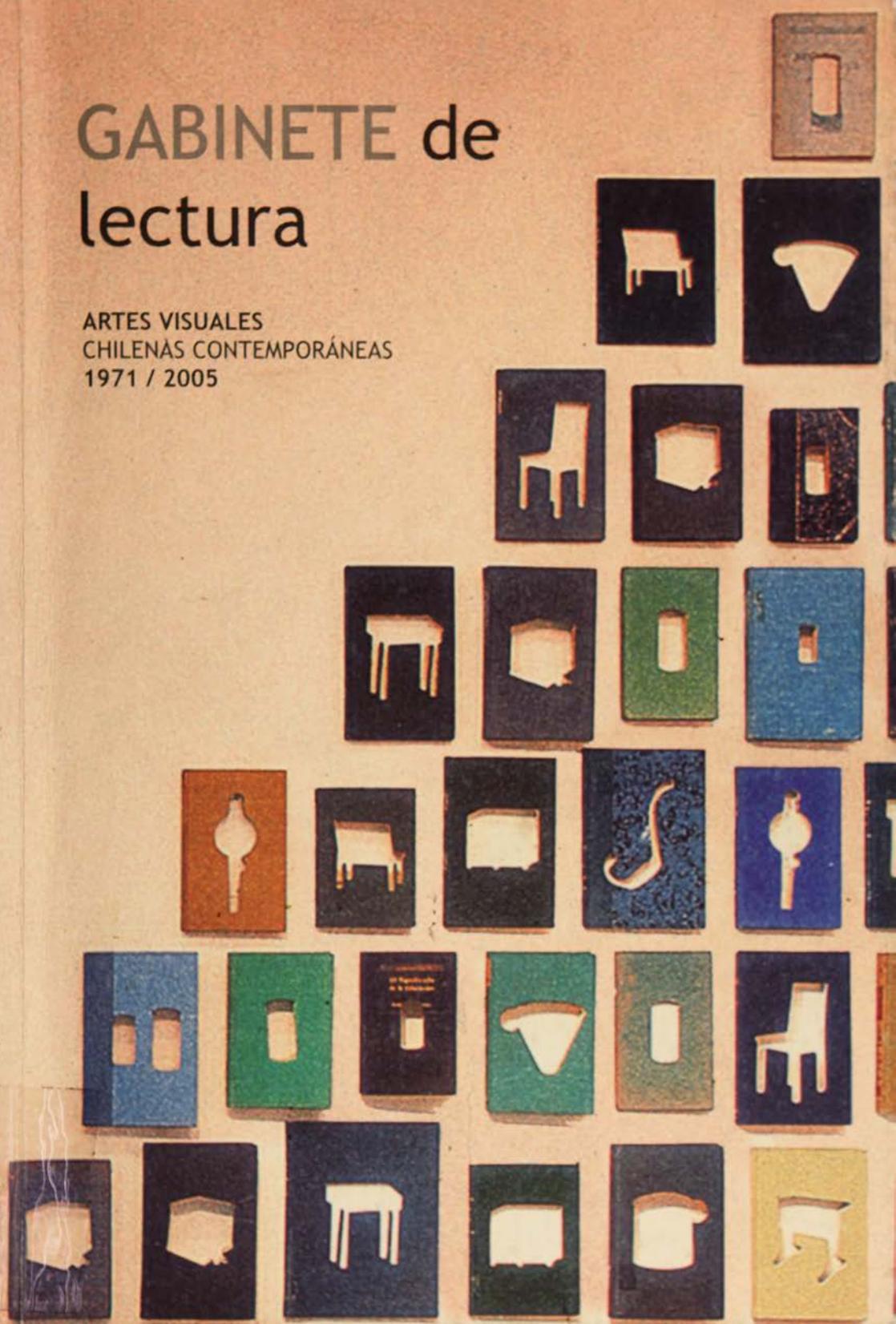
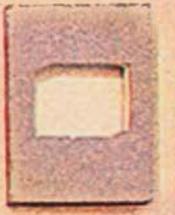
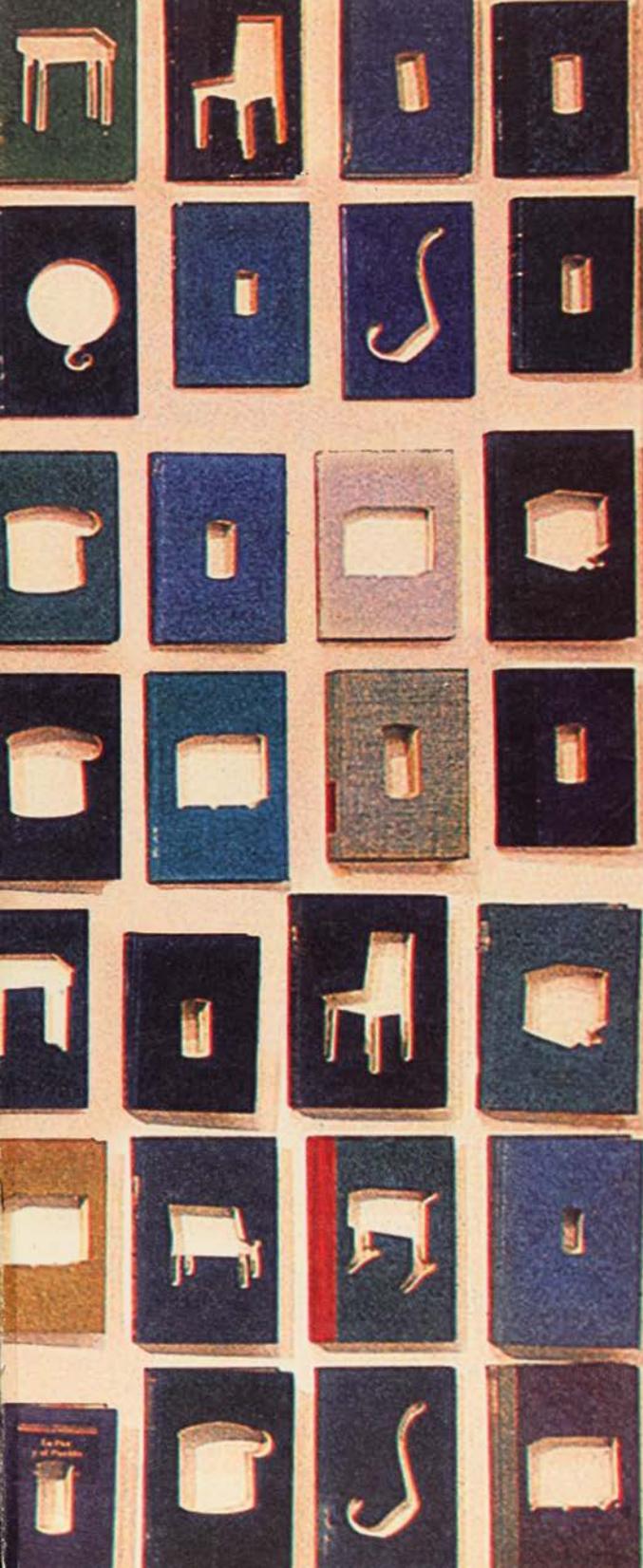


# GABINETE de lectura

ARTES VISUALES  
CHILENAS CONTEMPORÁNEAS  
1971 / 2005





GABINETE de  
lectura

903136

12

# GABINETE de lectura

948713.32)

**ARTES VISUALES  
CHILENAS CONTEMPORÁNEAS  
1971 / 2005**

MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES



UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA  
VALPARAISO  
FACULTAD DE ARTE  
CENTRO DE INVESTIGACION Y DOCUMENTACION DE  
ARTES VISUALES CHILENAS

ORGANIZA

Museo Nacional de Bellas Artes

Universidad de Playa Ancha,  
Facultad de Arte, Centro de  
Investigación y Documentación de  
Artes Visuales Chilenas

*DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS  
ARTES*

DIRECTOR

Milan Ivelic

ASISTENTES DE DIRECCIÓN

Ramón Castillo

Patricio Muñoz Zárata

Angelica Pérez

DEPARTAMENTO DE FINANZAS

Mónica Vicencio

Soledad Jaime

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO

Simón Mora

DEPARTAMENTO DE EXPORTACIÓN

Marta Agusti

DEPARTAMENTO DE

INVESTIGACIÓN

Ana María Staeding

RELACIONES PÚBLICAS

María Arévalo

Verónica Muñoz

DEPARTAMENTO DE MUSOGRAFÍA

Ximena Frías

Nelson Muñoz

Francisco Oliva

Marcelo Cespedes

Mario Silva

Carlos González

ILUMINACIÓN

Daniel Espinace

José Espinoza

AUDIOVISUAL

Francisco Leal

BIBLIOTECA

Doralisa Duarte

Nelthy Carrión

Cristián Muñoz

Juan Candia

DEPARTAMENTO EDUCATIVO

Isabel Soto

Ana Luisa Ugarte

OFICINA DE PARTES

Juan Pacheco

Carlos Alarcón

GUÍAS

Paula Parada

Paula Fiamma

Victoria Toledo

Sofía Martínez

Yennyferth Becerra

Natalia Portugueseis

Luis Molina

Mauricio Concha

*DE LA EXPOSICIÓN*

CURADOR

Alberto Madrid Letelier

TEXTOS

José de Nordenflycht

Justo Pastor Mellado

Patricio Muñoz Zárata

Alberto Madrid

*DEL CATALOGO*

DISEÑO

Jaime Garnham



## ÍNDICE

7. PRESENTACIÓN. MILAN IVELIC

**EDICIÓN DE LA CURATORÍA. ALBERTO MADRID**

9. TOPOGRAFIZACIÓN

13. LA ESPACIALIZACIÓN DEL RELATO

19. OBRAS

51. LA LETRA EN/DE LA IMAGEN

57. OBRA/DOCUMENTACIÓN

61. CONSTRUCCIÓN DE ARCHIVO

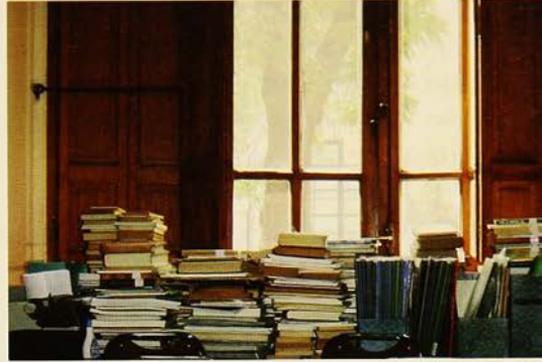
## LECTURAS

71. JOSÉ DE NORDENFLYCHT

85. JUSTO PASTOR MELLADO

95. PATRICIO M. ZARATE

117. ALBERTO MADRID



*Gabinete de Lectura* con la curaduría de Alberto Madrid es una puesta en escena icónico-verbal de la convivencia entre imagen y texto.

En este gabinete se han reunido obras de quince artistas chilenos contemporáneos entre 1971 y 2005, conjuntamente con textos de revistas, libros, catálogos y otros escritos, que constituyen una documentación que revitaliza el pensar del arte.

Algunos de estos textos han formulado interrogantes; han marcado nuevos puntos de inflexión o planteado hipótesis; o propuesto metodologías y marcos teóricos para renovar el conocimiento del arte; pero también para que aparezcan -a lo mejor sin quererlo- nuevas incertidumbres. En ciertas ocasiones es el propio artista el que comenta su trabajo e, incluso, genera teorías; otras veces registra, simplemente, hechos testimoniales.

La relación entre la obra y los textos, entre las imágenes y las palabras no es necesariamente lineal, sino que es el resultado de relaciones cognitivas, perceptivas o emotivas. A veces, la vinculación entre el texto escrito y la imagen es evidente; otras veces, es tarea del público -lector en este caso- construir dicha vincu-

lación y dotar de significación cada cita textual. Podríamos hablar aquí de una cooperación interpretativa y no sólo de búsqueda del referente del signo visual. En este sentido, el texto se constituye en un enunciado autosuficiente, que puede ser activado en el proceso interpretativo.

Para quienes están profesionalmente en el trabajo de escritura del arte, los textos pueden ser, a su vez, pre-textos de otros textos, interpretación de las interpretaciones de otros, ya sea para reafirmar o bien para desencadenar posiciones confrontacionales. Existen, pues, diversas voces, lo que pone de manifiesto la naturaleza polisémica de los textos, al ofrecer la posibilidad de múltiples lecturas por diferentes lectores, que va contra el significado fijo y cerrado de un texto.

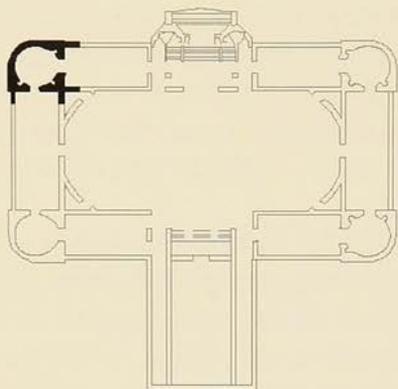
Gabinete de Lectura pone a prueba los discursos dominantes que cierran o pretenden cerrar, de una vez para siempre, cualquier voz disidente. Por eso, esta exposición es un espacio de cohabitación, un espacio abierto que exhibe y documenta. Que se abre a la heterogeneidad de las imágenes y de los textos.

MILAN IVELIC

Director  
Museo Nacional de Bellas Artes

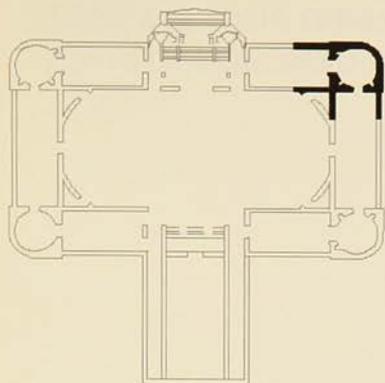
## TOPOGRAFIZACIÓN

PRIMER PISO. ALA NORTE  
BIBLIOTECA



CONFECCION DE UN  
ESCRITORIO CON PUPITRE  
DOBLE... COMPRA DE  
LIBROS Y DE UTENSILIOS,  
GRASILLA, RASPADORES,  
ETCETERA.  
SE PONEN A LA TAREA.





## SEGUNDO PISO. ALA SUR COLECCIÓN PERMANENTE



PABLO LANGLOIS. *DÍA*. 1999-2000.  
INTERVENCIÓN COLECCIÓN PERMANENTE.

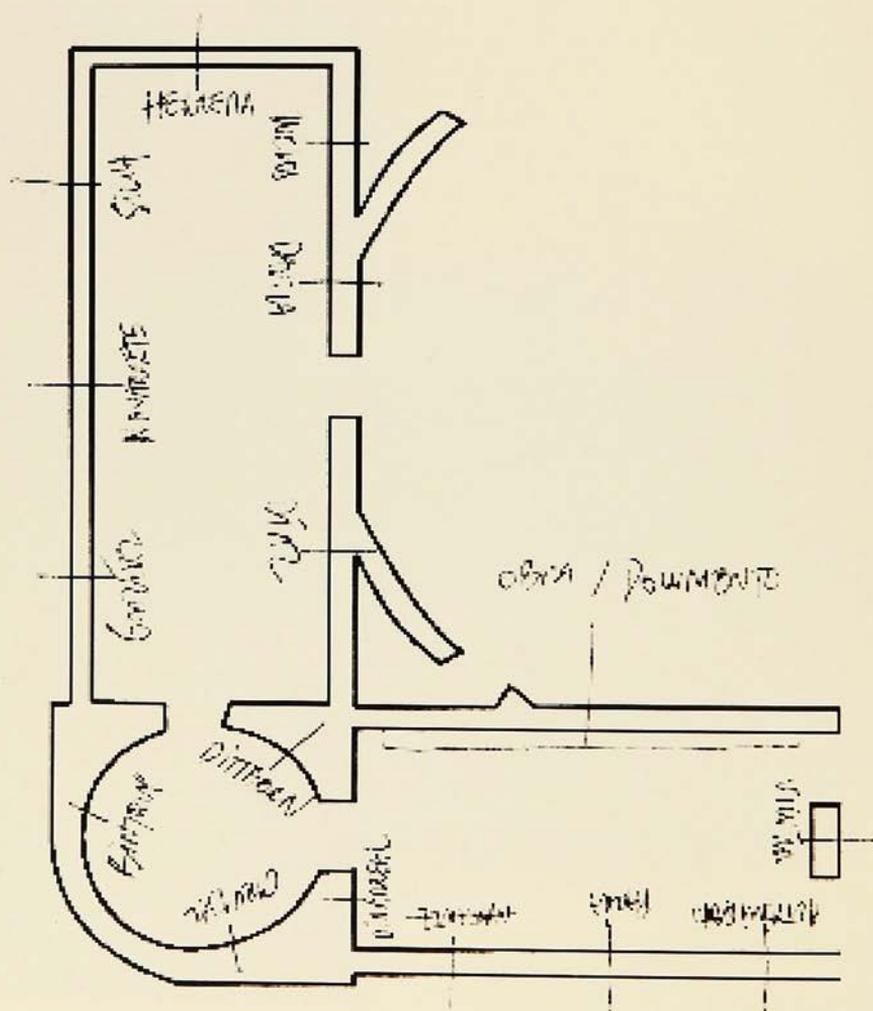
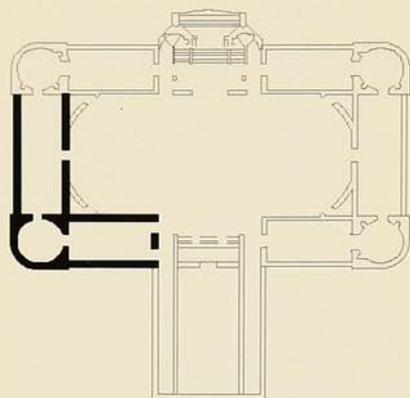


JORGE BRANTMAYER. DE LA SERIE *VISITAS DE MUSEO*. 1996-1997-2002.



CRISTIAN SILVA. *VIDA SOCIAL*. 1996.  
REPRODUCCIÓN

SEGUNDO PISO. ALA NORTE.  
SALA NEMESIO ANTÚNEZ



**LA ESPACIALIZACIÓN  
DEL RELATO**

“Haría falta acompañar la mostración de las obras de un argumento que no se enmarcara en la blancura immaculada y afásica de las paredes del museo. Haría falta hacer visible la escritura museográfica que enmarcara la presentación de las obras.”

Luis Pérez Oramas

*Gabinete de lectura* es una exposición de artes visuales chilenas cuya selección de obras se caracteriza por una relación analítica de la correspondencia entre la imagen y la palabra.

En su distribución, el corpus de obra se organiza teniendo en consideración la planta del museo como un enunciado scripto-visual. En tres de sus espacios se disponen obras y documentos que arman un relato espacializado; en primer lugar, la biblioteca del museo opera como un hipotexto en analogía con el museo como contenedor de obras y fuentes documentales; segundo, se discontinúa la última rotonda de la sala de la colección permanente alterando la linealidad de su relato mediante la disposición de obras de cuatro artistas realizadas en distintas sincronías, como son “La lectura” de Cosme San Martín (1874), “Día” –intervención en las salas de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes– de Pablo Langlois (1999-2000), de la serie “Visitas de museo” de Jorge Brantmayer (1996-2002) y “Vida social” de Cristián Silva (1996), que establecen un sistema de remisiones con el recorrido en la figura del espectador/lector; tercero, *Gabinete de lectura* desarrolla una puesta en escena en dos sectores de la sala Nemesio Antúnez, donde el recorrido se inicia con las obras de Cecilia Vicuña –“Janis-Joe” (1971)–, Carlos Altamirano –“Versión residual de la pintura chilena (El paseo)” (1981-2001)–, Catalina Parra –“Diariamente” (1977)–, Juan Luis Martínez –“Cuatro consonantes desordenadas” (1972), “La montaña de la locura” (1972), “Doble del centro” (1988), “Swan” (1990)–, Alicia Villarreal –“La biblioteca” (1998)–, Eugenio

Dittborn –“Tristemente célebre” (1979), “Nada, nada” (1981), “Cuando no tenía, te daba” (1979), “Del nicho” (1982)—, Paz Carvajal –“Poemas magnéticos” (2004)—, Sybil Brintrup –“Concierto de cámara” (2005)—, Nury González –“Recado a Gabriela Mistral” (1995)—, Carlos Navarrete –“Re writing / modelo-ciudad” (2005)—, Cristián Silva –“Rojo y negro” (2004)—, Claudio Herrera –“Fifth Estate” (2004), “Terrorismo y lucha de clases (Krakatoa)” (2005), “Orgía demoníaca” (2004), “Víctor un Mao peruano” (2005), “Una joven argentina nieta de alemanes en los años 70 (Baader-Meinhof-Gruppe)” (2004), “September” (2002), “The brain” (2002), “Entrevista con Olicer Jaramillo” (2005), “La gloria del testimonio” (2003), “Sandino” (2005), “Le Corbusier en Ñuñork” (2005), “Electrónica general” (2005)—, Arturo Duclos –“Fuerza de trabajo” (1988)—, Juan Domingo Dávila –“Santiago hotel room” (1979)— y Gonzalo Díaz –“Tratado del entendimiento” (1995)—.

Las obras son contextualizadas con la exhibición de material bibliográfico y, paralelamente, una selección de registros de obras que documentan una producción que tensiona los límites de los géneros y sus soportes; obras que tienen como correlato superficies de inscripción fuera del marco, en el entendido de sus connotaciones simbólicas y frontera institucional.

Entonces, el diagrama de *Gabinete de lectura* considera en su montaje: superficies, documentación y distribución, de modo que el relato espacializado es una “topografización”<sup>1</sup> de las artes visuales chilenas contemporáneas sobre la relación del espacio figural y el espacio textual, en una cronología que va desde 1971 al 2005. En dicha temporalidad se produce una problematización del lenguaje en el desarrollo de las artes visuales.

## 2.

La noción de topografización está tomada del texto de Ronald Kay, “Rewriting” de la revista *Manuscritos* (1975). Dicha revista, cuyo editor/escriptor es el propio Kay, se puede considerar como un modelo editorial que marca un cambio sobre el modo de producción de una revista académica; no sólo representa una anomalía formal en

su diseño, sino en su conceptualización y su lugar de inscripción, el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, Sede Occidente.

En la revista *Manuscritos*, por cierto edición única y arqueológica, se establecen nuevas proposiciones con relación a la legibilidad y la visibilidad, cuyo concepto en esta ocasión se reproduce en parte al considerarla un objeto encontrado al igual que Kay respecto de "El Quebrantahuesos". Entre otras actividades de edición, en dicha revista Kay recupera y pone nuevamente en circulación tales ejemplares como objeto de estudio y fuentes de documentación, ya que en su momento no tuvieron una recepción adecuada.

En la topografización de la exposición se visibilizan partes de la revista en términos de la superposición y sus remisiones en las que se debe retener a Nicanor Parra, Raúl Zurita, con quienes Kay desarrolla estrategias de legibilidad y visibilidad. También *Manuscritos* introduce en el índice de su cuerpo editorial la noción de visualización, producida por Catalina Parra.

*Gabinete de lectura* pone de manifiesto en su recontextualización el deseo de constitución de archivo, tal como Kay realiza un ensayo de re-escritura a partir de un material que en su momento no tuvo condiciones de lectura al no existir los referentes para su análisis.

De ahí que *Gabinete de lectura* se podría considerar un modelo de "ensayo museográfico"<sup>2</sup>. En la disposición de las obras y su documentación interesa reconstruir su "horizonte de expectativas", las lógicas de producción, circulación y recepción.

Si la revista *Manuscritos* representa un cambio editorial, *Gabinete de lectura* pone en escena un momento de densidad editorial en el sistema de arte chileno como efecto de la circulación de obras que tensionan el espacio figural y el espacio textual que se traduce en diferentes sistemas de transposición, puesta en página, libro de artista, catálogos y el surgimiento de nuevas modalidades escriturales sobre el arte.

### 3.

A propósito de modalidades escriturales, paralelamente en *Gabinete de lectura* se disponen y exhiben obras que trabajan en las fronteras de las artes visuales y la literatura como las que producen Cecilia Vicuña, Juan Luis Martínez, Sybil Brintrup, Raúl Zurita, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Diamela Eltit. Sin embargo, en la otra frontera, artistas visuales realizan operaciones retóricas que tienen que ver con el manuscibir, la cita, el archivo, la combinatoria, la reedición; en este sentido es que se alude a la densidad editorial, no sólo en el significante sino en su dimensión poética/poiética.

*Gabinete de lectura* posibilita la exhibición y revisión de materiales que tuvieron restricción en su circulación y cuya visibilidad ha sido limitada. De ahí que el espectador/lector en la documentación y obras encontrará la huella de la impresión gráfica, la marca del residuo del tiempo y su precariedad en los materiales de edición; por ello la exposición, en su carácter de montaje y edición, re-edita materiales conocidos fragmentariamente. Su legibilidad y visibilidad se da en el gabinete —la sala de exposición— y en un archivo virtual, mediante la digitalización de las “obras” y su puesta en página, la arborización de sus tópicos y remisiones.

De algún modo, se propone un sistema de lectura en las operaciones del recorrido, de los espacios de exposición —textualidades— y las remisiones —intertextualidades—, en las figuras de la cita, del corte, recorte, (des)contextualizaciones, impresiones de los códigos lingüísticos y visuales.

## NOTAS

<sup>1</sup> Bozal, Valeriano, “Mirada y lenguaje”, Arte y escritura, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, España, páginas 101-102.

<sup>2</sup> Madrid, Alberto, Chile 100 años artes visuales, Edición facsimilar, 2000, página 92.

## OBRAS



ABATO EL CAPITALISMO

FIN DE CRISTIANISMO

ABATO EL CAPITALISMO

JANIS JOPLIN

HERMANAS DE LA PRECIOSA SANGRE UNÍOS

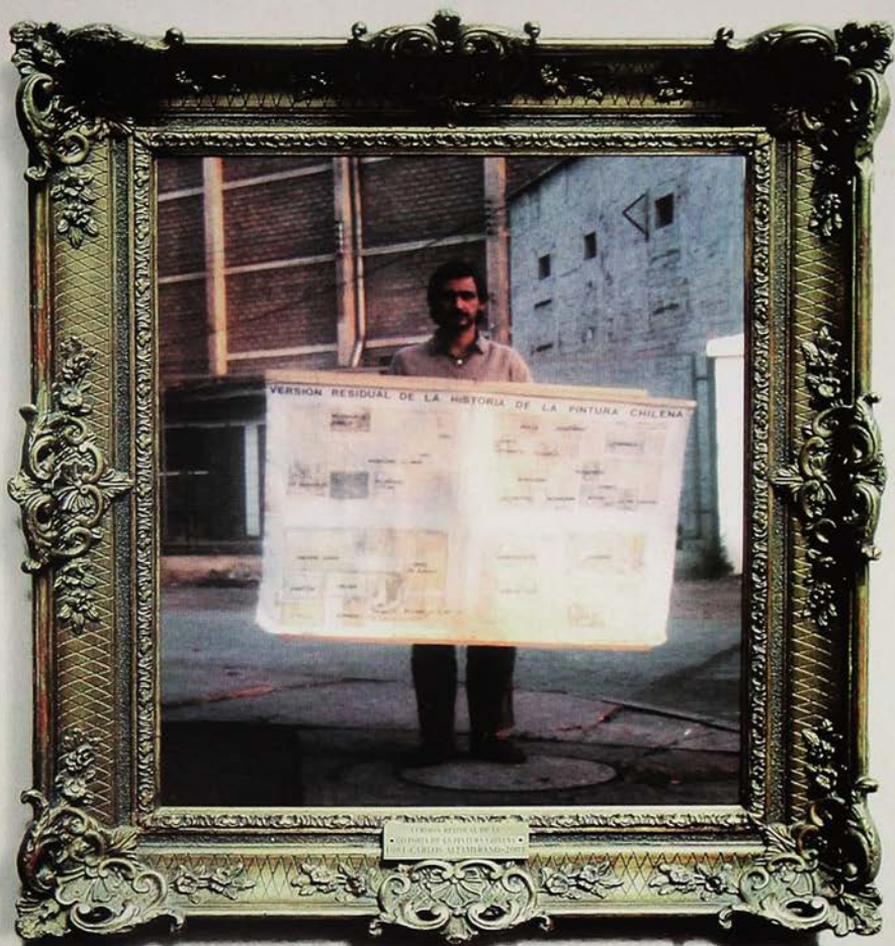
MOV. DE LIBERACIÓN FEMENINA  
VIVA EL BLUES



CECILIA VICUÑA. *JENIS/JOE*. 1971. ÓLEO  
SOBRE TELA.

# VERSION RESIDUAL DE LA HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA





Altamirano

5 de abril de 1981 / 20 de horas / Santiago

CARLOS ALTAMIRANO. VERSIÓN RESIDUAL DE LA PINTURA CHILENA (EL PASEO) 1981-2001. 2001. IMPRESIÓN DIGITAL, ACRÍLICO SOBRE TELA.

# diariamente





En producción más, "El Mercurio" ha  
 Disponible además de un cambio  
 Nacionalmente disponible de "El Mercurio" en  
 de estas condiciones propicio de todas la  
 la más ventajosa proporción frente a  
 Suscritores inmediatamente envíen  
 a cualquiera de los siguientes:

### El Consumidor y las Inspecciones Sanitarias

El consumidor debe estar informado de los  
 productos que consume y de los riesgos que  
 pueden correr al utilizarlos. En este sentido,  
 el Estado debe garantizar que los productos  
 que se comercializan en el país cumplan  
 con los requisitos de calidad y seguridad  
 establecidos en la legislación sanitaria.  
 Para ello, el Estado debe establecer un  
 sistema de inspecciones sanitarias que  
 permita controlar la calidad de los  
 productos que se comercializan en el país.  
 Este sistema debe estar basado en los  
 principios de la inspección sanitaria, que  
 consisten en el control de la calidad de  
 los productos que se comercializan en el  
 país, y en el control de la seguridad de  
 los productos que se comercializan en el  
 país.

El Estado debe garantizar que los productos  
 que se comercializan en el país cumplan  
 con los requisitos de calidad y seguridad  
 establecidos en la legislación sanitaria.  
 Para ello, el Estado debe establecer un  
 sistema de inspecciones sanitarias que  
 permita controlar la calidad de los  
 productos que se comercializan en el país.  
 Este sistema debe estar basado en los  
 principios de la inspección sanitaria, que  
 consisten en el control de la calidad de  
 los productos que se comercializan en el  
 país, y en el control de la seguridad de  
 los productos que se comercializan en el  
 país.



### Reglamentación Ecuador

CATALINA PARRA. DIARIAMENTE. 1977.  
 TÉCNICAS MIXTAS. Colección Pedro Sánchez.



Ñ	x	t
J	ñ	j
X	t	ñ



JUAN LUIS MARTÍNEZ. CUATRO CONSONANTES  
DESORDENADAS. 1972. TÉCNICAS MIXTAS.  
SWAN. 1990. TÉCNICAS MIXTAS.

criadero, y la caña es clara; el Sion de todos modos hay que escavarlo, bien sea con labores de investigación, o con labores de arranque a esta en metales; por consiguiente no hay que hacer ningún gasto para abrir el pozo. Para fortificarlo y para disponer la salida de los minerales, es necesario que se abra alguna cosa más que si fuesen vertical, pero esta abertura nunca puede llegar, ni con mucho, al fondo de abrir un pozo en esteril, más el...



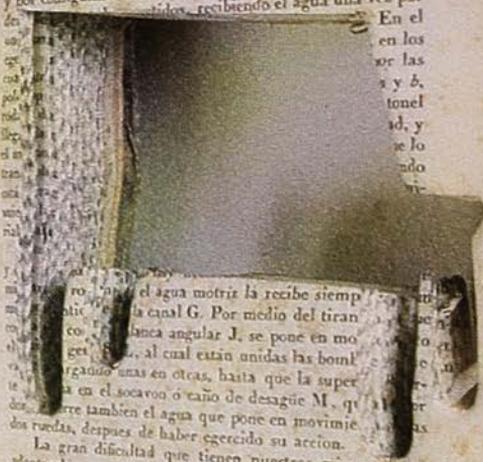
...y caracterizado, lo primero que se debe hacer es abrir un pozo vertical en esteril y desde allí se debe sacar el agua, si continua el pozo se debe hacer un pozo que parece sino que se llama seco, y se debe hacer el pozo, según el empleo que ponga en servicio y...

...que resulta con todas estas excavaciones en esteril es que, si después se formata alguna tanta el criadero y se trata de arrancar el mineral, no sabe uno como componerse; porque todo se vuelve huecos por todos lados, y no hay firme donde apoyar las sacras de fortificación que precisamente han de servir la reunión de tantas escavaciones en una sola.

Con el pequeño dibujo de la Fig. 5.<sup>a</sup> Lám. 1, he tratado de dar una idea de la disposición que tiene el pozo maestro de la mina *Junge Hohe Birke*, cerca de Freiberg.

El pozo inclinado C tiene la boca con su correspondiente brocal en D.

La rueda hidráulica B es la que verifica la extracción, y por consiguiente tiene que ser de llanta doble, para poder recibir el agua una vez por...

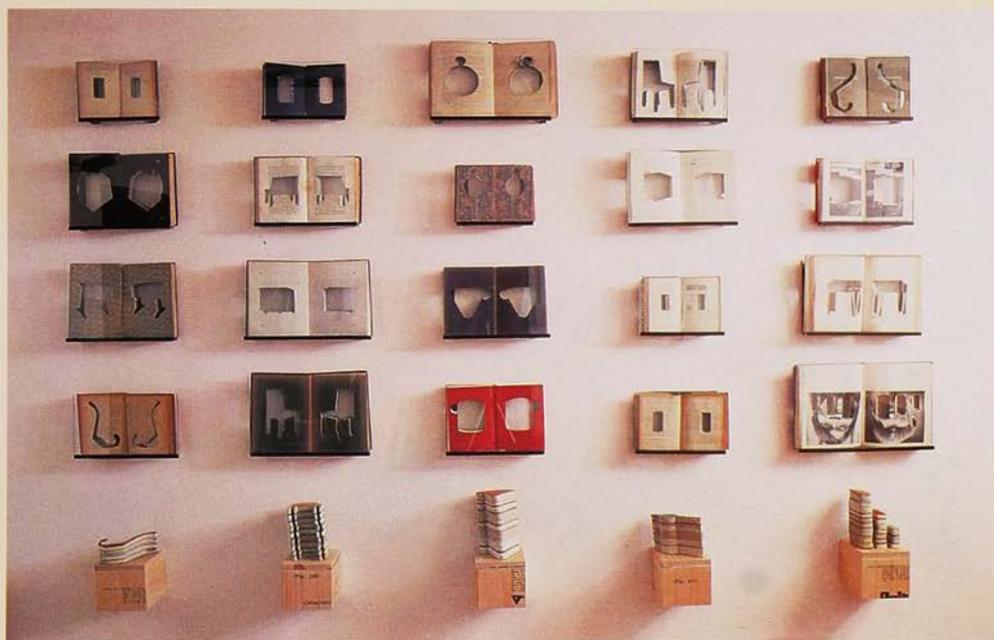


En el... en los... or las... y b... tonel... id, y... de lo... zdo... y...

...el agua motriz la recibe siempre... canal G. Por medio del tiran... balanca angular J, se pone en movimiento... al cual están unidas las bombas... argano unas en otras, hasta que la superior... en el socavon ó caño de desagüe M, que... también el agua que pone en movimiento... dos ruedas, después de haber ejercido su acción.

La gran dificultad que tienen nuestros mineros para adoptar los pozos inclinados es, el modo de fortificar por ellos la extracción del mineral.

La resolución de este problema no es sin embargo ningún arco de iglesia: se reduce á formar un tablado sobre el yacente del pozo, para que sobre él vayan arrastrando los



ALICIA VILLARREAL. *LA BIBLIOTECA*. 1998.  
TÉCNICAS MIXTAS.

**ESTE SIGNO TIENE UN VALOR PARTICULAR**



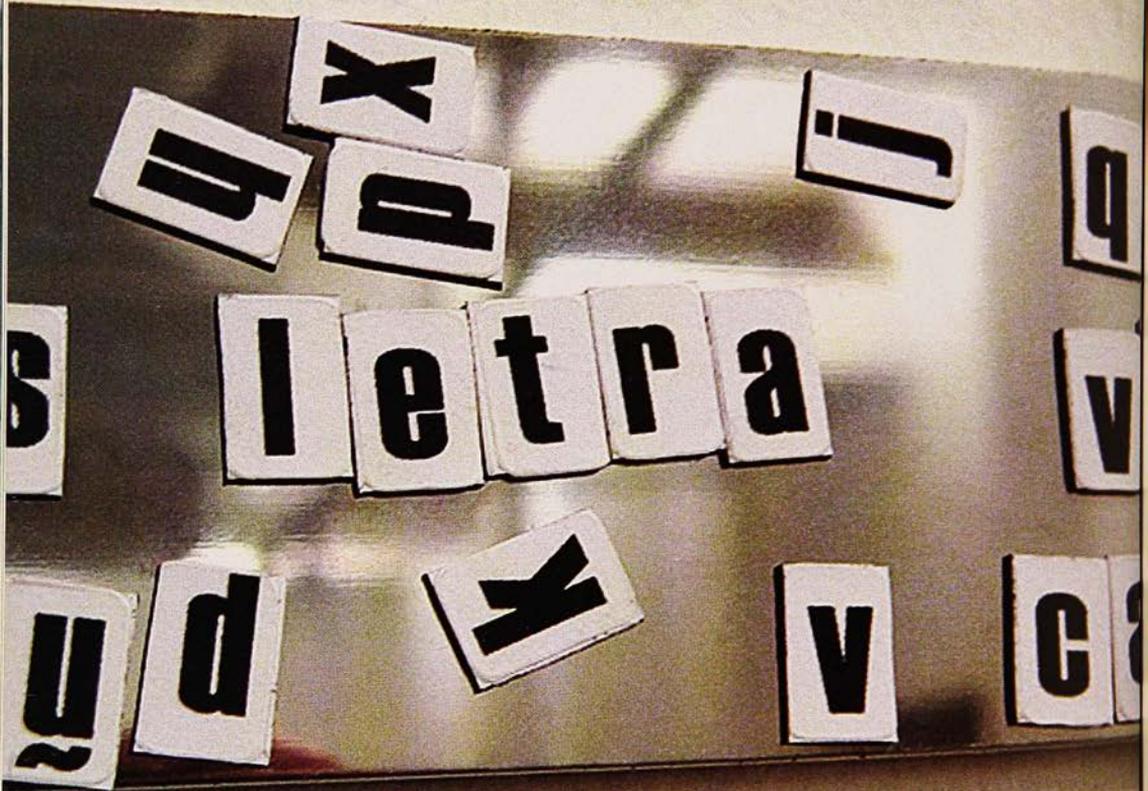
**ESTE SIGNO TIENE UN VALOR PARTICULAR  
PORQUE PERMITE DETERMINAR CON PRECISION EL TIEMPO**



**ESTE SIGNO TIENE UN VALOR PARTICULAR  
PORQUE PERMITE DETERMINAR CON PRECISION EL TIEMPO  
DE PERMANENCIA DEL CADAVER EN EL AGUA.**



EUGENIO DITTBORN. *NADA, NADA*. 1981.  
IMPRESIÓN SERIGRÁFICA. Colección Jorge  
Brantmayer. *TRISTEMENTE CÉLEBRE*. 1979.  
IMPRESIÓN SERIGRÁFICA SOBRE CARTÓN Y  
PIEDRA. Colección Jorge Brantmayer.





PAZ CARVAJAL. *POEMAS MAGNÉTICOS*. 2004.  
LETRAS MAGNÉTICAS SOBRE LÁMINA DE ACERO.





SYBIL BRINTRUP. *CONCIERTO DE CÁMARA*. 2005.  
TÉCNICAS MIXTAS. Fotografía Víctor Pacheco.

sabe un codo de tormenta.  
En el viento va su lengua  
como va el lebrei sediento.

---

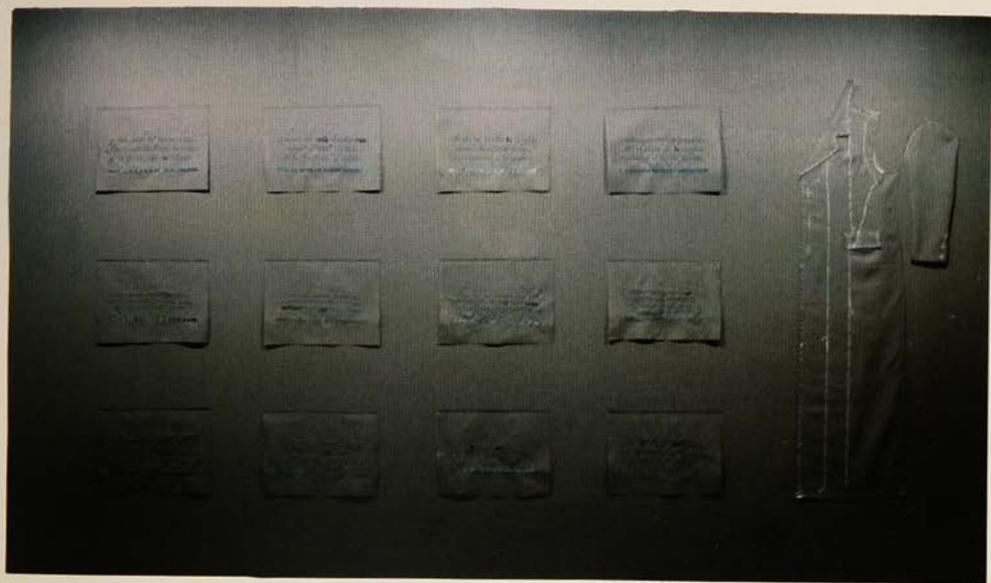
Tengo un sentimiento de mi lengua  
halla un copera de caracol  
y repulante con calor y viento.

---

con la lengua sin sudor  
flor que se abre con la noche  
reaparece flor del fuego.

---





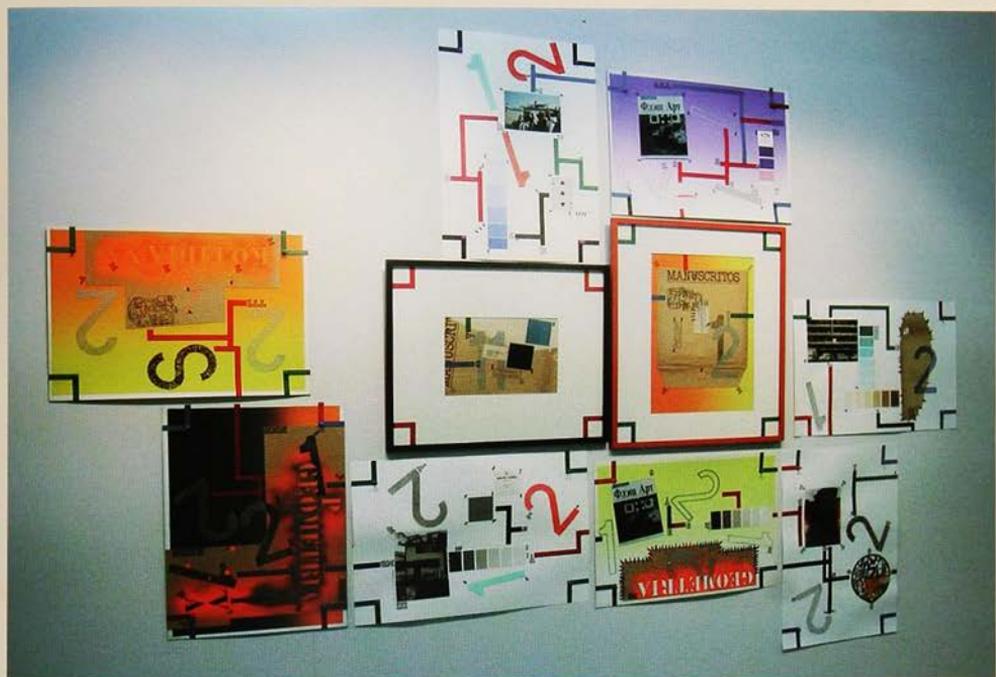
NURY GONZÁLEZ. *RECADO A GABRIELA MISTRAL*. 1995. BORDADO SOBRE CASIMIR.



MANUSCRITOS

Флэш Арт

ГЕОМЕТРИЯ



CARLOS NAVARRETE. *CONSTELACIÓN NATURAL*.  
2003. MEDIOS MIXTOS Y COLLAGE SOBRE UNA  
SERIE DE DIBUJOS A LÁPIZ.





CRISTIAN SILVA. *ROJO Y NEGRO*. 2004.  
TÉCNICAS MIXTAS.



Walt  
nau v  
viels  
ter M  
hoch  
ein e  
cher  
ler, d  
zum

PHOTOGRAPHY CO.

SEPTEMBER 1936

3	4	5	6	7
8	9	10	11	12
13	14	15	16	17
18	19	20	21	22
23	24	25	26	27
28	29	30	31	



## TYPOGRAPHY TRICKS

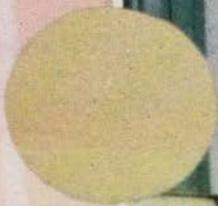
Professional typographers are usually appalled at typographical tricks in a New Yorker. "The decorative advertisement I see now is the electric sign of the square—the one with the girl in the square. Every time I see it, I stand still and stare to watch it. That's an advertisement. Think of the millions of people it must sell a lot of."

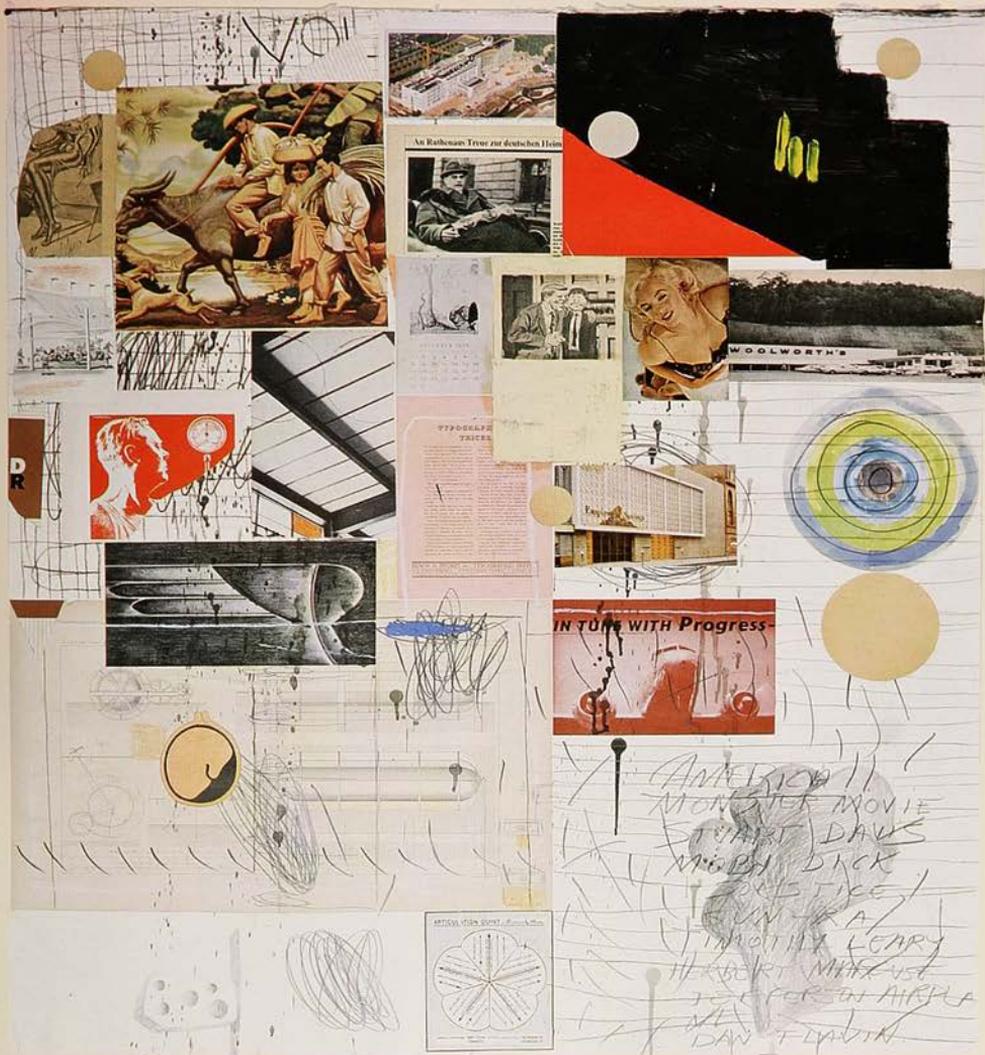
...and blood circulation does really quickly, speak clearly and concisely, use an impressive word, the quality of the work of service they are selling. ...and blood circulation in the best of the world, because it is the most important in a possible life ...and blood circulation in the best of the world, because it is the most important in a possible life ...and blood circulation in the best of the world, because it is the most important in a possible life

of display, ...effectiveness ...J.L. Frank ...Fred Farrow, ...rightly, and ...were opposed on the editorial line, Ben Day ...and look type facts of the ...period, because they distract the ...the sales message and were ...more hard to read.

We all "pretend" to say that we, better ...in the advertising business, ...your right with them, shoulder to shoulder. ...And we did not follow these people like ...Reference to the files of Typo Graphics will ...show that we pretended—not reluctantly ...to technicians—but politely and unobtrusively ...against all trick styles. Certainly we are ...thousands of dollars worth of ads in look ...type faces—because the customer demanded ...in. But when a client asked our opinion we ...were in with a smile. And the answer ...was always negative.

Advertisements have returned to sanity, and





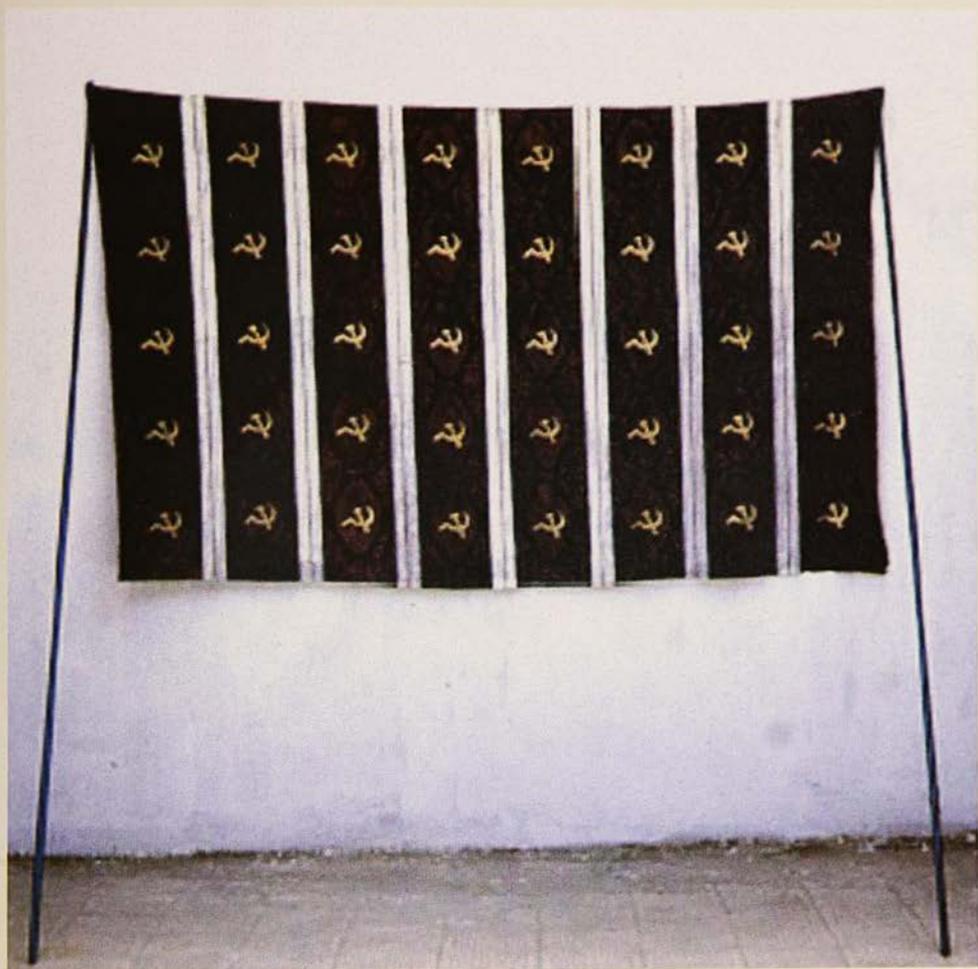
CLAUDIO HERRERA. AMERICANOS DEL NORTE.  
2002. DIBUJO, COLLAGE.

...

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

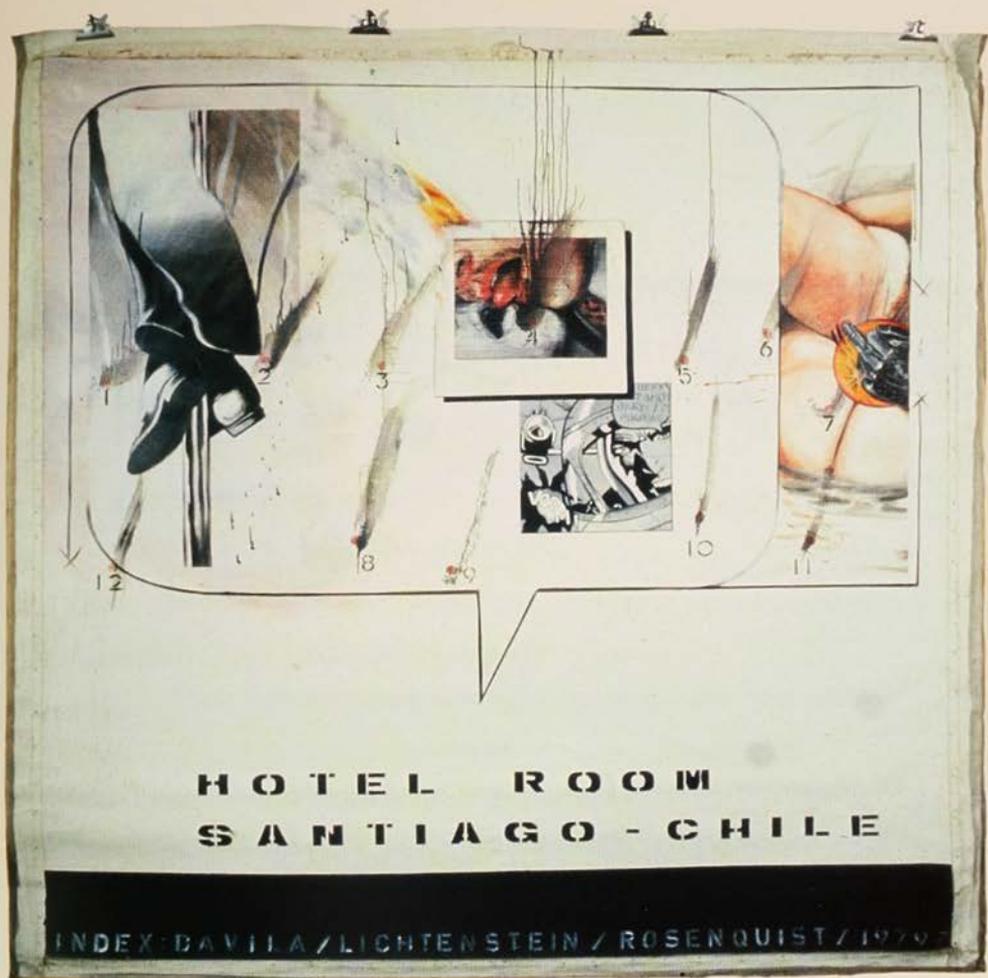
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय



ARTURO DUCLOS. *FUERZA DE TRABAJO*. 1988.  
LATEX, ESMALTE SOBRE TELA Y FIERROS DE  
CONSTRUCCIÓN.





JUAN DOMINGO DAVILA. SANTIAGO HOTEL ROOM. 1979. ÓLEO SOBRE TELA. Colección Roberto Edwards.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

AMOR, EL MUNDO



El horizonte es relativo cuando no lo vemos, por ejemplo en un paisaje limitado por cerros o casas, o dentro de una habitación.

La precisión del golpe de vista debe ser considerado como la base fundamental del dibujo en general y en el todo del dibujo.



LA REPRESENTACION

Para llegar a ser artista, debe desterrarse completamente el sistema de copiar muestras de dibujos de periódicos, ilustrados y en general de cualquier otro medio.

El artista debe hacer su propio dibujo, que se hace.



El artista debe hacer su propio dibujo, que se hace.



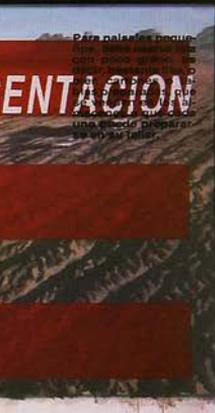


# AMOR, EL MUNDO ES MI REPRESENTACION

Los pinceles planos de pelo de marín, como tienen el pelo más fino, permiten pintar superficies que se quitan muy lisas. De estos pinceles conviene tener de pelo largo y corto; los largos para rellenar o hacer contornos y los cortos, que tienen más firmeza, para trabajar el modelado o tener un esbozo ya seco.

Para pintar los pecu-  
los, debe usarse un  
pelo más grueso, se  
debe trabajar un co-  
lor a la vez, para  
una buena preparación  
de los colores.

El arte de  
pintar debe  
ser un arte  
de libertad,  
de espontaneidad,  
de emoción,  
de sentimiento,  
de intuición,  
de inspiración,  
de pasión,  
de amor.



1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20

**LA LETRA EN / DE  
LA IMAGEN**

“También se descifró el contenido: nociones de análisis combinatorio, ilustrados por ejemplo de variaciones con repetición ilimitada. Esos ejemplos permitieron que un bibliotecario de genio descubriera la ley fundamental de la Biblioteca. Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veinte y dos letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: no hay en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos.”

Jorge Luis Borges

En otro recorrido, *Gabinete de lectura* es una exposición que se da a ver y leer en la distribución de las obras en tanto espacio figural y textual; las que indagan en la reformulación de los signos, discontinuando la relación de complementariedad entre la imagen y el título, como también en el proceso de producción la sintaxis se reorganiza en un mecanismo retroversivo: visibilidad de lo legible, legibilidad de lo visible.

Al igual que el fragmento del relato borgiano “La Biblioteca de Babel”, *Gabinete de lectura* pesquisa en la combinatoria en términos de su contenido, lo que se dispone en la superficie de los muros y las remisiones con los documentos.

En el ejercicio borgiano, el espectador/lector puede construir su propio sistema de retículas de lecturas en la combinatoria de ver y leer considerando el lenguaje como una máquina de combinaciones infinitas.

Un campo de combinaciones sería la semantización: versión, revisión, revisionismo, reversibilidad y reedición.

Versión, por cuanto corresponde a una selección de obras que tienen como constante la problematización de la imagen y la palabra, la que es puesta en revisión en diferentes sincronías de sus contextos de producción (1971-2005) la que es sometida a un modelo de análisis de revisionismo historiográfico. Con ello se quiere indicar, en su condición de fuentes primarias, que son necesarias para el desarrollo de la escritura sobre arte chileno contemporáneo, caracterizado por un momento de ruptura epistemológica, en el entendido de la modificación del modelo historiográfico positivista analógico de dependencia internacional.

También la selección de obras sintomatiza otras “rupturas”: las estructuras de relaciones productivas de sentidos. La cronología analizada es revisada reversivamente con la interrupción de un momento de entendimiento y diálogo en la sociedad chilena. El “golpe” no sólo significó la alteración de una gramática sino el uso de ésta por los sujetos, modificando el uso de los códigos y resignificando claves de significación.

Las obras que se exhiben arman un campo de visibilidad y legibilidad. Más que una revisión de las obras en su especificidad, se desarrolla una lectura acerca de la combinatoria, en el sentido de establecer una especie de taxonomía que permita almacenar y exhibir, atendiendo a que la exposición articula diferentes visibilidades y legibilidades a través de la superposición de los materiales que se combinan: obras, documentos y registros de obras.

El corpus de obras expuestas se puede ver y leer como un enunciado scripto-visual sobre la imagen y la palabra en la huella impresa en materiales gráficos que son recuperados, constituyéndose en archivos para la construcción de obras, serán revistas, libros, manuales que, (des)contextualizados producen enunciados gráficos mediante la cita y sus remisiones.

Si en la tradición del género pictórico el uso de los textos funcionaba como fondo de obra en los que se ilustraban acciones significativas basadas en textos poéticos según la doctrina *ut pictura poesis*, dicho sistema narrativo entrará en crisis con la modernidad al plantearse la discontinuidad del cuadro como documentación, centrándose en

la reflexión del cuadro como lenguaje. “El interés por el lenguaje artístico es una constante de la modernidad, aunque no sólo en nuestro siglo irrumpe de forma incontenible. No me parece casual que los orígenes de la modernidad en el siglo xviii se plantearan en el ámbito de una drástica revisión de los criterios tradicionales sobre el lenguaje plástico y literario.”<sup>3</sup>

Las obras expuestas investigan sobre la desestructuración del código pictórico, que en el sistema del arte chileno se traducirá en la crisis de la representación producto del uso de nuevos soportes, la incorporación de la fotografía y el “desplazamiento” del grabado de su condición técnica.

Parte importante de las obras investiga en la inscripción mecánica de la imagen y la articulación de la letra en el espacio plástico mediante operaciones de transposición como la reproducción, la seriación con materiales impresos a través del corte, el montaje evidenciando el procedimiento de la imagen como operación de lenguaje. Será recurrente el uso de fragmentos de textos cuyas fuentes provienen de la cita de revistas, libros y manuales que relacionan la imagen y la palabra a través de la edición de una combinatoria cuyo repertorio es resultado de la recolección de imágenes encontradas, produciendo un ordenamiento retórico en la sobreposición de espacios y tiempos diferentes.

En la secuencia de la “topografización” se aprecia la edición en diferentes sistemas de impresión y operaciones para graficar la visualización del espacio figural y el espacio textual, lo que se podría leer como “bricolaje”.

Otro elemento destacable es la relación entre arte y literatura, ya que parte significativa de las obras problematizan la distribución y compaginación de la palabra en las superficies de diversas materialidades y procesualidades. El trazo, la combinatoria tipográfica, la palabra bordada, van construyendo nuevos sentidos entre las imágenes y las palabras.

La tradicional relación de complementariedad de la ilustratividad del arte y la literatura se alterará en la investigación de diferentes

tipos de superficies de inscripción, modificando las categorías del espacio y del tiempo que tradicionalmente separaba a estas disciplinas, a través de la incorporación de soportes en términos de la fijación y circulación de las imágenes y las palabras; las categorías espacio temporales serán resignificadas en la página y en el libro como contenedor, estableciendo nuevas remisiones mediante distintos usos de tipografía, resignificación del cuerpo tipográfico en la cita del sujeto escritural y su extensión fuera del libro. Todo ello quedando de manifiesto en las obras de Parra, Zurita, Lihn, Eltit, Martínez, Vicuña y Brintrup que desdibujan los límites de la página y del libro, deshaciendo el recorrido del ojo del lector.

Característico del momento, en términos de la relación arte y literatura, será la recepción, en la cual escritores provenientes de la literatura se ocuparán de su relación con la visualidad: Adriana Valdés, Enrique Lihn, Cristián Hunneus, Gonzalo Millán, entre otros. De igual modo, en la sección "Lecturas" de este catálogo, se postula una proposición respecto de la relación arte y literatura en cuanto a la utilización de textos de ficción como fuente primaria para la escritura sobre arte chileno.

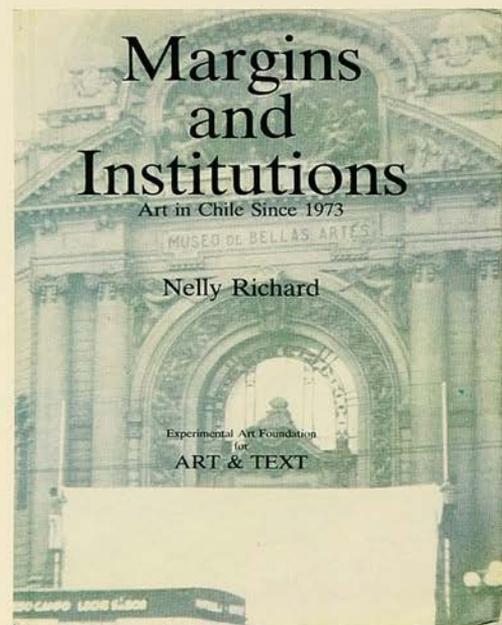
## NOTAS

<sup>3</sup> Madrid, Alberto, Nordenflycht, José, Proyecto Dirección de Investigación, Universidad de Playa Ancha, 2004-2005.

**OBRA /  
DOCUMENTACIÓN**

UNA MILLA DE CRUCES  
SOBRE EL PAVIMENTO

ROTTY ROSENFELD

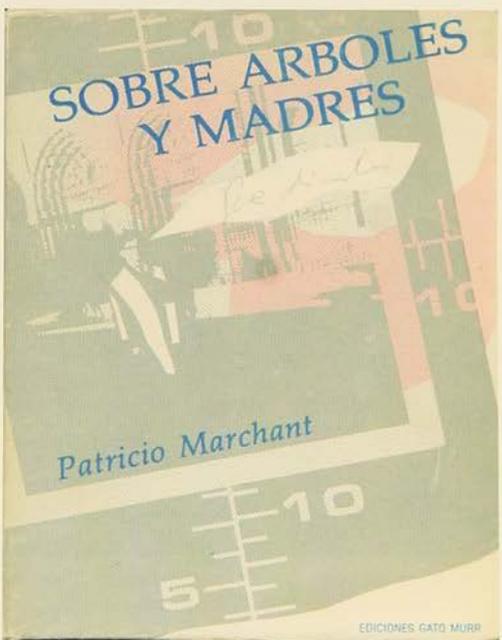
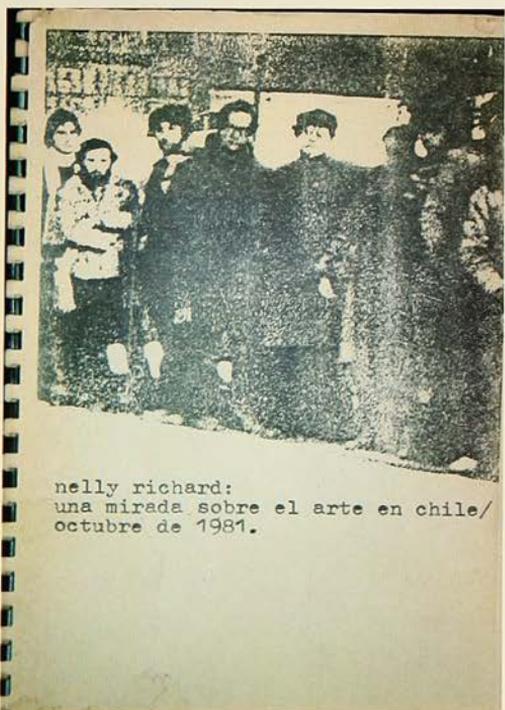


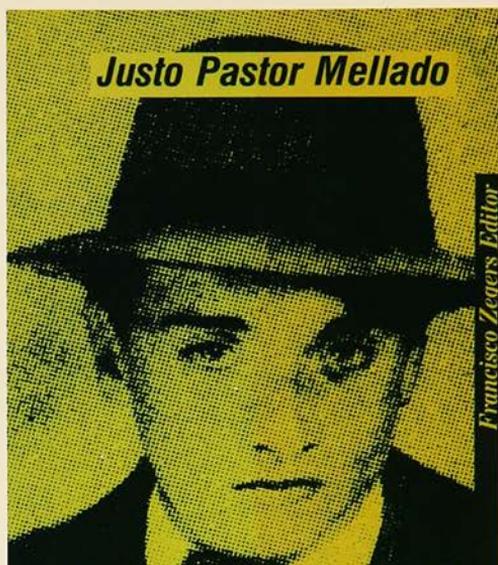
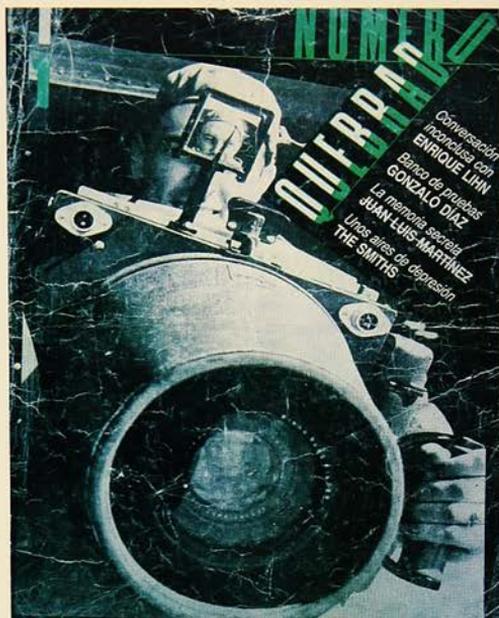
cal

arte  
expresiones culturales

2  
julio 1979

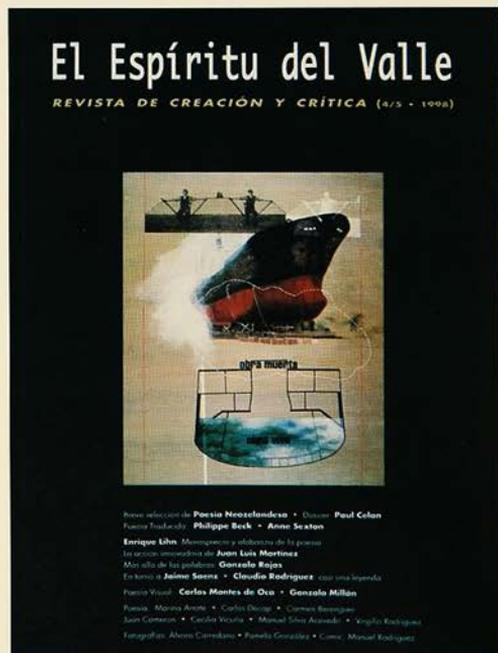
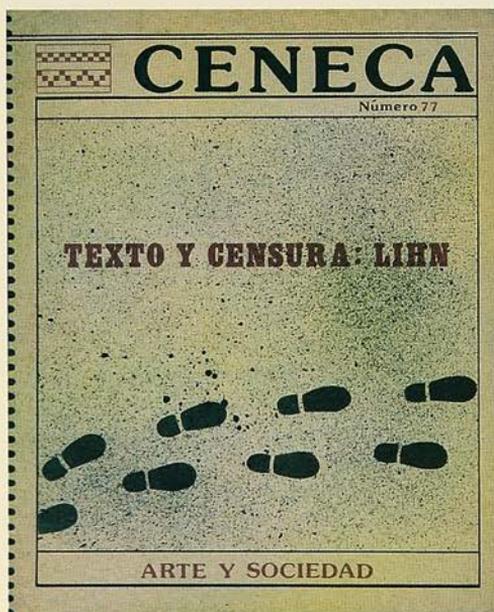
DO RESPONSABLEMENTE LA EMERGENCIA DE SU CONFLICTO EN LA HISTORIA COMO CORTE, RUPTURA, DECONTINUIDAD DE TAL HISTORIA. El conjunto de inicios recopilable a nivel artístico sinaliza la intencion de tratar el problema del arte como verbal, TRATANDO TAL VERBAL COMO MATERIAL INCIDENTAL DE LAS PROPOSICIONES ARTISTICAS EN VIA DE ENUNCIACION (2). El problema





## El fantasma de la sequía

**INTERVISTADO: GONZALO DIAZ:**  
Foto N.º 2896, (a) "El Chiquillo Bonito", LANZA. Filiación: 27 años — 1,67 m. estatura — cutis moreno claro — cabello castaño claro — ojos castaño claro. Actúa conjuntamente con Carlos Contre-



**CONSTRUCCIÓN DE  
ARCHIVO**

“El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que lo hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjunto, series, relaciones.”

Michel Foucault

Paralelamente a la disposición de obras y su distribución, el montaje organiza un discurso y en la suma de estas piezas también se edita. Más aún en el caso de *Gabinete de lectura* en que las obras producen remisiones con el material gráfico y documental estableciendo una superposición de textualidades.

De algún modo, *Gabinete de lectura*, traduce la ensoñación borgiana de la incansable labor del bibliotecario en su afán de ordenamiento, en tanto recorrido por los saberes acumulados que se disponen en las estanterías, cuyo andamiaje escenifica la combinatoria de la enciclopedia de lectura.

En el andamiaje de *Gabinete de lectura* está “Versión diagramática de la escritura del arte chileno contemporáneo”<sup>4</sup>, texto escrito en otro momento, pero que se revela como anticipativo del deseo de construcción de archivo. En tal ocasión, se proponía un recorrido panorámico mediante la selección de algunos textos que daban cuenta de la constitución de una producción escritural sobre el arte chileno, para establecer una corrimiento epistemológico respecto de una tradición historiográfica de carácter lineal —evolutiva— construida desde la referencia de la analogía de la dependencia. Ahora el relevamiento de fuentes documentarias se ocupa de la

puesta en valor atendiendo a un programa de investigación en curso, “Bases epistemológicas para el análisis de los modelos de la historia de arte contemporáneo chileno”<sup>5</sup>, de la cual *Gabinete de lectura* informa —escenifica— en parte.

De ahí que la edición de la exposición reproduciendo la figura del gabinete, aborda la revisión de parte de las estanterías, por lo que la elección de la obra de Alicia Villarreal “La lengua materna” (1997) como portada del catálogo, visualiza en los libros troquelados su reprocesamiento; el libro es reescrito mediante la figura troquelada, transformándose en soporte de obra en la figura de archivo —inventario— con materiales que se utilizan en el sistema educativo como parte del proceso de enseñanza aprendizaje.

A diferencia de otros momentos, en el desarrollo de las artes visuales chilenas se pone de manifiesto una preocupación por la edición. No es sólo la producción de obra y su puesta en circulación, sino la atención en las condiciones de su recepción. De ahí que el catálogo u otros soportes editoriales den cuenta sobre el proceso de construcción de obra, tensando la clásica relación ilustrativa o el acompañamiento de la escritura como elemento suplementario.

En *Gabinete de lectura* interesa identificar algunos de los momentos de densidad editorial tomando como fecha referencial 1975 con la circulación de la revista *Manuscrito*, como se ha indicado antes, por constituir una nueva línea editorial. Pero ésta no sólo es en la especificidad de la revista, sino en la propia producción de Ronald Kay que al revisar la documentación de la época correspondería a un primer momento de aceleración de “transferencia informativa”<sup>6</sup>.

La labor de Kay arma una constelación con su producción escritural, como sobre la de otros y la transmisión de nuevas teorías para la puesta al día en cuanto referencias para la interpretación de la producción visual en circulación. Dicha producción se vincula con las obras de Eugenio Dittborn, Catalina Parra, entre otros, aspectos de los que se ocupa en este catálogo Justo Pastor Mellado.

Señalar la antecedencia de la textualidad de Kay, es por la necesidad de establecer condiciones con el trabajo de fuentes primarias respecto a la cronología que recorre la exposición ante la tendencia

de leerla como un solo bloque. Entre 1975-1981 transcurren seis años hasta que Nelly Richard inscribe la designación de escena de avanzada. De igual modo aún está pendiente el estudio sobre la producción de Richard en términos de estratificación epistemológica. El ordenamiento de su estantería debería consignar momentos previos a la institucionalización de su margen (1986), entre otros. Su primer texto de carácter historiográfico, "La historia del arte en Chile una la que se recita, otra la que se construye" aparecido en Revista Cal N° 2 1979, es utilizado como parte de las citas de las obras de Carlos Altamirano —"Revisión crítica de la historia del arte chileno" (1979)—, en "La acción de la estrella" (1979) de Carlos Leppe, primero en la revista Cal y posteriormente documentada en Cuerpo Correccional (1980); luego seguirán "Postulación de un margen de escritura crítica" (1981) y "Una mirada sobre el arte en Chile" (1981). Esta secuencia de textos recoge diferentes momentos de circulación de obras y el modo en que Richard se ocupa tanto por su recepción como producción, cuestión que se registra en los materiales de documentación de la exposición. Pero esas fuentes habría que analizarlas para efectos del desplazamiento del bloque retícula de lectura con que se la suele identificar.

Tal como Richard ha indicado, parte importante de este material tuvo una circulación restringida por las condiciones de la época, por ello la necesidad de su revisión y actualización para una enciclopedia de lectura.<sup>7</sup>

En las estanterías del periodo analizado, en el rescate de fuentes, los textos de Eugenio Dittborn resultan paradigmáticos como modelos de edición: el catálogo "delachilenapintura, historia" (1976), se incorpora la noción de puesta en página en un catálogo y la producción de un texto de artista, marcando el inicio de un proceso de edición y remisiones. A este catálogo le siguen "Final de pista" (1977), "Fallo fotográfico" (1981) y el libro "Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década del 80" que edita en 1981 con la reedición de textos escritos en 1977 y 1979. Todo lo anterior resumido en el libro de artista (ejemplar único) "Un día entero de mi vida. Hilvanes y pespuntos para una poética" (1981).

Volviendo a la Biblioteca de Babel e insistiendo en la combinatoria borgiana, *Gabinete de lectura* es más bien el inicio del recorrido por las estanterías de la galería, en este caso, de las artes visuales

chilenas, al igual como Benjamín describe en “Desembalando mi biblioteca”<sup>8</sup> “En lo que a mí concierne, me propongo, en las líneas que siguen, algo más evidente, más palpable; lo que me interesa es mostrarles la relación de un coleccionista con el conjunto de sus objetos; lo que puede ser la actividad de coleccionar, más que la colección misma. Que para ello considere las diferentes maneras de colocar los libros, no deja de ser arbitrario. Este orden, como cualquier otro, no es más que un dique contra la marea de los recuerdos que, en continuo oleaje se abate sobre cualquier coleccionista que se abandone a sus gustos.”

En este caso, es el resultado paciente del seguimiento de los textos para la construcción del archivo en contraposición a Bouvard y Pécuchet, que se transforma en una parodia de la acumulación del conocimiento por la ilustración, pero, por otra parte, está la persistencia de los personajes para continuar a pesar del desencanto. Para ello, piden a un carpintero que les construya un doble pupitre para seguir copiando. De ahí la “vindicación” de Borges por este libro con el cual Flaubert altera el código de la novela realista, evidenciando en su narración el proceso de construcción de ésta como la intertextualidad con los textos a los que remite. Por cierto, pasión borgiana por la referencias.

Más que el coleccionar, es el ejercicio de lectura que también se transforma en una colección de imágenes y textos que se van develando en el desciframiento de las horas de lectura.

*Gabinete de lectura* es la proposición de un programa de trabajo en que, como se ha señalado, intenta desagregar esa especie de lectura en bloque de una época ciertamente compleja y con intersticios. Volviendo a este plan de recorrido, la producción de Ronald Kay remite a una “arqueología de saber” sobre la producción escritural de las artes chilenas a las que se sumarán otros recorridos.

Sin embargo, de acuerdo a los antecedentes entregados, un momento de densidad editorial es 1981, la sola enumeración lo evidencia: “Una mirada sobre el arte en Chile” de Nelly Richard; “La pintura chilena (de la colonia a nuestros días)” de Gaspar Galaz y Milan Ivelic; “Fallo fotográfico”, “Un día entero de mi vida. Hilvanes y respuntes para una poética” y “Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década del 80” de Eugenio

Dittborn; "Derechos de autor" de Enrique Lihn; "Intermedios" de Nelly Richard y Justo Pastor Mellado; "Postulación de un margen de escritura crítica" de Nelly Richard; "Reinvidicación del margen como abstención de la impostura" y "Grabado al aguafuerte" de Justo Pastor Mellado, parte de este bloque será tratado por Patricio M. Zárate en este catálogo.

De algún modo, en la suma de estos textos se pueden identificar tres modelos de análisis del arte chileno contemporáneo en términos de autores que se han ocupado de escrituras que arman sistema, escrituras transversales y textos de artistas.

De las escrituras que arman sistemas se pueden identificar tres nociones: periodización, escena y transferencia.

La periodización en el arte chileno es desarrollada por Antonio Romera, cuestión a retener, como indica también Nordenflycht en este catálogo, esa especie de "gesto adánico" en la producción escritural en el arte chileno. Cuando menciono a Romera es en el intento de sistematización, ya que antes Eugenio Pereira Salas, Luis Álvarez Urquieta, Alfredo Benavides, entre otros, han abordado capítulos del arte chileno. En "Pintura chilena", Romera (1951) arma una periodización, siguiendo la analogía de la dependencia con el arte internacional, el que será ampliado más adelante en "La pintura chilena. De la colonia a nuestros días" de Galaz e Ivelic, evidenciando los problemas del calce de la periodización y la historización de la producción reciente.

Si Romera trabaja en la diacronía, Richard lo hace desde el análisis sincrónico modificando los referentes teóricos e introduciendo la noción de escena que la desarrolla en "Una mirada sobre el arte en Chile", en la que recupera y analiza la producción entre 1977 y 1981, estableciendo el cambio de coordenadas, la modificación de los soportes, la indagación en el espacio social y la emergencia de una nueva escritura sobre arte.

En la "Novela chilena del Grabado" (1995), Mellado desarrolla la noción de "transferencia teórica" la que posteriormente le permitirá sistematizar su versión de las artes visuales chilenas, especificando dos momentos de modernización: el primero representado

por Balmes, a quien lo relaciona con Burchard en las historias de mancha además de su rol institucional, y un segundo momento de la mancha con Dittborn, en la procesualidad de la fotomecánica. También, a diferencia de las "otras historias" que preferentemente se ocupan de la pintura, Mellado incorpora el análisis del grabado y su efecto en la enseñanza.

Lo anterior considérese como los antecedentes para la constitución de los documentos de la revisión del saber historiográfico sobre el arte chileno, que son parte de una investigación en curso en la que interesa identificar momentos de densidad editorial.

## NOTAS

<sup>4</sup> Madrid, Alberto, Chile 100 años artes visuales, Edición facsimilar, 2000, página 92.

<sup>5</sup> Madrid, Alberto, Nordenflycht, José, Proyecto Dirección de Investigación, Universidad de Playa Ancha, 2004-2005.

<sup>6</sup> Mellado, Justo Pastor, La novela chilena del grabado, Santiago, 1995, página 126.

<sup>7</sup> Richard, Nelly, Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973, Melbourne, 1986, página 134.

<sup>8</sup> Benjamin, Walter, "Desembalando mi biblioteca", Revista de Occidente, Febrero 1993, N° 141, página 131.

## LECTURAS

## MÁS ALLÁ DE LOS CUATRO SEGUNDOS:

Documento, archivo e historiografía en el arte contemporáneo chileno.

JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA<sup>1</sup>

“La tecnología nos hace creer a veces que todo puede ser hecho en cualquier momento y cualquier lugar, con el arte todo es diferente.

Mozart o Rembrandt no pueden ser inventados nuevamente, ellos sólo pueden ser recordados.”

Hans Belting<sup>2</sup>

“No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad.

Ningún archivo sin afuera.”

Jacques Derrida<sup>3</sup>

“¡Archivad, archivad: siempre quedará algo!”

Pierre Nora<sup>4</sup>

¿Ha pensado alguna vez cuanto tiempo de atención le dedica a la observación de una obra de arte en un Museo?: ¿un minuto? ¿treinta segundos? ¿tal vez diez?.

Mucho menos que eso, de hecho en promedio serían sólo cuatro segundos.

Esta cifra está acotada según un mítico estudio -que como todos los mitos somete su verosimilitud a una cuota de fe- que tendría su origen en la UNESCO, institución que lo divulga desde fines de los sesentas.<sup>5</sup>

No intentando desmitificar el dato por lo que, independiente de su veracidad, lo invitamos a hacer la prueba empírica y contar hasta cuatro, cada vez que al lado suyo una persona ocupe ese lugar de privilegio frente a la obra que merodea con impaciencia.

Ahora bien, si está leyendo esto -sin una obligación profesional o estudiantil mediante- seguramente pertenece a ese mínimo porcentaje de la población que podemos denominar “público de arte”, quien por puro placer o curiosidad observará una obra con una detención mayor a ese fugaz momento.

Es para ese público de arte, que persiste más de cuatro segundos, a quien podría interesar estas notas, ya que seguramente esperará que en el contexto de una exposición como la que genera este catálogo, las cuestiones relativas a las tecnologías que implican la sustentabilidad legitimadora de las obras, más allá de ese lapso, no sólo dependen de su conservación y estabilidad material en el tiempo, sino que también de la capacidad para administrar la producción de significado de las mismas.

Desde que el sociólogo Pierre Bourdieu planteara -por las mismas fechas del *mítico estudio*<sup>6</sup> - que *el amor al arte* estaba mediatizado por el funcionamiento institucional del museo, deberíamos estar atentos a como se ha ido desarrollando en nuestro medio la relación sostenida por la clásica tríada museológica: “exponer/investigar/conservar”.<sup>7</sup>

Esa atención es uno de los puntos de partida que *Gabinete de Lectura* intenta problematizar, para poner en valor una tríada simétrica pero distinta, a saber: “documentar/archivar/historiar”.

Ésta última es la que, en el horizonte de la puesta en valor patrimonial del arte contemporáneo, pone en línea las relaciones archivales -al decir de Hal Foster<sup>8</sup>- del arte moderno como documento, el museo como archivo y la historia del arte como narración.

Esta atención inicial es la que explora la relación entre regímenes textuales verbales y no verbales en el sistema de arte contemporáneo chileno, donde nuestra mirada disciplinar se fija

en el punto de relación donde podamos instalar una narración histórica del mismo más allá de su posible documentación y más acá de su indefectible monumentalización.

Lo que no es otra cosa que la activación del *tiempo real* que implica la observación *cada vez* de una obra, en donde su *contemporaneidad* implícita hace desaparecer el documento, mientras simétricamente aparece el monumento. Donde la información autónoma del objeto artístico es sometida a las condiciones de su particular formalización, testimoniando en ella su capacidad de recordar, aludir, referenciar, señalar, en fin, instalarse como memoria objetualizada.

Es por ello que más allá de ese instante inicial de cuatro segundos aparece la condición “patrimonial” de las manifestaciones artísticas, las que han sido adjudicadas generalmente al arte “histórico”, en donde el problema del tiempo ha sido uno de los elementos que desde la tradición conceptual del patrimonio cultural del siglo XX ha estado en el núcleo de su esencia, al menos desde el historiador del arte austríaco Riegl<sup>9</sup>.

Según esta ortodoxia patrimonial la condición de “patrimonio” estaría dada por la herencia. La operación de *heredar* no sería otra cosa que recibir un conjunto de elementos que estarían *programados* por quien *da* y que, mediante unas *instrucciones de uso* bastante precisas, deben ser activados por quien *recibe*.

Se hereda algo porque esto perteneció a otros antes que nosotros, por lo tanto ha transcurrido un tiempo en que su valor ha sido legitimado por esos otros. Durante mucho tiempo hemos creído que la legitimación por esos otros, anteriores a nosotros, era la condición *sin la cual no* se podía pensar en el patrimonio, y que nuestra participación contemporánea en estos bienes heredados debía remitirse a su *restauración*.

Y eso es lo que hemos hecho desde -al menos- fines del siglo XVIII.

En consecuencia, si gran parte del mundo occidental del siglo XIX nace con la certeza de que *el tiempo es dinero*, no nos podría extrañar que simétricamente a los avances por *ganar más tiempo*,

se caracterice a este mismo período como el siglo en donde se realizarían grandes esfuerzos por recuperar utópicamente toda la memoria cultural del mundo, desarrollándose la historia del arte, la arqueología y los museos.

En suma el siglo de la heterotopía, como quería Foucault<sup>10</sup>.

Asumiendo esto es que durante el siglo XX se ha ido construyendo un referente conceptual que ha logrado instalar la idea de que la valoración del patrimonio tiene que ser hecha *desde y por* nosotros: no podemos ni debemos esperar a heredar, sino que más bien debemos ir cautelando e incluso aumentando nuestra herencia.

La producción patrimonial no es solamente *inventar tradiciones*, como bien señaló en su día Eric Hosbwam<sup>11</sup>, sino más aún, entender que conservar es una operación de interpretación, cuestión que los historiadores del arte ya comienzan a suscribir.<sup>12</sup>

Es aquí donde la dimensión patrimonial del arte contemporáneo emerge desde la activación autoconsciente, en donde su debate actual ha demostrado que las obras tienen una capacidad para poder activar significados sobre aspectos de la realidad que están lejos de ser subjetivas introspecciones de la experiencia personal del autor, de ahí es que incluso para muchos de estos artistas la palabra creación ha sido desplazada por la producción y aún más por la de mediación.

Sabemos que el modelo de enseñanza académico preexistente planteaba un tránsito desde el canon objetivo hasta la expresión subjetiva. La eficiencia de los artistas legitimados por este modelo radicaba en ser la mejor expresión que pudiese convertirse en superación del canon para instalar otro nuevo.

Luego de examinar el largo y complejo decurso al que nos ha sometido la densidad de propuestas artísticas contemporáneas, podemos reconocer una zona de insistencias -que algunos colegas insisten en convertir en coincidencias- que redundan en la necesidad de producir obras desde un tránsito inverso que iría desde lo subjetivo a lo objetivo.

Como ya existe un consenso generalizado de que las obras de arte contemporáneas intentan ser construcciones que son alternas a la realidad y que no intentan representarla, no cabría la *restauración* de los fragmentos de ese gran friso que ha sido la “historial natural” de la humanidad, sino más bien todo lo contrario, sólo aumentando “la historia” ésta se podrá conservar.<sup>13</sup>

Es decir hay que aumentar los relatos, donde los que deciden sobre el valor de qué, cómo y cuándo se conservan los acervos patrimoniales debemos ser nosotros desde ahora, ya que así como el descarte y el olvido fue en su momento la estrategia de dominio colonial de Occidente sobre el resto del mundo, hoy la sobrepuesta memoria y la superabundancia de información son poderosas herramientas de control social en la sociedad del capitalismo avanzado.

Por cierto esto ya lo han advertido los artistas a través de ese impresionante recurso de generar condiciones de visibilidad sobre aquello que la mayoría de nosotros no vemos.

Los artistas presentes en esta muestra son parte de un contexto histórico en donde las condiciones de modernización e internacionalización del sistema de arte chileno contemporáneo exigieron la movilización de transferencias al debate de arte local en aquello que los referencia al global.

Por lo que se detecta la capacidad en ellos de ser tan analíticos como activistas, en el medio público como privado y señalando las responsabilidades para con el equilibrio de lo que nos hace sentido como contexto.

Por lo mismo mientras unos han sido capaces de adelantarse a señalar temas que el “urbanismo científico” ha desarrollado décadas más tarde como los mapas mentales y la geografía de la percepción, otros han trabajado sobre los elementos estructurales de la monumentalidad, en donde el valor de la autenticidad pasa por la especulación material.

Igualmente, mientras otros han desarrollado obras que han sido capaces de adelantarse en décadas al debate sobre la valoración

del patrimonio intangible, denotando el valor formal del lenguaje, los medios y formatos bautizados anglosajonamente como *site-specific*, *performance* o *public art*, den cuenta de cómo han invertido sus esfuerzos sobre las condiciones en que se interroga el poder manifestado en obras que como activos simbólicos interfieren las condiciones impuestas por la economía política imperante.

En este campo de visibilidad todos ellos han transitado por la curva de obsolescencia de la novedad, donde se debe olvidar para volver a recordar y volver a olvidar para volver a recordar, así tautológicamente, en base a otra de sus estrategias retóricas visuales favoritas: el bucle.

Los pies forzados del trabajo historiográfico sobre el arte contemporáneo serían entonces cómo recordar algo que quiere ser olvidado, cómo monumentalizar algo que quiere ser efímero y cómo testimoniar la narración de lo no dicho.

Por lo anterior la pregunta metodológica inicial que ronda el trabajo de historia es ¿qué hacemos con los documentos? Si el trabajo de la historia del arte se diferencia de las otras historias en que este se hace en presencia de los acontecimientos -ya que las obras son hechos históricos artísticos- estos no serán documentados ya que su inmanencia monumental los convierte a ellos en documentos de sí mismos, de modo que si los documentos se archivan, en este caso habrá que archivar las obras.<sup>14</sup>

Si las sociedades se proveen de recuerdos a través de “modos de transferencia”,<sup>15</sup> serán estos archivos de obras los que operen como agentes de transferencia. Por eso cuando cuando pensamos en archivo y sus relaciones con la producción en artes visuales contemporáneas, nada más sugerente que la imagen que va desde los *Wunderkammer* al proyecto *The File Room* de Antoni Muntadas<sup>16</sup>, por ejemplo, donde la obsesión heterotópica de acumularlo todo no tiene precedente en la historia de la humanidad.

No deja de ser sintomático sobre la importancia de esta condición “obra/documento” para el sistema de arte contemporáneo, que una de sus más prestigiadas citas tenga como nombre DOCUMENTA,

o que un par de décadas antes de su creación los surrealistas sostuvieran un proyecto editorial denominado *documents*, y esto por mencionar los metonímicamente más evidentes.

En nuestro contexto la merma sobre la “obra/documento” no debería extrañarnos, ya que la falta de pertinencia historiográfica hace que todos se jacten de ser los primeros<sup>17</sup>, los eternos iniciadores que no reparan en los trabajos anteriores, lo que lejos de ser ignorancia, es una opción que podría llegar a bloquear la condición de “obra/documento”, inutilizándola para el trabajo historiográfico y curatorial, ambos trabajos que si aparecen como recientes, han sido identificadas en sus carencias desde hace décadas.

De hecho hace ya más de veinte años un diagnóstico sobre los museos en Chile concluía que: “La mayor parte de estos museos no cuenta con los servicios de restauradores o conservadores y no existen en Chile los cargos de “Curadores” o encargados de las colecciones, quienes en otros países, son los responsables directos del estado de los Bienes Culturales.”<sup>18</sup>

La ausencia de documentación es una cosa, su merma otra. Es decir ¿quién se encarga de las colecciones?, es en esa pregunta desde donde se nos propone el trabajo articulado de *Gabinete de Lectura*, en la medida que la exposición converge en la radicalidad de un punto ciego -ausencia de visibilidad de las obras- que debe producir sobre su carencia, esto es la necesidad del archivo.

Pero ahora: ¿qué archivo?

En el archivo *no habrá mal que por bien no venga*, de hecho *Mal de Archivo*, la famosa conferencia de Jacques Derrida, se dictó en Londres bajo el auspicio de -entre otras instituciones- el Courtland Institute of Art. Habrá que recordar que en 1933 esta institución fue la que creó las condiciones de recepción para el traslado desde Hamburgo a Londres de la biblioteca del historiador del arte alemán Aby Warburg, la que junto con sus discípulos da origen al Warburg Institute, el que hasta el día de hoy se debe a la memoria y continuidad del trabajo de su fundador.

Warburg estaba obsesionado por la constitución de un archivo total de imágenes yuxtapuestas, el que a la manera de un Atlas de obras pudiera ser consultado como memoria dinámica: *Mnemosyne*.<sup>19</sup> En este proyecto la incontinente acumulación no condenaba a las obras a desaparecer unas junto a las otras, ya que un archivo se constituye en la distancia de cisuras que pueden construir distingos, con ese objetivo - y así como entre sus libros- Warburg denominaba a estas cisuras «la ley de la buena vecindad»: el encontrar al lado del libro que uno fue a buscar a través del título, al desconocido vecino de la estantería con una información vital», para sus imágenes era lo mismo<sup>20</sup>.

Que la experiencia histórica pasara por el sujeto, ha sido una de las claves de lectura que ha rescatado a Warburg -a través de Derrida- para la Historia del Arte reciente proyectada desde el discurso del feminismo crítico, lo que redundaba simplemente en el deseo de un archivo abierto -contrario a la clausura política del *archivo del mal* como dirá Derrida-<sup>21</sup> dando cuenta de un archivo anamórfico, entendido éste como el que se mira asimismo, dando cuenta de la potencia de asociaciones que pueden darse entre unas y otras “obras/documento”.<sup>22</sup>

Recapitemos entonces: después de los cuatro segundos viene la necesidad de recordar, después testimoniar los hechos documentalmente, luego construir nuestro archivo anamórfico y finalmente narrar.

Si el recuerdo es activado por las obras, lo que era documento devino en monumento y viceversa, el orden que se nos presenta cuando debemos narrar inevitablemente nos remite a lo que Hayden White ha venido insistiendo desde hace más de treinta años: la historia es un género literario más.<sup>23</sup>

No debería resultar curioso que la invocación a un “arte después del fin del arte” hecha por Arthur Danto<sup>24</sup>, un autor editorialmente sobrepuesto en los últimos años, donde la avidez va por el lado del arte y menos por el lado de la historia, donde será este filósofo de la Historia el que pareciera decirnos que ahí donde comienza el arte se acaba la historia, o al revés donde comienza la historia se nos acaba el arte, cualquiera puede escoger la punta del asunto que hegelianamente le convenga.

El caso es que antes de Danto, muchos de nuestros colegas historiadores del arte deberían leer a Hayden White, quien desde un mismo formalismo analítico insistiera en que la historiografía es un relato con estatuto literario, más aún, un tipo de relato particular para el cual busca ejemplos en el siglo XIX donde se encuentra con Jacob Burchardt tildando su trabajo discursivo de ironía ficcional como una forma arquetípico del relato “satírico”, distinguido de los otros - romance (Michelet), tragedia (Tocqueville) y comedia (Ranke)-, nos hace concluir que la historia del arte - a la cual por cierto nuestro autor suizo hizo su contribución fundacional- no sería otra cosa que una sátira.<sup>25</sup>

Si la historia del arte es una sátira habrá que esperar del discurso curatorial una cierta afectación paródica, ya que las relaciones entre producción de conocimiento historiográfico y curatoría tiene un origen común<sup>26</sup> y un destino cruzado, ya que mientras el primero busca en las obras a sus documentos directos, la segunda organiza estos documentos directos dándoles un estatuto que suplementariamente la considera a ella -en sus externalidades textuales- como documento indirecto.

Por eso es que los catálogos pueden ser consideradas una de las fuentes principales para el estudio del arte contemporáneo, donde éstos no adelantan el trabajo del historiador sino que más bien son sus insumos metodológicos.

El problema entonces de una exposición histórica es que no puede adelantarse su condición documental más que por la presencia misma de las obras, donde estas siempre “subsisten en su concreción lingüística, y todo aquello que es contenido de ideas, de conexión histórica, de interrelación sociológica, y de patrimonio de pensamiento, de experiencias intelectuales y culturales, cuenta únicamente dado que se manifiesta en la obra en modos inventivos de lenguaje visual.”<sup>27</sup>

Experiencias bastantes cercanas en Argentina<sup>28</sup> y México<sup>29</sup> deben ser reconsideradas en la escena local ya que han establecido cruces analíticos entre el trabajo curatorial e historiográfico a partir del reconocimiento de lo que hasta aquí hemos venido llamando “obras/ documento”.

Sobre todo este último donde un proyecto de revisión historiográfica tiene como objetivo poner a debate “la noción de la cultura hegemónica”<sup>30</sup> desarrollando vínculos entre el proyecto expositivo y el proyecto textual en la búsqueda de “nuevos modelos narrativos dialógicos”<sup>31</sup> como indica nuestra colega mexicana Karen Cordero. Es en esa línea que una de las *inversiones* -nuestra *lectura de gabinete*- que esta exposición convoca es precisamente la puesta en valor patrimonial del sistema de arte contemporáneo chileno a través del valor documentario de fuentes primarias -las obras- y el valor monumental de fuentes secundarias -los textos- y su viceversa, a través de la propuesta de un archivo para posibles narraciones que sostengan las obras más allá de los cuatro segundos.

Por esto *Gabinete de Lectura* se nos termina presentando como un modelo de investigación sobre el sistema de arte contemporáneo toda vez que lo que se exponen son alternativamente documentos/monumentos, lo que se investiga constituye el proyecto de archivo anamórfico y lo que opera como dispositivo de conservación es la misma interpretación de las obras que les confiere una legitimidad histórica.

Todo más allá del lapso inicial que hasta aquí le ha consumido más de cuatro segundos.

- <sup>1</sup> Historiador del Arte, Diploma de Estudios Avanzados del Doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Coordinador Académico del Magíster en Arte mención Patrimonio e investigador del Centro de Investigación y Documentación de Arte Chileno CIDACH, programas adscritos de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha. Este texto es parte de la discusión técnica que sostiene el partido curatorial de la presente exposición, que a su vez se inscribe en el contexto del avance del proyecto “Bases Epistemológicas para el Análisis de los modelos de la Historia del Arte Contemporáneo en Chile” (ARTI 03-0405), auspiciado por la Dirección General de Investigación de la Universidad de Playa Ancha, del cual el autor es coinvestigador.
- <sup>2</sup> BELTING, Hans “*Place of reflection or place of sensation?*” en AA.VV. *The discursive museum*, MAK & Hatje Cantz Publishers, Vienna y Otsfildern-Ruit, 2001, pág. 77.
- <sup>3</sup> DERRIDA, Jacques *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, Editorial Trotta, Madrid, 1997.
- <sup>4</sup> NORA, Pierre (dir.) *Les Lieux de mémoire*, I: “La République”, 1984. Citado por RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004, pág. 520.
- <sup>5</sup> Cfr. “*The Role of Museums in the World of Today*”, UNESCO / ICOM, Paris, 24-28 diciembre de 1969.
- <sup>6</sup> BOURDIEU, Pierre et al *El amor al arte*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003.
- <sup>7</sup> Tríada manifestada en todos los planes estratégicos institucionales de un tiempo a esta parte, junto con la misión, visión, y un innumerable etcétera que se nos impone desde el campo semántico de la administración económica al punto que si *queremos mucho, poquito o nada* al arte será medido por indicadores que *poquito o nada* tiene que ver con el conocimiento efectivo que se tenga de éste, de ahí que la obsesión por la medición de audiencias -por ejemplo- sea la expresión favorita de las variables entronizadas cuando los espacios museales sólo son considerados dentro de la tipología de las industrias culturales, como si la venta de entradas y las externalidades comerciales maximizadas en las tiendas de *souvenirs* -no diremos librería, la que en muchos museos extranjeros ya está convenientemente separada de éstas- sean los únicos indicadores del *amor al arte*.
- <sup>8</sup> FOSTER, Hal “*Archivos de arte moderno*” en *Diseño y Delito*, Ediciones Akal, Madrid, 2004.
- <sup>9</sup> RIEGL, Alois *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid, 1987.
- <sup>10</sup> Michel Foucault nos ofrece el neologismo para describir simétricamente el lugar de todos los lugares. FOUCAULT, Michel “*Los Espacios Otros*” en *Astrágalo* n° 7, septiembre 1997, pág. 83 y ss.

- <sup>11</sup> HOSBWAM, Eric y Terence RANGER *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 2002.
- <sup>12</sup> “Hay un importante lazo entre la actividad del restaurador y lo que le concierne a un historiador. La preservación del arte, como objetivo del museo, involucra un acto implícito de interpretación, una visión sobre como el artista intenta que su obra aparezca en el futuro” CARRIER, David *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1993, pág. 13. (Traducción del autor)
- <sup>13</sup> Ver voz: “*Conservación*”, en GAUSA, Manuel et al. *Diccionario Metapolis Arquitectura Avanzada*, Editorial Actar, Barcelona, 2001, pág. 128.
- <sup>14</sup> “... mientras que los demás acontecimientos remotos o recientes necesitan ser fijados por factores extrínsecos para pasar a la historia, por la tradición oral, por las crónicas, por los documentos y por la tradición escrita, los de arte y arquitectura se convierten en objeto de historia, principalmente por sus caracteres intrínsecos, por la presencia misma de los acontecimientos.” DE FUSCO, Renato *Historia y Estructura*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972, pág. 14.
- <sup>15</sup> CONNERTON, Paul *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge Mass., 1989.
- <sup>16</sup> Para el detalle y contexto del proyecto *The File Room* (Chicago Cultural Center, 1994) ver los catálogos *Proyectos Muntadas Projects*, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1998 y *Muntadas On Translation*, MACBA, Actar, Barcelona, 2002.
- <sup>17</sup> En una entrevista a la desaparecida revista *Índice*, Gaspar Galaz comenta los inicios de su “adánico” trabajo, sin mencionar siquiera al pasar una lista de los autores que desde 1849 (!) escriben y enseñan sobre arte en Chile. Ver “*La documentación del arte en Chile*”, entrevista a Gaspar Galaz en *Índice. Documento de Arte y Crítica*, n° 3, Santiago, diciembre 2000, págs. 3 al 9.
- <sup>18</sup> Resulta de suyo muy interesante constatar la sincronía de como mientras los márgenes manejan un incipiente concepto de “Curador” ha instancia de la participación de algunos artistas chilenos en las Bienales de París (1982) y Sydney (1985) reinvirtiéndolo luego en el espacio local en los primeros “proyectos curatoriales” (por ejemplo véase *Los Hijos de la Dicha*, donde Gonzalo Díaz se firma como Curador en 1985), la institución haga lo suyo señalando su falta, por cierto bajo una concepción radicalmente distinta. El estudio aludido fue un esfuerzo inédito en Chile publicado con apoyos del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo PNUD (Programa CHI/79/013), la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO y el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural Andino. Ver ARANGUIZ, Santiago (coord.) *Los Museos de Chile (Diagnóstico)*, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 1984, Pág. 186.
- <sup>19</sup> Para el detalle sobre el proyecto *Mnemosyne* revisar la biografía de Warburg realizada por uno de sus más conspicuos discípulos: GOMBRICH, E. H.

Aby Warburg. *Una Biografía Intelectual*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, cuya primera edición es de 1970. Antes de eso para el centenario de su nacimiento en 1966, el mismo autor había conmemorado su figura en “*La ambivalencia de la tradición clásica. La psicología cultural de Aby Warburg (1866-1929)*” en GOMBRICH, E. H. *Tributos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1991. Finalmente sobre la recepción de la obra de Warburg en nuestra región véase el trabajo de nuestro colega argentino BURUCÚA, José Emilio *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002.

<sup>20</sup> Comentario de Fritz Saxl, quien fuera el continuador directo de Warburg, siendo director del instituto homónimo que desde 1944 albergó la University of London, en E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, op. Cit. pág. 301.

<sup>21</sup> “Mi reclamo es que la aproximación de Warburg anticipa en muchas maneras la crítica feminista a la ciencia y la lógica falocéntrica. Las polaridades asociadas con esa lógica -mente/cuerpo, razón/experiencia sensible, logos/pathos y otras-, en la estructura de su trabajo tienden a perder cualquier orden jerárquico y devienen dinámicas.” IVERSEN, Margaret “*Retrieving Warburg’s Tradition*” en *Art History*, vol. 16, n° 4, dic. 1993, pág. 541. (Traducción del autor)

<sup>22</sup> En el sentido que le da Donald Preziosi: “...una porción determinada de la masa de datos adquiere significado por referencia (metonímicamente y metafóricamente a la vez) a otras porciones de la masa archival. Cada unidad de información (sea un texto, una lista, una fotografía, una obra de arte o una diapositiva) está en una posición anamórfica, estableciendo resonancias con objetos, sirviendo de índice donde la información emerge a través de la contigüidad.” PREZIOSI, Donald *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, Yale University Press, New Haven & London, 1989, pág. 75. (Traducción del autor)

<sup>23</sup> “Se que la mayoría de los historiadores no quieren ser tomados por “poetas”, sino por académicos, y quieren que sus contribuciones sean consideradas contribuciones a la academia y no al arte. Sé todo esto, pero creo que un análisis de los escritos que de hecho produjeron los maestros reconocidos de la historiografía en nuestra tradición contradice el realismo de estas intenciones.” WHITE, Hayden *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pág. 61.

<sup>24</sup> Recordemos que antes de la diseminación del “best seller” del filósofo estadounidense que devino en crítico de arte, circuló en español una importante selección de sus textos iniciales. Para lo primero ver DANTO, Arthur *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999 (1997) y para lo segundo ver DANTO, Arthur *Historia y Narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*, Editorial Paidós, Barcelona, 1989. (1965).

<sup>25</sup> WHITE, Hayden *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1992.

- <sup>26</sup> De hecho una de las hipótesis técnicas que soportan el proyecto curatorial “100 años Artes Visuales. Tercera Etapa .Transferencia y Densidad” (MNBA, Santiago de Chile, 2000) dan cuenta de ello, por cierto su desarrollo generó varios materiales suplementarios que no fueron publicados en el catálogo. Ver NORDENFLYCHT, José de (comp.) *Artes Visuales en Chile: Proyecto Histórico, Curatoría y Musealidad*, Instituto de Arte, Universidad Católica de Valparaíso, 2001.
- <sup>27</sup> CRISPOLTI, Enrico *Cómo estudiar el arte contemporáneo*, Celeste Ediciones, Madrid, 2001, pág. 163.
- <sup>28</sup> Por ejemplo ver AA.VV. *Arte y Documento. Fundación Espigas 1993-2003*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA, Buenos Aires 25 de septiembre al de 3 de noviembre de 2003, donde hay que precisar que esta exposición opera como un índice que va más allá de la mirada fetichista del documento elevado a la categoría de obra, exponiendo el sistema que los organiza y sostiene, un archivo abierto, nuevamente a distancia de un *archivo del mal* en clave derridiana.
- <sup>29</sup> AA.VV. *Memoria MUNAL 2000*, Museo Nacional de Arte, México D.F., 2001.
- <sup>30</sup> ACEVEDO, Esther “Introducción” en ACEVEDO, Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México*, CONACULTA, México D.F., 2002, pág. 9. , confróntese además con el número espacial de la revista Curare dedicado al análisis de estos tópicos EDER, Rita “La trama y los temas: ¿una historia posnacionalista?” en CURARE, n° 18/19, junio 2001-junio 2002.
- <sup>31</sup> CORDERO, Karen “La historiografía del arte en México: entre la palabra y la pared”, en GUZMÁN, Fernando et al *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*, Ril Editores, Santiago, 2004, pág. 426.

En el análisis de la escena plástica chilena ha tomado cuerpo una curiosa y contradictoria situación, según la cuál, el mayor momento de densidad plástica de la escena resulta ser en verdad un acontecimiento editorial. Sin embargo, esta situación editorial se presenta como una especie de *instancia de meta-visualidad*, por el tipo de trato que sus autores habían mantenido durante, al menos, los tres últimos años con los artistas referidos en los textos. En ningún caso se podría sostener que los discursos mantienen tratos de comentario ilustrativos con las obras; o bien, que las obras ilustran unos discursos, como lo quiso dar a entender desde el primer momento quienes se resistieron con fuerza al montaje de esta transferencia. Lo nuevo consistía, justamente, en que la categoría de ilustración no podía ser esgrimida. Uno de los rasgos significativos de la irreversibilidad de la situación era el *desmontaje del estatuto de la ilustración*, en una formación artística en que la pintura no había hecho más que ilustrar el discurso de la historia.

Justamente, en este punto debo reconocer que, siendo ésta una de mis hipótesis acerca de la consistencia de la formación artística chilena, no me podía dejar indiferente una obra como *Delachilenapintura, historia*, realizada por Dittborn en 1976, en Galería Época, y que yo vine a conocer sólo en 1980, cuando me encuentro por vez primera con él, para discutir sobre la muestra que había montado el 30 de noviembre con ocasión de la presentación de los libros: *El espacio de acá. Señales para una mirada americana*, de Ronald Kay y *Cuerpo Correccional* de Nelly Richard.

Ese fue el momento de mi conocimiento de la edición de *Dos textos sobre 9 dibujos de Dittborn*, escritos por Nelly Richard y Ronald Kay y editados por Galería Época y v.i.s.u.a.l, en octubre de 1976. Ambos textos sostienen una interpretación de las obras exhibidas y del catálogo editado por el propio Dittborn. Es primera vez que un catálogo se convierte en soporte de trabajo crítico en la formación

artística chilena. Y por eso, *Dos textos...* no es el catálogo de *Delachilenapintura,...*, sino la edición de un soporte autónomo que adquiere parcialmente los rasgos de un “libro de artista”, ya que al mismo tiempo que sostiene elementos para-operales, se presenta como un *ensayo gráfico* en que la puesta en página de los textos adquiere un valor conceptual suplementario.

Mi propósito en este escrito es dar cuenta de manera exclusiva de la *constructividad editorial* de la escritura practicada por Ronald Kay en la coyuntura ya referida de 1975-1980.

Si postulo que la presentación de *Del espacio de acá* significa el momento de mayor densidad plástica del período ya asignado a nuestro objeto de estudio, debo rastrear el *diagrama de obra* de Ronald Kay, que asume y negocia su visibilidad en unos títulos que adquieren un soporte editorial diferenciado. Ya lo he señalado, en 1975 Ronald Kay edita el número único de revista *Manuscritos*. Número en que interviene directamente en cuatro situaciones editoriales:

1. la puesta en escena fotográfica de originales del diario mural *El Quebrantahuesos* (editados en 1952 por Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, entre otros);
2. *Rewriting* (puesta en página, análisis estructural de *El Quebrantahuesos* y formulación de sus efectos de lectura en la escena plástica contigua);
3. *Un matrimonio en el campo* (puesta en página de un poema de Zurita);
4. *News from nowhere* (introducción a la publicación de manuscritos abandonados o rechazados por Parra).

Estas cuatro intervenciones deben ser entendidas como *intervenciones textuales*. Es decir, no como “efectos de diseño gráfico”, sino como propuestas scripto-visuales de alta complejidad, en el curso de las cuáles el carácter conceptual de las mismas ya está presente en *su puesta en página*.

En la secuencia que acabo de recuperar como *textos de Kay*, el primero trabaja con el lugar común *encontrado*, mientras que el

último opera con lugares comunes *descartados*. Lo homogéneo en ambos textos es la noción de lugar común. La recuperación de la importancia de los descartes editoriales está dada por el valor atribuido al *ready-made literario*. De hecho, en estos cuatro textos, Kay introduce al léxico del discurso sobre arte en Chile, algunos términos que no estaban en uso, tales como *ready-made*, *environment*, *escenificación del escrito*, *topografización*, *diagrama*, *temporalidad reversible*, *arte de la calle*, *de/collage*, *fait-divers*, *rewriting*, por nombrar las más significativas.

Ahora bien: introducir términos nuevos implica poner en función los nuevos procedimientos asociados a dichos términos. De algún modo, estos términos están anunciados en y por la ubicación que adquieren como unidades tipográficas significativas que ponen en evidencia las condiciones de producción del impreso como una unidad visible.

Cada uno de estos términos ha sido *puesto en página* por Kay en la propia composición y producción de *Manuscritos*. Y éste será un gesto que repetirá en cada una de sus producciones editoriales, en el período que he considerado. Si bien, *Manuscritos* es un soporte que circula, o que está originalmente destinado a circular de manera infractada e infractora en el ámbito literario académico, adquiere de inmediato un valor como objeto gráfico “de culto” en aquellos sectores de la escena plástica que poseen la habilidad léxica que les permite leer dicha obra sin organizar la resistencia a la circulación de dichos términos. Éstos últimos, al porvenir del campo de la historia del arte, de la teoría textual, del psicoanálisis, de la sociología de la recepción, establecen una diferencia de competencias en relación a las tradiciones de lectura existentes en la formación artística chilena de entonces. A lo que se debe agregar, que la puesta en circulación de un nuevo léxico se realiza en un soporte impreso que asume las restricciones de su proceso de fabricación. Si bien *Manuscritos* es impreso en la imprenta *Offset-Service*, en formato apaisado sobre papel couché brillante, por su parte, un texto como *Proyecciones en dif. esc.* será impreso en la imprenta del Departamento de Estudios Humanísticos, sobre cartulina delgada tamaño oficio, con tapas de cartón piedra que acogen la reproducción de una imagen en serigrafía.

Si el inventario del nuevo léxico fue presentado en *Manuscritos*, la eficacia analítica de estas nociones, aplicadas de manera estricta sobre un objeto gráfico, producido en la escena plástica, se verifica en *Proyecciones en dif. esc.*, soporte en el que Ronald Kay despliega su pertinencia, destinando todos sus esfuerzos a demostrar la rentabilidad conceptual de dicha operatoria. De este modo, si mi hipótesis consiste en sostener que *Del espacio de acá* (1980) expresa el momento más complejo de transferencia discursiva, debo señalar que el verdadero campo de operaciones de dicho libro ya había sido puesto en evidencia en *Proyecciones en dif. esc.* (1976).

En relación a lo anterior hay que separar dos tipos de dispositivos: la *puesta en texto* y la *puesta en libro*.

En el caso de la primera, Ronald Kay entrega las instrucciones que permiten el reconocimiento de su fondo de referencia para la clasificación y comprensión del texto; a saber, Freud (*Nueva serie de lecciones para la introducción al psicoanálisis*, 1932); Derrida, (*L'écriture et la différence*); Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*); H. Schweggenhauser (*Physiognomie eines physiognomikers*) y J.L. Schefer (*Saint Agustin*).

En el caso de la segunda, sólo en *Del espacio de acá* resulta posible reconstruir la primera (puesta en texto) por efecto de una temporalidad reversiva de la escritura, como fondo de referencia, permitiendo el recorte de cuatro funciones: los aparatos auxiliares de ampliación de los sentidos (Freud), la producción de la huella/trazo como inscripción diferida (Derrida), la hipótesis del inconsciente óptico (Benjamin), el rostro como artefacto identitario (Schweggenhauser), el cuerpo como vejiga (Schefer). Y resulta que es desde estas cuatro funciones, que Ronald Kay reorganiza la *puesta en libro* de *Del espacio de acá*. La *puesta en texto* condiciona y determina el carácter de la *puesta en libro*. Por esta razón, en *Del espacio de acá*, la segunda parte se titula *Teoría* y comienza con el capítulo *El tiempo que se divide*, en el que expone de manera "teórica" lo que ya había adelantado de modo "empírico" en *Proyecciones en dif. esc.*, al articular la analítica sobre la operación de crítica histórico-gráfica que Dittborn realizaba a través de sus 9 dibujos, en el modo como ya lo he señalado al enumerar las funciones ya mencionadas.

Sin embargo, en el colofón de *Del espacio de acá*, Ronald Kay escribe que el libro está compuesto por una serie de textos que han sido escritos para momentos precisos con fines diversos. Salta a la vista que una edición como ésta constituye un *cuerpo complejo*, que convierte en homogéneos unos materiales que no comparten los mismos motivos de aparición ni tampoco corresponden a una misma coyuntura de productividad textual.

Ciertamente, cabe la pregunta por saber a qué fines se refiere Ronald Kay en la coyuntura de 1980, al escribir este colofón. No cabe duda que al señalar que *El tiempo que se divide* es un texto conformado por fragmentos traducidos de un texto en alemán, correspondiente al capítulo de un ensayo más extenso cuya escritura se remonta a 1972, si bien indica la especificidad diferenciada de los materiales que componen el libro, lo que hace es afirmar una hipótesis sobre la unidad de sus fines metodológicos. De este modo, me juego a proponer la existencia de una unidad de propósito en el *método de la investigación* (invertido en la puesta en texto), junto con la discontinuidad de la aparición de los textos —el método de la exposición— bajo las condiciones de formatos editoriales específicos (invertidos en la puesta en libro).

En el método de Ronald Kay, la *puesta en texto* parece sostener relaciones contradictorias con la *puesta en libro*. Más bien, corresponden a lógicas productivas de distinto carácter. No cabe duda que Ronald Kay, en *Manuscritos* (1975) *pone en página* la amenaza a la noción de constructividad del libro, como estrategia de puesta en circulación de los nuevos conceptos que habilita.

¿Son acaso, los fines de 1975, los mismos fines que en 1980? Entenderé, aquí, fin como sinónimo de objetivo a alcanzar. Respecto de la puesta en libro de 1980, la petición relacional apunta a establecer un amarre —en este nivel— con el texto de 1972. En términos estrictos, este primer capítulo de la segunda parte de *Del espacio de acá*, permite la confluencia y reversión de un argumento textual sobre un argumento editorial. El libro compuesto para satisfacer los motivos de 1980 recurre a un texto de 1972, que respondía a los motivos que tenía Ronald Kay en “otra polémica”.

¿En qué consistía dicha polémica? Uno de los propósitos de este texto es señalar una línea de trabajo para su reconstrucción posible. La respuesta puede ser construida a partir de una hipótesis acerca de cuáles eran los fines metodológicos abrigados por Ronald Kay entre 1972 y 1975. De inmediato, cabe hacer notar que la escritura de *El tiempo que se divide* es contemporánea de la escritura de los materiales que conformarán *Variaciones Ornamentales*, extendida entre 1969 y 1972, pero que recién son publicados (*puesta en libro*) en 1979. Por lo que se debe entender que dicha publicación es casi simultánea de la publicación del catálogo de Eugenio Dittborn para su exposición en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires.

Para entender la relación previamente establecida entre la publicación de ambos impresos, valga señalar que el catálogo mencionado contiene cinco de los siete textos que conforman la segunda parte de *Del espacio de acá*. A esto se debe agregar que el catálogo se tituló **N.N.: aUTOPsIA** y que su formato cuadrado tenía tapas de cartón piedra en cuya portada se reproducía una “fotografía encontrada” en Revista Detective, impreso policial de la década de 1930.

Advierto el valor que posee la determinación del título, en 1979, en plena dictadura. Mencionar las letras N.N. no resulta casual. Estas letras remiten a los cuerpos no identificados que ingresan al Instituto Médico Legal. Al mencionar estas letras en el título, Ronald Kay hace trabajar la función institucional de quien debe reconocer la identidad de un cadáver y producir en consecuencia la certificación de su defunción. En seguida, los puntos se dan a ver como signos de correspondencia. Es decir, a cada cuerpo corresponde un nombre, en escala 1:1. Por eso sostengo que este título de catálogo no hace más que declinar (en sentido latino) el título *Proyecciones en dif. esc.* A la abreviación de la dimensión titular de 1976, que en su repliegue encubre la expansión del deseo de conocimiento, le responde en 1979 con una transliteración que hace visible el encubrimiento de dos palabras: autopsia y utopía. Es en 1980, que los motivos textuales se combinan con motivos editoriales, confundiendo el acceso a las condiciones de escritura de los textos. Ronald Kay mencionará en *Los Inéditos de la Década de los 60*, texto publicado en el 2001, que la aparición de *Del espacio*

de acá colaboró con la construcción del olvido de *Variaciones ornamentales*. De este modo, es un texto “empírico” sobre 9 dibujos de un artista, escrito en 1976, el que produce la remoción sismográfica de un texto, escrito en 1972, que debe ser reconocido como “escena de origen” de un pensamiento sobre fotografía, pero que recién es expuesto en 1980. ¿Sobre fotografía? ¿No será, la fotografía, una plataforma anticipativa de una analítica plástico-literaria que será puesta en relevancia en la “Operación Manuscritos”?

Entenderé por tal operación la articulación de los cuatro textos que Ronald Kay “escribe” y a los que ya he hecho mención. Su propósito es poner en visibilidad un espacio de tensión plástico-literario, teniendo el doble objetivo de incidir en las discursividades de dos campos específicos; el campo plástico y el campo literario. Sin embargo, todo indica que esta incidencia no puede adquirir rasgos de razonable equilibrio, ya que la consistencia de cada campo posee diferencias estructurales. De hecho, en 1975, el estado de la crítica literaria en Chile presenta un *corpus* constituido, con su propia tradición establecida, habiendo experimentado ya varias aceleraciones.

El campo plástico no puede exhibir semejante fortaleza. Por lo cual, es preciso poner en dimensión la edición de *Manuscritos* en relación al estado de la crítica literaria, en la coyuntura de 1975; pero sobre todo, en términos más estrictos, en el contexto de las “escrituras” de Nicanor Parra.

No cabe duda que se hace necesario poner a *Variaciones Ornamentales*, que fue escrito entre 1969 y 1972, en relación con *Artefactos*, de Parra, publicados en 1972, que “son tarjetas postales sin numerar presentadas en una caja de cartón que combinan códigos lingüísticos y visuales (dibujo, fotografía, caligrafía, infografía). Se trata, por tanto, de textos autosuficientes de gran brevedad que destacan por su eficacia verbal, pues el autor elabora y reelabora refranes, proverbios, aforismos, sentencias, epigramas, slogans, chistes o titulares de diarios”<sup>2</sup>.

Los *Artefactos* fueron publicados en una coyuntura muy particular. En 1969, cuando comienza la redacción de *Variaciones*

*ornamentales*, Parra es reconocido con el Premio Nacional de Literatura y publica *Obra gruesa*, una antología de su poesía realizada a partir de *Poemas y antipoemas*. En 1970, sobre textos de *Obra gruesa*, el Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica de Chile, realiza el montaje de *Todas las colorinas tienen pecas o sólo para mayores de 100 años*, que dirigió Eugenio Dittborn, director de teatro, padre de Eugenio Dittborn, artista plástico.

En definitiva, lo que se hace visible como procedimiento que combina el collage y el montaje, en *Artefactos*, ya existe en la paralela latencia de *Variaciones Ornamentales*. Justamente, esto es lo que le permite a Ronald Kay re/leer *El Quebrantahuesos*, que como se sabe, fue editado en 1952. Y su re/lectura apunta a des/surrealizar la dependencia del poema; en términos estrictos, a des/bretonizar su definición, recuperando la filiación duchampiana del *objet trouvé*. Recuperación que se verifica, de modo manifiesto, en la puesta en página de *Rewriting*, en *Manuscritos* (1975), y se ratifica algunas páginas más adelante en *News from nowhere*.

Me adelanto en señalar que la crítica literaria posterior ha considerado a *Manuscritos* simplemente como una revista más de poesía, en la que se publican “poemas” de Parra, bajo el formato de poemas-dibujos. La propia crítica de arte ha subordinado la textualidad de Ronald Kay a una condición ancilar de la obra de Eugenio Dittborn. Pero no ha habido lectura de los alcances de la presentación metodológica de Ronald Kay en los textos de *Manuscritos*, que a mi juicio, producen una meta-teoría que recupera *El Quebrantahuesos* como “escena de origen” de la *Operación Manuscritos*, responsable de la aceleración de una determinada transferencia informativa, en la coyuntura plástico-literaria de 1975.

Todo ello, no hubiera sido posible, sin la escritura de *Variaciones ornamentales*. En efecto: “Por la ausencia del hablante personal — en ellas el lugar de la enunciación es el de la escritura— por exponer y objetivar el lenguaje a través de los mecanismos de cita que lo componen y dictan. Las *Variaciones ornamentales* tejen y destejen un vacío uniforme y móvil, que por su neutralidad intrínseca permite sopesar y calibrar las demás manifestaciones de nuestra tradición

poética, tal como los mecanismos automáticos de la fotografía objetivan el mundo visible, porque por ella se lo cita con idéntica e invariable distancia.

En las *Variaciones* el lenguaje escrito es, por decirlo metafóricamente, fotografiado: así, convocado anónimamente –out of nowhere– expone y documenta la mente mediatizada y, subliminalmente en su lectura concita el dolor institucional que el individuo encarnará si ha de subsistir como sujeto frente a lo leído.

La voz que articula el discurso de las *Variaciones* es la del editorial del diario, la anónima y colectiva que dobla, por así decirlo, la opinión pública. Más que voz, es una emisión que se sabe multiplicada por el número de ejemplares del diario y difundida al unísono en las mentes lectoras.

Subyace asimismo a las *Variaciones* el rewriting, práctica redaccional por la que una noticia es reescrita no sólo una, sino múltiples veces, de acuerdo a las necesidades tanto de las agencias como de cada diario.”<sup>3</sup>

He resuelto transcribir una extensa cita de Ronald Kay, extraída de un texto publicado en el 2001 pero que he venido a conocer recién en el 2003, después de haber escrito dos textos <sup>4</sup> que he publicado en [www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl) en la sección Gabinete de Trabajo.

No puedo sino reconocer que estos escritos vienen a confirmar, en parte, lo que he sostenido en los textos ya mencionados. En mi propio trabajo analítico sobre las filiaciones y transferencias del arte chileno, primero leí a Ronald Kay *en función* de la obra de Eugenio Dittborn, hasta que reconociendo un cierto dominio de su textualidad, me enfrenté a la necesidad de procesar y reconstruir los elementos de formación de las discursividades específicas de sus textos. En este sentido, la lectura de Ronald Kay y la reconstrucción de la autonomía de su diagrama de trabajo se me impuso como una necesidad teórica. En Kay encontraría una teoría del texto, una mirada “estructuralista” sobre la producción gráfica y la pequeña certeza de que *la letra figura*.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Justo Pastor Mellado, crítico y curador independiente. Desde hace unos años desarrolla un trabajo de escritura sobre las condiciones de transferencia y filiación en la historia del arte chileno contemporáneo. Principales publicaciones: “La novela chilena del grabado” (1995), “Dos textos tácticos” (1998) y “Textos estratégicos” (2000). Actualmente es Director de la Escuela de Arte de la UNIACC.
- <sup>2</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López, Introducción, NICANOR PARRA, PÁGINAS EN BLANCO, Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional (Madrid), 2001, página 35.
- <sup>3</sup> Ronald Kay, CIRCUITO CERRADO (Los Inéditos de la Década de los Sesenta), Glosas, La Calabaza del Diablo en coedición con Ediciones Nómade, Santiago de Chile, 2001, páginas 23 y 24.
- <sup>4</sup> Se trata de los textos REVISTA MANUSCRITOS Y LA COYUNTURA CATALOGAL DE 1975 y EUGENIO DITTBORN: LA COYUNTURA DE 1976-1977, escritos en el 2001 y subidos en julio del 2003 a la web.

## Prólogo

De un tiempo a esta parte, la modalidad curatorial se ha convertido en uno de los aprestos metodológicos más efectivos a la hora de problematizar aspectos que dicen relación con el trabajo de campo de la actividad crítica y de la historia del arte. La curatoría “Gabinete de lectura” pone en acto parte considerable del instrumental analítico que subyace tras la puesta en obra, permitiendo la permisividad de lo que permanece habitualmente oculto; la cita o el pie de página compadecen en las mismas condiciones de producción que la obra —ambos separados por mutua conveniencia por algún tiempo— se someten entre tanto a la licencia y el arbitrio. En este proceso de distanciamiento, la intencionalidad primera del artista sufre una serie de alteraciones que se acercan o alejan de su cometido original, al estar inevitablemente fuera de contexto se intensifica aún más esta diferenciación, dejando su creación a merced sólo del discurso que lo garantiza. Prosigue irremediablemente el desencuentro de lecturas acentuando la crisis de la obra: tanto de quienes están dispuestos a reeditar sus preceptos, bajo las mismas condiciones de producción, o de aquellos proclives a realizar nuevas pesquisas. Por cierto para algunos sólo bastaría la palabra del artista o la del crítico para congelar y no permitir la ramificación del discurso, visiones autócratas que terminan imposibilitando cualquier acercamiento.

Esta curatoría instala la visibilidad del texto dejando constancia de su existencia, promoviendo su legibilidad con relación a las obras que enuncia. La selección de obras y documentos contiene la movilidad tendencial implícita en su tránsito, dilucidando de manera bastante asertiva la contienda en las artes visuales durante los últimos treinta años, cronología que pretende cubrir a lo menos tres decenios de alteración al orden visual. Entiendo por “*visibilidad textual*” todas aquellas operaciones de cruce realizadas entre escritura y visualidad, provenientes desde el género literario y que

no se remiten exclusivamente a las operaciones de montaje o desmontaje textual, también a la escritura que subyace y, en algunos, soporta la obra, compareciendo como documento, registro, o simplemente escritura crítica. En contrapartida la *“textualidad visual”* hace ostensible el predominio de la imagen como texto, la discursividad de la imagen en ese caso funciona como dato primario, un portador de significados que nos permite articular diferentes relaciones, entendiendo la obra como soporte documental y de archivo.

En ambos casos implica re-contextualizar; disponer de los textos y obras en relación a su situación de origen y viceversa a través de mecanismos operantes de precisión encargados de determinar y especificar el sentido, sin olvidar el desajuste propio de cualquier análisis propiciado por la desvinculación y el desafecto. Esta propuesta de lectura radica en la producción crítica que se inicia a mediados de los años '70 culminando con la apertura política en el inicio de la transición; una especie de agitación expresa que nos permita realizar otra mirada considerando los nuevos antecedentes existentes, favorecido además por el cambio en las condiciones ambientales y la suficiente distancia histórica.

Comenzaremos por la articulación, bastante frecuente, entre literatura y crítica de arte; después un breve atajo por los antecedentes y conformación de la crítica en función de las artes visuales, sin dejar de considerar las difíciles relaciones con la historiografía; para finalmente indagar en lo que podríamos denominar como escritura de coyuntura, observando la explícita relación entre texto y contexto, condición obligada de la nueva escritura.

## 1. Escritura y mal-estar

Posterior al año '73 se produce una expansión de los escritos ajustados al campo de las artes visuales, situación que obliga un acomodo en la especulación crítica, procurando la incorporación de nuevos modelos de interpretación que al principio provocan cierto desconcierto, resistencia en unos y expectación en otros, turbación que se explica por los estragos que estaba provocando la alteración de los lenguajes del arte. Este momento se tipifica

además como el de mayor cercanía entre las artes visuales y la literatura, específicamente la poesía y la crítica literaria, avenencia que se densifica traspasando sus respectivas sujeciones, incluyendo también otros campos disciplinarios que se harán cargo de la insuficiencia teórica particularmente en la crítica y la historia del arte. De esta forma se facilitó la admisión de ámbitos del conocimiento poco frecuentados por las artes visuales. Para nadie es desconocido la poca solvencia que el aparato discursivo mantenía con ellas, sintomatología manifestada por un periodo prolongado, en una especie de insuficiencia disciplinaria crónica tanto en la historia, la estética y la crítica de arte. Los proyectos de monumentalidad histórica preocupados de los grandes relatos y ediciones cronológicas, no demostraron mucha afección por un análisis más coyuntural, situación que ha variado con el tiempo, pero que aún no logran la periodicidad o sistematización adecuada, quedando la responsabilidad en ámbitos informales, aunque también muchos de ellos terminaron por institucionalizarse.

Uno de los primeros textos que se aventura a exponer un diagnóstico sobre estas publicaciones es *“Escritura y silenciamiento”*<sup>2</sup> de Adriana Valdés, quien desde un comienzo señala su preocupación por la *“lectura”* y *“recepción”* de la naciente escritura, planteando la necesidad de recurrir a un cierto instrumental metodológico que redujera las posibilidades de error en el proceso interpretativo. Más allá de la admiración y simpatía que siente la autora por las artes visuales, se deja sentir cierta observancia por la teoría de la recepción y por ende sobre los textos, cuestión bastante atendible o deseable en ciertos casos, confirmado de forma explícita y a modo de advertencia en la misma publicación: *“quienes en un futuro analicen libros escritos en Chile durante estos últimos años, tendrán que recurrir a una especie de “filología” contemporánea, a la recreación de una situación o de circunstancias; sin ello posiblemente se quedarían sin dar cuenta de la totalidad del sentido de la obra”*.<sup>3</sup> Cita bastante clarificadora de la actuación posterior de la autora en el campo de las artes visuales.

Esta necesidad de *“recreación”* exigía valorar y reconstruir la *“situación”* o *“circunstancia”* en que se produce la obra, exigencia imperativa e ineludible para el receptor, como operación condicional tanto de la lectura como la escritura. La complicidad de este lector

lo predispone a distintos tipos de discursos y lenguajes como una forma de ponerlos en relación, estableciendo las comparaciones necesarias. La duda es si realmente la obra queda sujeta a su origen y no es resultado de las múltiples y sucesivas interpretaciones en curso. ¿Es posible sostener una explicación unívoca que nos de garantías a todos?, ¿se dilucidan las obras exclusivamente por sus relaciones contextuales o existe una historia subyacente que tiene que ver con la evolución de los lenguajes?. Lo que sucede es que el corte del año '73 y las condiciones externas posteriores, paradójicamente favorecen a una nueva generación de artistas que ya no tiene nada que resguardar. Sin el peso de instituciones vigilantes se puede iniciar un proceso prácticamente desde cero: mientras unos se afanan en restablecer su vinculación histórica, otros aprovechan la fisura para establecer sus distinciones.

La preocupación de Adriana Valdés por la recepción de las obras literarias, la ubican como lectora consumada de los textos que comienzan a tomar parte durante la actividad artística desarrollada a fines de los años '70. Esto nos permite disponer junto a los escritos de Bernardo Subercaseaux y Rodrigo Cánovas una reacción cercana, por no decir inmediata, de la recepción de los textos. Mientras Cánovas califica la nueva productividad textual como parte de lo que denomina "*discurso de la crisis*"<sup>4</sup>, Subercaseaux, sin establecer una denominación tácita, describe el nuevo escenario como neovanguardista, formas de renovación de los lenguajes poéticos y críticos, que surgen como consecuencia del clima de exclusión y coerción sumado a la ausencia de una utopía social compartida<sup>5</sup>. Al perder el artista y el intelectual su centro, se ven obligados a repensar la contingencia desde datos provenientes de una esfera diferente a la política, específicamente de otras lecturas derivadas especialmente de la renovación crítica francesa<sup>6</sup>. Para Cánovas el "*discurso de la crisis*" es una reflexión sobre los "*medios conceptuales*", que favorecen la experimentación en el campo de la visualidad y la escritura, por considerarlos espacios privilegiados de la construcción histórica del sujeto que deviene en discurso crítico desde la trasgresión y la marginalidad.

Pero sin duda Adriana Valdés de proveniencia literaria, es quien ha persistido en esta cercanía con las artes visuales, situación que se extiende más allá de la escena originaria al que se remite este

análisis. En un segundo texto, presentado con ocasión del Seminario “Arte en Chile desde 1973”, delimita aún más sus temores por la recepción, en este caso a propósito del texto “Márgenes e Instituciones” de Nelly Richard, ocasión donde reedita sus aprehensiones respecto de la recepción de nueva escritura crítica y en la que además aprovecha para preguntar por el lector implícito en los textos, cual es su destinatario o imaginario receptor. Partiendo de la convicción que en todo texto existe un interlocutor, interpela su presencia en la obra de Richard, pero la respuesta no está implícita, es la misma autora la que se encarga de prevenir al respecto, notificando la carencia de un aparato crítico susceptible de pensar las obras y por extensión también su escritura. Pero Nelly Richard no se queda ahí y se queja además de las restricciones y prohibiciones del medio, la falta de un “circuito de producción cultural que avale sus respuestas o valore su contribución”. Extraño reclamo porque cualquier diagnóstico previo prevenía de sobre esa carencia. Las condiciones en que vivía el país hacía imposible una reacción, ni siquiera de los espacios alternativos. Tal vez ese reclamo esté más asociado con la poca receptividad en la oposición política. Adriana Valdés lo atribuye a la exclusión social en que vive el espacio público junto a la precariedad cultural del medio, pero también percibe un efecto que es dependiente de la propia opción de escritura, percibida como otro lenguaje técnico del que se carece de competencia: “Al transformar el discurso sobre el arte en una forma más de especialización y en un campo disciplinario que tiene sus propias referencias inaccesibles a los legos, creo que se está presuponiendo un tipo de público que en los países desarrollados existe en gran número....Para qué decir que ese público no existe en este medio”<sup>8</sup>.

Incluso llega a considerar la escritura de la Escena de Avanzada como un esfuerzo trágico porque incluye como presupuesto su propia supresión<sup>9</sup>, aunque tal vez como ella misma suscribe, consiste en un gesto que advierte la ausencia “de todo cuanto habría hecho posible su existencia”. Esta escritura tendría varios interlocutores implícitos, que Valdés se encarga de revisar, aunque todo parece que se trata de demostrar la presencia de un no interlocutor, o un “lector estupefacto”, al que el texto ha producido un “efecto medusa”, una especie de parálisis que deja petrificado al lector, por supuesto muchas veces en contra de la intención del emisor

del texto, sintomatología que se repite hasta el día hoy. Estas condiciones de ilegibilidad se fueron acentuando con el tiempo por las diferentes interpretaciones respecto de la escena, añadido al poco acceso que se tiene sobre la documentación y la complicidad silenciosa de sus propios actores, evitando cualquier indagación que aborde en forma problemática el período. Para nadie es un engaño que al interior de la escena concurrieron diferencias y que no existe una visión unívoca, de ahí la mayor falencia del último debate al respecto, que en su intento de resolver la falta de información o desinformación procuraron con inusitada argucia evitar cualquier discusión más de fondo, postergando indefinidamente ciertas interrogaciones y reclamos.

Es la propia Nelly Richard quien se encargó de reafirmar estos supuestos: *“De ahí que la palabra lanzada muchas veces con tantas dificultades en un medio adverso a su llamado, corre el riesgo de permanecer además confiscada por el silencio nacido de la falta de interlocutores”*<sup>10</sup>. Esta escritura siempre fue consciente de las precariedades contenidas en su recepción, aunque también fue bien acogida por otras instancias, de hecho Adriana Valdés es la que con cierto júbilo aclama el primer texto inaugural de la escritura teórica sistemática de Richard, *“Una mirada sobre el arte en Chile”*. En *“Meta(le) crítica”*,<sup>11</sup> reconoce el método utilizado, que se propone como metatexto, capaz de realizar una crítica inmediata sobre sus propios supuestos, advirtiendo desde un principio que esta modalidad atiende y se preocupa de poner en acción lo presunto de las obras, al mismo tiempo que se pone en tensión respecto de sus posibles destinatarios. A poco andar este discurso se hace parte del nuevo campo de proposiciones editoriales, promoviendo una productividad textual liberada de cualquier subordinación o condicionamiento, cuestión que generó inmediatos reparos por un público y una crítica desacostumbrada a escritos más exigentes. Si la obra de por sí implicaban cierto impedimento, el discurso respecto de ellas dificultó aún más su posible recepción, aunque a la larga terminaron por prevalecer, sorteando la indiferencia y extrañeza de los primeros años, escritura y obras obstinadas que terminaron rompiendo el cerco de un medio excesivamente retardatario.

Sabemos que el procedimiento formal de Adriana Valdés, en su lectura modélica, se hace eco de la estética de la recepción de

Wolfgang Iser, autor preocupado de la acogida o el encuentro de la obra con su destinatario. Esta previsión nos permite encontrar una serie de dificultades que enfrentaron estos primeros textos. Según Richard, la carencia de medios editoriales proclives a la nueva escritura y la falta de un espacio cultural atentaron contra la creación de un público lector, agravado por la falta de conocimiento de las nuevas problemáticas abordadas por las obras, tanto de la crítica oficial y extraoficial, asistiendo a una especie de doble censura “tanto del oficialismo cultural como de la prensa progresista” que la acusaban de formalista o de desatender la contingencia; restricciones y prohibiciones que afectarían la discusión de los propios textos. Richard denuncia incluso una campaña del terror en contra del hermetismo de este tipo de escrituras, sumado a los graduales reproches de elitismo y autorreferencialidad, cuestión que ella asocia a la postre a su creciente divulgación, “Dichas campañas -a menudo lanzadas por sectores progresistas- se hacen cómplices del oscurantismo cultural nacional al cooperar en reprimir las exigencias de un desarrollo de pensamiento que necesariamente requiere de los avances analíticos de la teoría contemporánea”<sup>12</sup>. Los obstáculos en la circulación editorial, la precariedad mediática y las distintas formas de silenciamiento atentaron en la conformación de un público o un lector tanto para la “Escena de avanzada” y la escritura que la sustentó<sup>13</sup>. Esta falta de interlocutor es consecuencia también de algunos rasgos identificables de las propiedades del propio discurso que con frecuencia alcanzó un tono de autoridad, una “palabra depositaria de un poder que actúa represoramente sobre el público virtualmente articulador de una repuesta”. También fue la propia oposición la que operó muchas veces como su reverso crítico, llegando a condenarse unos a otros, en una especie de disputa por el mismo campo de acción, “conflictuada por una lucha de intereses entre diferentes frentes de ideología”. Todas estas descripciones son claves para iniciar una pesquisa más prolija sobre las diferentes versiones de la escena, hasta ahora ausente de cualquier análisis.

## 2. Texto y crítica

Un breve vistazo sobre la situación de la crítica de arte hasta el año 1973<sup>14</sup> nos permitirá comprender en mejor medida las circunstancias en que surge la nueva escena de escritura y lo

distintivo respecto de otras situaciones. Existen tres momentos claramente diferenciados: uno de conformación del gusto o esclarecimiento de los movimientos vanguardistas, en figuras como Juan Emar, Antonio Romera y el propio Camilo Mori, personalidades que se encargaron de instruir a un público poco informado y habituado a las artes, su labor crítica consistía en alfabetizar en torno al desarrollo del arte universal y las corrientes más vanguardistas. Esta situación se comienza a modificar con la aparición de críticos como Luis Oyarzún, Jorge Elliot y Enrique Lihn que legitiman sus proyectos de escritura al interior del campo académico. El compromiso con la reforma en la universidad acentuó aún más la posibilidad de constituir una escritura especializada que fuera alternativa a la que se efectuaba en los periódicos habituales. Esta nueva etapa ayudó a desarrollar líneas de investigación, editoriales y publicaciones habilitadas por el aparato universitario, orientados a las nuevas conductas artísticas; aportes como los de Félix Schwartzmann, Pedro Miras o Miguel Rojas Mix, instalarán rutas de investigación desacostumbradas en el medio, aventurándose en una posible teoría sobre el arte. Con el gobierno de Salvador Allende y el programa de la Unidad Popular se acentuaron los debates y polémicas respecto de la función social del arte y la motivación revolucionaria. La militancia y el creciente activismo también agudizó en cierta medida las contradicciones que existían al interior de la propia escena artística. Esta réplica del discurso político se vio interrumpido brevemente con el golpe militar, ligazón que no se restablecerá como continuidad, sino como reverso crítico. La nueva escritura surge como corte sobre el corte de la propia ruptura política, desvinculado de cualquier substrato ideológico previo, la mayoría de los textos que se construyen en ese momento son inaugurales y al mismo tiempo dependientes de las nuevas experiencias productivas en el campo de las artes visuales, sin la presencia de ellas las obras serán completamente ilegibles.

Posterior al año '73, la crítica se refugia en centros de investigación alternativos logrando una mayor autonomía ante cualquier sujeción académica, privilegiando teorías interpretativas de carácter crítico que sirvieran para sortear las dificultades de un medio sujeto a la censura, reformulaciones estratégicas que de algún modo garantizaran la revisión, el reordenamiento y la acción común.

Pero surge lo impensado: cuando la mayoría de las instituciones académicas y cualquier resabio de reflexión en el campo de las humanidades estaba ajena al devenir del país, subsiste un breve espacio al interior de la propia universidad, el conocido Departamento de Estudios Humanísticos, instancia depositaria de la continuidad del proyecto académico pre-reforma al interior de la propia Universidad vigilada. Inicialmente denominado Centro de Estudios Humanísticos, como parte de la Facultad de Físicas y Matemáticas, en ella se impartían estudios de filosofía, literatura, historia y arte, orientado ha ampliar la base científica con disciplinas de carácter humanístico privilegiando sobre todo el trabajo interdisciplinario. Esta anomalía se desenvuelve en un ambiente represor y se debía exclusivamente a la composición de sus integrantes y el prestigio alcanzado a través de los años, o por lo menos no logró que al principio hicieran mella en ella. En este insospechado espacio de reflexión y estudio, surge el primer gesto que tendrá alcance más tarde en las artes visuales, me refiero al “*Quebrantahuesos*” de Nicanor Parra en la “*Revista Manuscritos*” donde la edición y escritura crítica de Ronald Kay en su texto “*Rewriting*”<sup>15</sup> logra problematizar la relación o desacuerdo entre escritura y visualidad. Refugiada por un largo tiempo en la aparente disociación entre historia literaria y visual, la recuperación arqueológica de la obra de Parra, repone los dispositivos de mirada y escritura considerando su probable inscripción en el cuerpo social. Los textos de Kay se notifican como escritura inaugural, una modalidad distintiva de lectura sobre las nuevas estrategias adoptadas por las artes visuales, respecto tanto de los tradicionales mecanismos de activación de obra como de su propia materialidad. Indagaciones que utiliza principalmente en la obra de Eugenio Dittborn: conocidos son sus materiales de trabajo de la reproducción fotográfica, los dispositivos gráficos y textuales, particularmente “*Del espacio de acá*”<sup>16</sup> y “*N.N.: aUTOPsIA*”<sup>17</sup>, texto escrito a propósito de la exposición de Dittborn en el CAYC de Buenos Aires.

Ronald Kay ocupa la etapa previa a la escritura que predominará posteriormente, particularmente los textos interpretativos más genéricos de la escena, específicamente “*Una mirada sobre el arte en Chile*” o “*Margenes e instituciones*” de Nelly Richard, conjuntamente con el “*Informe sobre la coyuntura plástica*” de Justo Pastor Mellado. Entonces es posible afirmar que en esta

coyuntura surgen dos lecturas: una que se institucionaliza editorialmente notificando su oficialidad y la otra que se postula como escisión de la primera. De esta forma dispondríamos de una escritura crítica del margen que incluiría su propio margen; ambos con intenciones programáticas similares pero que discrepan sustantivamente de la interpretación de la escena. En este primer acercamiento al problema, lo que interesa es determinar como surge este tipo de escritura crítica, en qué condiciones y con qué propósitos. Un texto fehaciente y bastante concluyente para poder dirimir estas interrogantes es “Inter / Medios”<sup>18</sup>, donde los dos autores mencionados en la controversia comparten el mismo cuerpo editorial. La nueva modalidad de escritura admite su vinculación con los nuevos formatos de producción artística, propiedades que exigen una “*renovación de la mirada*” y que pasan necesariamente por revisar y restablecer su vinculación con el ambiente social y político a través de instancias de “*desconstrucción / reconstrucción de los modelos operantes de formación social y política*” junto al “*desmontaje de los dispositivos de representación ideológica*”, o sea que la nueva escena contiene a lo menos dos maniobras: una interna de revisión de sus formatos y supuestos y otra externa que tiene que ver con las representaciones simbólicas o significativas.

El campo de las artes visuales contenía un frente interno donde la innovación radicaba en la dinamización de los modos de producción de obra, con énfasis especial en “*la materialidad de los signos*” haciendo referencia a las transformaciones en que la obra establecía distancia respecto de la representación y la referencialidad. Esto implicaba además la superación de las limitaciones establecida por el adiestramiento académico y la subdivisión de los géneros. Los nuevos soportes artísticos establecían por cierto otro tipo de operaciones, que incluían diferentes registros comunicativos, con predilección en las prácticas multimedias, privilegiando la mirada pública y las formas no convencionales que buscaban una “*instancia de transformación crítica de nuestra actuación corporal y discursiva en un espacio de vida*”<sup>19</sup>. La predilección por propuestas creativas suficientemente extensivas evitaba toda privatización de la referencialidad artística, el desafío para la crítica de arte consistió en el desciframiento de los nuevos códigos puestos en escena. “*Desacralizar la mirada sobre la visualidad*” obligaba a su inscripción pública, alterando las formas de comunicación habitual, colindante

con lo mediático o “mediatizado”. El arte consistía en un proceso de producción y distribución de los signos, en un espacio crítico de trabajo social, que se consideraba como expansión de los significantes, desplazada sobre la exterioridad material. Para Richard toda ofensiva crítica residía en la “*concientización de un borde o límite*”, una discriminación discursiva que lograra establecer la diferenciación respecto de la subordinación, sorteando las prohibiciones para señalar la posibilidad de otro discurso: “*Todo margen crítico se estrategiza en la productivización de su límite, presionando o torsionando su trazado en un trance crítico de re/ especialización: impugnando interioridad*”<sup>20</sup>. El margen o límite se ejercitaba al interior de toda clausura como un mecanismo activo propiciador de la ruptura con el campo dominante.

En un sentido muy cercano, pero a diferencia de Richard, a partir de un cuerpo editorial preciso, la revista “*Margen*”<sup>21</sup> creada por Justo Pastor Mellado, es el primer síntoma de las diferencias conceptuales y prácticas respecto a la función crítica en la escena. Para Mellado el “*Margen*” desestima o se distancia del componente editorial dominante, responsable a su vez de provocar su propio “*borde*” que se plantea como el soporte mínimo de una inscripción orientada a sobrepasar el límite propuesto por el bloque, condenado en esta circunstancia a divagar temporalmente en la periferia. El margen es un borde activo que no se conforma con la determinación del bloque dominante, la nota al margen asistiría en su condición residual, siempre señalando la culpabilidad de su proveniencia, evidenciando su propio descentramiento. El impasse se resuelve a través de una “*lectura operacional*” como positivación de los textos, ejecutando actividades a modo de avance territorial, instalándose en el “*margen del circuito na (o) cional de “bienes culturales”*”. Esta modalidad analítica es una forma de indicar su incomodidad como escritura, su derecho a estar fuera “*rechazando la referencialidad del corpus*” al que se refiere y del que inevitablemente también depende su propia constitución como borde. “*La palabra Margen es aquella marca o señal que se pone en el margen para dar a conocer el corpus, del mismo modo que se alterna lo salado con lo dulce para actualizar aun más la distinción de cada cual y la necesidad pedagógica de su puesta en tensión*”<sup>22</sup>. La Revista Margen al igual que la escritura que la sostiene no tiene

un lugar, su jugada consiste en una maniobra de “*acumulación de fuerzas*” que en esa misma operación se des-legitima como posición.

### 3. Discursividad e historia

Uno de los asuntos más reñidos en torno a los discursos sobre las artes contemporáneas en Chile, es quizás atender las razones de la historia, entendiendo ésta como el relato o el texto documental garante verídico de los acontecimientos, a modo de una afirmación taxativa que no remite equívocos. Durante mucho tiempo soberana e incontrarrestable, no afecta a presunciones, se ve obligada a compadecer frente a la sospecha y a la suspicacia. Incertidumbre reiterada en el último tiempo porque de alguna forma la historia del arte ha caído víctima de su propia historicidad<sup>23</sup>.

Los dispositivos que se activan en torno a los relatos sobre las artes visuales se encuentran muy distantes de aquella noción de historia y se movilizan tras modalidades metódicas más productivas y eficientes, además el avance de las distintas disciplinas que asumen el arte como problema dejan en desuso muchas de sus presunciones. Hoy en día toda historia es de alguna manera contemporánea, el pasado es sólo una reconstrucción necesaria, pero al mismo tiempo exige una revisión persistente, cotejando lo que se afirma desde donde se habla y en qué contexto. De esta forma se anulan las dimensiones de distancia y tiempo, el acontecimiento artístico y su interpretación son inmediatas, los juicios que se logran ejercer no requieren de un supuesto distanciamiento. Lo que está claro, es que la ciencia histórica perdió su prerrogativa para indicar o señalar que pertenece a la esfera de lo artístico. La historia del arte no es patrimonio de los historiadores; son lo teóricos, los críticos, curadores, los propios artistas y el público los que van configurando una lectura reflexiva en torno a la visualidad. Aunque la historia en reiteradas ocasiones aparece como restrictiva, sus indagaciones siempre han sido una buena ocasión para sopesar el desarrollo de una escena dentro de un curso mayor, si antes los documentos de historia tenían un carácter oficial y normativo, supeditados al discurso del historiador, en la actualidad entiende que pretender construir relatos sólo es posible en un marco interdisciplinario donde se niegan los juicios de valor o las verdades instituidas; el

pensamiento del arte está en proceso, sujeto a diversas imponderables.

Al precario desarrollo de la historia del arte en nuestro país como disciplina de estudio e investigación, se añade la falta de documentación, debate y circulación de ideas, situación que de alguna forma a fines de los años '70 y principios de los años '80 se logra fracturar. Coincidente con la etapa de mayor productividad o densidad artística aparecen publicaciones que pretenden renovar la sistematización propuesta por Antonio R. Romera en su *"Historia de la pintura chilena"* editada en 1951. Se destaca sobre todo la primera publicación de Gaspar Galaz y Milan Ivelic<sup>24</sup> *"La pintura en Chile"*, texto que enciende los ánimos en una de las voces más autorizadas para hablar de la nueva escena artística en ese momento, me refiero a Nelly Richard, quien inicia una controversia que surge específicamente respecto del penúltimo capítulo denominado *"Nuevas alteraciones de la representación visual"*, que incluye las acciones de los artistas más experimentales y discordantes con la tradición, maniobra que le permite a la propia disciplina histórica encargarse de subyugar el neo-vanguardismo en pleno desarrollo de sus prácticas. De ahí proviene el reclamo en la revista *"La Separata"* al nuevo proyecto editorial<sup>25</sup>, pero esta reacción casi visceral tiene sus primeros antecedentes en otra publicación dos años antes en la revista CAL<sup>26</sup>. En ella se establece el itinerario de revisión crítica en términos de "problematización" de la historia del arte chileno. Este escenario de conflicto se origina en la propia puesta en crisis de los artistas, sus obras se contraponen a la creencia que la salida de la pintura es en referencia al cuadro, *"siendo en verdad extensiva a toda clase de soportes materiales que aún cumplan el papel, al igual que el cuadro, de soportes de representación."* La historia de la pintura chilena está construida deliberadamente a partir de nociones impropias, se reeditan problemas pertenecientes a otras realidades sin los resguardos adecuados, *"es la historia de una sucesiva apropiación de lo ajeno"*, la única forma de resolverlo era por medio de un corte, de ruptura de la continuidad con esa idea de historia. No bastaba con la obra, se hacía necesario ejercer una crítica a los soportes discursivos provenientes de la disciplina histórica.

¿Pero qué es lo que estaba en juego: un modelo de interpretación, la veracidad, el oportunismo o la propiedad autoral de la definición de la escena? La publicación de *“La pintura en Chile”* con su pretensión histórica provocó, como sabemos, una enérgica respuesta, pero visto con la suficiente distancia se hace necesario establecer la validez de esas presunciones ahora que ambos proyectos de monumentalidad escritural se han consolidado como lectura obligatoria. No se trata de reponer querellas, aunque releer el texto de la *“Separata”* resulta hoy casi una ironía, una parodia de ciertas pretensiones de monumentalidad que otros reclaman. Las *“irregularidades”* que Nelly señaló en ese entonces como *“ansias de constitución de historia”*, *“montaje suntuario”*, son aplicables a otras escrituras que se pretenden como verdad oficial y no toleran la discrepancia. Restablecer el texto de la *“Separata”* no es antojadizo, existe suficiente distancia para actualizarlo, responde a una coyuntura específica y el silenciamiento podría engañosamente llevarnos a entender que esa disputa está zanjada, que a la luz de otros aprontes, como *“Chile Arte Actual”* se corrigieron las infracciones denunciadas aunque, muy por el contrario, persisten.

El tenor punzante del texto ilustra la gravedad de la infracción, pero también pone al descubierto la dificultosa relación entre crítica e historia, el mayor reproche consiste en la imposibilidad de inscribir prácticas artísticas *“formuladas al margen de las instituciones”*. Lo que molesta es que esta escena que se juega en el margen, aparezca garantizada en un cuerpo editorial de circulación nacional destinado a una *“clase privilegiada”*. El *“afuera social”* está al borde y se contradice con el deseo de incluirlas dentro *“de un discurso por una parte consentidor, por otra parte manipulador de sus fuerzas de rendimiento crítico”*<sup>27</sup>. La obra, su inscripción discursiva y puesta en circulación dependían de sus propios medios y no buscaban cualquier tipo de garantía, el deseo obvio de la escena era hacerlo desde su propia precariedad editorial. La contradicción está en el manifiesto deseo de reconocimiento y valoración que se buscaba por parte del *“circuito de producción cultural”*. Tal vez porque a pesar de su restringida difusión y las dificultades de la recepción, pasar de un espacio segregado a una oficialidad plena era lo que menos se esperaba, por lo menos se debían fijar las condiciones de entrega. Pero esta maniobra de

incorporación debió contar con cierta complicidad o algún grado de colaboración por parte de sus propios integrantes. Si bien es cierto las publicaciones coexistían en un ámbito público, no era fácil acceder a información acreditada, tiene que haber existido algún grado de ayuda, considerando además las restricciones del periodo.

Qué repercusiones reales abrigó está incursión historiográfica en los artistas, no lo sabemos, aunque con el transcurrir del tiempo se convirtieron en textos de consulta esenciales para verificar el período. Ese afán notorio de contemporaneidad, de puesta al día, sin las autorizaciones y pertinencias, según Richard *“convierte ese material de las “Las acciones de Arte” en simple digresión -en acotación marginal o lateral (en todo caso desviante) respecto de la linealidad de su propósito historiográfico- encerrándolo en un paréntesis que sólo incidentalmente interrumpe o distrae el curso intencional del texto”*. Lo extraño para Nelly Richard es que la escena más vanguardista -la más refractaria respecto de la pintura-, aparezca adosada a un libro de carácter patrimonial y museográfico, desatendiendo el deseo de objetualización de la obra y el enclaustramiento de la mirada propio de la tradición coleccionista. El carácter monopolizador de la historia se apropia de la totalidad de los acontecimientos y no deja lugar a dudas respecto de su intención abarcadora.<sup>28</sup> Al mismo tiempo satisface *“una mirada turística que las excursiona en términos de diversión, de recreo.”*

La respuesta de Galaz e Ivelic publicada en la *Separata*<sup>29</sup> no entra en pormenores, más bien atiende cuestiones formales, entre ellas, el carácter despegable<sup>30</sup> del registro de la imagen correspondiente al capítulo que Richard reclama, que ellos catalogan como *“desborde imaginario”*, porque sólo había sido un recurso de edición o diagramación para llamar la atención del lector, resaltando y enfatizando la diferencia de soportes, una forma de distinguir *“la tradicional reproducción fotográfica que alude al soporte tradicional y la de las acciones de arte que es totalmente distinto”*. El único aspecto de fondo mencionado es respecto a la noción de historia, según ellos ya no es posible una historia *“per se”*, que por sí misma de garantías de quienes pertenecen, esa presunción le atribuye al discurso histórico *“un rango indebido”*. La explicación

de la incorporación de la escena de avanzada se debe a que “no sólo hay un intento de rescatar el pasado como pasado sino que también hay un anhelo proyectivo que, necesariamente, debe tomar en cuenta la historicidad del arte como proyección al futuro”<sup>31</sup>, que además persigue, recogiendo las propias palabras de Richard, una forma de “redefinir el ámbito de la pintura en Chile”. Esta delimitada respuesta puede parecerse insuficiente, pero tal vez es un indicador que no se quería ir más allá en el asunto.

#### 4. Texto y contexto

La escena escritural que acompaña el periodo, además de entrar en controversia con aspectos esenciales de la historiografía y la crítica de arte, establece una opción metodológica, que le permite maniobrar sobre la emergencia artística y la coyuntura histórica. Escritura capaz de situarse en su propio contexto sin ningún antecedente previo o referencia excepto su propia ficción, pero previendo la posibilidad de construir un cuerpo teórico autónomo. Señales inequívocas que comienzan a tomar forma en los textos inaugurales de Ronald Kay, Nelly Richard y Justo Pastor Mellado, por señalar las escrituras más programáticas, sin menospreciar por cierto las otras que operaron al borde de las polémicas más recurrentes.

Diversas interpretaciones sobre el periodo logran configurar una situación previa a la conformación de esta escena crítica, procesos que de alguna forma contendrían aspectos de la radicalidad que se vivió a fines de los años '70, y aunque no la justifican, parece interesante percatarse de esos escritos que configuran una especie de imaginario teórico especulativo que se propone rentabilizar la propiedad de ciertas banderas. Por ejemplo, las actividades del Grupo Signo con su expansión a lo político restableciendo la relación entre vanguardia artística y vanguardia histórica; las acciones de la “Ramona Parra” inscritas en plenitud en la contingencia partidaria y la incorporación del objeto explorando nuevas relaciones entre arte y realidad, especulaciones provenientes posiblemente en torno a lo objetual sustentado en las teorías de Marchant-Fiz que sostienen Ivelic / Galaz<sup>32</sup>. Posteriormente se han planteado algunas hipótesis que demostrarían que la actividad crítica en las artes visuales tiene sus primeros antecedentes en

algunos cambios estructurales y ambientales propios del desarrollo social, cultural y político del país, entre ellas la tesis de las modernizaciones<sup>33</sup> de Pablo Oyarzún, quien se encarga de establecer una periodización sustentada en las transformaciones políticas y sociales desde los años '50, donde también es admisible de paso la tesis de Pastor Mellado que sostiene que la modernidad en la pintura chilena llega a fines de los años '50 cuando el informalismo instala la tradición manchista en la Escuela de Bellas Artes. Por último la menos discutida, aunque existen reconocimientos tácitos, es la conjetura de Francisco Brugnoli, que asegura una escena objetual que antecede, incluso prefigura la posterior al año '73<sup>34</sup>, particularmente la "*escena de avanzada*". De acuerdo al último reordenamiento del coloquio "*Arte Política*" los reclamos reiterados de Brugnoli sobre esta pre-escena anterior estarían satisfechos, aunque queda la duda todavía sobre su segunda reivindicación, donde propone al Taller de Artes Visuales como el resorte más inmediato de las operaciones críticas que se impulsaron entre los años '77 al '83, taller que se notifica como el primer proyecto alternativo generador de un espacio crítico, por medio de formas productivas de contingencia de carácter metafóricas al interior de los procesos gráficos y la creación de un espacio académico paralelo al intervenido por la dictadura. Las pesquisas iniciales sobre la obra de Errázuriz-Brugnoli que garantizan al menos una parte de estas presunciones son de Nelly Richard en "*Fuera de serie*"<sup>35</sup>, aunque el reconocimiento explícito llega en "*Chile Vive*", cuando afirma que varios de los cuestionamientos radicalizados por la "*avanzada*" habían sido prefigurados por las obras de los años '60, refiriéndose entre otros a Balmes, Errázuriz y Brugnoli, aunque nunca otorgó ese mérito al TAV. Entonces tendríamos una escena pre-objetual que antecede a la escena de avanzada, aunque todo parece indicar que este aparente acuerdo se construye a espaldas de las propias afirmaciones, no se puede dejar de ver sin sospecha, habrá que esperar las confirmaciones o desmentidos.

Recordemos que las divergencias sobre el período provienen de los comienzos interpretativos de la escena crítica: mientras el discurso político asimilaba su propia crisis, una parte del discurso visual irrumpió como pretensión vanguardista, coyuntura que siempre fue leída de distinta manera por los autores emblemáticos del período. Mientras Nelly Richard advertía un movimiento compacto y

consistente, preocupado de la “*transformación de las mecánicas de producción y subversión de los códigos de comunicación cultural*”, que denomina “*escena de avanzada*”, Pastor Mellado establecía al menos algunas distinciones, dos momentos distantes, uno de carácter fundacional e inflacionario que lo denomina “*vanguardia plástica*” y el otro de carácter terminal y deflacionario, “*escena de avanzada*”<sup>36</sup>. En su interior una tendencia adopta la renovación programática del discurso político, el CADA, mientras la otra persiste en la indagación formal, distinción significativa de lo planteado por Richard, porque a diferencia de su postulación unívoca, la noción de avanzada para Mellado describe el momento de mayor desarticulación y desvinculación programática, si es que en algún momento existió tal concurrencia. En sus escritos posteriores Mellado confirma su hipótesis inicial, pero restringiendo la noción de vanguardia a la de “*transferencia diferida*”, determinación que describe los procesos de reducción de distancia entre centro y la periferia<sup>37</sup>. La culminación de las diferencias interpretativas con Nelly Richard respecto del periodo la encontramos en “*Dos textos tácticos*”,<sup>38</sup> donde el autor insiste en el proceso de involución de la avanzada, considerándola como una designación utilitaria con el objetivo de instalar internacionalmente un discurso sobre el comportamiento de las artes en Chile durante la dictadura, discurso que respondería al alejamiento del paradigma marxista pre año’73, por una “*ideología postmodernista anglosajona*”. En este texto reitera la inconsistencia orgánica de la escena, porque nunca existió a su entender un grupo estructurado, sino distintos tipos de artistas y discursos, o sea, “*la avanzada*” sería una juntura obligada, la emergencia de instalar un discurso unívoco en la escena internacional que no respondería propiamente a la complicidad con los artistas.

- <sup>1</sup> **Patricio Muñoz Zárate**. Licenciado en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es Curador y Asistente de Dirección del Museo Nacional de Bellas Artes. Profesor de Crítica de Arte en el Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor de Estética Contemporánea, Postítulo de Gestión Cultural, Universidad de Chile y de Arte Latinoamericano Contemporáneo, Universidad UNIACC.
- <sup>2</sup> Adriana Valdés. *“Escritura y silenciamento”*. pp. 41-44. Revista Mensaje, N° 276, enero / febrero, 1979. También en Composición del lugar. Escritos sobre cultura. Editorial Universitaria, S.A. Santiago de Chile, 1996.
- <sup>3</sup> Adriana Valdés. *Ibidem*, pág. 41.
- <sup>4</sup> Rodrigo Cánovas “Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos”. Cuadernos Hispanoamericanos N° 482-83. Agosto-Septiembre, 1990. Madrid, España.
- <sup>5</sup> Bernardo Subercaseaux. Transformaciones de la crítica literaria en Chile 1960-1982. Ediciones CENECA. Santiago de Chile, 1983.
- <sup>6</sup> “Aquí, el pensamiento moderno francés, ligado a la desconstrucción (léase Lacan, Derrida, Foucault, Kristeva y Barthes), es decir, a la puesta en duda de las utopías sociales y de los sistemas totalizantes del conocimiento, ocupó el vacío existencial dejado por el triunfo del autoritarismo”. Rodrigo Canovas, *ibidem*, pág. 165.
- <sup>7</sup> Adriana Valdés. “La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar”. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad. FLACSO N° 46, enero, 1997.
- <sup>8</sup> Adriana Valdés. “La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar”. *Ibidem*, pág. 85.
- <sup>9</sup> “Con esto quiero decir que, en este marco, la existencia de un tipo de escritura como la de la escena de avanzada fue un esfuerzo en cierto sentido trágico, porque se fundó y se consumió en su propio deseo, insistió en existir a pesar de las condiciones externas a ella”. Adriana Valdés. *Ibidem* p.86.
- <sup>10</sup> Nelly Richard. “La escena de escritura”, pág. 134. Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973. Ediciones Art & Text, Australia, 1986.
- <sup>11</sup> Adriana Valdés. Meta(le) crítica acerca del libro de Nelly Richard “Una mirada sobre el arte en Chile”, Santiago, 1981”, La separata N° 2, Santiago de Chile, 20 de mayo, 1982.
- <sup>12</sup> Nelly Richard. “La escena de escritura”, pág. 134.
- <sup>13</sup> “De ahí que la palabra lanzada muchas veces con tantas dificultades en un medio adverso a su llamado, corre el riesgo de permanecer además confiscada por el silencio nacido de la falta de interlocutores.” Nelly Richard. “La escena de escritura”, pág. 134.

- <sup>14</sup> Para una indagación más acuciosa sobre el tema ver. Patricio M. Zárate. "El comportamiento de la crítica". 1950-1973: Entre realidad y utopía. Chile 100 años. Artes Visuales. Museo Nacional de Bella Artes. Santiago de Chile, junio, 2000.
- <sup>15</sup> Ronald Kay. Rewriting. Revista Manuscritos N° 1. Departamento de Estudios Humanísticos. Universidad de Chile, 1975.
- <sup>16</sup> Ronald Kay. Del espacio de acá. Editores asociados. Santiago de Chile, 1980.
- <sup>17</sup> Ronald Kay. "N.N.: autopsia (rudimentos teóricos para una visualidad marginal)". Catálogo E. Dittborn. Centro de arte y comunicación. Junio / julio, 1979, Buenos Aires, Argentina.
- <sup>18</sup> Nelly Richard / Justo Pastor Mellado. Inter / medios. Santiago de Chile, junio, 1981.
- <sup>19</sup> Nelly Richard. "Postulación de un margen de escritura crítica". Inter / medios. Santiago de Chile, junio, 1981.
- <sup>20</sup> Nelly Richard. Ibid.
- <sup>21</sup> Margen. Revista de filosofía y letras, junio, 1980.
- <sup>22</sup> Justo Pastor Mellado. "Reivindicación del margen como abstención de la impostura". Inter / medios. Santiago de Chile, junio, 1981.
- <sup>23</sup> Patricio M. Zárate. "Dificultades disciplinarias para enfrentar una curatoría". Artes Visuales en Chile: Proyecto Histórico, Curatoría y Musealidad. Instituto de Arte Universidad Católica de Valparaíso, año 2001.
- <sup>24</sup> Milan Ivelic y Gaspar Galaz. La pintura en Chile (desde la Colonia hasta 1981), Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1981. Isabel Cruz de Amenábar. Lo mejor en la historia de la pintura y la escultura chilena, Editorial Antártica S.A., Santiago, 1984.
- <sup>25</sup> Nelly Richard. "La pintura en Chile" de Galaz e Ivelic: una instancia redefinitoria para el arte chileno." La Separata. Santiago de Chile, año, 1981.
- <sup>26</sup> Nelly Richard. "El arte en Chile una historia que se recita otra que se construye". Revista CAL N° 2, julio, 1979., pp. 12-13.
- <sup>27</sup> Nelly Richard. *Ibid.*, p. 4
- <sup>28</sup> "La Pintura en Chile" delata su afán acaparador al no dejar fuera de ella -fuera del cerco de su recolección- a ninguna manifestación chilena por precoz que sea, por refractaria que sea a su propia inscripción; la mirada historiadora que dirige la operación de rastreo documental ficha toda obra en el orden de una nomenclatura, no dejando ninguna libre de consignación, suprimiendo toda vacancia en la instancia autosaturada de un discurso cuyo objeto se postula omnivisionario". La separata N° 1. s/f.
- <sup>29</sup> "Galaz-Ivelic responden". La Separata N° 2. Santiago, Chile. 20 de mayo, 1982.

- <sup>30</sup> “Este capítulo es parte incorporante del total del libro en su afán notorio de contemporaneización de los referentes artísticos según pautas internacionales de introducción informativa, pero cobra también valor de excepción (de fuera de regla) siendo parte virtualmente separable del total (desprendible, y como tal eludible), siendo parte así accesoria o superflua respecto a la base discursiva que funda como necesidad”. La separata N° 1.
- <sup>31</sup> Galaz-Ivelic. Ibid. La Separata N° 2.
- <sup>32</sup> Milan Ivelic / Gaspar Galaz. Capítulo III. “La transgresión de los límites”, pág. 152-245. Chile Arte Actual. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso, 1988.
- <sup>33</sup> “Veinte años, pues, de arte en Chile. La resta nos devuelve a 1968. Esos años no son inocuos. La sociedad y la cultura ha alcanzado un nivel de algidez evidente... Pero el fundamento de esa significación no podría hallarse en la inmediatez de aquellas fechas. Es indispensable mirar más atrás, otra década, y de sobrevuelo coger el perfil de treinta años de producción artística en el país.” Pablo Oyarzún. “Arte en Chile de veinte, treinta años”, pág., 193. Arte, visualidad e historia. Editorial la Blanca Montaña, Santiago de Chile, 1999.
- <sup>34</sup> *“En cuanto al campo del arte, me parece importante revisar con más atención esta cuestión; insistiendo en la importancia de algunas experiencias de los años 65-73, para comprender el post 73, me pregunto ¿las obras de este último período no se instalan en gran parte, no operan desde los imaginarios ya fracturados por esas experiencias anteriores?”.* Francisco Brugnoli. “A propósito de “Margins and Institutions”, y en el propósito de distanciamiento de su provocación y recorte: una extensión, una opción., pág. 71. Nelly Richard (Coord) “Arte en Chile desde 1973, Escena de Avanzada y sociedad”. Contribuciones. Programa FLACSO-Santiago de Chile. N° 46, enero, 1985
- <sup>35</sup> Nelly Richard. “Intertextos”. Fuera de Serie. Santiago de Chile, septiembre, 1985.
- <sup>36</sup> Justo Pastor Mellado. “Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica”, pág. 4. Taller de Artes Visuales. Santiago de Chile. Mayo-Junio, 1983.
- <sup>37</sup> *“que, propiamente hablando en Chile no hay vanguardias artísticas autónomas, sino agentes grupales de transferencia diferida que trabajan en la reducción de la distancia centro-periferia. Lo que hay, en Chile, son dos momentos de transferencia fuerte: los 50-60's y los 80's.”* Justo Pastor Mellado. “La novela chilena del grabado”., pág. 27. Editorial Economías de Guerra. Santiago de Chile, 1995.
- <sup>38</sup> Justo Pastor Mellado. “Dos textos tácticos”., pág. 17-23. Ediciones Jemmy Button Ink. Santiago de Chile, 1998.

## DE LA LITERATURA ARTÍSTICA A LA FICCIÓN HISTORIOGRÁFICA (dos ficciones: Juan Francisco González y Adolfo Couve)

ALBERTO MADRID LETELIER

Este título supone dos momentos epistemológicos sobre el uso de las fuentes para la investigación de la historia del arte. El primero corresponde a la disciplina de la literatura artística como ha sido propuesto por Julius Schlosser y el segundo al uso de novelas de ficción como lo propone Francisco Calvo Serraller.

En la literatura artística, Schlosser trata de definir y circunscribir los límites de esa nueva disciplina académica creada por él, abarcando «*las fuentes escritas, secundarias e indirectas; sobre todo en el sentido histórico, los testimonios literarios que se refieren en sentido teórico al arte según su aspecto histórico, estético, técnico*»<sup>1</sup>

La literatura artística es un compendio bibliográfico de fuentes para el estudio del arte y su análisis historiográfico. Los materiales que recopila Schlosser cubren desde el arte de la Edad Media hasta el Barroco.

Teniendo en cuenta esta tradición, Calvo Serraller plantea una ampliación sobre el uso de las fuentes incorporando como material para la investigación de la historia del arte las obras literarias de ficción. Tal como indica «*en nuestro caso, sin embargo, nos proponemos ir más allá, pues no sólo no queremos limitarnos exclusivamente a expurgar las noticias históricamente reales en las obras literarias de ficción, que es, desde este punto de vista, una fuente tan útil al historiador del arte como los hechos positivamente acaecidos en una época cualquiera*»<sup>2</sup>

Es a partir de estas referencias que desarrollo pequeñas narrativas del arte chileno contemporáneo, teniendo en consideración la relación arte y literatura a través de textos que permiten un seguimiento de problemas de documentación.

## PRIMERA ENTREGA

Para esta ocasión abordo un capítulo referido a Juan Francisco González, partiendo de un dato de una fuente secundaria de la literatura artística como el caso de JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ. MAESTRO DE LA PINTURA CHILENA (1981) de Roberto Zegers De la Fuente. De esta obra me interesa retener un dato de la presentación a cargo de Patricio Tupper en la cual indica «*Pedro Prado lo describió en el pintor Mozarena, uno de sus más logrados personajes*»<sup>3</sup>

La novela en que se describe al pintor Mozarena es UN JUEZ RURAL de Pedro Prado (1922), la que permite reconstruir momentos de la biografía de González, alcances a su fisionomía, iconografía de obra y metodología en su procedimiento de construcción de obras. UN JUEZ RURAL se adscribe al modelo naturalista, en cuanto «pinta» la realidad circundante de los personajes. En este caso, se produce una doble operación en la descripción de los ambientes de la acción y la correlación de la acción de la pintura, de tal modo que da cuenta de la poética de JFG.

La novela UN JUEZ RURAL, cuenta la historia de Esteban Saloguren, de profesión arquitecto, quien ocasionalmente ejerce de juez. Se describen momentos de su vida y, en especial, se detiene en su relación de amistad con Mozarena, con quien desarrolla su afición por la pintura. Los momentos de encuentro entre ambos, son preferentemente los días domingo (recuérdese este dato más adelante, cuando sea abordado por Carlos Altamirano en su obra PINTOR DE DOMINGO, en la que parodia en otro contexto, la figura del pintor que cultiva el oficio sin pretensiones profesionales).

En sus encuentros, Saloguren y Mozarena se dedican a recorrer los alrededores de Santiago. Si bien no se indican fechas, la acción parece transcurrir a comienzos del siglo xx en un Santiago con más rasgos rurales que urbanos.

En general, la novela «pinta» el valle central, territorio dominante en la iconografía del arte chileno, poniendo atención a su topografía entre el borde cordillerano y el borde costero e identificando elementos de su morfología, flora, tipos de cultivos agrícolas, que se constituyen en pequeñas escenas de cuadro de palabras.

También, UN JUEZ RURAL se puede considerar como un apartado de la poética de JFG, la que será desarrollada en el capítulo «Un día de campo».

La constante de los encuentros de los protagonistas es el vagabundaje y las observaciones que hacen de la naturaleza.

*«Para descansar de sus quehaceres arquitectónicos y sus afanes de magistrado de menor cuantía, en los días festivos, Saloguren, acompañado de algún amigo, gustaba salir a vagar. Ningún compañero mejor que Mozarena. Además, el nuevo juez tenía sus veleidades pictóricas y cierto talento para manchar, no sin gracia, pequeñas telas»<sup>4</sup>*

Para la novelación de la poética de JFG se debe retener el alcance a la mancha y a las pequeñas telas. Como se verá más adelante, éstas son dos elementos constitutivos de su obra.

En la descripción de una de las salidas, en el capítulo «Pruebas del testigo», se narra el modo de trabajar de Saloguren y Mozarena que corresponde a un ejercicio de captación del motivo. Los personajes se sitúan ante el mismo, pero desarrollan diferentes construcciones de mirada y composición. El acto de traducción de las impresiones contradice el modelo narrativo de la objetivación naturalista por la subjetivación del punto de vista.

*«¿La distinta colocación de un mismo asunto, ya en el primero, ya en los últimos planos de dos cuadros de idénticos tamaños, pintados por dos personas de conocimientos y tendencias artísticas semejantes habría bastado para que el resultado de ambas reproducciones fuese tan distinto?»<sup>5</sup>*

El capítulo «Pruebas del testigo» resulta ser una lección sobre el ver y la fijación respecto de las operaciones de encuadre, es decir, la «prueba del testigo» evidencia la subjetividad de la percepción y de cómo la construcción del punto de vista se manifiesta en la representación.

*«Curioso, se puso de pie con ánimo de ver el resultado obtenido por Mozarena.*

—¿Qué has hecho?— exclamó atónito al observar el trabajo de su compañero. Aquello resultaba inconcebible: era el «Mirador viejo» y no era el «Mirador viejo.»<sup>6</sup>

La pintura de Mozarena pone en crisis el modelo en cuanto a reproductibilidad analógica, más bien el punto de vista es su disolución.

Tal como se indicó, el capítulo «Un día de campo» condensa la poética de las impresiones de JFG. Reitero impresiones, ya que en esta ocasión los protagonistas no ejecutan la manualidad de la pintura, pero si pintan con sus impresiones y con la descripción con que el narrador ambienta el capítulo.

Aquí el pintor pondrá de manifiesto su conocimiento de la naturaleza, producto de sus vagabundeos y observaciones retenidas en su pupila, como también su distanciamiento con un modelo de estética pintoresquista.

*«¿Pero has visto algo igual? Tú que eres pintor, ¿por qué no pintas a estas buscadoras de leña, a estas mujeres viejas que se ven obligadas a rastrorear por los caminos las ramas secas que el viento hace caer de los árboles? Sus solas fisionomías son compendios de vidas innumerables.»<sup>7</sup>*

Una lectura atenta a «Un día de campo» se puede considerar una lección de pintura en cuanto a la observación y la puesta en crisis de un tipo de retórica respecto de la naturaleza como motivo y la naturaleza del cuadro. Mozarena insistirá en no quedarse en lo meramente anecdótico de su captación, como ilustrativa, sino como un problema de investigación acerca del lenguaje de la pintura.

*«—¡Tan poco estudiado que está nuestro pueblo! Cuando vago por los caminos con mi caja de pinturas —prosiguió Mozarena— cuando voy por los campos o los pequeños caseríos y observo sin ánimo de observar, cuando me entrego a la ventana de lo que vislumbro, fuera o dentro de mí, me parece un descubrimiento. ¡No sabes, entonces, qué desprecio tengo por los libros, qué distancia por nuestro pobre arte y por todas las cosas conocidas!»<sup>8</sup>*

Lo anterior se podría considerar casi un manifiesto Mozarena/ (alter ego de) González en el gesto de redescubrimiento del territorio y su representación. El procedimiento pictórico de JFG se distancia de la figura del pintor de caballete y taller para salir de excursión para la observación y captación del motivo. De ahí el uso del pequeño formato, lo que facilita el trabajo de fijación de la luz, pero también la síntesis, JFG compone con muy pocos elementos.

En «Un día de campo» también se puede rastrear uno de los elementos que se reitera en su obra, la fruta, en especial las frutillas. Su descripción es una pintura en sí: *«Las frutillas frescas, blandas, dulces y aromáticas se deshacían suaves en la boca como tiernos y pequeños corazones a quienes agotara un solo beso.»*<sup>9</sup>

La búsqueda de la naturaleza también se inscribe en la tradición de los pintores viajeros, pero aquí la mirada del «otro» (recuérdese a Rugendas quien opera desde un modelo que se emparenta más con la escritura de la novela UN JUEZ RURAL) es reemplazada por la identificación de elementos del territorio resignificado en el territorio de la pintura sin afán costumbrista.

«Un día de campo», capítulo que ficcionaliza la poética de JFG, pone en crisis la tradición de lo vernacular, adscribiéndose a la modalidad de los pintores pleneristas, realiza una transposición para investigar en la realidad local, alterando la constante del paisaje chileno fijada desde el modelo europeizante (Onofre Jarpa, Orrego Luco, Enrique Swinburn, entre otros).

Lo anterior se contextualiza en la macrohistoria del arte chileno. Es en el análisis de Antonio Romera en HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA (1951) y, luego sistematizado, en ASEDIOS A LA PINTURA CHILENA (1969) que postula las nociones de «constantes y claves» del arte chileno.

*«En la pintura chilena, a lo largo de siglo y medio se pueden advertir unos rasgos persistentes en los cuales queda inscrita la actividad de nuestros artistas. Son cuatro puntos que reaparecen siempre: paisaje, color, influjo francés, carácter.»*<sup>10</sup>

*«Las claves son: exaltación, realidad, sentimiento, razón plástica. Dura la primera desde Mulato Gil hasta 1870. La segunda, desde*

1870 a 1910. La tercera, desde 1919 hasta 1928 y la cuarta, desde 1928 hasta nuestros días.»<sup>11</sup>

La obra de JFG se inscribe en la constante del Paisaje y en la clave Realidad. Lo que se ha señalado respecto a UN JUEZ RURAL al analizarla en clave para constituir la poética de González, es coincidente con Romera cuando, al caracterizar su tipología, indica: «*De pronto los pintores descubren que viven en un lugar determinado de la tierra y que ese lugar con sus montañas, valles, ríos, sus costas, su variedad infinita.*»<sup>12</sup> Esta situación se ha ejemplificado anteriormente en cuanto al reconocimiento de lo local y el tratamiento del motivo, de la naturaleza in situ, pero la modificación de JFG está en la clave de la problematización del cuadro de naturaleza por la naturaleza de la pintura, en el entendido del lenguaje, lo que pondrá en crisis el modelo de representación mimética.

Esta primera entrega pone de manifiesto la crisis e inadecuación respecto de los modos de la representación; la manera que describe el referente, el narrador de «UN JUEZ RURAL» corresponde al naturalismo, pero al interior del relato se produce la contradicción con el punto de vista del pintor que pone en crisis la descripción de la naturaleza en su carácter pintoresquista, anticipando la problematización que posteriormente se desarrollará en el discurso literario.

Por otra parte, la ampliación de la noción de literatura artística permite seguir analizando un corpus de textos de ficción a través de los cuales se pueden documentar aspectos de la historia del arte chileno<sup>13</sup>, entre otras la constante del paisaje que será revisada en «LA COMEDIA DEL ARTE» de Adolfo Couve, objeto de una segunda entrega.

## SEGUNDA ENTREGA

A partir de la tradición de la pintura de género —que cuenta una historia— esta característica es resignificada en la trama de la novela «La comedia del arte» (1995) de Adolfo Couve, cuya anécdota permite tramar problemas relativos a la historiografía del arte chileno.

En esta segunda entrega se aborda un primer acercamiento sobre el uso de novelas como fuente de información para la elaboración de los discursos de la historiografía del arte chileno contemporáneo.

Observo y recorro la pintura de la Adolfo Couve «Autorretrato pintando» (1986) y trato de escribir. En la imagen, Couve se representa en la figura de los pintores de antaño vestido con traje y sombrero; la mano derecha está sobre la superficie de la tela, en un gesto de suspensión de la ejecución en que delimita dos superficies de la representación: la de la tela que no se ve lo que está pintando y el fuera de cuadro que Couve observa, que debería ser un espejo.

La composición se estructura en dos zonas: la superficie de la izquierda sólo está ocupada por la deposición del escurrimiento de la mancha; a la derecha la separación la establece el juego de luz y sombra en que la imagen de la pintura oculta en la sombra el reflejo del referente: la reversidad es revertida en la opacidad. En el primer plano, aparece Couve pintando, pero también podría ser escribiendo. La identidad de Couve es reconocible desde la referencia fotográfica (digo esto porque no conocí a Couve, el sujeto real).

Trato de imaginar que pasa por la cabeza de esa figura espectral, que se oculta en el más allá de la referencia de la escena de la representación y lo representado en sus zonas inacabadas, al modo de sus narraciones mínimas, fragmentarias y silenciosas.

Si se sigue la lógica de la pintura de género, que hay que hacerla que hable, «Autorretrato pintando» se podría considerar como un cuadro a descifrar, para indagar en ese gesto básico del acto de pintar que contiene una historia cuya trama se oculta.

Recuerdo el texto de Foucault sobre el lugar mal o bien iluminado, ya que la pose del «Autorretrato pintando» se puede asociar con «Las Meninas», sólo que Couve está lejos de la Corte, más bien en la silueta fantasmal parece luchar en la soledad. Couve ha reducido la historia a su grado cero, como solía suceder con su pintura.

También «Autorretrato pintando» contiene otras citas que se contextualizan en el acontecimiento local, las que se suelen encontrar en la documentación e ilustración de los libros de la historia. Estas citas también serán ejecutadas en otra versión por Eugenio Dittborn en uno de los catálogos «delachilenapinturahistoria» (1976), en cuya portada se representa al pintor sin pintar. El pintor está con los instrumentos en la mano mirando al espectador – fotógrafo– que registra la acción, la que lo muestra con traje, abrigo y sombrero, a un costado de un caballete. El lugar de la toma corresponde a un jardín con mobiliario de los años sesenta y en el pie de foto se indica: «Jaime Vadell representando a G. A. G. Fotografió Guillermo Castro Martens»

Esta asociación no es casual, como se verá más adelante, tiene que ver con la presencia - ausencia del espejo y su especularidad, como en los relatos borgianos que especulan simetrías reversivas: «Autorretrato pintando» 1986, «delachilenapinturahistoria» 1976. En otra década anterior, 1966, Couve escribe acerca de Pablo Burchard, comenta sus pinturas mediante prosa poética y también publica el texto de ficción «Alamiro».

Pequeño excursus del espejo de la historia en el juego de fechas ya que en 1976 se edita la última edición de «La pintura chilena» de Antonio Romera, en la que se recoge una sucinta nota sobre Couve. «delachilenapinturahistoria» de Dittborn, infractaba en su título e iconografía la producción escritural sobre la historia del arte chileno en sus retoques y omisiones.

Otra vez «Autorretrato pintando» para tratar de reconstruir la novela sentimental de Couve, de cómo va estableciendo sus afinidades afectivas y el modo cómo dialoga con las referencias epocales.

En 1985, Adolfo Couve expone en Visuala, la exposición tenía por título «Cartagena». Para la fecha ya había decidido su exilio en dicha localidad. Parte importante de las obras, tenían como modelo el litoral y elementos de su entorno afectivo y del balneario. Otra asociación, en 1993 Couve publica «Balneario». El título del volumen alude a uno de sus relatos, «La historia de Angélica Bow», una dama que parece recrear la atmósfera del balneario. Más que su

actual condición, la anomalía de la protagonista es comparable a la del autor. Una escena que tiene remisiones con la especularidad de esta escritura: Angélica Bow se contempla en el espejo, si en «Autorretrato pintando» se oculta el fondo, aquí el espejo es telón de fondo, donde la protagonista desde la evanescencia de las imágenes observa el deterioro del esplendor del cuerpo de otro tiempo, en la que recupera momentos de su biografía.

A propósito de la biografía, en «Balneario» Couve va consignando señales de su biografema. El segundo relato, «Infortunio de los Almagro», lo entrega en 1994 como una colaboración a la revista de ArteUC, al número que teoriza sobre la enseñanza de la pintura. El modo como respondía Couve era indirecto, a través de un relato de ficción que debía leerse en clave en términos de la «mimetización de la anécdota»: la enseñanza como la historia de la lucha de filiaciones. Si Couve parece vivir al margen de la polémicas, políticamente responde en sus ficciones.

Más adelante en «Balneario», en la sección «Fragmentos, está el relato de un pintor de caballete, en el cual Couve describe en una especie de estampa la imagen del pintor académico, Camondo, quien se ha comprado una casa «en la plaza chica y jugaba todos los días con su sombrero de paño, atril portátil y piso plegable al artista inmortal desde el balcón del tercer piso», dicha escena será desarrollada en «La comedia del arte».

Último antecedente. En 1985 la exposición «Fuera de serie» que, de algún modo, cierra el ciclo programático de la denominada Escena de Avanzada. En dicha muestra Gonzalo Díaz participa con la obra «Pintura por encargo». A diferencia de Couve, que en 1986 está pintando, Díaz pide que lo retraten. Para ello realiza dos operaciones: en la primera se hace retratar por el fotógrafo O'Ryan; en la segunda, solicita a un pintor de carteleros de cine de la época —Solís— que realice una pintura desde el registro fotográfico. La pintura se dispone en dos partes: la tela que simula un cartel, adherida al muro, se representa al artista en el espacio de un taller en el que se componen y disponen elementos referidos a la pintura. Mesa con utensilios, atril con una pintura anterior de Díaz, cortinajes para deslindar la representación y textos que refieren otros títulos de obras del artista, establecen una relación intertextual que

parodia la pintura. Fuera de cuadro la silueta de Díaz reitera la mirada del espectador en una gestualidad distinta, apoyado en una cámara fotográfica deslindando el dentro y fuera de marco.

La obra de Díaz en su condición de cartel - página, resume en su enunciado «la película» de la pintura chilena de la época, lo cual ya había realizado también en «La historia sentimental de la pintura chilena» (1982). La polémica de la introducción, de la referencia y la procesualidad de la fotografía como crítica de la representación pictórica y la condena de la práctica manual de la pintura, pueden ser leídas en la intertextualidad de «La comedia del arte».

En «La comedia del arte», Adolfo Couve responde a una década mediante la mimetización de la anécdota en la crisis de la figura del narrador y el biografema del sujeto autoral. El Couve de «Autorretrato pintando», ahora escribe una historia de carácter autorreflexiva en la que problematiza la ejecución de la novela. El narrador a través de constantes intervenciones ha comentado la dificultad de la trama cuya anécdota es la historia de un pintor que llega al balneario de Cartagena, instalándose en una residencial junto a su amante, la modelo. Ambos parecen personajes descontextualizados.

Camondo, el pintor, diariamente se dispone a la captación del modelo in situ, para lo cual se hace acompañar de la indumentaria y útiles para paisajear. Luego, Camondo regresa a la residencial y en su habitación arma una escenificación en la que sitúa a Marieta, la modelo, para la ejecución de una pintura de género histórico. Esta rutina se verá alterada cuando Camondo, que sospecha de la modelo, presencia su traición con el fotógrafo. En medio, el narrador va entregando información respecto de lo que se viene señalando: aspectos de la pintura, su práctica, cita de las obras, todas referencias que desde otros textos evidencian su correspondencia a Couve.

Posteriormente Camondo decide dejar la pintura y abandona sus materiales a la orilla del mar en un acto en el que, vendado, implora a los dioses del Olimpo. Otro personaje, un enviado de Apolo, se lleva los útiles y los vende en un mercado persa, los que serán adquiridos por el padre de Sandro. Más tarde, Camondo reconocerá

sus materiales cuando ve a Sandro pintando un paisaje, le hace algunas observaciones y el muchacho acepta someterse a sus enseñanzas. Camondo entonces pide a Marieta que pose para el muchacho quien demuestra tener grandes condiciones.

A efectos de lo que se viene planteando, en «La comedia del arte» se encuentran problemas de la historia contingente del sistema del arte chileno, los cuales son ficcionalizados y la novela puede servir como fuente documental.

Por cierto, no es sólo esta novela de Couve la que se puede utilizar para tales fines, además se puede recurrir a «La lección de pintura» (1979) y a «El cumpleaños del señor Balande» (1991) en la explicitación de la trama como cita a problemas de la historia de la pintura, pero también está el hecho de los recursos literarios de Couve en los cuales se puede apreciar la picturalización de la escritura.

Si se literaliza la alegoría de «La comedia del arte» y se contextualiza en sus acontecimientos, se puede leer en clave la incorporación de la fotografía en el arte chileno. Por ello la detención anterior en la mención a Dittborn (catálogo) y Díaz («Pintura por encargo»), quienes representan dos prácticas del uso de la fotografía en oposición a la manualidad de la pintura. En términos de historias de enseñanza y filiaciones, no hay que olvidar la tradición de la Chile respecto de la mancha y, en lo específico, la relación maestro - discípulo de Couve y Díaz. De ahí la paradoja y el descalce de la portada de «La comedia del arte», que es una visualización de Díaz quien altera la relación de la ilustratividad. Díaz utiliza materiales referidos a la reproductibilidad de la fotomecánica, mientras el protagonista Camondo lucha por la reproducción del ilusionismo retiniano. También, si Couve pinta desde el espejo, Díaz encarga el retrato desde el espejo de la fotografía.

La lucha de la reproductibilidad y la manualidad de la pintura se escenifica a mediados de los setenta y de los ochenta. Antes mencioné la exposición «Fuera de serie» como momento de sanción de dicha escena, como también habría que agregar la exposición «Provincia señalada» de 1983 que anuncia la vuelta de la pintura.

En el texto analizado, esta situación se podría asociar con las enseñanzas de Camondo a Sandro, quien parece inicialmente seguirle en sus consejos: «Ni siquiera volvió al taller donde Sandro desobedeciendo sus dudosos consejos, embadurnaba otras concepciones estilistas. A Marieta, fascinada con el innovador, no le importaba verse desdibujada en la tela, irreconocible, porque sabía que esa distorsión respondía a una juiciosa y atenta vanguardia.»

Parafraseando al narrador de «La comedia del arte», «es la tercera vez que intento» un acercamiento a la obra de Couve. Una de ellas, el ensayo sobre «Quadrivium: para la reforma del entendimiento» (recuerden la exposición de Díaz en homenaje a su muerte), concluía que siempre un texto oculta otro texto. Lo menciono en analogía con «Autorretrato pintando», cuyo fondo oculta el referente del espejo, en tanto, en la escritura sucede lo contrario, Camondo verá la traición a través del espejo: «Camondo empujó la puerta, lo primero que vio fueron los dos peinadores que había en el cuarto, repletos sus espejos de agua y resolana; y bajo la mansarda, a su mujer en un todo con un hombre desnudo.» La figura del espejo se reitera en la novela como fondo de imágenes e información.

Cierro con parte del título del ensayo «para una reforma del entendimiento» considerando este ejercicio de revisiones como continuación del uso de textos de ficción para la documentación del arte chileno.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Schlosser, Julius, «La literatura artística», Ediciones Cátedra, Madrid, 1976, página 23.
- <sup>2</sup> Calvo Serraller, Francisco, «Lo novelesco y lo novelado de la vida de los artistas (Una nueva fuente para la historiografía contemporánea)», Revista de Occidente N° 117, Febrero, 1991, Madrid, página 50.
- <sup>3</sup> Zegers De la Fuente, Roberto, «Juan Francisco González. Maestro de la pintura chilena», Ediciones Ayer, Santiago, 1981, página 13.
- <sup>4</sup> Prado, Pedro, «Un juez rural», Editorial Nascimento; Santiago, 1949, página 51.
- <sup>5</sup> Prado, Pedro, op. cit., página 54.
- <sup>6</sup> Prado, Pedro, op. cit., página 52.
- <sup>7</sup> Prado, Pedro, op. cit., página 77.
- <sup>8</sup> Prado, Pedro, op. cit., página 82.
- <sup>9</sup> Prado, Pedro, op. cit., página 79.
- <sup>10</sup> Romera, Antonio, «Asedios a la pintura chilena», Editorial Nascimento, Santiago, 1969, página 8.
- <sup>11</sup> Romera, Antonio, op. cit., página 9.
- <sup>12</sup> Romera, Antonio, op. cit., página 12.
- <sup>13</sup> Lo que se presenta es parte de un proyecto de investigación en desarrollo denominado «Bases epistemológicas para el análisis de los modelos escriturales de la historia del arte chileno contemporáneo», Dirección e Investigación, Universidad de Playa Ancha.



## **AGRADECIMIENTOS**

El resultado de una exposición es la suma de voluntades. Sin necesario orden, se agradece a cada uno de los artistas participantes y las siguientes personas y organizaciones: Pedro Sánchez, Roberto Edwards, Mario Fonseca, Francisco Zegers, Eliana Rodríguez viuda de Martínez, Justo Pastor Mellado, Patricio M. Zárate, José de Nordenflycht, Jaime Garnham, Boris González, Antonio Montoya, Ricardo Bagnara, Ramón Castillo, Verónica Muñoz, Angélica Pérez, Mónica García, Imprenta Miranda Hnos. y Servicios de Imprenta de la Universidad de Playa Ancha.



