.

El panorama de la realidad establecida —realidad en el sentido de establishment— es lo suficientemente erizado, sólido y culturalmente distófico como para desalentar la formación de escuelas y la disputa, entre ellas, por la sucesión. Por otra parte, parece poco plausible imprecisar —¿a quién?— como lo hacían los surrealistas —en Breton— en nombre de los Derechos de la Imaginación; ni postular, como él, públicamente, una toma de acción de la realidad ("Me parece que todo acto lleva en sí mismo su justificación, al menos para quien ha sido capaz de cometerlo").

Si se toma en consideración lo que unos y otros estamos —salvo error u excepción— verdaderamente en condiciones de hacer, es la crítica de la realidad en un arte contingentemente, pues, inconformista, antes que acceder, de buena fe, a la disputa por una hegemonía irrisoria de tal o cual grupúsculo sobre el cual o tal otro, desmembración que tiende a ocurrir, justamente, en los campos culturales empobrecidos, escambrados y resquebrajados.

A título personal, obvio es decirlo, (me aconsejo una doble tarea complementaria: 1) observación-experimentación en el lenguaje de y con los aspectos teratológicos de lo real y, 2) el estudio del pasado como una manera de oponerse al pasatismo acrítico que nos invade, mera falsificación del pasado en los modos de la reactividad y de la restauración sentimentalistas, y, sobre todo, pragmáticas.

Cosas que se dijeron, escribieron o hicieron hace cincuenta o cien años, en este mismo lugar —en el campo de la crítica artístico-cultural de lo real, y hasta en el campo de la mera crítica artístico-literaria— si se repitieran en el día de hoy, serían síndicas de intrínsecamente perversas; para que habiera de lo que se ha dicho, hecho o escrito en otras partes, de procesos culturales/contraculturales (pero culturales, en suma) "foráneos".

Una variante no inedita de lo nuevo: la expropiación del arte y la literatura, a favor de la vida, decretando a esta, soporte del arte, es una propuesta muy difícil de sostener en estas condiciones, en el plano de su edición; es decir allí donde puede ser reconocido.

Ya el mero "Arte de comportamiento" —acciones de reconocimiento del alcance del aparato sensorio— podría prestarse a intorables equívocos en una sociedad que se reconoce en el espacio ideal (y quizá por lo mismo, incluso para ella insostenible, de la revista Seleccion).

Uno de mis amigos ha formulado la propuesta a la que me refiero —el arte-vida— en el número anterior de Cal.

No tengo nada que oponer a una utopía y eso es lo que hace la Utopía, deseable. Siempre que se instale en el único "lugar que hay" para cualquier utopía que, como "la poesía, es algo que existe sólo en el lenguaje".

Yo lamentaría que, en caso contrario, esa postulación presupeará, la autoeliminación poética, el "luz de mots" de Rimbaud. En un mundo en que la palabrería ahoa, por todas partes, a la palabra, la subsistencia de la palabra poética —del arte de la palabra— constituye (con el perdón de la palabra) el respiradero de muchos.

La tensión hacia la muerte de la literatura es —lo comprendo muy bien en letra propia, la de mi propio cuerpo verbal— extrema. Ya la oscuridad no es gloriosa ni se puede postular la operatividad mágica de la magia verbal: "una palabra total, nueva y como encantatoria" (Mallarmé). Por otra parte, es casi imposible desliterarizar más la palabra de lo que se ha hecho; sometida a mayores depreciaciones. Los lenguajes no lingüísticos relevados por la semiología, pueden inducir a la ataxia; la despoetización del lenguaje poético, en su pretendida iliterariedad, al silencio; no a "la poesía del silencio" sino al silencio propiamente tal, a secas. No es de extrañar que "el juego de la literatura con su propia muerte" —cuando no se efectúa en un espacio cultural, sino al descampado— se convierta en una realidad gráfica, en lugar de constituir el lujo de una literatura; lujo al que, dicho sea de paso, no aspiro. Pero, bueno, en fin, como diría M.H.

ENRIQUE LIJN  
Agosto 1979

CRISTIAN HUNEUS: Sobre la publicación de fragmentos.

Aunque la continuidad narrativa pudiera ocultarlo, El rincón de los niños es una novela desarrollada a partir del fragmento. Aún más del solo hecho de su publicación de forma al volumen todo como un fragmento, ya que El rincón es un continuo de textos, uno escritos y otros, cuya naturaleza desconozco más allá de una cierta vibración o relumbro, por escribirse.

Me explico: El rincón de los niños, en cuanto proyecto, prosigue, según espero, interminablemente, o al menos sin otro término que el de mi propia vida: resulta, pertinente anotar este detalle, porque se trata de un texto en cuya materialidad se enredan de manera no disimulada, ni tampoco exenta de cierta ostentación de lo mismo, elementos del orden de la historia con elementos del orden de la ficción: el escriba se ha propuesto eliminar el afamado distingo entre ambos órdenes, por estimarlo lesivo a los intereses de una prosa que se deduce su propia retórica en su método de producción; es decir, de una prosa necesaria.

Se supone que la referida línea de fragmentos en obras dibuja un conjunto y la noción de conjunto apunta, es cierto, al encarecido concepto de unidad: las partes de un conjunto se relacionan entre sí pero ocurre que los modos de relacionarse difieren según lo que se tenga entre manos, entre ojos, o en la punta de la lengua.

Por de pronto, el conjunto que se abre en El rincón de los niños no está destinado a cerrarse, sólo a interrumpirse. En consecuencia y por definición, es un conjunto inconcluso. Cualesquiera que sea —para decirlo de un modo cuantitativo— el número de páginas de El rincón y/o sus prolongaciones que el observador ponga ante su campo visual, nunca tendrá otra cosa que un sistema abierto, un fragmento.

La unidad del texto resulta de una cuestión de tono o de pulso; resulta, por encima y por debajo del pulso y el tono, de las relaciones y correspondencias que el método de escritura genera en el ejercicio de su propia actividad, determinada por múltiples operaciones del inconscientes, más liberadoras que todo convencional y represivo esfuerzo ordenador impuesto por modelos canónicos. Al no tratarse de impo-

# 4 fragmentos/ el rincón de los niños, huneus

ner una unidad, de lo que se trata es de indagar sus posibilidades, de crearla, por primera y única vez, y siempre al filo del caos.

Así, la energía que unifica esta serie quebrada o mosaico roto de fragmentos no resulta de una supuesta o presunta visión de universo unitario alguno. Por el contrario, el abandono de la ilusión en este delicado punto — abandono que no deja de acarrear consigo algo de nostalgia y algo de furia (es lo propio del que se retira, sobándose las posaderas, expulsado a patadas del paraíso) — está en la base de una presunta teoría del fragmento postulable a partir del texto, teoría en función de la cual la escritura se da soga para inventar los núcleos que surjan de sí misma.

El rincón de los niños - para decirlo de otro modo - no termina con su última palabra. No puede hacerlo, en la medida en que niega la noción misma de última palabra, mientras no sea como la última palabra de cada día. Tal es la razón de que los fragmentos de este primer fragmento aparezcan datados con la fecha exacta de su escritura: Son lo que se escribió, no lo que se escribiría, ni lo que se escribirá. Aves de paso, al fin. Cuando además son pájaros de cuenta, reiteran su aparición — con predecible insistencia — pero ya no como los mismos de antes: ha pasado a ser otro el tiempo de su escritura.

El tiempo, en su acción concreta sobre la página que se escribe, sienta así sus reales en el centro del discurso narrativo, el que renuncia, apoyándose en los métodos que lo estructuraron, a toda pretensión de eternidad, de verdad constituida, por convenio, de moral abstracta, abriéndose plenamente a la pasión y a los, al trabajo germinativo a vista y presencia del público.

El texto se escribe re-escribiéndose o des-escribiéndose: porque acumulaciones de fragmentos - y sin que esta enumeración sea taxativa, restrictiva ni limitativa - los estrella por vías como la comparación, el paralelismo, la contradicción, la negación, el análisis, la diatriba, la mofa, el destripe, la ironía, la parodia o simplemente el cambio en los puntos de fuga o las líneas de tiro.

Y basta ya de preámbulos. El fragmento que se ofrece a continuación es uno de los muchos y diversos que El rincón de los niños pone en su juego.

(Novela de próxima aparición en Editorial Nascimento)

## 4 - 12 - 75

### Investigaciones 1

El gráfico me ha dejado inquieto: ilustra un repudio colectivo francamente deplorable y no me sorprendería que Gaspar, bajo cualquier apariencia que asuma, se sienta marcado con la A del adúltero y la M del morderer, lo que es gravísimo cuando se está en mala situación económica.

Al respecto no poseo detalles, debo admitirlo; como Susana, ignoro en qué se gana la vida (si es que se gana la vida en algo, como ella misma) pero es un hecho cierto que no circula como en tiempos de la UP cuando tomó a su cargo los asuntos de su madre y convertido en administrador múltiple y equivoco se casó momentáneamente con Susana — su segunda y acaudalada esposa, respondía, en efecto, al mismo nombre de su madre —, almorzaba en el Crillón y daba comidas vistosas en su casa con piscina, frecuentaba las discotecas, y no se perdía fin de semana en Zapallar, lucía corbatas extravagantes y planeaba negocios espectaculares que se deshacían como los cubos de hielo en los innumerables whiskies que le devastaban sus amigos de entonces. En una de mis venidas a Chile en aquellos tiempos difíciles me llevó a comer al Club de Golf. No puedo llevarme a mi casa, me explicó graciosamente, porque el mozo partió esta mañana. Lo tuve que echar, me agarró a patadas al perro. No era el mismo Gaspar de Cambridge, sobra decirlo, con su preocupación por la poesía y el subdesarrollo. Pero disfrutaba su rol imprevisto y novedoso, eso saltaba a la vista.

Según me cuentan se le veía siempre en todas partes porque nunca estaba en ninguna, demasiado ocupado en sus propias cosas.

Una revisión sumaria de los papeles de esos años indicaría que, entre sus propias cosas, la principal eran los papeles mismos. El hombre tomaba apuntes como un enfermo, obseso por la transitoriedad de sus impresiones y por el espectáculo — “inverosímil” lo llama — del cambio diario que los sucesos políticos producían en lo que siempre había considerado un sistema estable de relaciones psicológicas con el mundo material. We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep. Sir, I'm vexed, escribe por ahí, a la manera de un nuevo y anglofilo Pierre Menard

### Investigaciones 2 (una comida)

Susana ( la segunda esposa, no la madre) anuncia matrimonio con un gerente de apellido impronunciable, menos aficionado a las corbatas pero más sólido, bancariamente hablando, que Gaspar en sus fugaces mejores tiempos. Lo acompaña en viaje de negocios a Colombia. Se la ve espléndida, netamente renovada, de buen humor, piel lozana, pelo negro lustroso, ropa a la última moda, hablando como un loro, nadie diría que alguna vez fue la mujer del impredecible Gaspar, y menos que nadie ella misma, lo cual debe ser la primera entre las muchas incógnitas no despejables de su vida. La he observado largamente, a todo lo largo de sus piernas, diciéndome que haría una magnífica actriz si sólo tuviera conciencia de aquella filmadora invisible que lleva en su interior y ante la que actúa sin descanso. Ya conoce mi interés por todo lo referente a Gaspar, no me caben dudas de que se interesa en mi frustrado matrimonio con la baronesa Hohenzollern (en Santiago todo se sabe) y aunque manifesté entusiasmo por conocerme (dijo que se moría por los diplomáticos y que sabía de mis colecciones de mapas y monedas), me evade. De un modo algo histerico pero cabalmente encantador. No es para menos. Ya hablaremos de eso. No puedo forzarla y me va a resultar difícil fabricar otra comida como ésta.

### Investigaciones 3

Por otra parte, me ha resultado fácil verificar que los servicios de seguridad disponen de antecedentes numerosos acerca de Gaspar. Pero son desconcertantes y contradictorios desde el punto de vista ideológico. Es indudable que un agente no es la persona más indicada para formarse un cuadro del estilo y las actuaciones de un Gaspar. Pero se diría que están empeñados en algo como esto porque, para su infortunio, lo tienen bajo observación y parecen haber encontrado cierta coherencia interpretativa recurriendo a la especie siempre útil y provechosa de la infiltración. Me lo han confirmado y no hay nada que hacer salvo ponerlo sobre aviso — si uno supiera cómo y dónde — de que pesa sobre él la acusación de ser un submarino comunista especialmente comisionado para navegar bajo las aguas mansas y brillantes, si bien turbias y agitadas por la legítima defensa del interés creado, de la alta burguesía.

### Un encuentro

Hubo un segundo encuentro con Susana (la madre) en la Librería Studio en Providencia. Yo salía, desalentado por la escasez de libros extranjeros. Cruzada de brazos, Susana estudiaba la vidriera, con la atención dividida por los últimos Burdas y las novedades literarias nacionales (algo disminuidas en virtud del proceso que vive el país) entre las que, por cierto, no había ni habría podido haber nada de Gaspar, que, según entiendo, ya no escribe. Al ver que yo seguía la división de su mirada Susana se sintió cogida en falta y dijo, que tonterías tan grandes están llegando de afuera, a lo que yo repuse; así es, claro que sí, pero también qué tonterías más grandes están saliendo de adentro. Hace un par de años, observé, eran mucho peores, ¿no te parece?

Naturalmente que admiré la perfección con que este intercambio se transformó en su propia cortina de humo y al mismo tiempo alcanzó resonancias no previstas. A la vez, entendí que si mi intención era llegar al tema de Gaspar (cuyos debatibles últimos trabajos, sea dicho en honor a la verdad, se publicaron bajo Allende y no le eran adversos) no debía referirme a su literatura. Prohibido estacionar en esa zona.

# ZURITA

## ¿QUÉ ES EL PARAÍSO?

No es un poema, sin duda no es Dios ni imágenes proyectadas.

Sientan los ruidos de la calle el Paraíso no es un libro ni una presentación de sueños de fe o de religión.

¿Qué es el Paraíso?

Gientes de Hiroshima: ¿Qué es el Paraíso?

Tra bajadoras chilenas: ¿Qué es el Paraíso?

Naciones de la tierra: ¿Qué es el Paraíso?

Desde los lugares de este exilio sudamericano, como uno repetido, te hablo del trabajo de asumir en los límites de nuestra vida la construcción del Paraíso.

Yo soy un hambriento, esto es, uno repetido en el hambre.

Yo sufro, esto es, uno repetido en el sufrimiento.

Yo tal vez esté condenado, esto es, uno repetido en la condena.

Yo soy un trabajador del arte y moriré, pero el trabajo del que te hablo no es una preparación para morir, escuchen el latido de sus propios corazones.

Yo trabajo en la obra del Paraíso, pero como uno más en el recorrido de su propia vida, lo que no es trabajar con el cuerpo o con el cerebro únicamente. Trabajar con la vida que uno es significa la proposición de un recorrido de experiencia para el arte, porque nada del arte o de esa forma de arte que es la religión ha estado por la elaboración concreta de vida, sino siempre han sido operaciones proyectadas sobre la muerte.

Trabajar con la vida que uno es tampoco significa su clausura en imágenes y conceptos como en Platón, escucha: es trabajar con la corrección sistemática de la propia experiencia asumida como un borrador de la experiencia que será, de la vida que alguna vez será. Es un proyecto de construcción de un nuevo contenido y de una nueva forma social de experiencia.

Así, cuando en estos páramos sudamericanos alguien es privado del sustento o es inducido a la muerte por terror o inanición estamos haciendo vida, te digo, dolorosamente, pero estamos preparando un modo distinto de trabajo que es hacer de la corrección de la práctica en la vida una práctica de arte para la vida.

Entonces el trabajo en la obra del Paraíso no es sólo un trabajo sino mira, no es sólo un trabajo de arte sino de corrección de dolor de la propia experiencia. Yo persisto en ello, pero no como un escritor o un artista, te digo, no como eso solamente, sino más bien como un obrero de la experiencia; como un obrero que pensadamente trata de ir corrigiendo los borradores de su propio camino en la experiencia. Como uno cualquiera que en su práctica individual quisiera, de manera perentoria, impugnar el individualismo y las ganancias ficticias de los individualistas.

El individualismo es la plusvalía que el terror frente a la muerte le saca al terror frente a la vida por me sí va tra la perduta gente. Tan muerte como la escultura de La Pietá.

El individualismo sólo proyecta ficción, es vida produciendo ficción. Te hablo de esto que a la inversa es producir, desde las grandes ficciones colectivas: desde la utopía, toda esa superposición oculta de proyectos que es nuestro propio camino en la experiencia. Vida produciendo ficción es finalmente lo que tu conoces como Historia del Arte o bajo la forma de los Grandes Textos literarios de arte. Ficción produciendo vida es una práctica nueva, no para el arte en el arte sino para el arte en la vida, te digo, es una actividad productora de un nuevo sentido de belleza en la vida.

Entendamos entonces nuestra propia actividad productora como una práctica para el Paraíso.

Como una práctica que asumida desde el dolor de la propia experiencia, transforme la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado.

Porque tal como las obras individuales de arte son, en el arte, modos psicológicos de exterminio de la actividad productora en la ficción; la soledad, el terror, el hambre, son —en estos pobres poblados— modos físicos de exterminio de la actividad productora en la experiencia. Entonces asumir en los límites de nuestra vida la construcción del Paraíso, significa asumir conscientemente el trabajo real del dolor, escuchame: significa asumir los contenidos concretos del dolor como una forma de corrección de la experiencia en base a un proyecto socialmente significativo de vida humana.

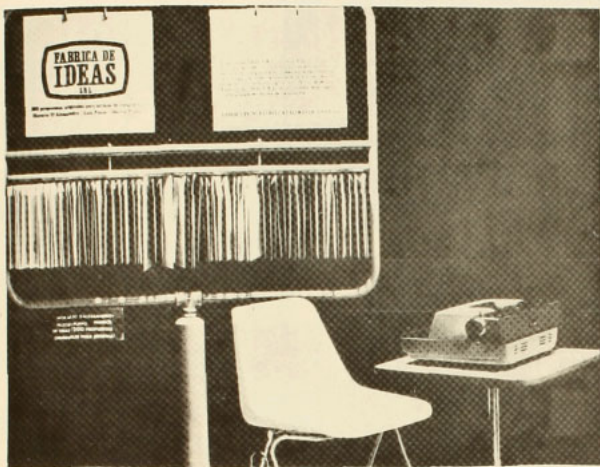
Entender que es la vida de todos, es entonces dar por concluidas las pobres formas de la antigüedad para hacer de cada práctica de arte como un trabajo más, de cada trabajo como una obra de arte, una aplicación activa, propagandística, de nuestras opciones colectivas. Te digo, es confirmar en nuestros caminos todos los posibles de estampar una nueva marca sobre estos lugares sudamericanos. Esa marca es lo que a la antigüedad olvidó de la belleza y nosotros, estos cabezas negras, afirmamos nuestro derecho a un trabajo en la belleza. Esa es finalmente la teoría del sueño del Paraíso.

¿Qué es entonces el Paraíso?

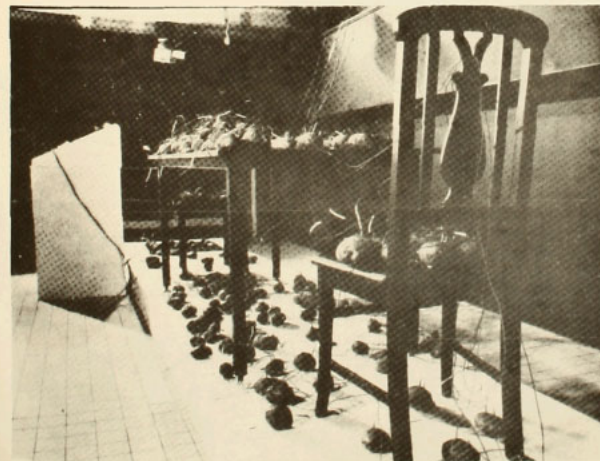
El cielo es el lugar que hemos ido llenando siempre con las carencias de la vida. Como tantos, despojado, e año 1975 inicié mi propio trabajo entendido como una práctica para el Paraíso, no para el cielo vacío. El inicio de su camino se abre con el acto de haber marcado mi cara porque todavía no era posible marcar el cielo con el hecho corregido de nuestras vidas, pero en el documento de esa cuamada se relaciona este acto autodoloroso con la noche estrellada. Yo sé (y mis amigos también) que cuando godamos red señar nuestros trabajos y por ende siempre con cualquier obligación al servilismo físico o mental, todas —muertos y vivos— podremos por fin, con el producto de nuestra práctica aquí— no con nuestro desvarío, revertir nuestras carencias y por ende corregir el cielo. Ese es el camino de mi vida, como una más repetido, el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso del Mein Kampf de Raúl Zurita, y este título es apenas una pequeña, afíma metáfora del Infierno. Allí también se menciona el amor, aunque creo que es mejor no insistir en esa palabra, a lo menos por ahora.

Por lo tanto, la nueva marca en el cielo, no en la cara, ese será el Paraíso.

# C.a.y.c : información latinoamericana



LUIS PAZOS



VICTOR GRIPPO

## EL GRUPO CAYC

Jerzy Grotowski era ya un nombre conocido en los círculos teatrales alrededor del mundo cuando vino a Buenos Aires a mitad de la primavera de 1971. Este polaco, nacido en Rzeszow y graduado en la Escuela de Teatro de Cracovia, empezó su profunda renovación estética en 1959, cuando fundó el Teatro de las Trece Sillas ("TEATR TRZY. NASTU RZEDON") en la pequeña ciudad de Opole, después de haber colaborado en el montaje de algunas obras ("El tío Vanya" de Chekhov, "Las Sillas" de Ionesco) en el Stary en Cracovia. Fue en Opole donde, junto con Ludwik Flazaer, Grotowski desarrolló las bases y premisas metodológicas de ese fenómeno a quien el mismo daría el nombre de "teatro pobre" y que terminaría por colocarlo cerca de los grandes y pocos creadores de este siglo en este campo: Stanislawski, Meyerhold, Vachtangow, Dullin, Artaud, Baty, Brecht. La influencia de Grotowski (o "El Buda", el nombre que le ha sido dado por sus colegas polacos) comenzó a extenderse fuera de las fronteras nacionales, extendiéndose como un incendio a Europa Occidental, Estados Unidos, América Latina, Japón y Oceanía.

Hacia 1965 Grotowski formó su "teatro laboratorio" en Varsovia, la capital, después de exitosos tours que lo llevaron a Nueva York, París, Londres, Roma y Madrid. Admirado y opuesto con igual vehemencia, la influencia de sus enseñanzas y sus prácticas fueron sentidas en los escenarios de los centros y de otros tan distantes como Melbourne y Kyoto, Tucumán y Ciudad de México. Al "teatro rico" o "teatro parásito" —el del makeup, efectos de luces, escenarios, música de background, que se ve asimismo como una síntesis de las artes— Grotowski opuso el "teatro pobre", que deja de lado aún el escenario a fin de evitar el quiebre y la muerte de la comunicación entre el actor y el espectador.

Su actitud ascética y de investigación está basada en las siguientes premisas:

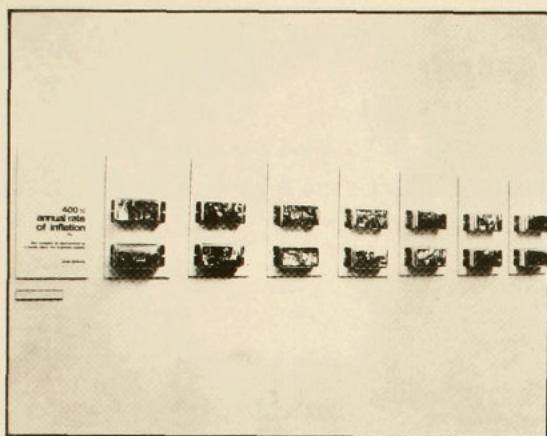
"El Arte es una madurez, una evolución, un despertar que nos permite emerger de la oscuridad en una llama de luz. Debemos tender aun a descubrir la experiencia de la verdad en nosotros, botar las máscaras detrás de las cuales nos escondemos

día tras día. Debemos violar lo esteotipado que nos nubla nuestra visión del mundo, los sentimientos convencionales, los esquemas de juicio. . ."

Varios de estos pensamientos fueron expresados por Grotowski mismo el viernes, 12 de noviembre de 1971, de las 11 a.m. hasta las 4 p.m., en el local del CAYC, donde lo habíamos invitado para oírlo y debatir sus ideas.

La extensa charla de Grotowski y el diálogo con el que siguió fuera de nuestro salón, un auto lo esperaba, porque desde ahí el debiera dirigirse a Ezeiza a tomar el avión que lo llevaría de regreso a Polonia - lugar donde se originó el Grupo CAYC. Porque días más tarde, enviamos veinticinco invitaciones a cuanto artista - visual hubiese para poder formar un equipo de trabajo a la manera del "laboratorio Grotowski". Esta idea de trabajo en team se adaptaba perfectamente a la que, en el mes de agosto de 1968, diera origen al Centro de Arte y Comunicación. De los 25 artistas invitados, después de numerosas reuniones, solo quedarán 13; se repetía así-casualmente, el mismo número de asientos que había disponible en un teatro de Opole, cuando doce años antes Grotowski fundara su grupo. El Grupo inició sus exhibiciones, a mediados de 1972, en una primera exposición denominada "hacia un perfil de arte Latino-americano" (tercera Bienal de Coltejer; Medellín, Colombia), junto a otros autores, esta fue seguida por "Sistemas en Arte" (Buenos Aires, septiembre del mismo año). Pero la primera exhibición privada tuvo lugar en diciembre de 1972 en el local del CAYC y se llamó "El grupo de los trece en Sistemas de Arte".

Para esta ocasión se escribió un breve texto que intentaba definir la orientación del Grupo: dijimos en esa oportunidad; "El artista es el eslabón de una cadena que se extiende sobre las ondas concéntricas del campo diario de la vida del hombre". Los poderes que él manipula lo colocan en la posición de moldeador de la realidad cotidiana, de creador de nuevos environments, de humanizador de la geometría, de responsable de los eventos culturales a través de su materialización, por su acción y pensamiento, usando su imaginación, sus creaciones, sus deseos, como una función propia al contexto social.



JORGE GLUSBERG

"No cabe ninguna duda sobre la importancia de su rol al servicio de la sociedad, la del artista en esta sociedad contemporánea como "fabricante de lo artificial", pero es cada vez más evidente que él no actúa solo; él actúa en un entorno social — al servicio del individuo — y se prepara a través de discusión y diálogo para cruzar los umbrales de un nuevo tipo de sociedad.

"En esta actividad profética como visionaria, anticipándose a nuevas realidades, el artista se mueve más cómodo trabajando en conjuntos acorde, entendiéndose por tal, según Newcomb, una reunión de dos o más personas que comparten normas concordantes a determinados principios, y cuyos roles sociales se entrelazan"

"A través del Grupo de los Trece será posible evaluar y observar los efectos recíprocos de su actividad en evolución. Al comienzo, como un adolescente cualquiera, tuvieron que superar crisis emocionales de interdependencia, luchar con ellos hasta lograr su propia madurez. Esta madurez les permitió aclarar conceptos y poder hacerlos objetivos, sus conclusiones explícitas y fluidas, poder planear su futuro con el acopio de la cooperación de sus miembros, manteniendo la personalidad de cada uno y finalmente logrando un equilibrio entre la producción del Grupo (función social del Grupo) y los requerimientos personales de sus miembros (función del Grupo psicológico).

Estos son sus nombres; Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Victor Grippo Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Telch, Horacio Zabala y el autor de esta nota.

#### Vida y Libertad

Por ese tiempo el famoso psicoanalista inglés y pensador David Cooper está ya en Buenos Aires, siendo invitado por el Grupo para desarrollar juntos un intenso examen de su problemática interna. Así, por diez meses, trabajamos como un grupo operativo coordinado por Cooper, que no solamente incursionó en las ansiedades de cada uno de sus miembros y sus relaciones interpersonales, pero también en las relaciones entre el arte y el sistema cultural, el arte y el público al cual es dirigido, además dibujando el modelo de una nueva sociedad. Si la influencia de Grotowski determinó la formación del Grupo, la de Cooper ayudó a consolidarlo. Al pasar el tiempo, cinco de sus miembros lo abandonaron, después de haber cambiado su residencia a Europa y dos artistas aceptaron formar parte del Grupo: Leopoldo Maler, Clorindo Testa. El número 13, objeto de superstición para muchos, fue reducido a diez (Bedel, Benedit, Grippo, González Mir, Maler, Marotta, Pazos, Portillos, Testa y el autor). Además el círculo, sin esfuerzos de nuestra parte, adquirió el nombre de la institución a cuyo alero había nacido y a la que no podía menos de envolver. Así alrededor de 1975, nació el Grupo CAYC.

Parece obvio el afirmar que el cambio de los miembros originales, así como su nuevo nombre, no ha modificado — más bien, ha fortalecido — sus operaciones y pertenencia a nuestra medio cultural y la actitud de auténtico servicio a la sociedad en que vivimos.

Fue necesario abandonar la teoría tradicional que considera al artista como un ser privilegiado, el poseedor de la verdad, el exclusivo intérprete de los significados de los siste-

mas en los que está sumergido. Nuestros mensajes no solamente intentan un cambio radical en su aspecto formal ( posible reproducción masiva, materiales económicos, metodologías anónimas), pero también propusieron, y continúan haciéndolo análisis de contenido.

La premisa básica del Grupo CAYC es no competir con marchands y galerías de arte, para no entrar en el circuito de mercado que asigna valores en dinero a las obras de arte. Esto no significa oposición a tener objetos artísticos incorporados a la circulación para consumo, pero permitiendo sobrepasar el círculo cerrado de una cultura que no es siempre alcanzable por todos hacia los que está dirigida. Ayer, como hoy, el Grupo busca favorecer el proceso de comunicación establecido entre creadores y auditores, entre espectadores y productores, sin entrar en el trabajo de comercializar las obras.

Por esta razón decidimos promover casi exclusivamente eventos experimentales, entendiendo que el arte no es una propiedad individual, pero sí debe estar unido a la vida, que debe ser proceso educativo y humanizante. Sin el arte, creamos, el hombre es inconcebible, está verdaderamente vivo cuando se da cuenta que puede ser un creador, en todos los campos, no solamente en el artístico. El conde de Lautremont no estaba equivocado, cien años atrás, cuando declaró: "La poesía debe ser hecha no por una persona sino por todos nosotros".

Naturalmente, estamos en contra del conservantismo artístico. Pero también en contra de la falsa vanguardia o los falsos cambios. Nuestro interés es propiciar la supremacía del acto creativo y reindicar el acto de arte como problema, acto cultural, como la conciencia del hombre a su más alto nivel. El Grupo CAYC persigue un arte autónomo, Argentino y Latino Americano, pero un arte activo, de búsqueda, de descubrimiento, dirigido hacia los valores humanos de vida y libertad. ■

ART DIMENSION ART. SEPT. / 1978.

RUSSEL Y PEREZ  
CORREDORES DE LA BOLSA  
DE COMERCIO

BANDERA 75, OF. 101, PISO 2  
TELEF. 61207 — 89872

PABLO Y  
PEDRO FORTEZA Y CIA  
CORREDORES DE LA BOLSA  
DE COMERCIO  
CAMBIOS INTERNACIONALES

CLUB DE LA UNION 1081



aldunate  
altamirano  
antúnez  
assler  
carrá  
carreño  
copello  
downey  
garafulic  
izquierdo  
langlois  
leppe  
lira  
matta  
millar  
mohor  
mora  
nuñez  
opazo  
rojo  
toral

santa lucía 230 — 34193



rodolfo opazo, julio 1976 (de una serie de retratos de artistas chilenos)

villaseca fotógrafo

Lo que queremos es lograr que todos los chilenos del estrato social o mental que sea, se acerquen al Museo. Que sea "la casa de todos" y no solamente de una élite interesada en el arte. Que siempre esté activo y vivo, como ahora con la Bienal de Arquitectura cuyo movimiento de público constante, tal vez por los audiovisuales que se proyectan, lo ha cambiado fundamentalmente.

Todas las nuevas técnicas, la fotografía y el diseño, deben ser incorporadas al Museo; todo lo que atraiga gente hacia las Bellas Artes, que constituye la esencia de su nombre.

El Museo debe ser un gran centro de difusión, pero no un centro de difusión que deba salir con las obras fuera de él. La idea es traer y centrar toda la actividad en el Museo mismo.

El mismo, el concepto tradicional de Museo que existía hace veinte años. Yo estoy en el Museo Pompidou, que es el único creado para que vayan las masas; pero consciente que, lo que se debe hacer en París es muy distinto a lo que se debe hacer en Chile. Además el Centro Pompidou es un centro Bibliotecario, es más bien un centro de estudios. No pretendo hacer del Museo un centro de investigación. Quiero tener aquí una Biblioteca, donde los alumnos universitarios y de colegio puedan investigar sobre arte.

Respecto al personal especializado éste se forma dentro de él, y tanto el Ministerio de Educación, como la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, ponen departamentos tan útiles para nosotros como el de Museografía y Montaje. Posee equipos audiovisuales que puedo utilizar. Trato de aprovechar todo lo que existe, que es mucho.



NENA OSSA / 1979

## COLECCIONES DEL MUSEO Y EVENTOS INTERNACIONALES

Se ha nombrado una comisión encargada de seleccionar a los integrantes de la colección de Arte Joven, formada por personas

de diversos criterios. Sin embargo el momento no puedo dar a conocer sus nombres, pues me han pedido las reservas del caso. Se trata de evitar todo tipo de presiones o polémicas que suelen producirse. El Museo es una Institución del Estado y mientras menos polémica haya alrededor, mejor.

Hay una cosa clara. Para entrar al Museo, la persona tiene que tener, por lo menos un recorrido, y en ese recorrido tiene que haber obtenido premios de alguna especie, o haber tenido una trayectoria en el exterior. Que se sepa que es un artista establecido y bueno. Claro que también hay que jugarse por artistas nuevos, sin saber si a la larga van a ser buenos artistas o malos artistas.

En este momento estamos tratando de completar una colección de historia de la pintura chilena, con artistas tan indiscutibles como Matta, Antúnez, Toral.

De la colección del Museo, hay diferentes opiniones, con respecto a los cuadros europeos. Algunos los consideran copias y otros no. Si bien no hay ninguno de esos cuadros de gran valor (salvo un Zurbarán y dos o tres obras españolas más), a los estudiantes les interesa verlos y eso es muy importante, porque yo me he dado cuenta, estudiando, de la importancia de ver los cuadros en sus dimensiones reales. Lo que llamo dimensión es el porte. El porte por centímetro o metro cuadrado.

Respecto a los concursos y acontecimientos internacionales, como bienales, etc., el Ministerio de Relaciones Exteriores es quien recibe las informaciones que luego traspasa al Museo. Yo creo que debería estructurarse, dentro del Ministerio de Educación, un departamento que organice esta actividad, porque el Museo no tiene ni el personal ni el tiempo suficiente para desarrollarla. Normalmente las bases de concursos internacionales llegan con mucho retraso, entonces, por supuesto, no hay tiempo de hacer una comisión seleccionadora. Hay que elegir muy apurado entre lo que hay. En todo caso la información de esos acontecimientos está en la biblioteca del Museo y se les manda circulares además a todos los artistas que dejan su dirección en el Museo. Se les ha también avisado a las escuelas de arte y los Institutos Culturales que todas las bases de las bienales están disponibles en la Biblioteca del Museo.

Respecto a la próxima Bienal de Sao Paulo, puesto que el requisito consistía en que las obras fueran elegidas por críticos de arte, me preocupé yo personalmente en mi calidad de crítico de arte, de la invitación de artistas como Rodolfo Opazo (fue imposible porque ya se había presentado el año 75), Ricardo Irrázabal (que no tenía obras disponibles, ni verdadero interés) y así sucesivamente. Pensé en esta generación porque es la que sigue de Matta y de Antúnez; es la nueva

generación, que presenta obras relacionadas con el pasado. Pensamos posteriormente darle la oportunidad a los menores de 33 años, consultando a diversos críticos de arte como Víctor Carvacho, que seleccionó el envío de cada artista invitado.

## EL ARTE EN CHILE

El arte joven en Chile me fascina, lo veo de una seriedad tal vez un poco más tradicional que en otros países, con una personalidad mayor a la de las generaciones anteriores. Veo el arte joven menos influenciado por el exterior; así la obra de Benjamin Lira, que me parece absolutamente personal, la de Carmen Aldunate, la de Juan Egenau, aunque de una generación un poco mayor.

En mi experiencia de la Bienal de Kassel, tuve la visión completa del arte de la década de los años 70. Presenta toda la vanguardia en lo que tenga que ver con la estética de las artes visuales. Motiva a entender lo que pasa en el mundo. Si los chilenos tuvieran una vanguardia propia, estaría igualmente fascinada que se presentara, no así si se copia una vanguardia extranjera. Que un artista conceptual chileno cree un concepto que él sienta y no lo copie.

## LAS PUBLICACIONES CULTURALES

Las revistas Cal y Selecta son dos revistas buenas que han salido. Está también el Apuntes de El Mercurio. Los mismos medios de comunicación deberían difundir la existencia de estas revistas, que lamentablemente no toda la gente conoce.

## EL CONCEPTO DE CULTURA

Para mí cultura es, desde saber tomar un tenedor para comer, desde la dietética, desde cuidar un árbol, hasta todo lo que significa un mayor agrado de vivir. Incluyendo en eso lo espiritual. Para mí la cultura es un asunto más global, que no solamente incluye las Bellas Artes y la Música.

## LAS GALERIAS DE ARTE

Existe un trabajo interesante de parte de tres o cuatro galerías de arte que están verdaderamente mostrando obras que importan, porque el chileno está acostumbrado a ver un arte que no es el que debería apreciar. Por suerte existen los Institutos Culturales que tienen el espacio que dejan las Galerías Comerciales.

NOTA. Cal entrega la lista de artistas seleccionados a la Bienal de Sao Paulo. Gonzalo Cienfuegos/Gonzalo Díaz/Benjamin Lira/Robinson Mora/Benito Rojo.

## NENA OSSA:

### EL CONCEPTO DE MUSEO Y OTROS

Cal ha extraído de un material de entrevistas proporcionado por Nena Ossa, directora del Museo Nacional de Bellas Artes, los siguientes puntos referentes al concepto de Museo, difusión artística, arte joven en Chile y en el extranjero, selección de los envíos nacionales a encuentros internacionales, publicaciones culturales y galerías, etc. . .

### EL CONCEPTO DE MUSEO:

Puedo hablar de lo que un Museo Nacional debe ser, o sea de las metas que quiero cumplir como directora. Para ello cito los objetivos generales que se han planteado: "El Museo Nacional de Bellas Artes, en su calidad de Institución Nacional, tiene como metas esenciales exhibir y divulgar permanentemente entre el público y extranjero la pintura y la escultura, los grabados y fotogramas, los dibujos, el arte céntrico, y en general todas aquellas creaciones artísticas o disciplinas visuales y audiovisuales; de todas las épocas, de artistas profesionales y aficionados, tanto nacionales como extranjeros, como asimismo explicar y entregar toda aquella información que permita al público conocer integralmente tanto a las obras como a sus autores. Para cumplir con lo anterior, el Museo deberá ineludiblemente adquirir, conservar, investigar y recuperar obras. Promover exposiciones permanentes, itinerantes o temporales, y realizar todas aquellas acciones tendientes a lograr los objetivos dentro del marco general de las políticas establecidas."



# museo

# p. hulten

ciones nuevas entre el arte, la vida, la vida y la creación y la difusión artística. **Se trataba de favorecer la comunicación social.** La información y el aparato crítico situaban y proyectaban la obra hacia nuevas perspectivas. Un público anónimo, curioso, mucho más amplio, de intereses muy diversos y de algún modo desorientado, había reemplazado y sobrepasado al viajero curioso y erudito del siglo pasado.

A los cambios de público, a sus nuevas necesidades, correspondió un Museo nuevo; **lugar abierto y ya no cerrado** donde la colección de obras de arte puede y debe mantenerse y enriquecerse pero debe ser sólo una parte del conjunto de actividades que suscita. Una colección de arte nos liga al pasado, testimonio histórico, memoria colectiva donde se inscriben las experiencias del artista y donde se descifra todo un sistema de referencias históricas, sociales como artísticas.

El Museo se sitúa hoy en el límite de varios campos. Agrupa actividades múltiples cuya identidad respeta. La obra de arte se admira en sí misma, en la colección permanente o la exposición temporal temática o histórica, pero se encuentra situada si no sobrepasada por la información y el análisis que suscita y soporta. **Sabemos que la división entre el arte, la literatura y la ciencia, la música y la vida, constituye una noción caduca, sobrepasada por todas esas disciplinas y por la vida misma.** El Museo se convirtió en un espacio donde el encuentro se hace natural entre los

artistas y el público en contacto con los desarrollos más actuales de la creatividad, ahí donde más cerca se está de la sensibilidad y de la invención creadora, y donde la participación de cada uno a la actualidad viva es posible. **Información, diálogos, debates deben restituir la obra de arte, devolverla a la vida y no seguir haciendo de ella el objeto de un culto pasivo.** Quisiéramos hacer lo que los Surrealistas llamaban "la crítica de la vida". Pero por supuesto si mecanismo sólo tiene interés si funciona en permanencia y **se funda en una metodología.** Una verdadera ciencia de la información se está elaborando correlativamente a la nueva orientación de las ciencias y de las ciencias humanas: historia del arte, informática, cibernética, lingüística y semiología, cuestionamiento de conceptos de teoría, historia, espacio y tiempo, signo. **Vamos hacia una sociedad en la cual el arte desempeñará una función importante.** El Museo debe abrirse a las disciplinas anteriormente alejadas, desde ya para todos los públicos posibles.

Pontus Hulten: "El Museo, lugar de comunicación".

"El Museo y las nuevas formas de comunicación", Skira 1975.

PONTUS HULTEN (1924), estudios de historia del arte y etnografía en la Universidad de Stockolm, Conservador del Moderna Museet de Stockolm y posteriormente Director de Artes Plásticas del Museo Beaubourg (París).

"El "Museo del Futuro" será (...) un instrumento de reflexión, un centro de investigación paracientífica acerca de las prácticas socio-culturales presentes y futuras".

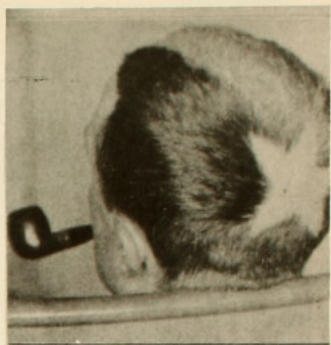
PONTUS HULTEN (Opus, Mayo, 71).

## EL MUSEO, LUGAR DE COMUNICACION

Asistimos durante los últimos quince años a una transformación radical de la función y de las estructuras del Museo que seguía siendo lo que había sido en el curso del siglo 19; un lugar de conservación, de contemplación de obras del pasado—pinturas, esculturas, objetos habiendo perdido su función primera (social, singular o sagrada)—catálisis de la memoria colectiva convertida en fósiles de una época y de una civilización pasada. En el fondo, nada había cambiado. El Museo prolongaba el culto de obras y objetos sagralizados por la burguesía.

Alrededor de los años 60, se descubrió que podía abrirse el Museo tradicional a obras radicalmente diferentes que aportaban el valor agresivo de lo auténtico, original y nuevo; encargar a artistas creaciones de grupo cuya originalidad y proyecciones eran contrarias al arte tradicionalmente admitido y admirado; tocar otras músicas y retomar la noción de interpretación; mostrar otras películas que las difundidas por los circuitos comerciales; en otras palabras, valorizar el acontecimiento y la vida en perjuicio de los hábitos caducos.

Esta situación de libertad creadora fue bastante breve. Se volvió imposible después de Mayo de 1968. Nociones generalmente aceptadas eran entonces sobrepasadas. El arte vivo se disociaba del comercio de lujo para toda una generación cuya esperanza descansaba en resolver los problemas de la vida inmediata de manera concreta, "política". Otras formas de comunicación empezaron a crear rela-



# 1919

# duchamp

# referente

# cultural

# cal

arte

expresiones culturales

julio 1979

## AVISAR EN CAL ES AYUDAR A LA CULTURA

**esta revista circula entre 5.000 profesionales, universitarios, artistas, intelectuales y público al día en el acontecer cultural**

## AVISAR EN CAL ES COMUNICARSE CON ELLOS

tansura 1919 paris  
acción de arte corporal



# sala la capilla: un proyecto ambicioso

El Teatro Municipal, lugar importante de nuestra vida cultural, centro principalmente de acontecimientos musicales de importancia, se rejuvenece este año con el nuevo espíritu renovador que se le ha dado a su sala de exposiciones artística.

El hacerse cargo este año, de la sala "La Capilla" del Teatro Municipal, no fue un echo aislado para la Secretaría de Relaciones Culturales del Gobierno: forma parte de un proyecto ambicioso en el que se viene trabajando desde el año 1978; el de estimular la creación artística y dar oportunidad de difusión y promoción a los valores regionales.

Durante 1979, se ha efectuado a nivel de promoción, concursos de pintura, con la colaboración universitaria, cuyos primeros resultados se ven en la inauguración

de la sala que nos mostró obras de artistas de la Décima Región. Como un lógico complemento de esta labor, se facultó la venida a la capital de los artistas, lo que constituye una iniciativa digna de elogio, porque además de ser una experiencia enriquecedora para la labor futura de estos artistas, enfrentados a un público maduro y crítico, consecuencia positiva que les ayudará en la reafirmación de su propia individualidad.

Tiene en mente la Secretaría de Cultura, seguir en estas muestras y es así como ha programado mostrar próximamente, los resultados de certámenes realizados en Los Angeles, Antofagasta, Concepción y otros lugares.

Hoy en la sala "La Capilla" se expone una hermosa muestra de Cerámica de La Serena.

notas

LAZCANO  
CEDLA / DIBUJOS

R. MORA  
BIENAL SAO PAULO

J. TORO  
S. EDWARDS / FOTOG.

CONCURSO  
A. PLASTICAS

SONIA LAZCANO, exposición de dibujos, Galería Ceda. Del 23 de Agosto al 17 de Septiembre.

Estudié en la Escuela de Arte de la Universidad Católica entre los años 1971 y 1974 y parte de 1975. En 1976, ya egresada, me ofrecieron desempeñarme como docente en esa misma escuela, actividad que acepté pensando que era una buena manera de entregar mi propio trabajo a gente de mi edad aproximada. Pero era una época difícil. Dentro del profesorado se incluyeron otras personas jóvenes, recién egresadas, reemplazando a verdaderos artistas que ya no hacían clases.

Además, a la Escuela de Arte entraba mucha gente que lo único que quería era cambiarse después a otras escuelas. En esas circunstancias estubo dedicándole buena parte de mí y de mi tiempo a una actividad que me restaba tiempo para trabajar en otra cosa que me interesaba mucho más, que dependía sólo de mí desarrollar y que siempre he tenido muy claro que es eso lo que tengo que hacer, y por este motivo me retiré. Yo sabía que esto agravaría problemas económicos ya existentes para mí, pero ello no era razón suficiente para continuar sobreviviendo todo lo que tenía acumulado adentro y que exigía que saliera de la actividad docente, para poderlo expresar.

Tenia además la claridad y honestidad suficientes como para ver que, antes de ser profesora en una escuela de arte —si es que más tarde me interesara serio— debía madurar primero en mi trabajo, que era lo más importante. Yo no concibo que una persona haga clases en una escuela de arte, y menos a nivel universitario, sin antes haber logrado en su taller, con esfuerzo y disciplina, lo que pretende enseñar.

CAL: ¿Porqué la técnica del dibujo...?

Yo no pensé que iba a dibujar; yo creí que iba a pintar. Pero mientras pinté (esto siempre en tanto que fui estudiante), sentía que algo no andaba bien, que algo faltaba. Lo que yo aprendía en pintura, en cuanto a técnica, es que debía hacer una aguada y después empastar. Eso era como lógi-

co, pero con esa lógica yo nada pude hacer. Era como poner algo de afuera para adentro. En cambio, en dibujo para mí todo es diferente. Lo que yo experimento dibujando es otra cosa: va todo unido, un decir con un medio que para mí son los lápices de colores y el papel; y que hoy día forman parte de mi lenguaje.

El dibujo y la propiedad que éste tiene de que tú estás ahí, viendo lo que resulta, y que cualquier cambio que se produzca es porque tú lo estás buscando porque los intermediarios no existen es algo que yo siento muy mío. Es todo un proceso muy rico en significado —que en mi caso es muy largo y diferente, porque tiene varias etapas. Hay un momento en que tú nunca sabes cuánto es, en que el papel es blanco, muy blanco. Después comienza apenas a aparecer lo que tú estás silenciosamente, casi sigilosamente buscando. Te empieza a mirar, después te saluda, se conocen y posteriormente se va. En un momento es tuyo, tan tuyo, que tú eres una sola cosa junto con él, hasta que se independiza y tú lo puedes observar. Son dos cosas tú y él. No sé si me entiendo claramente: yo voy sintiéndolo paso a paso, hasta llegar a un encuentro que en un comienzo era sólo un pensamiento. Es una creación tan silenciosa como tener un hijo: tú lo imaginas y lo sientes, lo estás creando paso a paso, con tu alma, con tu sangre, hasta llegar a ser capaz de mirarlo y darte cuenta de que es una persona con vida propia. Es algo misterioso, mágico y milagroso, aunque creo que para mí no es sólo el dibujo lo que significa eso, sino que toda esa cosa maravillosa que es la creación.

CAL: ¿Qué plantas en tu obra?

Siempre he sido muy reticente para entrar a explicar lo que hay detrás de mis dibujos: primero porque me cuesta mucho y segundo porque creo que una cuestión mínima es poder lograr que ellos hablen y tengam además un valor por sí mismos.

Preferiría que en estos momentos estuviéramos frente a uno, para ver si eso ocurre.

Pero en todo caso, puedo decirte que existe en mi trabajo una temática que se ha mantenido por bastante tiempo y que responde a una preocupación frente a hechos que me han impactado mucho. El hecho está alrededor mío y la preocupación está dentro de mí; y para poder hablar de esto, incluyo bastante la figura de la mujer, porque su anatomía me ayuda y también sus gestos y actitudes. El sentir y el elemento que yo busco se hacen una sola cosa en un encuentro muy rápido; y éste comienza a aparecer dentro de un proceso como el que anteriormente te explicaba.

Comienzo a trabajar a raíz de esta necesidad de fijar, de plasmar, de detener ese momento; y yo tampoco puedo detenerme. Necesito estos antecedentes.

CAL: ¿Cómo te sitúas dentro del desarrollo del arte contemporáneo?

En este momento, yo estoy haciendo lo que realmente siento que tengo que hacer. ¿Cómo me sitúo dentro del arte contemporáneo con esto? Yo ¡creo que simplemente estoy dentro de él!

Pienso que una cosa importante es tratar de mantenerme despierto ante los cambios, que se pueden producir dentro de uno y alrededor de uno, pero no abandonar porque si no nos ponemos límites absurdos.

Yo uso en este momento elementos que a lo mejor alguien podría considerar que no pertenecen a este mundo, que a lo mejor debería usar instrumentos en vez de lápices, pero ocurre que los instrumentos no me sirven ni me interesan.



dibujo a lápiz. sonia lazcano

Cada trabajador del arte debe usar elementos que le pertenezcan y ser capaz de hacer algo con ellos, sin imponerse cosas ajenas. No hay que complicarse tanto. Yo no tengo tiempo para complicar mi trabajo, que ya en sí es bastante complicado y requiere de muchos esfuerzos y mucha disciplina. No me es fácil trabajar en esto. Me significa cada vez un desafío mayor y es por eso que estoy en él.

**CAL:** A tu juicio, ¿cuál es el panorama del arte en Chile?

En este momento, en Chile existe mucha desorientación, especialmente dentro de nosotros las personas jóvenes. En muchos casos, esta desorientación ha llevado a la pérdida de identidad y a hablar de lenguaje casi parejo, sin personalidad. Casi no aparecen individualidades entre los jóvenes. Por otro lado, los mayores son eso: mayores; y por lo tanto continúan honestamente en lo que es de ellos, aportando al arte de Chile lo que ellos saben hacer.

Se está hablando de que estaría naciendo un nuevo arte en Chile, un nuevo movimiento.

Yo entiendo un movimiento como una fuerza común de un pensamiento común. Repito que entre las personas jóvenes hay más que nada desorientación, que es producto de la dificultad de medios para salir adelante y de estar trabajando cada vez más solos.

**ACERCA DE LA PARTICIPACION DE ROBINSON MORA, PINTOR, CENTRO DEL ENVÍO CHILENO A LA PRÓXIMA BIENAL DE SAO PAULO.**

robinson mora - pintura

Mostrar, hacer público algo, es importante, sobre todo si uno tiene oportunidad de exponer sus pinturas en la Bienal de Sao Paulo.

Siendo uno mismo el primer espectador-receptor de su obra, durante la realización se ha ido creando un campo espectador en lo mental, que culmina con la primera visión de la obra terminada, en ese momento emerge el que mira, desahogado al que hace. ¡Cuánto tiempo dura esto, hasta cuando el cuadro sigue siendo un objeto de análisis para el pintor después de terminarlo? Creo que se mantiene así hasta que es expuesta. De allí para adelante se integra de nuevo a su obra. Observarla, para el espectador, es considerar también a su autor y aguilatar la mayor o menor capacidad de comunicación que tenga. De allí la importancia de exponer en la Bienal, de plantear la propia posibilidad en el infinito universo de la pintura.

Pero, ¿qué idea tengo de la Bienal de Sao Paulo? De partida, es algo que sueña, que tiene una "tradición" en la plástica. Es un acto periódico que sirve para "tomar el pulso" al acontecer artístico, a esa vida que no retrocede ni progresa sino que evoluciona. En la exposición se plantean proposiciones para situarse en nuevos miradores frente al hecho plástico. Trascendentes o no, estas ponencias sirven posteriormente de referencia para algún sector de artistas.

En todo caso, pienso que la Bienal es una recopilación de planteamientos en diversos objetivos y pretensiones. No es, o al menos no debiera serlo, un intercambio de experiencias ni descubrimientos, condiciones convenientes en otros campos del quehacer humano. Globalmente, es un intento de aprehender el mundo a través de la síntesis del arte. Si tener la visión dinámica y masiva del periodismo ni la analítica y documentada de la sociología, de alguna manera las tiene presente a través de la materia plástica, sea esta una cinta de audio, una estructura de acero, una tela o una ambientación escenográfica.

**JULIA TORO: Exposición de Fotografías "Referencias", 13 de Septiembre/ 4 de Octubre. Sala de Fotografía de Arte "Arturo Edwards".**

Conoci a un fotógrafo y a los dos años de vivir con él sentí que la primera parte de la lección estaba aprendida. De ahí en adelante mi vida se hizo fotográfica. Los siete años con Jaime Goycolea son siete años de aprendizaje. Me gusta mucho mirar. Hay actuaciones que me llaman más la atención. Si además ando con una cámara fotográfica tengo la oportunidad de retener la imagen.

Considero a la ciudad de Santiago virgen fotográficamente.

El año pasado vivimos en la exposición del Centro "Cedla", el de Santiago excepcional, pero el cotidiano, el de "la esquina de Aia meda con Teatinos" como cita Juan Falbontin en "El Paradero"; ese es el que quiero dar a conocer. Como además que en el mirar el aprendizaje es constante.

En cuanto a mi trabajo como expresión, intento integrar en sí lo que he integrado a través de la vida.



**SALON DE ARTES PLASTICAS PARA PERIODISTAS**

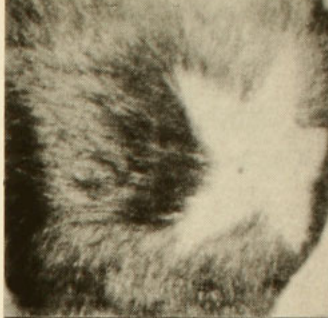
La Secretaría de Relaciones Culturales de la Secretaría General de Gobierno y la Asociación de Mujeres Periodistas de Chile invitan a participar en el Primer Salón de Artes Plásticas para Periodistas, destinado a captar y promover la creatividad artística en el gremio.

Podrán participar todos los periodistas colegiados y alumnos de último año de las Escuelas de Periodismo en las siguientes menciones: Pintura, Gráfica y Fotografía.

Los participantes podrán presentar un máximo de tres obras por sección y los trabajos deberán poseer marcos adecuados, identificación al reverso, ser originales e inéditas y no haber participado en otros salones.

Se otorgarán Primeros, Segundos y Terceros Premios en cada sección y Menciones Honoríficas, cuando el Jurado lo estime conveniente. Por otra parte, éste podrá admitir o rechazar las obras presentadas; cambiar las obras de sección, si considera que no corresponde a la inscripción; y hacer recomendaciones a los concursantes para la mejor presentación de sus obras en la exposición.

Los bases pueden solicitarse en el Círculo de Periodistas, Amunátegui 31, piso 3°, hasta el día 31 de octubre. La exhibición de las obras y entrega de premios se realizará en la inauguración del Salón, en fecha que se avisará oportunamente.



1979

leppe

acción de arte

ca.l.

16 octubre

acción de arte a realizarse dentro del marco de la exposición; altamirano/visión de la historia del arte chileno como trabajo de arte

## actividades culturales

### teatro

"El buen Doctor"  
Teatro La Comedia.  
Jueves a domingo, 19 horas.

"El Bululú"  
José María Pinter  
El Galpón de los Leones  
Viernes y sábados, 19 — 21.30 hrs.  
Domingo 17.30 — 19.30 hrs.

"El Ángel Rosa"  
Teatro El Ángel  
Martes a domingo, 19.30 hrs.

"Cyrano de Bergerac"  
de Edmond Rostand.  
Teatro Antonio Varas, 19 hrs.

"La casa de Bernarda Alba"  
de Federico García Lorca.  
Teatro Antonio Varas, 19 hrs.

"Hamlet"  
de William Shakespeare.  
Teatro Universidad Católica  
Lunes a miércoles, 15 hrs.  
Viernes a domingo, 19 hrs.

### exposiciones

Esculturas, Ximena Rodríguez,  
Inauguración, 25 de septiembre  
Sala Exposición, Centro Imagen.

Bienal de Arte Universitario  
Museo Nacional de Bellas Artes.  
Sala Matta.

Tapicería, Flor Auth  
"Invadiendo el espacio".  
Instituto Goethe.

Fotografía, Mario Irarrázabal  
"Palabras de Salitre".  
Instituto Chileno Británico  
de Cultura.

"El niño en la pintura chilena"  
Museo Nacional de Bellas Artes.

Retrospectiva, Ramón Campos.  
Sala de exposiciones de  
Almirante Montt 454.  
Departamento de Extensión  
Cultural del Ministerio de  
Educación.

"Grabados antiguos de  
Isia de Pascua"  
Galería de arte, Librería  
Universitaria

Grabados Alemanes, Gerard Marck.  
Museo Nacional de Bellas Artes.  
"Grabados en Miniatura"  
Galería de arte, Instituto Chileno  
Norteamericano de Cultura.

Tapices, Nieves Carrasco.  
Cedra.

Colección de Pintura Chilena  
Contemporánea, Guzmán Ponce.  
Galería Buccí.

Exposición Concurso Fotográfico  
"La familia"  
Instituto Chileno Norteamericano  
de Cultura.

Pinturas, Luis Tejada.  
Galería Fidel Angulo.

### jazz

Sesión de Jazz  
11 de septiembre, 18.30 horas  
Instituto Chileno Norteamericano  
de Cultura.

Jazz, "Dúos",  
25 de septiembre, 18.30 hrs.  
Instituto Chileno Norteamericano  
de Cultura.

Club de Jazz.  
Jam Sessions, 21 hrs., todos  
los sábados.  
California 1983. Providencia.

### cine

"Lumière" 1966.  
Realizador: Marc Allegret.  
10 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Chileno Francés de  
Cultura.

"Daguerrotipos" 1975.  
Realizador: Agnes Varda.  
11 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Chileno Británico  
de Cultura.

Las dos versiones de Nosferatu.  
F. W. Murnau 1922.  
Presenta: José Román,  
Werner Herzog 1978.  
Presenta: Alicia Vega,  
14 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Goethe.

"Ballade pour un chien" 1967.  
Realizador: Gerard Vergez  
17 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Chileno Francés de  
Cultura.

"Le fou follet" 1963  
Realizador: Louis Malle.  
24 de septiembre, 19 horas  
Instituto Chileno Francés de  
Cultura

Realizador: Gerard Vergez.  
25 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Chileno Británico  
de Cultura.

"Carmina Burana"  
Realizador: Jean-Pierre Ponelle  
26 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Goethe.

Películas en super 8  
26 de septiembre, 19 horas.  
Instituto Chileno Norteamericano  
de Cultura.

"También los enanos comenzaron  
pequeños" 1969.  
Realizador: R. W. Herzog.  
28 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Goethe.

### conciertos

Recital de Piano  
Roberto Scherson  
Programa: Beethoven, Chopin.  
21 de septiembre, 19.30 hrs.  
Instituto Chileno Francés de  
Cultura

Temporada Oficial de la  
Orquesta Sinfónica de Chile.  
Ciclo de las nueve sinfonías de  
Beethoven.

14 de septiembre  
Obertura "Coriolano"  
Director: Volker Wangerheim  
Coro Sinfónico de la Universidad  
de Chile.

Conciertos de Primavera  
Organizado por Escuela Moderna  
de Música e Instituto  
Cultural de Providencia.

13 de septiembre, 19 hrs.  
Piano, Vivien Wurman.

27 de septiembre, 19 hrs.  
Cello, Roberto González  
Piano, Elisa Alsina.

Recital de Piano  
Flora Guerra  
Programa: Mozart, Beethoven,  
Granados, Franck.  
12 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Goethe.

Orquesta de Cámara de la  
Universidad Católica de Chile.  
Director: Emil Platen  
Programa: Rameau, Gulliani,  
Mertin, Debussy, Stavinsky.  
25 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Goethe.

## concursos

Concurso de Fotografía,  
Pintura, Grabado, Dibujo o  
Collage.  
Abierto a todo participante del  
país.  
Instituto Chileno Francés de  
Cultura.

IV Bienal Internacional de Arte  
Valaparaiso, octubre 1979  
Información: Museo Municipal de  
Bellas Artes.  
Paseo Yugoslavo.  
Cerro Alegre. Valparaíso.

Primera Bienal de  
Arte Universitario.  
Abierta a todos los alumnos y  
egresados hasta tres años, de  
cualquier carrera y Universidad  
del país.  
Corporación de Extensión  
Artística Universidad Católica.

## conferencias

"Filosofía Chilena".  
Prof. Jaime Williams.  
Prof. Santiago Vidal.  
10 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Goethe.

Poesía.  
Homenaje al premio Nobel de  
Literatura  
Pablo Neruda.  
23 de septiembre.  
Grupo teatral "Pirale"  
14 hrs. Exposición de  
Fotografías.

16 Hrs. "Joquín Murieta".  
Teatro Joven.  
19.30 Hrs.  
Homenaje a Pablo Neruda.  
Instituto Goethe.

"Filosofía Chilena"  
Prof. Miguel Da Costa.  
24 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Goethe.

Mesa redonda.  
"Crisis de literatura"  
27 de septiembre, 19 hrs.  
Instituto Goethe.

Conferencia.  
"Principios de la Etno-Medicina  
con especial referencia a  
Asia-oriental"  
Prof. Dr. Roland Werner.  
29 de septiembre, 10.30 hrs.  
Instituto Goethe.

AUSPICIADORES VIÑA CASAS DE LONTUE  
FUNDACION B.H.C. — ALFOMBAS WIENER