

# LA SEPARATA

## "Con Textos" en Galería Sur: un marco de desalentamiento

1) una primera forma de repaso crítico de la exposición "Con Textos" (Galería Sur, Abril - Mayo 1982) consistiría en detenerse separadamente en cada obra, en juzgar aisladamente cada obra en su estricto orden de dependencia interna -vale decir, fuera de sus conexiones con las demás obras que espacializan su mostrar dentro de la sala de exposición: esa primera forma desligaría cada obra del compromiso de lectura que le significa su puesta en contigüidad dentro de una serie de obras plurales, apartaría cada obra de sus múltiples puntos de colindancia, substraería cada obra de su contingencia expositiva negándole así el aporte o desaporte de las demás obras que la circundan diversificando sus vías de acceso/intercediendo dialogísticamente en su campo individual de experiencia, variando sus bordes de

diferenciación o multiplicando sus tangencialidades/

una segunda forma de repaso crítico consistiría en cursar la suma de las obras que conforman esa exposición como campo de situaciones, en recorrerla como totalidad figurada por las tensiones o distensiones que genera la interparticipación de las obras en una situación conjunta de lectura; una exposición no es nunca una simple disposición de montaje que sólo afecta la distribución material de las obras, es ya un secuenciamiento crítico que permite deducir reglas comunes de legibilidad, que permite puntualizar cada obra desde la combinación material de esas reglas, que permite circunstanciar cada obra desde su modo de intercomparencia espacial y temporal en un total expositivo.

Ningún total expositivo equivale integralmente a la suma individualizada de sus partes; cada obra inflexiona las demás modificando así su primera acepción de lectura, las obras se tendencializan entre sí en direcciones de sentido cuya multilateralidad es producto de sus respectivas convergencias o divergencias/

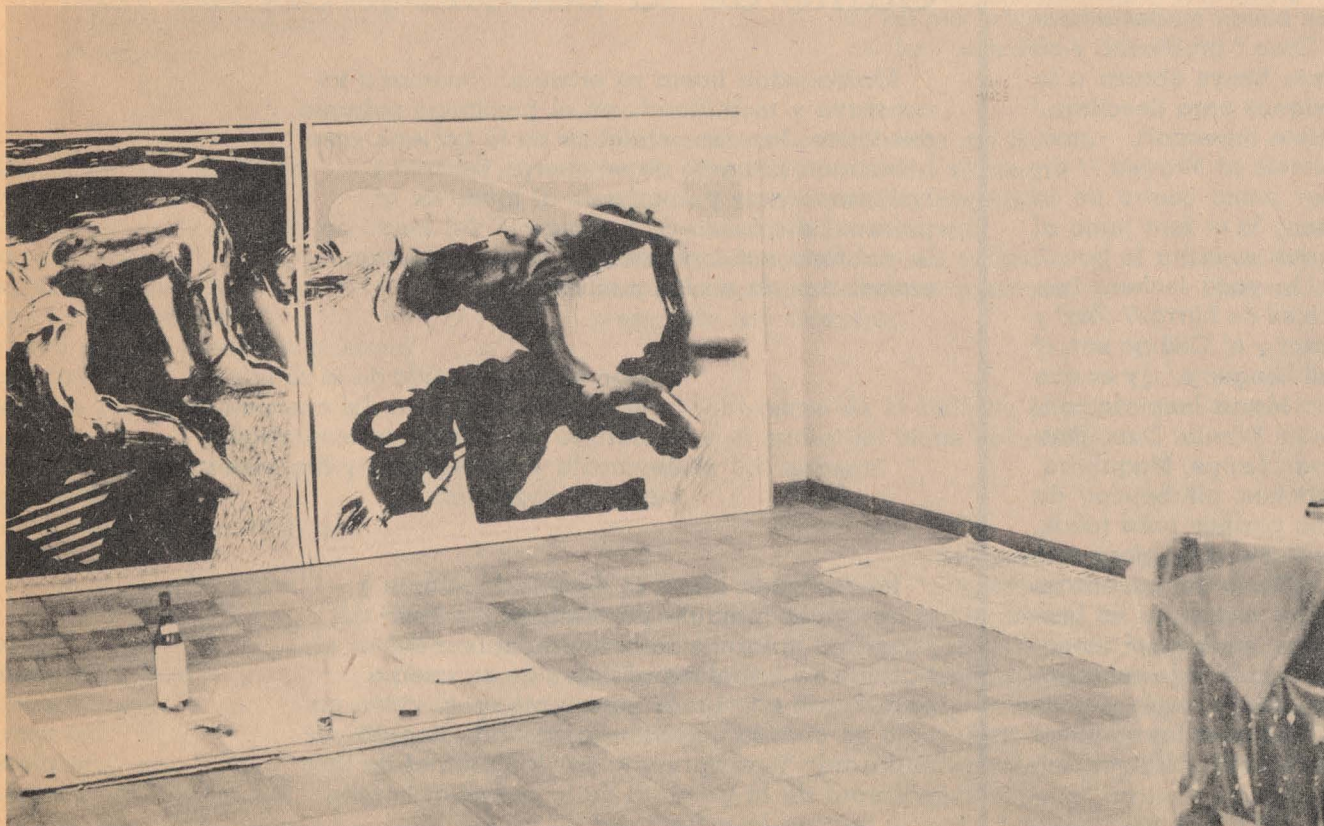
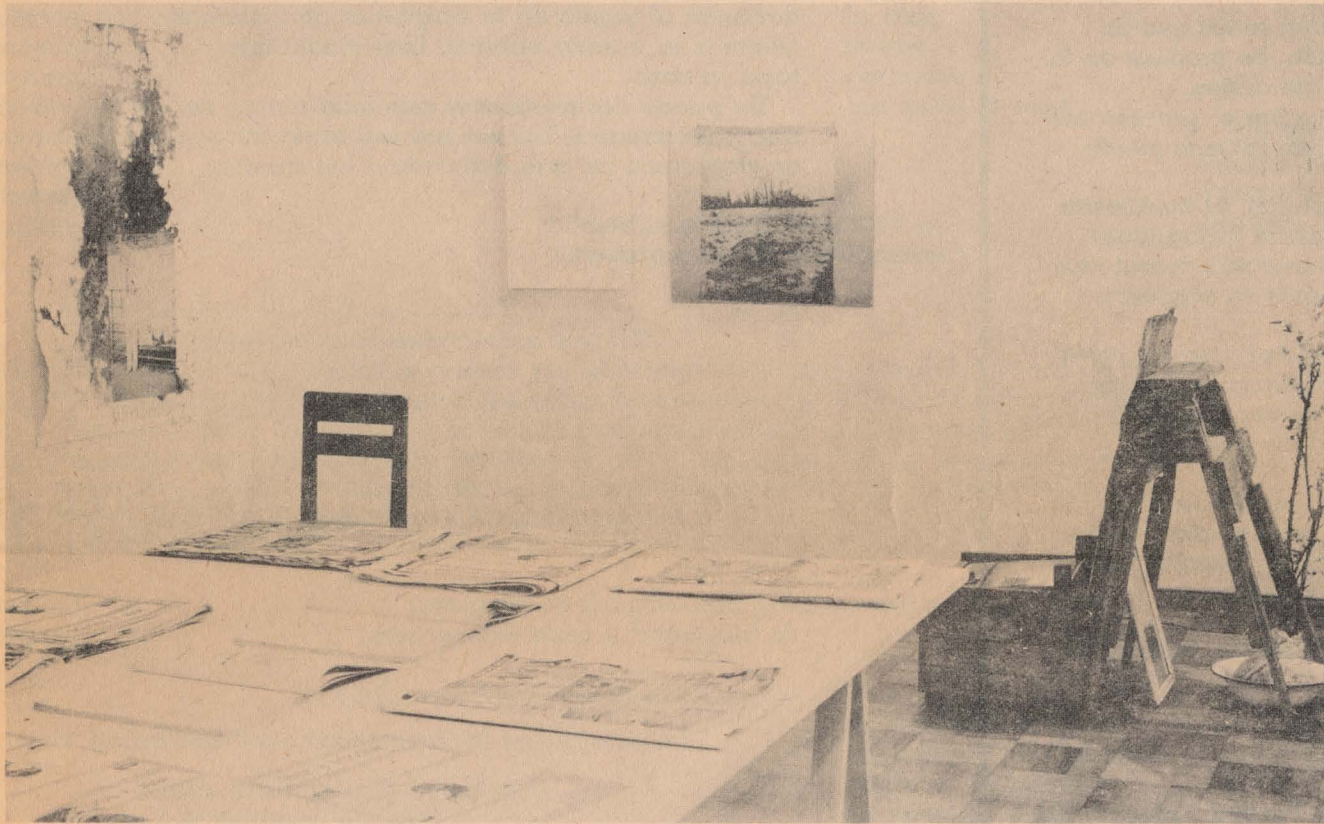
2) si se tratara de enfocar la exposición de Galería Sur desde el cumplimiento de su intención primera (desde la (su)puesta en relevancia de las intervenciones escritas en trabajos recientes de arte chileno), resistiéndose entonces a la apreciación -inespecífica a esa intención- de obras cuyos aciertos se construyen (Leppe, por ejemplo) en un orden de visualidad independiente de su relación al texto, y por lo tanto, independiente de su adecuación a los términos de la exposición; sería fácil admitir que la mayoría de las obras presentadas sólo anexan fragmentos de verbalidad en una relación más bien secundaria respecto a sus determinantes gráficas o que la mayoría de las obras otorga al texto un lugar más bien accesorio en una construcción objetual que demuestra prescindir de su actuación.

Podríamos, por ejemplo, detenernos en mostrar cómo la materialidad del texto en algunas obras mostradas en Galería Sur responde a distintos rasgos de incorporación que lo valorizan sea como graficación (Smythe, por ejemplo), sea como huella testimonial de su propia manuscipción (Bru, por ejemplo), sea como implemento de distanciamiento cultural respecto a la textura que recepciona la letra (Saavedra, Duclos); pero más allá de ciertas apropiaciones materiales, la presencia del texto en la mayoría de las obras no va generalmente más allá de la simple titulación, de la indicación verbal, de la ilustración de palabras o sintagmas que documentan o referencian la obra según reglas convencionales de subordinación de la lectura.

Fuera de aquella obra que se estructura en la materialidad de una red de intervenciones propiamente letradas (Dittborn), fuera de aquellas obras que escenifican un plano de comunicación escrita (Codocedo, por ejemplo) o exponen un material ya editorial (Dávila, por ejemplo), la mayoría de las obras incorpora el texto en una relación menor respecto al total a la vista, en una relación externa respecto al cumplimiento básico de su significancia.

Puesto que -para la mayoría de las obras- la articulación textual no es definitiva de su relevancia en el marco de la exposición, la participación de esas obras en "Con Textos" se evidencia en su simple ocasionalidad, en la demostración restringida porque simplemente coyuntural de una exposición que define su representatividad -más allá de los trabajos- en los lugares culturales que conjugan sus autores. Esa representatividad es doble, en la perspectiva que traza: aperturista respecto a la incorporación de lugares por ejemplo pictóricos (Díaz, Bru) en una escena para muchos declaradamente situada en el afuera del cuadro, pero a la vez terminante o concluyente de esa escena primera (la vanguardia chilena) en cuanto trata de evidenciar la secuencia que conforma completándola en el reagrupamiento de sus obras más sabidas/

3) precisamente porque la atención al texto no está suficientemente sostenida por las obras, porque la presencia de las obras no cobra necesidad en/ por su contribución a la exposición, esa exposición se lee desde el desperdiciamiento de sus efectos, desde la gratuidad de sus participaciones, desde el relajamiento o aflojamiento de



tensiones creativas hoy sacrificadas en lo mínimo de una comparecencia - en el oportunismo de un simple estar presente, de un alistamiento.

La remostración de obras ya vistas en otras circunstancias (en concursos de Museo, por ejemplo) que su recontextualización en Galería Sur no logra reformar críticamente, la escasez de formulaciones suficientemente renovadoras en obras que –aunque inéditas– se reiteran a sí mismas en un juego de variaciones puramente conformista, la insistencia de obras que siguen calcando su propio modelo sin arriesgarse a ningún avance crítico, la remanencia de procedimientos históricamente datados en obras que los aplican sin ni siquiera conscienciarlos como referentes productivos, limitan la exposición a ser la resultante estática de una suma reductora porque inmovilizadora de sus partes.

La paralización de los enunciados por efecto de una distensión crítica, la desvigorización de la misma instancia expositiva, convierten la

sala en desactualizada respecto a sí misma; muchas obras ahí expuestas parecen ya resignadas a su simple consignación objetual, al debilitamiento de su transcurso productivo, a la desenergetización de su proceso de contestación cultural antes de haberse ni siquiera jugado en una real dinámica de comunicación social.

La intermitencia de desarrollos puramente individuales, la precariedad de obras sobre las cuales los mismos autores ejercen una responsabilidad sólo parcial, el confinamiento de la mayoría de las obras (su encierro) en el sólo plano auto-referido de las artes visuales y como tal la falta de apertura crítica hacia un proceso de interactuaciones culturales en que los lenguajes se cuestionan entre sí indivisoriamente, son hoy perceptibles en lo casual de ese reagrupamiento de obras/ en lo deflatorio de ese proceso ya parte de nuestro propio desalentamiento.

Nelly Richard, Mayo 1982

## Una fatiga, un agotamiento,

Se produce una fatiga, un agotamiento, placidez aún antes que la propuesta haya alcanzado algún nivel de socialización. Se produce en la marginalidad, cada vez más aguda; su mismo lugar de origen.

–Resulta cansada, artificiosa, la retórica para enunciar el proceso del proceso, y la alegoría, que por reiterada deja de ser y por lo tanto pierde su virtualidad.

–Pero también hay las búsquedas de nuevas aperturas, el manifestar la tensión constante; y se reitera, asimismo, la importancia (actualidad) de trabajos ya conocidos, que tuvieron un carácter inaugural, rescatados hoy día al comparecer frente a lo que se va transformando en académico y hasta escolar.

–Creo que debemos preguntarnos sobre la marginalidad, que nos lleva al mecanismo (manierismo) de la autoalimentación. Propongo reflexionar sobre el binomio marginalidad-proyecto cultural, y las derivaciones marginalidad-medios de comunicación, marginalidad-educación, marginalidad-circuito de circulación de la obra, etc.

El desafío es instalar el espacio donde desarrollar nuestro trabajo. Traspasar, romper el margen. Que nuestro barroco afán de presión contra el marco-insuficiencia marginal-necesidad de generar un espacio más, no se revuelva en sí mismo, no se canse antes de totalmente ser.

Francisco Brugnoli, Mayo 1982

## Una de barrio

Santiago de Chile/ Abril de 1982/ Galería Sur/ Con Textos/ Colectiva de Apertura/ (desde acá y desde allá, Obra por Obra, en general y en particular:)/ anda en la Cofradía el Gusto personal de Boca en boca;/ modestamente, Vanguardia./ la teoría Secreta como martillazo al Coco./ problema: y no sólo la obligación de hacer lectura,/ considerando que Beuys abraza a la Warhola, Nápoles 1980 y el hampón de abajo busca signos para descifrar,/ imagen por concepto, Trapo y Emoción./ –¡jeyh, realista ingenuo?!, –¡noo, idealista trascendental!;/ y por qué no decirlo, pestilencia al Margen.// digresión: “Mis imposibles”: la Galería: sitio eriazó en pleno centro de la capital; el Galerista: “o la alegría de heder”; el Museo: “o el faro junto al mar del sinsentido”; la Publicación: “o el entusiasmo que se quita la bata”; el Crítico: “o la lactea ubertas, dicho con claridad: la vaca lechera (sin siquiera) un estilo bello”; el Público: la desidia con orejas de burro.// ¡Zaz! y neón flor y flor./ ya que, si bien es cierto que la Lectura y el Código son el uno para el otro, no es menos cierto que el Soporte y el Lenguaje/ ¡¿y es que siempre nitimur in vetitum?!/ ¡¡ubícate en la periferia María Inspiración!!/ en orden, Adasme, Altamirano, Bru, Brugnoli, Codocedo, Dávila, Díaz, Dittborn, Donoso, Duclos, Errázuriz, Fonseca, Gallardo, Jaar, Leppe, Maqueira, Mezza, Parada, Paredes, Parra, Saavedra, Smythe, Vilches, alfabético;/ da en el clavo, Chile Región, a la esencia del essere, con cariños para todos, Mertz Mario./ agorex al moco, ¡Cola Fria! y con bastate moralina para este queque;/ Mary Beauty en el Lugar y la Fosa común, ¡¡María Bonita - turrís eburnea!!/ tanto el Idiota como el Hábil, cabeza contra mano, en la Luz-Mediatinta-Sombra: atentamente, Nitsch Hermann./ como también el raspaje con brocha por la Re-cal-ci-tran-te, pues más vale, más te vale concepto en la Manopla./ ¡Escucha físico-químico: tierra, agua, aire y fuego, somos los mejores!; que escuche el psicólogo ése: sangre y bilis, somos los mejores. Fisiólogos y público en general, Galería Sur, una de barrio tan buena como la mejor del centro;/

Gonzalo Diaz, Mayo 1982

## Fernando Balcells, Eugenio Dittborn, Carlos Flores, Antonio Gil, Nelly Richard, Adriana Valdés: 45 módulos a propósito de HABEAS CORPUS de Mario Fonseca V.

### Autorretratos GRAFICA / VIDEO / AUDIO

Mírame aquí la cartelera cabeza de Sam Beckett (Q.E.P.D.) lapidando sin piedad la cabeza de MFV por años y años. Pero también cáptame el rostro de Sam Beckett como caramelo esparcido sobre esa cara. Miel sobre la hojuela fotográfica.

¿O acaso como una peste ese rostro muerto cubriendo las facciones de Fonseca?

Taparse la cara es subrayar el perfil.

Un fotógrafo, Avedon, recuerda que en las fotografías de su álbum familiar había siempre un perro, aunque su familia nunca poseyó uno. Descubrió que ellos pedían un perro prestado para los retratos familiares o posaban frente a una limousine que tampoco tenían.

Todos los retratos se organizan alrededor de un perro prestado, de un cosmético social que organice la imagen para que ella sea la imagen respetada y querida por los otros. Esta expresión fabricada que organiza el retrato defiende al sujeto de la vergüenza de instalarse frente a la mirada pública. Este maquillaje tapa la cara.

Se puede decir entonces que todo retrato es una cara tapada. Tal vez por eso el retrato se originó como un arte dedicado a los muertos.

Yo Pierre Riviere habiendo maquillado mi cara grabada

Mírame estos rostros que me han poseído por lustros y lustros exorcisados sobre el papel fotográfico. Ah, la doble personalidad de Fonseca es ahora la doble personalidad de Sam Beckett.

Taparse la cara es desplazar la identidad a otros estandartes.

La polaroid es la opción barata del testimonio video.

## Canto de la ballena jorobada VIDEO

Mediatizada hasta su erosión, congelada en conserva y momificada en el precipicio polaroid del video, la carne sintética de la ballena yace hilvanada al canto de su cuerpo perdido y hallado intacto y jibarizado al fondo de la polaroid del fondo de la polaroid del fondo de la polaroid del fondo: carne de reproducción, embalsamada en las mediaciones.

Con el hocico ávido de la cámara polaroid, sacarlo todo del cuerpo mamífero de la ballena fotografiada: devorarla y redevorarla y hartarse y morir de inanición.

Mediatizada hasta el deshilachamiento y conservada hundida y refrigerada al final del laberinto polaroid, la carne mamífera de la ballena se entrelaza al canto de su cuerpo extraviado en el mar y presente en el video tan solo en cuanto trofeo de la cacería fotográfica, capturado y recapturado por la polaroid de la polaroid de la polaroid de la polaroid: harpón que remata la inmediatez.

## Fernando Balcells, Eugenio Dittborn, Carlos Flores, Antonio Gil, Nelly Richard, Adriana Valdés: 45 módulos a propósito de HABEAS CORPUS de Mario Fonseca V.

Mira aquí la estampita de Beckett contra un extraño fondo humano. El bueno de Fonseca levantando la figura ya anciana del poeta. Pero también muralla donde se fija el cartelero retrato de Sam Beckett. Pero también la imagen de MFV parapetada tras la imagen nimbada de Sam Beckett. Pero también un juego donde lo que se oculta es lo que se subraya.

La polaroid es a la fotografía lo que el video es al cine: su borrador, su próximo paso.

¡Oye, Mario Fonseca, los que hemos dado la cara en este tiempo hemos sido nosotros, los descarados!

Retratarse es retractarse retratarse es retraerse retratarse es reproducirse retratarse es retirarse

por su linda cara carátula echar en cara sacar en cara

Ah, lepra que se esconde la de MFV. Lepra que cuidadosamente se maquilla para simular un parentezco un te saqué por la cara. Yo y Sam Beckett viejo en un mismo encuadre. Exorcisado al fin de este rostro diabólico.

(Vieja tortura la de atar un vivo a un muerto y abandonar la nueva entidad en la jungla). No sé por qué, pienso ahora en este legendario tormento.

Beckett y Fonseca quizá amarrados por un lazo que la fotografía toda ella apenas insinúa. Tal vez MFV tragando toneladas de material póstumo.

Te niegas a tu cara porque tu cara es tu máscara.

La ocultación del rostro es una vieja práctica bandolera.

en la serie de los auto-retratos video de Mario Fonseca, asisto al efecto de aplazamiento tecnológico de un dispositivo (el televisivo) que –demorándose en el trámite polaroid de una imagen formándose– se pone a la espera de una espera/ de un revelarse.

La ausencia del cuerpo: su entierro en las mediaciones, en las tecnicificaciones –el aullido remoto e ininteligible del cuerpo escamoteado.

Como la intermitencia de un morse fósil y el ronroneo salido de madre, como el llamado de quien anda perdido y el agú de la grande burbuja, como el s.o.s. de quienes encallaron y la pulsación luminica de un quasar, como la cámara lenta de una descarga polaroid y el lloro del ajusticiado, como la pantomima de un catatónico y la risa del amamantado, como el sollozo de quien no habrá de volverte a ver y el clamor de la multitud. Así es la banda de sonido del canto de la ballena jorobada.

La polaroid es el marcapasos del video.

¿Cuáles son las caras destapadas?

La instantaneidad de la polaroid es el último canto de la ballena fotográfica, el último suspiro del ácido, el último refugio de la verdad revelada.

Integralmente recubierto por la banda de sonido del video, el cuerpo de la ballena, retocado y revestido por la pintura de su viva voz grabada, abruptamente un cadáver maquillado de pulsaciones acústicas preteritas, sin descifrar.

El canto de la ballena jorobada es el canto del cisne del canto de las sirenas. La paulatina reducción del cuerpo de la ballena es directamente proporcional a la amplificación de su canto: amplificarse su canto sin cuerpo por reducirse su cuerpo sin canto. El canto de la ballena jorobada es el histórico sonoro de la hueste dislocada.

La banda de sonido del video de la ballena jorobada es el dolor pulsátil de su cuerpo harponeado por la polaroid y el eco de su captura hundido en el monitor.

qué sonido de banda la ballena que canta ni qué perro muerto... ¡cachalote varado en el callejón de los suspiros, será mejor! qué varada de cachalote y callejón de ninguna parte ni qué perro muerto... ¡acuérdate de los naufragos del general belgrano, será mejor! qué belgrano del general naufragio acuérdate de ninguno ni qué perro muerto... ¡levántate y anda, será mejor! qué andarse ninguna ni tan levantada ni qué perro muerto... ¡tápenle el cuerpo con este diario, será mejor! qué tapadle aqueste cuerpo diario ninguno ni qué perro muerto... ¡anda a pegar la oreja a la banda de sonido del canto de la ballena, será mejor!

## Fernando Balcells, Eugenio Dittborn, Carlos Flores, Antonio Gil, Nelly Richard, Adriana Valdés: 45 módulos a propósito de HABEAS CORPUS de Mario Fonseca V.

Mira aquí la estampita de Beckett contra un extraño fondo humano. El bueno de Fonseca levantando la figura ya anciana del poeta. Pero también muralla donde se fija el cartelero retrato de Sam Beckett. Pero también la imagen de MFV parapetada tras la imagen nimbada de Sam Beckett. Pero también un juego donde lo que se oculta es lo que se subraya.

El autorretrato como autocensura El autorretrato como autocensura

Taparse la cara es subrayar el perfil.

Mírame el rostro de MFV enmascarado por el rostro muerto de Sam Beckett. Mordiendo por los siglos la nuca muerta de Sam Beckett.

Pero mírame también el rostro muerto de MFV amortajado por el rostro vivo de Sam Beckett. Entibiando por los siglos sus labios anónimos en la ardiente nuca de Sam Beckett.

Retratarse es retractarse retratarse es retraerse retratarse es reproducirse retratarse es retirarse

Ah, lepra que se esconde la de MFV. Lepra que cuidadosamente se maquilla para simular un parentezco un te saqué por la cara. Yo y Sam Beckett viejo en un mismo encuadre. Exorcisado al fin de este rostro diabólico.

(Vieja tortura la de atar un vivo a un muerto y abandonar la nueva entidad en la jungla). No sé por qué, pienso ahora en este legendario tormento.

Beckett y Fonseca quizá amarrados por un lazo que la fotografía toda ella apenas insinúa. Tal vez MFV tragando toneladas de material póstumo.

Te niegas a tu cara porque tu cara es tu máscara.

La ocultación del rostro es una vieja práctica bandolera.

en la serie de los auto-retratos video de Mario Fonseca, asisto al efecto de aplazamiento tecnológico de un dispositivo (el televisivo) que –demorándose en el trámite polaroid de una imagen formándose– se pone a la espera de una espera/ de un revelarse.

Ahora adivinemos la boca de las fauces de MFV consumidas por este autoexilio del segundo plano. Sepultado bajo el prestigio de todos estos chicos de la primera fila.

La polaroid es el marcapasos del video.

¿Cuáles son las caras destapadas?

La instantaneidad de la polaroid es el último canto de la ballena fotográfica, el último suspiro del ácido, el último refugio de la verdad revelada.

Integralmente recubierto por la banda de sonido del video, el cuerpo de la ballena, retocado y revestido por la pintura de su viva voz grabada, abruptamente un cadáver maquillado de pulsaciones acústicas preteritas, sin descifrar.

El canto de la ballena jorobada es el histórico sonoro de la hueste dislocada.

La banda de sonido del video de la ballena jorobada es el dolor pulsátil de su cuerpo harponeado por la polaroid y el eco de su captura hundido en el monitor.

qué sonido de banda la ballena que canta ni qué perro muerto... ¡cachalote varado en el callejón de los suspiros, será mejor! qué varada de cachalote y callejón de ninguna parte ni qué perro muerto... ¡acuérdate de los naufragos del general belgrano, será mejor! qué belgrano del general naufragio acuérdate de ninguno ni qué perro muerto... ¡levántate y anda, será mejor! qué andarse ninguna ni tan levantada ni qué perro muerto... ¡tápenle el cuerpo con este diario, será mejor! qué tapadle aqueste cuerpo diario ninguno ni qué perro muerto... ¡anda a pegar la oreja a la banda de sonido del canto de la ballena, será mejor!

## Fernando Balcells, Eugenio Dittborn, Carlos Flores, Antonio Gil, Nelly Richard, Adriana Valdés: 45 módulos a propósito de HABEAS CORPUS de Mario Fonseca V.

Mira aquí la estampita de Beckett contra un extraño fondo humano. El bueno de Fonseca levantando la figura ya anciana del poeta. Pero también muralla donde se fija el cartelero retrato de Sam Beckett. Pero también la imagen de MFV parapetada tras la imagen nimbada de Sam Beckett. Pero también un juego donde lo que se oculta es lo que se subraya.

El autorretrato como autocensura El autorretrato como autocensura

Taparse la cara es subrayar el perfil.

Mírame el rostro de MFV enmascarado por el rostro muerto de Sam Beckett. Mordiendo por los siglos la nuca muerta de Sam Beckett. Pero mírame también el rostro muerto de MFV amortajado por el rostro vivo de Sam Beckett. Entibiando por los siglos sus labios anónimos en la ardiente nuca de Sam Beckett.

Retratarse es retractarse retratarse es retraerse retratarse es reproducirse retratarse es retirarse

Ah, lepra que se esconde la de MFV. Lepra que cuidadosamente se maquilla para simular un parentezco un te saqué por la cara. Yo y Sam Beckett viejo en un mismo encuadre. Exorcisado al fin de este rostro diabólico.

(Vieja tortura la de atar un vivo a un muerto y abandonar la nueva entidad en la jungla). No sé por qué, pienso ahora en este legendario tormento.

Beckett y Fonseca quizá amarrados por un lazo que la fotografía toda ella apenas insinúa. Tal vez MFV tragando toneladas de material póstumo.

Te niegas a tu cara porque tu cara es tu máscara.

La ocultación del rostro es una vieja práctica bandolera.

en la serie de los auto-retratos video de Mario Fonseca, asisto al efecto de aplazamiento tecnológico de un dispositivo (el televisivo) que –demorándose en el trámite polaroid de una imagen formándose– se pone a la espera de una espera/ de un revelarse.

Ahora adivinemos la boca de las fauces de MFV consumidas por este autoexilio del segundo plano. Sepultado bajo el prestigio de todos estos chicos de la primera fila.

La polaroid es el marcapasos del video.

¿Cuáles son las caras destapadas?

La instantaneidad de la polaroid es el último canto de la ballena fotográfica, el último suspiro del ácido, el último refugio de la verdad revelada.

Integralmente recubierto por la banda de sonido del video, el cuerpo de la ballena, retocado y revestido por la pintura de su viva voz grabada, abruptamente un cadáver maquillado de pulsaciones acústicas preteritas, sin descifrar.

El canto de la ballena jorobada es el histórico sonoro de la hueste dislocada.

La banda de sonido del video de la ballena jorobada es el dolor pulsátil de su cuerpo harponeado por la polaroid y el eco de su captura hundido en el monitor.

qué sonido de banda la ballena que canta ni qué perro muerto... ¡cachalote varado en el callejón de los suspiros, será mejor! qué varada de cachalote y callejón de ninguna parte ni qué perro muerto... ¡acuérdate de los naufragos del general belgrano, será mejor! qué belgrano del general naufragio acuérdate de ninguno ni qué perro muerto... ¡levántate y anda, será mejor! qué andarse ninguna ni tan levantada ni qué perro muerto... ¡tápenle el cuerpo con este diario, será mejor! qué tapadle aqueste cuerpo diario ninguno ni qué perro muerto... ¡anda a pegar la oreja a la banda de sonido del canto de la ballena, será mejor!

# Meta(le) crítica acerca del libro de Nelly Richard "Una mirada sobre el arte en Chile", Santiago, 1981.

Un texto que hace las operaciones del arte a que se refiere - que internaliza sus procedimientos - que los vierte a otro registro significativo (el lenguaje) y los pone en funcionamiento allí -

Que se basa, por lo tanto, en oposiciones: prefiere (privilegia) el proceso de producción, por oposición al producto; por ahí, lo móvil a lo estático; lo plural, contra lo único (unario, dicen los franceses); la instancia de la negatividad contra la instancia de la identidad (busca "algo siempre otro"); que se presenta como "lo" parcial, contra "lo" totalizador; que insiste en la materialidad de los signos (y la lucha del proceso de significancia en ellos) contra el privilegio del "significado" sin proceso en que parecemos estar inmersos; que ubica al arte en "el cuerpo de lo real", en el evento material, por oposición a la "sustitución de lo real", el "ilusionismo", el fetiche; cuyo procedimiento es el desmontaje, no la representación...

Un texto, entonces, en el cual el trabajo textual es también (se propone como) una "acción de arte".

Un texto crítico que establece con sus objetos una relación por una parte mimética, pero por otra retroalimentadora: que se inserta en el proceso del "arte en Chile" "siendo parte en el conflicto", como bien dice en la página nueve

Un texto, pues, que "se coloca" en lo que acertadamente llama "la escena primaria de la actuación cultural". Desde esa escena, decir en este metatexto - meta(le) texto - en este texto sobre un texto, en esta crítica sobre una crítica:

Decir que este orden de pensamiento no participa de la "percepción espontaneísta" que critica con razón

al trazar las líneas de nuestra "escena primera de actuación cultural", y que se encauza por rumbos críticos en los que no se habla de estética, sino de semiótica, lingüística, psicoanálisis... en un juego de elementos de trabajo que remite por ejemplo a la escena teórica francesa -

Pero decir también que - en las obras analizadas y en el texto analizante - los "orígenes" posibles se descuajeringan - se modifican - se lanzan hacia espacios insospechados: la superposición entre ellos y este contexto (el "hoy en Chile") produce efectos extraños y fascinantes -

Una acción de arte en el contexto de Nueva York o de París o de Santiago no es la misma acción de arte - (Esto vale para el texto de Nelly Richard y para las obras a que se refiere) -

Un ejemplo: la extensión de los soportes artísticos hasta que el arte se hace en el cuerpo, en el paisaje (no en la tela, no en el papel) adquiere un sentido diferente al producirse en estas calles, en estos cuerpos, en esta carencia que somos -

La mancha en el desierto (Dittborn), el cuerpo redentor y sacrificial como asunción carnal de la violencia (Zurita-Eltit) por oposición al descaro del cuerpo escéptico de Leppe, la intervención en los códigos de comunicación regular en forma inestérica (Colectivo Acciones de Arte), la desesclavización de la mirada frente a la historia... Todo da testimonio de la tensión entre dos vigencias: la de un quehacer teórico exigente y recurrente, la de una circunstancia que es la precariedad, la marginación, la pulsionalidad reprimida que aparece en las obras -

En ese orden de prácticas, el texto de Nelly Richard se coloca - hoy en Chile - en un espacio de tensión entre la producción de las obras a que se refiere - y cuyos supuestos comparte y pone en acción - y un conjunto de destinatarios: si bien es cierto, como dice el texto, que cada práctica de arte construye tanto su sujeto como su destinatario en cuanto virtualidades, que la tarea del arte es la de "remodelación permanente del espacio social de comunicación", no es menos cierto que la respuesta de un medio incide en el proceso de la producción del arte y en el proceso de producción de los textos que forman parte de la práctica del arte: este texto hace el gesto tenso de desplegar la mirada que estas prácticas implican y suponen; pero lo hace en un tono que a su vez contribuye a "desesclavizar" también la mirada del destinatario virtual, aumentando sus posibilidades de participar en esa mirada "otra" -

Decir que costaría prescindir de este texto: la repetitividad insoportable del espacio ideológico carencial en que estamos inmersos difícilmente puede seguir privándose de una renovación de imágenes, de la crítica, del proceso que no trasciende ni siquiera en lo que el texto llama "prensa progresista".

Decir finalmente que el libro queda lanzado a una escena también virtual, una escena colectiva que podría constituirse: que cuaja como en una instantánea su propuesta sobre esa escena, a la espera de otras "miradas" que le restituyan su carácter fluyente, para seguir la dinámica de un virtual proceso.

Adriana Valdés, Mayo 1982

## Galaz-Ivelic responden:

A propósito de nuestro libro "La Pintura en Chile", han aparecido diversos comentarios y análisis que han asumido distintas posturas valorativas cuya validez no entramos a juzgar.

Lo que nos interesa es la modalidad interpretativa que plantean, en la medida que constituyan aportes que, por una parte, ofrezcan a los autores nuevas coordenadas para abordar el fenómeno artístico, constituyéndose así en alternativas susceptibles de ser tomadas en consideración en futuras ediciones de la obra; por otra parte, comprobar si nuestra proposición promueve posibilidades de lectura que culminen en un discurso crítico capaz de generar una dialéctica ininterrumpida.

Como autores, podríamos soslayar lo que a propósito del libro se pueda decir, comentar o analizar, puesto que este tipo de obra conlleva, tal como lo señalamos en el prólogo, un riesgo, al quedar sometida, ineludiblemente, al juicio de quienes la lean. No obstante, al aceptar el riesgo que lleva implícito todo trabajo que es el resultado de una interpretación polivalente de la obra de arte (histórica, sociológica, estética), es explicable que el resultado de la lectura de tal interpretación, prejuicio intenciones y presunciones que alteren las orientaciones y criterios metodológicos que se tuvieron en cuenta, para elaborar el discurso histórico-estético.

"La Separata" ha tenido la gentileza de ofrecernos un espacio para plantear algunas ideas en torno al libro en cuestión. En su número inaugural apareció un artículo de Nelly Richard, titulado "La Pintura en Chile, una instancia redefinitoria para el arte chileno".

Nos interesa ahondar sobre las ideas que se vierten en dicho artículo con el fin de aclarar algunos puntos de vista que no coinciden con los de Nelly Richard, dejando en claro, eso sí, que su artículo es lo bastante profundo y serio como para promover más de un debate entre los artistas y entendidos en estas complejas materias.

En primer lugar, no creemos que ni éste ni ningún libro referido al devenir humano se constituya como historia por la simple monumentalidad de su presentación. La historia se constituye en el hombre y por el hombre: él es el único ser histórico.

Distinta cosa es la labor del historiador; a él le corresponde fijar algunos caminos de interpretación, destinados a la comprensión de la historicidad del hombre. Ahora bien, su historicidad se manifiesta en los diversos modos en que se relaciona con el mundo. De ahí que, frente a una Historia (con mayúscula) que engloba la totalidad del devenir humano, al interior de ella existen las historias particulares: de la filosofía, de las ciencias, del arte, de la técnica, etc.

En nuestro caso, el propósito del libro no ha sido otro que retener en la memoria un aspecto de la historicidad del hombre, relativo a una modalidad específica de relación con el mundo que se objetiva en la obra de arte. Sería un despropósito considerar nuestro libro como una historia "per se"; sería confundir el medio con el fin. En otras palabras, sería desbanicar al verdadero protagonista de la historia que es el hombre - el artista en nuestro caso - para suplantarlos por un discurso al que se le atribuye un rango indebido.

Queremos señalar también, una vez más, que en este proceso de retención del acontecer artístico chileno 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.

Este libro destinado al público en general, aunque cierta-

mente limitado por el momento a grupos restringidos por razones económicas que escapan a nuestro propósito de que la obra llegue al mayor número de personas - se estudian otras alternativas - pretende, como bien lo señala Nelly Richard "redefinir el ámbito de la pintura en Chile". Tal vez, lo más importante para muchos artistas y estudiosos es la parte que corresponde a nuestro siglo XX. Planteamos un estudio suscitado de los movimientos que constituyen los hitos en el cambio complejísimo y asombroso que se ha producido en el arte de nuestro país. Incluimos todas aquellas manifestaciones que son consideradas como pintura (acciones de arte y otras) o que podríamos llamar también productos artísticos "más allá de la pintura". En relación a ellos, la suposición de Nelly Richard respecto a que en el libro las acciones de arte estarían en condiciones de excedente nos ha llamado mucho la atención.

Ella se sorprende que las acciones de arte estén incorporadas al libro de manera sospechosa: "Lo desplegable de su formato es la señal maliciosa, que apunta en su materialidad, a la ambigüedad de condición del material que ilustra las acciones de arte". Pero no se detiene ahí en sus suposiciones, cuando agrega: "ese 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".

Suponer todo esto nos parece un desborde imaginativo, ya que lo desplegable, que ilustra una parte de las acciones de arte (la gran mayoría de las reproducciones de esta forma de arte están impresas en el libro) se realizó para llamar la atención del lector sobre esta diferente modalidad artística sin ninguna pretensión de disminuir el sentido valorativo de las mismas en beneficio de otras. Lo desplegable forma parte consubstancial con el resto del libro y nunca se consideró desprendible; por lo tanto es imposible que el lector pueda eludir la lectura y la observación del material visual que ilustra el trabajo de esos artistas.

Entendemos lo desplegable no como "parte accesoria o superflua", sino como parte intensificadora y aclaratoria de una actividad artística tan vapuleada en estos últimos años como lo fue en su tiempo la pintura realizada por la generación del Montparnasse, o la de los artistas informelistas al comienzo de la década del 60, por mencionar sólo algunos ejemplos.

Utilizando el criterio de Nelly Richard cualquiera página del libro podría ser desprendible por razones de particular interés iconográfico: bastaría con que un lector interesado en tal o cual reproducción fotográfica decidiera utilizar las tijeras para recortar una lámina, desprendiendo así una parte inherente al libro.

La diagramación empleada en las acciones de arte quiere, además, enfatizar la indudable diferencia de soportes que conllevan esas acciones que se remarcen en la impresión del libro mediante la distinción entre la tradicional reproducción fotográfica que alude al soporte tradicional y la de las acciones de arte que es totalmente distinto.

Por lo demás, el testimonio visual de dichas acciones en ningún caso está aislado de una lectura inserta en el capítulo pertinente, demostración inequívoca de que los autores jamás pretendieron considerar ese trabajo como excrecencia o como suplemento de carácter accesorio del cual se podía prescindir.

Por otra parte, desde diversas trincheras, el libro ha sido

enjuiciado negativamente por déficit o por superávit, a la manera de un inventario cuantitativo. Algunos consideran que han sido excluidos numerosos artistas y se trataría pues, de "un inventario incompleto"; otros, en cambio, aluden a la superabundancia de nombres, orientaciones y tendencias en una especie de "afán acaparador".

Creemos que ni lo uno ni lo otro es efectivo. Jamás pretendimos hacer un inventario de todos aquellos que permanente o circunstancialmente dedican su vida o parte de ella al duro trabajo del arte.

Toda obra de carácter interpretativo y valorativo está condicionada por criterios cualitativos de selección frente a los cuales caben múltiples orientaciones: quienes juzgan la obra, no pueden dejar de tener en cuenta esta perspectiva, donde la subjetividad desempeña un papel importante por tratarse de un fenómeno humano imposible de medir y de juzgar en forma radicalmente objetiva. Lo que nos hemos propuesto esencialmente es destacar aquellos momentos que no han parecido relevantes en la historia de las artes visuales en Chile. En este sentido, el "carácter acaparador" del libro debería entenderse más bien por su extensión cronológica que por cualquier otro motivo; en cuanto a la eventual omisión de nombres es la consecuencia de un planteamiento de carácter global más que monográfico o simplemente biográfico.

Por lo demás, nunca hemos pensado que esta obra sea la única que sobre el tema se ha escrito o se escribirá en el futuro. A veces los monumentos se desplazan o se reemplazan. En ocasiones se derriban.

No hemos discriminado entre los diversos medios de expresión por los que las artes visuales han ido pasando; ya se utilice el pincel, el buril, el video o la acción de arte. Se podrá tener juicios muy encontrados sobre la validez de cada una de esas expresiones, pero no se puede negar su participación activa como actores dentro del escenario del arte.

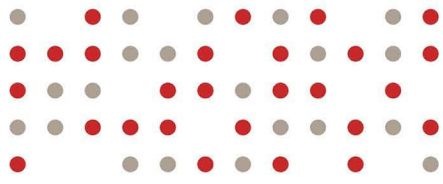
Nuestra obra no prescinde de capítulos destinados a orientar al lector en torno a aquellos hitos a que aludíamos anteriormente y que van articulando el desarrollo de las artes visuales. No obstante, entendemos muy bien que el arte no siempre obedece a un desarrollo rectilíneo o lineal ya que su inserción en la historia y en la vida provoca situaciones de anomalía que impide cualquier formulación evolutiva mecanicista o cualquier interpretación basada en un determinismo fatalista. El arte es imprevisible; de ninguna manera podemos tratarlo como aquellas películas del Hollywood antiguo que, inexorablemente, terminaban en un "happy end".

El hecho que el capítulo con el cual se concluya la obra esté dedicado a "los primitivos del siglo XX" no pretende emular aquellos desenlaces felices que nos achacan.

El carácter esencialmente "acrónico" que tienen las obras conocidas como "naïves" hacen que ese capítulo constituya un sistema de representación visual cerrado y completo en sí mismo, que testimonia una determinada actitud de acercamiento del hombre hacia el mundo.

Pretender que este capítulo está maliciosamente ubicado para "desactivar" la lectura de los capítulos precedentes y reivindicar la mirada en imágenes "inocentes", "cerrando la visión en un final libre de sospecha", supone atribuirnos intenciones que nunca tuvimos y calificarnos de autores paradiáticos que retornan al Edén, como si no entenderíamos que todo el arte está contaminado por las circunstancias de la vida, los acontecimientos cambiantes de la historia y, en definitiva, por la radical contingencia de la naturaleza humana.

Gaspar Galaz, Milán Ivelic, Mayo 1982



CENTRO CULTURAL  
PALACIO  
LA MONEDA

**CENTRO DE  
DOCUMENTACIÓN  
ARTES VISUALES**

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley N°17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.