

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

MUSEO ABIERTO

6 AL 30 DE SEPTIEMBRE 1990

SANTIAGO DE CHILE



PRESENTACION

Está claro, MUSEO ABIERTO significa que el museo se abre a los artistas de todas las tendencias artísticas, edades, formas de expresión, técnicas, y además se abre al gran público, que vendrá a VER el arte que se ha hecho y se hace hoy día en Santiago; en suma, un Museo que se abre a los artistas y a la ciudad después de muchos años cerrado o semicerrado por diferentes causas.

Por limitación de espacio nos reducimos a los artistas de Santiago o de paso por Santiago; por el mismo motivo lo hicimos por selección e invitación del Comité de Asesores del Museo.

Exhibirán: 140 pintores, 60 escultores, 100 grabadores, 80 fotógrafos, 15 dibujantes, 6 tejedores, 6 instaladores, 25 videistas y 15 cineastas.

También, por motivos de espacio, determinamos el tamaño y el número de obras por artista.

Tendremos así un vasto panorama del arte; testimonios de los años vividos, proyectos de los años venideros. Un resumen de ayer y después de ay er.

Bienvenidos artistas y público a vuestro Museo Nacional de Bellas Artes.

Gracias a todos los que han colaborado a presentar este primer MUSEO ABIERTO que se constituirá año a año para celebrar la Primavera y a los artistas.

Nemesio Antúnez

Director

Museo Nacional de Bellas Artes
Santiago, septiembre de 1990.

Museo Nacional de Bellas Artes

Director

Nemesio Antúnez

Consejo Asesor

Ernesto Barreda

Isabel Cruz de Amenábar

Francisco Gacitúa

Justo Pastor Mellado

Luis Poirot

Lotty Rosenfeld

Selección

Escultura

Federico Assler

Francisco Gacitúa

Gráfica

Pedro Millar

Eduardo Vilches

Pintura

Nemesio Antúnez

Ernesto Barreda

Carlos Pedraza

Instalaciones y Performance

Lotty Rosenfeld

Intervenciones en el espacio urbano

Alberto Díaz

Textil y arpilleras

Patricia Velasco

Cine

Ignacio Agüero

Alicia Vega

Video-arte

Juan Enrique Forch

Justo Pastor Mellado

Fotografía

Marcelo Montecino

Luis Poirot

Portada catálogo, diseño: Nemesio Antúnez

Portada, impresión: Morgan & Marinetti

Interior, impresión: Diario La Nación.

Diagramación y composición de textos: DPA,

Escuela de Arte, UC.

2000 ejemplares

ILUSION DE ESCENA

GONZALO ARQUEROS

Ninguna gestión cultural es inocente respecto de la operación que realiza, es decir, respecto de su estrategia de inscripción cultural, de su política de montaje y de la ficción que la sustenta, comprometida siempre con la instancia deliberante y directora de sentido que ha resuelto y determinado el corte, la selección y la juntura del grupo de obras y procedimientos que en virtud de ella comparecen. Quiero decir que, al igual como este texto fantaséa desde sí y apuesta por su espacio de inscriptividad y la figura de su sector, exhibiendo así buena parte de la ficción discursiva que lo sustenta, la exposición también sostiene una ficción, ficción cuyo papel es el de autorizar el gesto fundante del evento, gesto de apertura, re-apertura, en este caso, el cual deberá justificar a su vez la convocatoria que se realiza.

No es extraño que la cultura se arme como espacio sustitutivo, o al menos reflejante, de la organización política. La política necesita a la cultura para hacer circular la palabra (y la imagen) reconstructora de la identificación del cuerpo social con la estructura del poder. Lo cultural es así trabajado como visibilidad expresiva de lo orgánico. Es aquí donde lo cultural corre el riesgo de pasar por decorado del proyecto político, la consolidación de la democracia en este caso, y es aquí también, donde la institución, el "Museo Nacional de Bellas Artes", deja ver su vocación oficial y tiende a confundir la extensividad cultural con la producción; consume su capital disponible en el montaje espectacular (escenográfico) de su gesto de apertura y juega a simular la existencia de un espacio específico de artes visuales, -es decir una escena-

confundiendo ese espacio con su deseo, el objeto de su ficción. De ahí que el fundamento último de esta exposición sea el despliegue de una ficción constitutiva, puesto que lo único capaz de justificar plenamente un evento de esta naturaleza, en términos de ser un aporte verdaderamente significativo y decisivo para el arte chileno, sería la demostración irrefutable de la existencia actual de una escena de producción de artes visuales.

En mi opinión, sin embargo creo que la escena no pasa de ser un deseo, pues pienso que no podemos hablar de la existencia cabal de una escena de artes visuales en Chile, con todo lo que un fenómeno de esta naturaleza implica, a lo más, solo es posible distinguir núcleos derivantes de formulación, más o menos crítica, más o menos efectiva. Núcleos por lo demás condenados a una errancia que, más que constituir, desconstituye escena, disemina en retazos el esfuerzo de un pasado inconsumado... Identificable solo gracias a la expansión documental de una serie de discursos y técnicas condenada a la autorepresentación, imposibilitada de reproducirse y reciclarse en una memoria visual vacía, errática, y retraída a su vez. Esto, por la carencia atávica de espacios de muestra y aparatos de circulación y reciclamiento de las obras y los discursos; por la indefinición de una política cultural clara de las artes visuales, no sólo de extensividad sino también de implementación concreta de la producción formal, crítica y teórica: por el estado de miseria y desidia extrema de la enseñanza de arte y la situación ruinoso del soporte museístico; por la exigüidad del mercado... En fin, no solamente por la carencia de un apoyo institucional adecuado,

sino también, y sobre todo, por la precariedad específica de las fuerzas productoras, incapaces de conformar una plataforma propia y autogestionante.

A partir de lo recién expuesto es que he creído necesario llamar la atención sobre los supuestos que sustentan la muestra y la ficción que ella despliega, es decir, sobre la imagen de las artes visuales chilenas que el evento da a ver, en la medida que dicha imagen puede pasar por alto y dar por superadas cuestiones vitales aún no resueltas, cuestiones como la problemática de la escena por ejemplo.

No obstante pienso que la importancia de un evento como éste radica justamente en la apertura... pero solo en la medida que esa apertura posibilite la tensión entre unos imaginarios, unos discursos y unos procedimientos más o menos disímiles, y permita a su vez la confrontación crítica de esos discursos con el estatuto de producción de la muestra. Es decir, la apertura de un espacio propio a la interrogación, no solo respecto a la convocatoria sino también respecto a los problemas más fundamentales que inciden en la producción de artes visuales en Chile, como por ejemplo su inserción en el marco de las nuevas políticas culturales, o su relación con otros espacios del saber como la universidad, las ciencias sociales, la industria cultural, el discurso histórico, etc.

Cabe entonces preguntarse cómo reaccionan las obras (y los textos) frente al evento, si sometidos y dejándose inscribir dócilmente en la ficción con que fantaséa la muestra, a través de un manejo fácil y predecible de sus recursos expresivos y técnicos

renunciando así a la opción reflexiva y la suspicacia crítica en bien de una lectura gratuita y complaciente; o bien jugándose a ocupar un espacio de confrontación crítica haciendo más difícil en ellas la óptica institucional que tiende a alinearlas y a reordenar sus relaciones de producción atenuando su eficacia analítica, crítica, simbólica y referencial, descontextualizándolas y paralizando su especificidad en bien del evento.

Para terminar, una última consideración respecto de este texto que, esta visto, no pretende insertarse sencilla y decorosamente en el relato actualizado de la historia del arte chileno, del cual esta exhibición forma parte ya, sino instalar una opción cuestionadora del estatuto de discursividad y producción que constituye tal relato y de paso da sentido al evento. Por esta razón el texto se dirige más que nada a los artistas y las obras, especialmente a aquellas que más se arriesgan perseverando como opción crítica y destructora, resistiendo desde su organicidad formal y contextual cualquier sometimiento y reordenamiento de sentido, en el entendido que el arte no es sino ese espacio de permanente recuestionamiento del discurso político y social y de sus modos de asentamiento ideológico. Que el arte no es sino ese espacio de permanente desconcertación de la práctica del poder.

APUNTES SOBRE ARTE CHILENO

RICARDO BINDIS

En los últimos años se han realizado enormes esfuerzos, especialmente en Europa, por analizar la pluralidad y el encuentro con el mundo occidental en Iberoamérica, con posterioridad a la Independencia. En el marco del Quinto Centenario del Descubrimiento, se ha emprendido la búsqueda de los orígenes y la presencia de este nuevo continente. Un capítulo importante se ha centrado en la modernidad, que explotó activamente durante la década de los veinte. Los diferentes artistas vanguardistas se comprometieron con la ruptura de la "época colonial y la cultura europeizada del siglo XIX, dentro de una tradición conservadora y académica".

Un modernismo rebelde e independiente partió con Rubén Darío, desafiando la pureza del idioma y los valores conservadores, situación que se consolidó en Pedro Figari, el uruguayo que presentó los asuntos vernaculares, adaptando formas europeas, con un vuelo muy original, pero penetrando la sustancia nacional. Otro ejemplo es Torres García, con influencias internacionales, pero sin perder nunca en la "posición geográfica que marcó su destino". La magia del surrealismo y el territorio libre que abarcó, permitieron los triunfos de Wilfredo Lam y Roberto Matta, vigorosos improvisadores con el color.

Esta breve introducción nos sirve para recordar el dilema sobre la identidad de las artes visuales de Chile, que se viene debatiendo desde el siglo pasado, con encendidos juicios estéticos. Es un tema recurrente y que anhela escrutar en lo genuino y rescata-ble de nuestra cultura, que tiene mucha semejanza

con el problema lingüístico. Hay diversidad y pluralidad en los pueblos de América Latina, en una múltiple variedad de orígenes, que se unen en el castellano, pero usado con cadencias y modismos distintos. Así como identificamos a un chileno cuando habla en cualquier lugar del mundo, podemos distinguir el arte que se realiza en esta parte de América.

La pintura que se ha ejecutado en casi dos siglos, desde los albores de la Independencia, ha tenido escasa resonancia a nivel mundial y la presencia de nuestros artistas en los grandes museos es mínima. Es una realidad que debemos asumir y que compar-ten todos los países hispanoamericanos. Nuestros plásticos han sido tributarios de las conquistas europeas y han participado de los movimientos renovadores, con bastante retraso; sin embargo, hay honrosas excepciones a la regla. Es la razón, probablemente, del reconocimiento de Neruda y García Márquez, que ahondan en las fábulas, los mitos y el misterio de estas tierras, con un empeño que llevó a nuestro poeta a atreverse con su "Canto General".

En nuestra etapa estudiantil, hace cuatro décadas, cuando recién incursionábamos en el juicio crítico, las artes plásticas nacionales estaban bajo la rectoría espiritual de Pablo Burchard, inolvidable profesor de la Universidad de Chile, que formó a una generación, con sus nuevos valores de la enseñanza. A su lado, en un liderazgo más intelectual, se situaba Camilo Mori, personalidad vigilante a los cambios y que presidía los certámenes artísticos de ese momento, con indudable buen

criterio. Son dos personalidades determinantes para estudiar las primeras manifestaciones modernas y que deseaban romper con el tutelaje de los estilos estancados del siglo precedente.

Una revisión de los últimos decenios nos obliga a recordar la "generación del cuarenta", que constituye la primera falange de discreta renovación, dibujo sumario y colorido exaltado (Montecino, Pedraza, X. Cristi, Villaseñor, entre otros). Los triunfos internacionales de Matta, con su atrevida solución de las metáforas visuales y diseño automático, marcaron a una generación y canalizaron los ímpetus de artistas más jóvenes, teñidos con el surrealismo. La revista "Pro Arte", que difundió el teatro, la música, la arquitectura y las artes plásticas, dejó constancia de la actividad cultural, que se dinamizó con la gestión de Luis Oyarzún, en el decanato de Bellas Artes (1954-1963).

La severidad geométrica, la pureza técnica y las exploraciones electrónicas, han quedado patentizadas en el esfuerzo del grupo "Forma y Espacio", junto con las aspiraciones por tener presencia en el lugar público, por parte de C. Ortúzar y M. Pérez. Los últimos años se tiñeron con las soluciones plásticas de la protesta, con voluntad por documentar la aguda crisis que se vivió, aportando téticas confesiones en la tela, además de aprovechar la arenga pictórica, sin dejar de compenetrarse, por supuesto, con los problemas artísticos universales.

La aceleración de los movimientos artísticos ha producido sobresaltos inesperados después de los años cincuenta. El "informalismo" se opone al

"pop art", mientras que las variables del conceptualismo se ponen en el lado opuesto del fotorrealismo. Estas corrientes atraen a los jóvenes chilenos en el trazo, los explosivos gestos del color y regreso a la representación sobre la tela en blanco. Se había roto el ciclo que auguraba que "la pintura había muerto" y con ímpetu se decidieron a saturar los espacios con manchas dislocadas, chorreados irreverentes y potencia colorística.

Una nueva era se impone en los años finales de los ochenta, como una antítesis a una civilización que finaliza, para interesarse en el ser humano, con sus vivencias y la realidad que lo rodea. "Es el arte del hombre concreto, por el hombre que se caracteriza por su subjetividad, su vida interior". Advertimos, pues un deseo general por la paz y la esperanza, después del traumático retrato de la sociedad en el arte moderno del siglo XX, ligado a los conflictos bélicos y las posturas revolucionarias. Se intenta ahora buscar en las raíces del pasado, sin caer en una descripción obvia ni un costumbrismo banal.

EL MURO ENCENDIDO

ALBERTO DIAZ

Sobre un muro de población se ha pintado la imagen de un joven de pelo largo, cuya muerte como mártir lo ha trasmutado en paloma luminosa. Cerca de este, neumáticos incendiados, rostros tristes, puños en alto, un cerdo volando por sobre fábricas derruidas; alambradas, palomas encadenadas tras rejas de duras cárceles; luminosos amaneceres, crueles animales con vistosas charreteras; mujeres lavando, amamantando fusil al hombro, cocinando en grandes ollas, llevando banderas, a veces con lágrimas en los ojos, pero la cabeza en alto; indios, obreros, jóvenes, niños mirándonos desde el muro; un Cristo con su cruz entre los brazos; la moneda en llamas, Allende y las alamedas; Víctor Jara, Violeta Parra, Jimmy Hendrix y su guitarra, Lennon; poemas de Neruda, gritos en blanco y negro; siniestras figuras de anteojos oscuros, empujando sacerdotes a un avión; milicianos llamando a la lucha; André Jarlan rodeado del pueblo que lo ha adoptado; símbolos de la Paz, una hoja de marihuana; cinco estrellas como oprobioso firmamento, prontas a desaparecer tras los rayos de un sol multicolor.

Veinte años antes de esta explosión de formas, colores y textos en muros de población, grupos de artistas en Valparaíso y luego en Santiago, comienzan a pintar murales callejeros, en apoyo al candidato Salvador Allende, durante la campaña presidencial de 1964.

Este mural que asume el desafío de la calle, la transitoriedad, el contacto directo con el transeúnte, la lucha con los oponentes y su brochazo destructor, este mural callejero didáctico, proselitista de

denuncia, asume la tarea de expresar contenidos para el mundo popular.

Esta fugaz aparición del mural callejero, comienza y muere con la campaña de 1964. No obstante, el mural como forma actuante en la vía pública, en el espacio urbano, queda planteado.

Posteriormente surgen las brigadas políticas, que sistematizan y potencian el rayado mural de propaganda, comenzando a cubrir los muros con grandes consignas y nombres de candidatos. Esta práctica de trabajo, que exige ejecución rápida y monumentalidad para imponerse en el espacio urbano, va a preparar un contingente de pintores con espíritu y técnica adecuada a las exigencias de la dinámica política de la época.

Y es durante la campaña de 1970, que estos pintores propagandistas de la Brigadas Ramona Parra (BRP) y Elmo Catalán (BEC) comienzan a flexibilizar sus líneas, transfigurando las grandes letras en palomas, puños, rostros, estrellas. Los rellenos y fondos en colores puros, vibrando al interior de las gruesas líneas negras del brochazo delineador, construyendo una caligrafía de imágenes fuertes y monumentales de impactante y rápida visión que comienzan a transformar el paisaje de la ciudad.

El golpe militar de septiembre del 73 clausura la evolución de este trabajo, al que empezaban a adherirse pintores de distintos orígenes. Muchos de sus gestores deben partir al exilio -donde el mural tendrá interesante continuidad- o pasar al trabajo clandestino de la resistencia.

Con el espacio urbano controlado por las fuerzas militares de la dictadura, el mural desaparece de las calles de Chile, reemplazado por la asepsia gris de la dictadura. Sin embargo, se mantiene como idea, como latencia, y sus imágenes perviven en afiches, boletines, revistas y escenografías de actos culturales, políticos y de defensa de los derechos humanos en universidades, iglesias, sindicatos y poblaciones.

Y así como anteriormente las campañas políticas había tensado el entorno urbano, señalando sus muros como espacios a conquistar, las huelgas vueltas a realizar a partir de 1979, serán instancia propicia de recuperación del muro. La huelga, entroncada con la práctica de trabajo de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ) en el trabajo de arte en espacios alternativos, con obras gráficas, instalaciones, acciones de arte y escenografías van a transformar el rutinario verde nilo de las paredes sindicales en vibrantes murales multicolores, añadiendo además la participación de un heterogéneo grupo de pintores; obreros, estudiantes, niños, mujeres y jóvenes que juntos comienzan a encender nuevamente los muros en diferentes sindicatos a lo largo del país.

La transformación del espacio por medio de barricadas, a partir de 1983, signo de fuerza de las grandes y multitudinarias protestas, llevan en su necesidad de autodefensa a un profundo reconocimiento del espacio propio. Y los muros, hasta ese momento sólo cubiertos con fugaces rayados van a ser reconocidos y reconquistados a partir de las luchas populares. En las marginales paredes de

poblaciones chilenas el mural callejero -con más fuerza que nunca- acogerá los sueños, denuncias, sentimientos, gritos, poesía, instructivos, homenajes de los más pobres.

Este trabajo en el que en su inicio participan algunos artistas va a ser rápidamente asumido por los pobladores, quienes hacen suyo este medio, aportando la fuerza y variedad de la expresión popular. A partir de 1984, diversas poblaciones van encendiendo sus muros en lucha permanente con las fuerzas represivas que los cubren con manchas y cruces grises, claro reflejo del imaginario dictatorial.

Producto también del avance de las fuerzas democráticas durante la campaña plebiscitaria de 1988 y presidencial del 89, el mural va llegar a las grandes avenidas y parques, y al calor de las multitudinarias concentraciones, encontrará su lugar en las manifestaciones del pueblo. El avance de las fuerzas democráticas durante la campaña plebiscitaria de 1988 y presidencial de 1989, va a permitir que el mural callejero se instale en las grandes avenidas y parques, remodelando el espacio, entregando el calor del color a las multitudes, señalando en un esfuerzo generoso, que las vías vuelven a ser públicas.

GESTOS CRITICOS

DIAMELA ELTIT

Pretendo referirme en este texto a las acciones de arte producidas en Chile bajo el tiempo de la dictadura. Quiero hacerlo pues, en parte, participé de esa modalidad artística principalmente como integrante del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) y desde ese lugar pude observar muy de cerca la constitución de una forma otra de hacer arte en una época recortada, fracturada en su soporte institucional.

Intentando tomar distancia en el tiempo y en el espacio, pienso que las acciones de arte constituyeron un doble desenfreno en relación tanto a las prácticas tradicionales visuales -su ritualidad memorialista-, como al entorno social normativo y apaciguador de la pasión corporal.

Porque la acción de arte que entró a formar una fracción de lo que Nelly Richard ha denominado "la Escena de Avanzada" (ver libro "Márgenes e Instituciones") fue una paradójica combinatoria de pensamiento y gesto, en donde un cierto primitivismo corporal cohabitó con la escritura y la elaboración conceptual. El resultado de estas formas se puede condensar en la resistencia a una lectura consumista y, en realidad, en una resistencia a toda lectura que no estuviera connotada por la fragmentación y un intento, a menudo fallido, por otorgar una narrativa a esas acciones.

En este sentido, la ficción operante en las acciones de arte es evidente, pero se trata de una ficción desmembrada sólo posible en una instantaneidad aguda e indomesticada. Su carácter indomesticado a los grandes sistemas artísticos, demarcado por el

no deseo de trascender, por su neurótica resistencia a ser historiada según el sentido común, hace de la acción de arte un producto por una parte frágil en extremo -al borde siempre de la historia, en riesgo de extinción- y por otra, un límite artístico que devela los procedimientos del mercado y de la Gran Historia del Arte. Si se piensa que la acción de arte discute las operatorias primarias de consenso sobre una obra -su exposición transitiva- y deja en cambio un rumor, una narración, apenas un momento explosivo, ver materialmente el valor de un presente condensado por la vitalidad de los cuerpos.

Porque la acción de arte al negar la trascendencia, se opone a la muerte al descansar su única apuesta en la mirada y la desconstrucción de los sistemas vivos de los textos y contextos actualizados en su proyecto. Su apuesta a una vitalidad, sin duda, generó una crisis al interior de los sistemas artísticos al interrogar tanto a lo social inmediato -la dictadura con su atmósfera funeraria- como a la pretensión ególatra del arte por dejar una marca en la posteridad del espíritu de su época.

La acción de arte fue, en general, una forma utilizada por los artistas residentes en el interior del país (aparentemente los artistas del exilio no trabajaron esa línea), lo que hace visible su relación extrema con la situación local y su filiación a operaciones creativas de resistencia. Estas marcas diferenciales hacen posible leer las acciones de arte en su expansión política. Política de los espacios culturales, política contingente.

El trabajo de la artista Lotty Rosenfeld -figura central de este recorrido- resulta iluminador para explicitar algunos de los supuestos contenidos en la multiplicidad de sentidos de las acciones de arte. Centrada en la monotonía y en la repetición de un gesto único, Rosenfeld, reitera -a la manera del trauma- su escena primaria. Pero, y esto es lo más apasionante de su trabajo, la escena primaria única se abre y se abre, hasta mostrar la desnudez de un gesto susceptible de acoger cualquier escena primaria, esto es, el poder síquico y territorial de la normativa social que domestica hasta lo anestésico los sentidos.

Interviniendo un signo de tránsito -signo que en su metáfora reúne el modo de un transcurso- la artista se preocupa de cargar y recargar de sentido el aparente anonimato de la normativa de la ciudad. A su vez, el cuerpo concreto de Rosenfeld, rompe el anonimato o bien encarna teatralmente una suma de roles posibles. El peatón, el vagabundo de la ciudad, el policía, el terrorista, entre otros, que desde el control extremo o desde el descontrol máximo realiza un acto de inspección a una línea dogmática de la ciudad.

Su política corporal es la irrupción y la interrupción en un acto simultáneo para dejar una huella -jirón fetichizado y fetichizable- en la vía pública. Su política cultural se relaciona con la confrontación de territorios para romper su inmutabilidad e inercia. Su política estructural se relaciona con la artesanía de la manufactura artística (cita apretada de la condición latinoamericana). Su política textual es la política de la reiteración -rito y ceremonia- a modo de enlace cíclico.

Lo aparentemente inofensivo y deshechable de su obsesión -pero quién se puede subyugar por un signo de tránsito, pero cómo- constituye la perversión e irreverencia que atraviesa su obra, hoy matriz inspiradora -cómo no- de Gonzalo Mezza entre otros artistas. Perversión e irreverencia por la apertura de sentidos y por la economía de sus recursos. Esta economía se establece sobre un punto de inteligencia que es ni más ni menos que entender la problemática del poder, pero entenderlo con tal intensidad como para asumir el riesgo de ser víctima de la ceguera del otro, de los otros, domesticados en el alivio de sus gestos rutinarios, en el terror de perder sus conocidos territorios.

APUNTES PARA UNA DECADA (1980-1990)

GASPAR GALAZ

Aunque muy cercanos todavía del término de los '80, la década fue marcada por profundas y antagónicas posturas en todos los ámbitos. En el año 1980, Chile era un país que se sentía rico y estaba en el apogeo de su despegue económico. Ese año, las prácticas conceptuales también llegaron a su apogeo, y su discurso plástico y teórico marcaron un hito en el desarrollo de las artes visuales en Chile. Todo parecía claro, la pintura sobre todo, había quedado desplazada y el discurso hegemónico era sostenido por las acciones de arte, las distintas estrategias de la gráfica y los textos que exploraban, e intentaban definir los límites y des-límites de la práctica marginal, desde la cual se entendía todo trabajo de arte.

Poderoso el de los inicios de los '80, ya que supo contrarrestar la fiscalización y la censura, respecto de temas que abordaban directamente los problemas que Chile había vivido y estaba viviendo desde el '73. Mediante nuevos sistemas sintácticos e inéditos sistemas productivos (instalaciones, ampliaciones y disminuciones fotográficas, el uso de la fotocopia, acciones corporales individuales y grupales, y el video como arte), la plástica chilena supo dejar un testimonio profundo en una época donde, nuevamente, el arte y la existencia forman un binomio inseparable; parecieran retroalimentarse, no dando tregua a las presiones del mercado, así como tampoco a las de la censura. Sus prácticas artísticas, que comenzaron en los últimos años de los '70, perseguían la negación de toda trascendencia temporal para el objeto artístico -sobre todo las instalaciones y las acciones de arte-, más allá del momento previo a su formalización y del instante

concreto de su contemplación. Las tensiones y contradicciones que se plantearon al interior de los trabajos de Gallardo, Leppe, Dittborn, Brugnoli, Castillo, Rosenfeld y otros, se convirtieron en la paradoja misma, en el núcleo manifiesto y explícito del acto creativo. Si bien, también en Chile, en ese momento de las prácticas conceptuales, la idea o el concepto, precedían a la materialización de la obra, estos artistas, tal vez por la larga tradición de la plástica chilena, la puesta en visible tuvo afortunadamente una importancia relevante, gracias a lo cual podemos hoy día reponer parte importante de ese trabajo, como testimonio de un período de intensa reflexión acerca del para qué y el por qué del arte.

Esa mirada crítica y también irónica de nuestra realidad llegó a su máxima altura el '82, momento en el cual la pintura, propuesta desde la generación más joven (Tacla, Bororo, Frigerio, Benmayor), a la manera de un contraataque, intenta la reposición de la pintura, como un lenguaje desde el cual el artista recupera un espacio de habla muy particular, que como ya veremos, articulará hasta hoy una reposición problemática.

El '83, Chile está en la ruina, con un desazón post-"boom": había fracasado un modelo de mercado sostenido en el "laissez-faire" del ahorro externo. Vienen días difíciles y la actividad artística se frenó en forma importante. No está clara aún la relación que hay en ese momento entre el "crack" económico y la vuelta de los artistas hacia un intimismo plástico, al producirse un verdadero repliegue nuevamente del artista a su taller.

Por otra parte, otros dos factores parecieran apoyar esta especie de renacimiento de la pintura: el retorno a Chile de la gran pintura (Balmes, Antúnez, Barrios, Israel) y la atmósfera internacional creada por la Transvanguardia, que desde un verdadero discurso delirante, invoca a los pintores a pensar el mundo desde su individualidad.

Lo cierto es que, de un período como el de 1976-82, caracterizado por la vanguardia crítica sobre el lenguaje y la realidad, se pasa en estos últimos cinco años, 1985-90, a ser testigos de una proliferación espectacular de artistas, donde nuevamente la pintura tiene el liderazgo de la actividad plástica.

Probablemente estamos demasiado cerca del fenómeno, en el tiempo y en el espacio, para resolverlo con cierto grado de certeza, ya que se han hecho presentes en este último decenio, las consecuencias que en el arte ha tenido la larga crisis del Sujeto-dador-de-sentido, y su relación estable con el mundo, que se viene registrando en el pensamiento occidental. Cunde la sospecha de que tampoco el arte es una herramienta eficaz de revelación y de testimonio, por una suerte de agotamiento de los grandes meta-discursos de este siglo. Nuestro arte no podía escapar a esta atmósfera enrarecida de fin de siglo, y desde el cual se plantean diversas opciones de mirada sobre el mundo y el hombre.

Continúa la pintura que hace del comportamiento y de la condición humana su nutriente (Bru, Balmes, Barrios, Israel, Zamudio, Garreaud, Banderas, Díaz, Dittborn y otros), convirtiéndose en trabajos que insisten en entender el arte como un mecanismo de

reflexión crítica, revisores de un cierto estado espiritual.

Otros artistas, los más jóvenes de la década (25 - 40 años), despreocupados por encontrar en sus obras una conexión privilegiada con la realidad, plantean sus obras como un juego de meta-ficción, acentuando un intento concreto de alejamiento de lo real, contingente y atingente (Cienfuegos, Lay, De la O, Rojo, Barreda y otros), en una pictorización del mundo más particular e individual, donde los jóvenes parecieran querer desvincularse de una realidad real, y adentrarse en la más personal, quizás menos dolorosa.

Pareciera que esa dupla anterior es la consecuencia de una contingencia impuesta, ello responde a la rebelión, por parte de los más jóvenes, de codificar de otra manera, de embarcarse en otras sutilezas, de sacarse de encima todo el horror de la muerte y de situaciones inconclusas. Hay un anhelo de respirar fresca al interior de la pintura, de marginarse del margen dolido.

Como que el dolo de muchos años ya se ha asumido, y se pretende su inclusión en la pintura, desde un descalce que confunda y se aleje de la obiedad. Se recupera un encanto pictórico que se las juega en la sugerencia, y no en la acusación.

Al inicio de los '90, la historia de los estilos, al parecer se da un descanso, y con ello se pierde la ansiedad de estar dentro de un parámetro determinado. Al mismo tiempo, que alejarse de todo compromiso de renovación y de vanguardia.

COEXISTENCIA ACUMULATIVA

MILAN IVELIC

MUSEO ABIERTO se constituye, a mi juicio, en un encuentro acumulativo de diversidades que desbarata cualquier intento destinado a marcar protagonismos. La tolerancia de todos con todo, en un pluralismo pacífico o pacificador, evitando exclusiones y discriminaciones, establece una negativa implícita a tomar un lugar. Esta convocatoria permisiva dejó al Museo Abierto sin protagonismos ni centros de mesa.

Esta exposición descentrada bajo el lema del pluralismo estético y la convivencia pacífica, aparece como el triunfo de la tolerancia. Los artistas invitados aceptaron compartir el espacio museal con algunos de sus pares con quienes tienen diferencias insalvables: investigación/reiteración, visión crítica/visión placentera, riesgo permanente/éxito fácil, términos antinómicos que conviven ahora en algo parecido a un espacio de conciliación. No sé si también de reconciliación.

Aparentemente no existe ningún desacuerdo que ponga en marcha el juego dialéctico de las confrontaciones, y que le dé un tono polémico a la muestra. Pareciera que todos están de acuerdo sobre principios y los parámetros que deben orientar y sancionar las prácticas de arte en el momento de su exhibición museal. En esta coexistencia tanto los artistas invitados como quienes escribimos en este catálogo, nos hemos alineado con el pluralismo como si se tratara de una "norma que anula todas las normas".

Espero que la demanda común de convivencia no nos inhiba para recomenzar la confrontación, re-

fundar la crisis y reiniciar las tensiones con el fin de cumplir con el imperativo cultural de tornar conflictivo el debate artístico.

Distancia crítica respecto a la coexistencia acumulativa para evitar el conformismo de lo consensual y la monotonía de las verdades que se legitiman por obra y gracia de su exhibición compartida.

EL GRABADO - ¡NO!

PEDRO LABOWITZ

Es un hecho de ninguna manera limitado a nuestro país que el Grabado sufra entre el público -incluso entre el público conocedor de arte- de una marcada indiferencia, en comparación con otras manifestaciones de las Artes Visuales.

¿Cuáles son las razones? ¿Porqué esta fama y apreciación de "arte menor"? - una horrible expresión de sí misma. De hecho, es lícito afirmar que en Chile el grabado se encuentra por lo general a muy buen nivel artístico, y al decirlo no se peca de modo alguno por chauvinista. Desde los comienzos del primer Taller 99 en 1956 - y quizás antes - nuestro grabado contemporáneo se ha expresado con vigor, con gran seriedad artística, que se refleja también en un amplio dominio técnico entre los muchos seguidores de este medio. Una situación que se supo mantener gracias a la Escuela de Arte de la Universidad Católica, al Taller de Artes Visuales, al actual Taller 99 y a otros grupos de enseñanza.

Cabe recordar también los no pocos artistas chilenos trabajaron y aprendieron en París y Nueva York junto con el gran Stanley Hayter, el padre del grabado moderno. Tanto así que Hayter puede considerarse una muy importante influencia en el grabado chileno, a pesar no haber estado nunca en el país.

Al hablar de "grabado" me refiero aquí a aquella obra en que el artista-grabador prepara por sí mismo la plancha o la piedra impresoras y procede él mismo a la impresión o por lo menos la supervigila personalmente. La técnica actual del grabado permite tantos procedimientos en mayor o menor

grado mecanizados, tantas maneras de impresión mixtas, que la palabra "grabado" necesita urgentemente de precisiones.

Tarea nada fácil, debido a las muchas ambigüedades que se dan. Podríamos emplear la expresión "grabado" solo cuando exista una matriz que imprime. Pero ¿qué entonces de la monocopia?. Y qué palabra usaríamos para aquellas técnicas en que realmente se graba (linóleo y xilografía, buril, punta seca - estas últimas quizás incluso cuando se emplean en técnica mixta con aguafuerte et al.)? o sea, lo que en inglés es el "engraving". Falta otra palabra para las técnicas del ácido (aguafuerte, aguainta, mezzotinta. .) - en inglés el "etching". y cómo llamar la litografía y la monocopia, que son impresiones planas - así mismo, quizás?.

Hoy está perfectamente sancionado por la costumbre referirse a serigrafías como "grabados" y hasta "grabados originales", aun cuando sean artesanos que las produzcan (y muchas veces muy bien) sin grabar nada, basados en un óleo del autor original, y sin que este autor haya tenido en "su" serigrafía intervención personal alguna, excepto quizás el colocar su firma al final - e incluso esta tarea puede que se deje a un ayudante. Por razones históricas se llama "litooffset" a cierto procedimiento industrial de impresión, que nada tiene que ver hoy con la litografía artística y su preparación de la piedra. - Para que seguir con ejemplos!

En el grabado artístico (bajo cualquier nombre, en cualquiera de sus múltiples técnicas) pueden darse las mismas riquezas tonales, de superficie, de tex-

tura, pueden haber tan finas matices cromáticas como en cualquier óleo. Y sin embargo, de cuanto más estima suele gozar la pintura!

¿Cuales son las razones? Por supuesto que de inmediato surge el hecho de su unicidad. Un cuadro es una obra (casi siempre) única y esto pesa en su apreciación, y mas cuando el autor es una figura de renombre. Existe por cierto, y en un muy primer lugar, el hecho del goce estético de la obra. Pero este goce suele no ser puro; se mezclan en él inevitablemente el orgullo y la satisfacción de ser el dueño de la obra. Esto se refleja en su valor monetario, lo que, a manera de retro-alimentación, influirá a su vez en el orgullo de poseer - y por ende en el goce que proporciona - la obra.

Teóricamente debería ser totalmente indiferente para mi goce estético de una obra de arte que esta misma obra, en prácticamente las mismas condiciones, la tengan cincuenta o cien o mil personas más. Incluso debería alegrarme el compartir este goce con ellas. Pero en la práctica no es así. El hombre es un coleccionista nato y la unicidad y la exclusividad imponen su peso.

Snobismo sin duda, y una buena dosis de mercantilismo. Hace muchos años ya que el autor alemán Erich Kästner decía en unos versos sobre las obras de arte que "la estima sube junto con el precio". A mayor fama del autor, mayor precio de la obra y mayor su estima. Claro que tal fama puede ser un fenómeno pasajero, una moda; y cuando se pierda la fama, bajarán también el precio y la estima de las obras. Incluso en grandes museos sucede que se

saca de exhibición un cuadro de un famoso pintor cuando se descubre que en realidad fue obra "solo" de uno de sus ayudantes! Cambia no el cuadro, pero sí la estima! Esta relación fama/precio/estima por supuesto - y por suerte - no es universal; pero sí es frecuente.

El goce artístico, el valor estético de un buen grabado se equipara sin duda a aquel de un buen cuadro. Pero en la actualidad los conceptos de "valor" y "precio" se suelen homogenizar, cuando no confundir, en nuestra vida diaria. Incluso nuestro lenguaje lo refleja: decimos que algún objeto "vale" tanto, cuando queremos expresar que "cuesta" tanto. Parece que llevamos muy dentro de nosotros la idea que en el libre mercado el precio siempre reflejará fehacientemente el valor - cosa que en el campo del arte dista mucho de ser verdadera. Bien podría argumentarse incluso que el grabado es menos apreciado por ser más barato - y no vice versa.

Otro factor de la situación disminuida del grabado podría ser que es imprescindible mirarlo y gozarlo con calma y con el tiempo necesario para apreciar detalles. Tiempo que en la vida urbana moderna generalmente no nos tomamos para tal fin - distraídos como estamos por múltiples estímulos que claman nuestra atención, no por último la televisión.

La apreciación del grabado es una apreciación en intimidad, privada. El grabado no llama la atención como un cuadro en la pared principal del living. No sirve para cumplir un papel de ostentación, ni para deslumbrar a las visitas. Al arribista para quien una

colección de arte es signo y prueba de haber arribado, el grabado no podrá dar ninguna satisfacción. Preferirá siempre un cuadro mediocre a un buen grabado, incluso del mismo artista.

Cosa análoga sucederá en los no pocos casos en que un arquitecto o decorador de interiores quede encargado del "arreglo" de una casa o de un departamento. Nadie se sorprenderá que el resultado incluya diversos cuadros e incluso algunas esculturas cuando el espacio lo permite - pero, habrá grabados? La experiencia dice que no.

Sin embargo, cuando los fines son otros, es precisamente el bajo costo de los grabados de excelentes artistas chilenos que debería inducir más masivamente a su adquisición. podría ser especialmente la gente joven, que recién se interesa por el arte, a quiénes habría que inculcar el amor por el grabado.

Algo se trata de hacer. Por lo menos dos Galerías comerciales han experimentado con un "Centro del Grabado" en los últimos dos o tres años; y si no hubo mayor éxito de ventas, por lo menos la última tentativa dejó más esperanzas que las anteriores. Varias Empresas ya regalan grabados a sus buenos clientes como presente de fin de año - una costumbre que ojalá se expanda!

Con todo, semejantes argumentos más bien utilitarios no tocan el fondo del asunto, y que es sencillamente: que el gusto por el grabado es un acto de amor - de amor por un arte que encuentra su satisfacción en si mismo, sin referentes adicionales. Es posible que demande algo más de aprendi-

zaje y de sofisticación que la contemplación de algunas otra manifestaciones de las Artes Visuales. Pero bien vale la pena! Tanto así que muchos muy buenos artistas nuestros siguen produciendo gráfica en forma regular - y queremos decir con ellos: EL GRABADO - ¡SI!

APUNTES DE ESTRATOGRAFIA DEL ARTE CHILENO CONTEMPORANEO

JUSTO PASTOR MELLADO

Si es preciso fijar provisoriamente dos estratos que permitan leer en el arte chileno una especie de historia arqueológica del país como ficción, hay que considerar dos tipos de amarre que resuelven a su modo las relaciones entre ruptura y continuidad.

En el primer estrato, se habilita la continuidad institucional de una representación de la historia del arte chileno, remitida a la monumentalidad extremadamente visible del Museo de Bellas Artes.

En el segundo estrato, se verifican las aceleraciones y relocalizaciones de otras representaciones en conflicto, y que pasan por la memoria de la Facultad de Bellas Artes.

Ambas instituciones compartían polémicamente, el "navío holandés" de una misma Planta. Museo por "delante", Facultad por "detrás". Hasta los años '70. Como para pensar que la "una" sostenía al "otro". Sin embargo, el "de(a)trás" prendió fuego. El viejo anhelo que abrigaba el gobierno de entonces, en cuanto a sacarse a la Facultad de encima, pudo finalmente ser satisfecho. El "adelante" se jugó a diseñar el campo del arte, sin éxito. Al partir el "de(a)trás" se quedó sin sostén. En verdad, la acción de un museo no es suficiente para sostener una tradición de enseñanza; sólo mantiene en forma precaria una política difusiva, separada de las intensidades de producción.

Los estratos a que me refiero coinciden con el chiste de la sobreposición del "delante" y del "detrás", Museo y Facultad, como "dos cauces" y "dos causas" por las que diverge la historia de la

pintura en Chile. Cada una, tipificando una filiación adecuada; señalando las proximidades y lejanías de un parentesco.

La Facultad de Bellas Artes emigró a un galpón que refleja la máxima expresión de la arquitectura funcional cívica. El Museo de Bellas Artes exhibe el vientre descuajado de Neptuno, para sintetizar las contradicciones de una restauración perpetua, preocupada legítimamente por salvaguardar una "política de fachada". El detrás le sigue faltando, como su facultad ... de anatomía.

Ahora bien: el segundo estrato a que hago referencia, tiene que ver con las aceleraciones y relocalizaciones de la producción artística, ligada a la memoria de la Facultad, cuya mayúscula función ha sido desmantelada con premeditación y alevosía. De tal manera, todo lo que más importa para el arte ha ocurrido fuera de ella.

Para disponer -mañana- de un ensayo de relocalización, propongo cuatro "pequeñas ficciones", cuyo estudio permitirá cambiar las producciones más significativas de la década 74-84, con las continuidades dislocadas referidas a propósito del estrato anterior.

Primera ficción: 1973. La "fábula" del color-valor: cuando Balmes está "fondeado", un colega suyo lo cita para señalar tardíamente el lugar donde se encontraba la "solución" del enigma de la pintura chilena. De su bolsillo extrajo un limón y se lo mostró ... a la cara. Los "antiguos" recordarán, con nostalgia, el peso del limón en las construcciones

de "academia". Esta "performance" declara el triunfo -por efecto de "manu militari"- de "lo sublime" contra "lo político". En Chile, lo moderno ha sido necesariamente un asunto (de lo) político.

Segunda ficción: 1977. La polémica fotograffia-pintura: cuando la "ocupación militar" de la Facultad se hace efectiva, el sitio erizado dejado por la ausencia de vigilancia informalista, permite que una polémica inédita se "tome el terreno". La frase de R. Kay "el rosado deliberadamente crudo que delata la mano experta del retocador profesional" radicaliza la "fábula de su del color-valor", denunciando la naturaleza material de su condición. Esta "performance" declara el triunfo -por (d)efecto de "manu pictórica"- de "lo mecánico" (objetivo) sobre "lo manual" (subjetivo). La fotografía se trans/vierte en subsuelo de la pintura.

Tercera ficción: 1980. La hipótesis de la "muerte de la pintura": los hijos se avergüenzan de la dudosa tradición de la "madre pictórica" y la condenan a morir "lapidada". Pero luego, culpables de esta traición, buscan reparar su falta declarando la primacía de los "objetos" (transicionales), que serán erigidos en las "animitas plásticas" del período.

Cuarta ficción: 1982. Algunas obras recuperan a la madre perdida y hacen de su "re-carnación" el diagrama de un des-engrase. La "chica Klenzo" exhibe la "verdadera identidad" de la pintura chilena: empleada (de economía) doméstica.

NOTA FINAL: Las ficciones son aquí presentada a título de momentos articuladores de interpre-

taciones en movimiento, a cuyo costado se enganchan distintos tipos de maleza relacional; los estratos, en cambio, señalan comportamientos generales que atraviezan la pequeña legalidad de los períodos empíricamente determinados.

MUSEO ABIERTO O BIENVENIDOS A CASA

GONZALO MUÑOZ

PLANTA GENERAL

Museo Abierto, el nombre del presente evento resuena con un singular movimiento de batientes. Si se habla hoy de Museo Abierto es -sin duda- porque existe la anterior condición de Museo Cerrado. Así, la muestra de hoy se ejerce en torno al girar de goznes y bisagras más o menos aceitadas por un preciso acontecer histórico. Es la coyuntura, dirán ustedes. ¿Y si una coyuntura no es una bisagra en torno a la cual se abren y se cierran ojos, túneles, rejas, bocas, museos, utopías, palacios, etc. qué otra cosa puede ser?

Entremos entonces, por la abertura que tiene este título. Me propongo officiar como un guía voluntario y arbitrario, porque ese es el privilegio que corresponde a quienes desenvolvemos el hilo de un texto, con paso "teseano", por los laberintos donde acechan -a cada vuelta de frase- los monstruos míticos y las trampas del discurso.

Por el arco de la izquierda nos internaremos por la figura huidiza de una cierta producción de arte, cuyo proceso pareciera alcanzar un punto determinante o, por lo menos, llegar a una zona notable de su historia en el momento de la entrada a palacio (perdón, a museo).

Luego seguiremos el pasillo de nuestra derecha, avanzando hacia una zona de observación desde la cual examinar la sospechosa condición de "apertura" superpuesta a un espacio institucional que se constituye justamente a partir del cierre.

Nos arriesgaremos al extravío.

PRIMER PASILLO

El acontecer de nuestras artes visuales ha estado sometido desde siempre a una cierta intemperie. No hablo ya de los últimos diez o quince años, ciertamente cursados de cara a la tormenta y en una atmósfera ética; sino de los últimos treinta (ver Justo P. Mellado, varios textos). Hemos pasado por un informalismo pictórico equívocamente deslumbrante, por el repliegue místico-político, por la salida a la calle del muralismo pesado y por el posterior desbande general ante la tropa que se descuadra.

Sin embargo, en pleno nuevo encuadre se produce el momento colectivo de producción de arte, cuyo impulso hoy recogen los salones. Esta producción representa la entrada en escena de expresiones de arte que alteran radicalmente los anteriores formatos y aparecen -sobre el borrón de la historia- con las facetas más o menos lúcidas e histriónicas de una piedra preciosa recién traída de Berlín, Kassel, Venecia o el MOMA. Sus reflejos, en todo caso contribuyen a iluminar seductoramente este rincón lleno de sombras, telarañas y polvo en que se ha convertido por estos años, la galería nacional.

Y de paso producen ciertos efectos irreversibles en el nervio óptico de la mirada colectiva (por no hablar de su libido). En ese espejo de obras se proyectan -sino otra cosa- con relativa lucidez tanto los cuerpos como el territorio, en un afán de recaptura narcísica. Desesperada -de sí misma- propia de aquel que siente sobre su mente la amenaza de disociación sicótica. Hablo de los hijos

mestizos de la performance, el body-art, el environment, el conceptualismo gráfico, el minimal.

Lo que en realidad resulta interesante de estas obras, es la mancha de nacimiento que la recorre en tanto mestizas. Se trata de un rasgo que opera como dispositivo estructural de las obras más significativas del período (pienso en Dittborn, Rosenfeld, Díaz, Duclos). Hablo de ciertas texturas común a ellas -en sus diferencias- que establece su condición de posibilidad, a partir de un determinado pliegue. Las obras se exhiben a partir de una serie de dobleces técnicos, formales y -desde luego- a partir de un encuadre socio-histórico obturado. Técnicas superpuestas, aparatos de la mirada doblados sobre sí mismos, espejos de la representación trizados, por la erótica de la mecánica gráfica, tecnologización de las pasiones públicas. Pliegue -en suma- del gesto histriónico de la escena, sobre el gasto mortal del síntoma. Cierre sobre cierres, como si se tratara de un feroz esfuerzo de cicatrización general (véase las suturas e imbunches de Catalina Parra). Así es como las obras se cruzan con la mirada colectiva, en la esquina perversa de un cierre de ojos (en relación a la noción de "parpadeo", ver Pablo Oyarzún) que es emblemático de un mirar cómplice del afecto de una mirada que guarda y preserva.

Hemos arribado a un patio de luz.

SEGUNDO PASILLO

Si la condición de Museo reside en el "cierre" (léase: catalogación prefigurada de las miradas posibles y expansión de la mueca congelada de una obra con las alas abiertas clavadas con alfileres). ¿Cómo entender qué es lo que opera cuando se habla de Museo "abierto"?

Desde otro punto de vista -empujemos hacia el lado al visitante perplejo- ¿cómo entender que estas obras cuyo poder residía en sus pliegues, despliegan sus velos equívocos en danza impúdica a través de estos salones?

Si la condición de museo reside en un cierto "cierre" u acotamiento de los vaivenes de la visualidad nacional, simplemente la noción de museo abierto opera como el desplazamiento retórico preciso para proclamar que estamos en tierra de nadie. Gesto teatral que mima el gesto de las obras, como diciendo: a ruptura de formato, ruptura de formato y medio.

Y ese medio es el museo. Precisa simetría consistente en reinstalar en el interior del museo, los efectos de una aventura que antes fuera interdicta y expulsada. ¿Hijos pródigos? ¿Nueva mirada que reconoce en el hijo, sus manchas?

En todo caso -y esto es lo interesante- la producción de arte del período deberá extremar sus dispositivos y su eficacia, a riesgo de terminar desplegando una lamentable serie de tics en un interminable catálogo de las zonas neuróticas de la cultura nacional. Ese es el gran desafío que esta iniciativa -soterradamente- plantea.

Esperamos que nadie se extravíe en el "trompe-l'oeil" de la entrada triunfal a palacio.

Hemos llegado -con una sonrisa crispada- al final de este pasillo de espejos y ahora solo cabe esperar que: a Museo Abierto, arremetan en carga cerrada las obras.

EL ARTE GANO UN MITO MAS: EL VIDEO

NESTOR OLHAGARAY

Mito que ha traído consigo su propio ritual y su propio cuerpo de seducción. Ensanchó nuestras posibilidades de ser seducido por que la seducción consiste ante todo en dejarse seducir. Como toda estrategia de seducción se instala en la ficción, en el espacio otro que la realidad. El video ha venido a incrementar nuestros posibles del imaginario. Es más, se ha constituido en el espacio ideal y natural donde se comercia con el imaginario de toda una sociedad.

Pero el Video, el Video creación, no vino a sumarse a los extramuros del arte, sino que se instaló entre el arte. No solo el audiovisualismo creció, todo el arte ganó un espacio más, un parámetro más. Su independencia estética, paradójicamente, pasa por asumir su capacidad intermediaria y transitiva entre las culturas visuales y audio-visuales.

El video es la bocacalle de un espacio de tensión. Si analizamos el conjunto de su producción no es más que una eterna oscilación permanente entre varios polos que se oponen. Posiblemente aquí resida la imposibilidad de hablar de "géneros" en el video. Intentemos de dar cuenta de la producción chilena de video en relación a esta rosa de los vientos, que esquemáticamente nos propondría las siguientes direcciones, más que puntos terminales. En todo caso se trata de anchas carreteras de doble sentido, es decir de direcciones opuestas. El polo del documental por un lado, la obra de vocación didáctica, informativa, testimonial, denunciadora. Que apunta a registrar lo subyugante del real, a transferir, y por lo tanto a interpretar, a través de la mirada del creador lo sensible de su punto de vista. Son obras

en que se aporte apuntan a entregarnos el "otro punto de vista", el no institucionalizado de un real que fluye constantemente ante nosotros.

En este mismo eje pero en dirección opuesta nos situamos en la otra escena, en la dimensión del imaginario, en la ficción. En ese espacio regido ante todo por lo sensible, de la percepción compleja y transmutada del palimpsesto, de manipulación y distorsión creativa que refunda y reinventa nuestros mundos pero que en todo caso se acerca a lo verdadero con mas autoridad que cualquier otro dominio.

Cruzando este corredor, atraveándolo, habría otro eje cuyos extremos serían, por un lado el campo de las materias de expresión videográficas, la sustancia y la forma de los significantes video. En general es en este dominio que se han hecho diversos esfuerzos para individualizar lo pertinente del video, pues las formas expresivas poseen como soporte físico las performances técnicas. No es justo hacer reposar solamente en este dominio una cualidad intrínseca al video. La vocación del video se manifiesta también en relación a los otros polos. No ha sido más que una facilidad simplificadora de limitarla a este terreno. Es más, se trata de un terreno tremendamente frágil pues, todos los efectos (y hay que ver de que manera se abusa de ellos, sobre todo en el lado espectáculo del video: la TV). Pero la expresión no se agota en la simple plasticidad de su apariencia física, también es el dominio de las instancias generadoras de sentido y articulación: Los códigos, específicos y generales, propios al video o los "invitados", aquellos de la

periferia; del cine, la foto, la gráfica, la pintura, la narratividad, la música, etc. pero que el video articula sui generis. Es posible que en esta apropiación que hace de diversos códigos generales residan sus códigos específicos.

Cualidades, calidades de tramas y texturas, apariencias cromáticas, densidades de capas visuales, cadencias rítmicas, citas a formas, géneros y estilos, articulaciones y tropos retóricos, operaciones diversas, acentos lúdicos, eróticos o místicos, etc. El campo de la expresión es de alguna manera la dimensión del saber hacer y por lo tanto artesanal.

En el otro extremo de este eje, en oposición (aunque en dependencia obligada por la consistencia física que otorga la expresión) situaremos el dominio del contenido, la lógica de la comprensión referencial e intelectual, la dimensión conceptual y de la operación estructural. La seducción del argumento y del encanto especulativos.

Es imposible encontrar una obra video que se limite solamente a explorar uno de estos polos, el video es precisamente lo contrario, el transitar entre dos o más polos, de situarse estratégicamente a medio camino, de instalarse en los cruces, de estacionarse en las boca calles. Es así como cualquier intento de clasificación rígida es reducción. Desde luego que podemos posicionar un autor o una obra en relación a estos polos o tendencias, pero sucede que un mismo autor produce cambiando sus coordenadas o al interior mismo de una obra se van sucediendo, alternando y jugando al contrapunto con diferentes acentos, inclusive opuestos. La ri-

queza de una obra reside precisamente en su complejidad; en lo complejo de su trama, de sus citas, de sus operaciones, de su poética. Tomemos el caso de Juan Enrique Forch su "Torre Eiffel". Posée un punto de vista tremendamente documental por la escultura de atracción turística, inclusive por su carácter testimonial cómo diario de viaje, pero al mismo tiempo y, yo dirían, por sobre el punto de partida documentalista, superándolo, hay una conversión plástica de la torre por los tratamientos digitales de la computadora y del montaje, que transforman al referente en un simple pretexto para desplegar una retórica videográfica. Es decir esta obra habría que posicionarla a mitad de camino del dominio documental, algo mas cercano a la expresión para concluir que en realidad se trata de una aproximación ficcional. Posiblemente su video intitulado "Vocales" podría señalarse como más tipificado y ligado casi a la exclusiva indagación expresiva, aunque la postura conceptual tampoco esta ausente. En todo caso "A quien le gusta Parra" es una de las obras más unilaterales que apunta casi exclusivamente al polo contenidista.

Pero también está "Altazór" que podría arriesgarme a decir que es una obra que jamás abandona el espacio de la ficción y el imaginario, y no solo por que ya está construida a partir del imaginario Huidobriano, sino que por la poética de debieron poner en pie Forch y Fargier para competir con esta. Pero esta poética solo pudo construirse sobre la capacidad expresiva de la electrónica videográfica.

Lotty Rosenfeld y Eugenio Dittborn coinciden en poseer la capacidad de instalarse casi en el epicen-

tar vía el video, emular para alcanzar y explotar una imagen altamente icónica, figurativa, analógica, es perder el tiempo, es malgastar otras potencialidades más pertinentes. Si el video posee un campo privilegiado es precisamente el contrario, el camino opuesto: la imagen desrealizante. Alguien decía, en el video, la imagen no puede mentir, se auto delata como artificio, como construcción. Está demasiado presente su significante, siempre estaremos no más que antes una "imagen".

De esta característica se desprenden varias conclusiones. Primero que la imagen video que no busca a guardar equivalencia con un referente externo se ofrece como el medio para alcanzar lo ficcional y por lo tanto se convierte en un espacio de comercio del imaginario. Segundo, abre una vocación enorme; El video se transforma en el espacio natural para tratar imágenes, para hablar de imágenes, para aludir otras imágenes, para citarlas, para convertirse en un corredor de culturas visuales. El video transformó las imágenes, las revisó, las reinventó. Desde la irrupción del video las imágenes se leen diferente, la plástica esta obligada a repensarse. El video no viene a continuación de la foto y el cine, o la pintura, no se instala entre ellos. El video llega en un momento que obliga a no más sumar pasivamente pintura, gráfica, foto, cine, sino construye otro espacio. El video se ha convertido en un parámetro obligado en la plástica. Las fronteras se redujeron y entrecruzaron, el video en Chile no ha sido la excepción. El video es el parámetro mitológico de la plástica, frente a él, las realidades se reformulan y redimensionan.

Hay varios ángulos desde los cuales se puede enfocar el tema de la fotografía, algunos de ellos ya comprendidos y aceptados, pero siempre en relación a otras técnicas o lenguajes. Es así como podemos ver que la foto-periodística es valorada por un mal comprendido "instante preciso", expresión de la que seguramente Cartier-Bresson debe lamentarse por los estragos producidos. Ese "instante preciso" que pretende relegar la fotografía a una serie de "momentos oportunos", anecdóticos, en los que el papel del fotógrafo es simplemente haber estado ahí, en ese momento. Pretender eso, es querer reducir el lenguaje fotográfico a una serie de puntos de exclamación, de ¡OHHHHHHHHH! y ¡AHHHHHHH!

Otro campo de confusión reside en la comparación frente a las artes plásticas. Por un lado, la búsqueda de experimentación en los materiales, no lleva más lejos de lo que ya realizó Man Ray en los años 30, constituyendo este aspecto más bien una limitación de la fotografía. La búsqueda de lo "bello", nos lleva a la enorme cantidad de atardeceres que aparecen año a año, como si no supiéramos que son hermosos, pero es que la fotografía de algo hermoso, no es necesariamente fotografía.

Este expresarse a si mismo, va por vías distintas a la comunicación del lenguaje escrito. Nuestro lenguaje, sujeto a limitaciones, pero a no a pobreza expresiva, recurre a un mundo de zonas oscuras alejado de la lógica y el análisis. Mundo de recuerdos y de asociaciones desencadenadas por la imagen fotográfica, en la que como espectadores-lectores, terminamos el círculo insinuado por el fotógrafo, dándole nuestro propio significado.

Frente a la foto-periodística, foto-publicitaria, foto-social, foto-profesional en general, foto que domina una técnica pueril, disfrazandola de misterio, de brujos, para iniciados poseedores de caros equipos y carnet profesional, hay una foto que quizás la realiza hoy un oscuro personaje, pero que la perspectiva del tiempo valorará por su honestidad al expresarse a si mismo, expresando por lo tanto su tiempo, como lo rescatable de las millones de imágenes que se registran al día.

La diversidad de miradas, más que el tema en sí, es lo que da a la fotografía su enorme riqueza.

"TODA FOTOGRAFIA ES UN CERTIFICADO DE PRESENCIA", DICE BARTHES

FELIPE RIOBO

Antes ha dicho: "...la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia. Impotente frente a las ideas generales (frente a la ficción), su fuerza, no obstante es superior a todo lo que puede, a lo que ha podido concebir el espíritu humano para cerciorarnos de la realidad..."

Qué diferencia más abrupta y desconcertante con las Artes Visuales. Entonces Barthes insiste: "Si no se puede profundizar en la Fotografía es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello... en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación".

¿Qué es entonces la fotografía? (Recordemos que si nada, en rigor, es igual a nada, esto puede significar que las diferencias que la parecen destacar no serían sino diferencias que siempre se dan entre entes; por ello resultando no en verdad diferentes y la fotografía por ende no especialmente especial). Aunque a este paso ya hemos caracterizado a la fotografía. Como a ella no le importaría estar bien definida es mejor seguir a Barthes cuando bien dice sobre algunos fotógrafos: "...no saben que son agentes de la Muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la Muerte: con la excusa denegable de lo locamente vivo...". La muerte siempre presente -ahí o atrás- desde el antiguo y nostálgico fotograma de Arturo Prat -esos ojos oscuros y sedosos ya impregnados en los más profundos estratos de la visualidad chilena- hasta la mejor obra fotográfica que se haya hecho -y la mayor ya está- en Chile.

La muerte, la permanencia, lo oculto -lo iluminado bruscamente por el destello fotográfico en la noche de la ignorancia o la distracción, la belleza y la armonía escapándose- se sustraen del círculo de textos barthesianos, un poco lejanos, un poco demasiado elegantes y la confusa historia pasada, presente y futura de Chile, amado y odiado Chile, Chile innegable, patria oscura y ahora Neruda, siempre sobre la muerte:

*lame el suelo buscando difuntos,
la muerte está en la escioba,
es la lengua de la muerte buscando muertos
es la aguja de la muerte buscando hilo.
la muerte está en los catres:
en los colchones lentos, en las frazadas negras...*

Ahora me es fácil recordar a Carlos Droguett en una entrevista aparecida en El Mercurio el 24 de enero de 1971 cuando decía: "Mi obra novelística aparece signada por la sangre y la violencia porque la historia de este país aparece signada por la sangre y la violencia".

¿Por qué se requiere ser tan excesivamente hombre, tan desmesuradamente hombre, tan excesivamente notable para poder notar el drama de Chile? - ¿Por qué es todo tan violento y así mismo tiempo tan apagado? - ¿Por qué solo podemos hablar tranquilos de lugares comunes en forma común? - ¿Existirán algunos riesgos, prohibiciones, restricciones que no están pública y abiertamente señalados? ¿existen peligros no interpretados? (Como el profundo mar de Chile del cual solo se habla con palurda necedad y que mientras no te metas en él no

corres riesgo) - ¿Hay algo que no hayamos podido hablar, algún secreto espantoso acechando tras el umbral? - ¿Por qué la obra de importantes fotógrafos previos a estas generaciones como Larraín y Quintana son inalcanzables casi hasta la esoteria?

Es imposible estimar las respuestas a tanta pregunta urgente. Sabemos que casi nada está permitido, "nada" en el buen sentido, "permitido" en el mejor. Aquellos que hemos hecho algo en estos pasados años sabemos algunas de las razones por las cuales las cosas van quedando en secreto sumario y todos deberíamos saber como esta tierra está llena de inhumaciones subrepticias o basurales de mero descuido, entierros solitarios luego del asesinato o la muerte por abandono. Muros y cierros. Cercas y guardias escondidos.

Si todo esto es cierto, y lo es, la fotografía Si ha hecho algo para defender esas vidas y esas muertes. Hemos logrado liberar trazas del secreto. Rescatar, opinando, rescatar mutando, rescatar abstrayendo, rescatar hasta lo esencial algo de lo que ha pasado en esta estrecha y larga faja de gente. No ha sido importante la recopilación de trozos de torta del paisaje geográfico azucarado. No ha sido importante el simple registro autorizado. Creo que en estos años hemos logrado tocar algo que -ahí- está de lo que ha pasado, no en el sentido de la historia contingente, sino más bien en el sentido de lo profundo y trascendente, de lo interno en lo externo, de lo -que-significa por sobre lo-que-disuelve, lo-que-descubre por sobre lo-que-corta, lo-que-distingue por sobre lo-que-confunde, lo-que-se-atreve por sobre lo pusilánime. La foto-

grafía siempre ES una aventura. Se ha dado en Chile -por lo menos- un instante privilegiado en el que los fotógrafos hemos hecho algo de lo que Droguett, en la entrevista anteriormente citada, afirmaba: "No, yo no miro la pitanza mientras escribo".

Finalmente quisiera citar algunos versos de "Estación Inmóvil" de Neruda que junto a la frase de Droguett tal vez pudieran indicar un sendero para la fotografía en Chile, un sendero no-extraviado, no una senda perdida sino más bien una huella donde pueda moverse con plena y natural sim- pleza.

*Quiero no saber ni soñar.
Quién puede enseñarme a no ser,
a vivir sin seguir viviendo?...
...hasta regresar con los pasos
de la primavera enterrada,
de lo que yacía perdido,
inacabablemente inmóvil
y que ahora sube desde no ser
a ser una rama florida.*

DOS DECADAS RENOVADORAS

WALDEMAR SOMMER

Hablar de artes visuales de los últimos 20 años supone muchas cosas. En primer término, determinaciones que exigen vincularse con el pasado. Y tanto al nuestro como al internacional. Así, de los decenios iniciales del siglo, hervidero auténtico de formas originales, heroicas, el continente sudamericano entero recibió influencias con retraso admirable. Fue, otra vez, la dependencia más completa, aunque renovada, de la creatividad europea.

Se puede decir que, hasta 1950, la expresión nacional preferida por ejecutores y observadores era la pintura y con una constante temática, el paisaje. Lo vertieron sus artistas más valederos a través de un modo postimpresionismo. Sin embargo, fuera de Chile, un compatriota conmocionaba el epicentro del arte mundial, Roberto Matta. Pero, el desconocimiento en su patria hizo que el aprecio público y el ejemplo surrealista entre los artistas nuestros viniera a sentirse demasiado tiempo después; y bien parcialmente.

Asimismo, pasado el aislamiento de los países periféricos por efecto de la Segunda Guerra Mundial, las efervescencias artísticas de los grandes centros de cultura terminaron por irrumpir en Chile. Aunque no faltó antes algún adelantado de los cambios próximos, entre los cultores de la figura reconocible el impacto de tales novedades remeció hasta la raíz su concepto tradicional de la pintura y del arte.

El aprovechamiento de las flamantes rutas abiertas deparó aquí, en ocasiones, frutos discontinuos, dispares. La llegada de la abstracción tuvo, en-

tonces, un efecto violento sobre el espectador masivo. La encarnó, al comienzo, un combativo y organizado grupo de pintores geométricos. A él siguió la comparecencia de la vertiente informalista del arte no figurativo. Ambos movimientos, claro que a través de formas segundas, derivadas, animaron, en la plenitud de sus fuerzas, los años 60. Al mismo tiempo, durante la mitad de la década, la peculiar versión francesa del pop art norteamericano -el nuevo realismo- asomó sobre el escenario patrio. Desde ahora los ecos de innovadores internacionales eran percibidas bastante más pronto.

Los lindes entre pintura y escultura también se tornaban cada vez más imprecisos. Las artes gráficas, el dibujo y la fotografía despertaron, por su parte, con vigor inesperado y creciente, estableciendo una autonomía muy fecunda. Sobre todo la gráfica y la fotografía se unieron a la instalación y a la concurrencia personal del autor en el acto artístico. Todos ellos constituyeron el vehículo más apropiado para manifestar las tendencias conceptuales que se desplegaron -como todo cambio radical, excluyentes- durante los años 70. Por aquella época, la pintura sobre soporte tradicional pareció hallarse al borde mismo de la postración, de la esterilidad creadora.

No obstante, a medida que se dejaba atrás 1980, la disciplina visual más gustada del público reconquistó, con ganancia y en desmedro de teorizaciones conceptuales o ideológicas, su puesto dentro del ámbito artístico nacional. Cuajaba ahora mediante vías neoexpresionistas y ajenas a compromisos extraplásticos.

Harto importante para los alcances fisonómicos de nuestra realidad plástica resultaron los acontecimientos nacionales de los diecisiete años más recientes. Las particulares condiciones de ese largo período terminaron por convertirse, pese a los señales negativas que pudieron marcarlo, en un estímulo para la renovación de la creatividad chilena. De alguna manera obligó al artista a volcar sus inquietudes por intermedio de signos, de símbolos transfigurados, los cuales, además, ofrecen el mérito de ni siquiera aproximarse a verbas panfletarias. Por el contrario, la situación imperante sirvió para acentuar, profundizar, madurar la vocación dramática -apreciable aún en obras donde prima el humor- de las artes visuales de Chile. Y semejante actitud crítica frente a la realidad contingente halló, en la nueva figuración el medio ideal de expresión.

De un modo global, aquel dramatismo interior, junto a cierta sobriedad formal característica, ha impreso un sello indeleble sobre cada una de las asimilaciones que, en territorio patrio, sufrieron, siempre entibiados, los paradigmas procedentes del exterior, pues, interesante que al público le sea posible captar esas cualidades, dentro de los límites de la multitudinaria exposición que el Museo Nacional de Bellas Artes pone a su disposición. De lograrlo, la iniciativa encontraría la más completa justificación.

UNA HISTORIA DE MIEDO

ADRIANA VALDES

Hace siete años comencé a escribir un artículo. No sólo no lo publiqué; ni siquiera pude darme permiso para terminarlo. Trataba del arte en Chile en esa época -es decir, desde el golpe hasta 1983- y de cómo se producía y qué tenía de particular su recepción. Pretendía continuar con él una línea iniciada con un artículo de 1977, "Escritura y silenciamiento", publicado por la revista Mensaje. Como digo, no me atreví. El artículo se trataba, además, del miedo. Se llamaba "señales de vida en un campo minado", y proponía, como hipótesis, la de un arte "refractario" a la situación que entonces se vivía. Las ideas del artículo venían de pequeños ensayos que habían escrito antes sobre Roser Bru, Eugenio Dittborn, José Donoso, Carlos Leppe, Enrique Lihn, Diego Maquieira y otros. He pensado que ahora, en relación con una muestra como esta, podría tener algún interés recoger unos pedazos de ese artículo autocensurado, crispado; tal vez para dar una idea a los más jóvenes de lo que era producir en ese tiempo.

Desde escritos y experiencias fragmentarios y parciales, desde pequeños estudios totalmente puntuales sobre determinadas obras y determinadas personas -mi trabajo de los últimos años- resulta difícil y riesgoso imponerse la tarea de hablar más en general. Este texto quiere limitarse a señalar sólo algunos aspectos que parecen pertinentes para la lectura de algunas producciones chilenas de los últimos años. No pretende que sus observaciones lo abarquen todo, ni tampoco jerarquizar, hacer justicia ni catalogar. Lo que pretende es apenas atisbar, proponer.

Lo temeroso de la advertencia del párrafo anterior se justifica porque, en la situación que hemos vivido y vivimos, se producen fenómenos extraños de amedrentamiento mutuo, y todo enunciado corre peligro de ser leído como un proyecto de bando, como conquista de lugares y posiciones, en una especie de mimetismo inconsciente con el discurso militar. Para evitar asimilarse a la situación del discurso autoritario (al emitir, al recibir) se hace preciso un esfuerzo. Esa es tal vez la primera de una serie de deformaciones que se pueden anotar, la primera también de las claves de lectura de ciertos textos y obras producidas en Chile en los últimos años. La instancia de la enunciación no está incólume. Tiene peculiaridades, cicatrices, señales, además de los signos que emite. Los textos, las obras, pueden leerse de muchas maneras posibles, pero también como síntomas. La situación de su producción está escrita en ellos. Se percibe en un peculiar gesto crispado, excedido, límite, que les es común, y en el exceso de sobreentendidos. Estas dos cosas se traducen en una exigencia muy fuerte respecto del espectador o del lector; muy fuerte, abusiva casi. El lector o el espectador percibe (y a veces sufre) el modo muy peculiar de resistencia que estas obras transmiten implícitamente; percibe, y a veces sufre, su carácter refractario (en ambos sentidos de la palabra, el de una negación tenaz, y el de una desviación respecto de un curso anterior).

En un ensayo de 1936, Walter Benjamín hablaba de emplear conceptos "que sean completamente inútiles para los propósitos del fascismo". Tal vez uno de los elementos de la situación de constreñi-

miento en que se producen estas obras sea la necesidad de producir algo completamente inútil para los propósitos del sistema imperante en Chile; algo que no entre en el sistema de intercambio, en la economía, en la circulación dentro de ese sistema, ni aún bajo la especie de signos explícitos de disidencia, en el caso hipotético de que estos pudieran haberse emitido en algún momento. Una forma inintegrable, marginal de producción, con una correspondencia objetiva: libros largo tiempo inéditos, circulando en manuscritos; tiradas mínimas, de mano en mano; reputaciones de oídas, todo eso en la literatura, además de una total falta de presencia en la "tontona crítica oficial", salvo en el caso excepcional de Raúl Zurita. En la plástica, una situación más complicada. Una situación en que los signos se emiten contando con la ignorancia o con la inexistencia de un aparato crítico capaz de captarlos; al abrigo de esa ignorancia, generando complicidades, en una suerte de paradójica presentación a la vez pública y clandestina. Se trata, tanto en plástica como en literatura, de generar signos de lectura múltiple, y de contar con los puntos ciegos de ciertos destinatarios, con la represión o la incapacidad de las lecturas de un peligroso sector del público. Se trata de hacer pasar un signo, en primera lectura, para acceder a un espacio (galerías, concursos, espacio urbano), presupuestando una segunda lectura capaz de liberar lo reprimido en la primera. Se trata también de dejar huellas descifrables de las condiciones de censura en que los signos se emiten. Una lectura ajena a esa situación será necesariamente una lectura insuficiente.

La censura y la autocensura implican la represión

de palabras y la represión de imágenes. La literatura, por una parte, y la plástica, por otra, realizan su actividad en torno a un vacío: el de las palabras suprimidas, el de las imágenes suprimidas. Este hoyo negro (en el sentido astronómico) ejerce una fuerza de atracción enorme, y actúa, en diversas formas, como contenido latente respecto del contenido manifiesto de las obras.

Actúa en diversas formas. Entre quienes creen estar libres -las autoridades- por los actos fallidos. Entre los que están algo protegidos por la mayor figuración y una posición "liberal" más tolerada -protección débil, como lo demostró la prohibición de Persona non grata, de Jorge Edwards-hasta se puede, desde una visión *au dessus* de la *mélée*, escribir directamente acerca de la reciente historia de Chile. Pero el poder de acción va disminuyendo a medida que disminuye la figuración de quien la hace! la represión tiene sus grados, en esta sociedad clasista, y sería un tema muy largo comenzar a explicitar los múltiples factores que influyen en cada caso, aun sin contar con los imponderables y con los arbitrarios. Lo cierto es que hay un sector importante de la producción de arte, en estos últimos años, que se realiza desde una situación de censura: la crispación, el exceso de sobreentendidos, vienen en gran parte de la misma situación.

Uno de los sobreentendidos, tal vez el más simple, se da en procedimientos de alusión y desplazamiento, tal vez el recurso más fácil de entender en una situación así. Cuando Roser Bru pinta y dibuja a Kafka, a Milena Jesenská, a Ana Frank, a Aldo Moro asesinado, al combatiente republicano cuya

muerte fotografió Robert Capa, ella produce un espacio en el que es posible instalar la reflexión sobre la muerte violenta, sobre el desaparecimiento: un espacio que permite a los vivos repasar el trayecto y el procedimiento de su memoria, repasar el dolor que significa hacer de la catástrofe una parte de la propia vida, vivir con el desaparecimiento y la violencia. Frente a las fotografías de los hechos, incluidas y presentadas, se da el trabajo -la obra- sobre esos documentos, el trabajo plástico de testimonio del proceso de experimentar, desde la propia vida, la muerte y el aniquilamiento de los demás. Cuando José Donoso inventa Marulanda, en Casa de Campo, abre un espacio en que lo grotesco se vuelve también un espacio posible de reflexión sobre la dominación y la autoridad. Cuando Enrique Lihn inventa La Orquesta de Cristal, o la República Independiente de Miranda, en El Arte de la Palabra, abre un espacio en el que explora y experimenta con las enfermedades de la palabra, con la palabra como encubrimiento, con la palabra excesiva, mentirosa, sintomática, la palabra como acto fallido y como coartada. La más simple forma -o deformación- que adopta el arte refractario es el de la segunda acepción de la palabra: la desviación, la refracción, la oblicuidad.

Hay otra forma que también se presenta con característica. Es la de una violencia que puede no estar aludida en el plano temático, sino realizada en el plano material: la materialidad de la obra lleva en sí los signos de la violencia hecha en ella. La obra como víctima: otra manera de hacer presente la violencia. No se habla de ella, se la hace. "El valor contextual de la obra de Leppe (su valor de denun-

cia comunitaria) no se deduce de equivalencias figurativas sino de la correlación significativa entre los procedimientos materiales de construcción de la obra (todos represivos) y los operativos vigentes de ejecución social de la violencia" (Nelly Richard). Las obras de Leppe -pienso en "Reconstitución de escena" y "Cuerpo correccional"- no muestran la violencia, sino que la hacen. Dejan una obra con muestras de la actividad de censurar, arrancar, borrar, tapar, encerrar, clavetear, perforar. En un nivel distinto al del desplazamiento o la alusión, la violencia se asume, se ejerce, se incorpora al sujeto mismo, a su sistema. El sujeto no puede postularse como inocente -sólo como denunciante, o como víctima- sino que su cuerpo, en tanto cuerpo social, va inscribiendo en sus acciones el sentido de las acciones de la sociedad a que pertenece. También Roser Bru borra, tacha, despinta a sus desaparecidos: realiza las tareas de la muerte. También lo hizo Catalina Parra, en sus Imbunches de 1977: coser para encerrar y oprimir, y febrilmente coser también para suturar, cerrar los bordes de una herida. La tarea destructiva y la piadosa -las "animitas", las llama Roser Bru- se alternan y coexisten en la escena chilena. Son dos formas de actividad en torno a un mismo horror reprimido, existente y no reconocido por la sociedad.

No llegué a escribir, como quería, sobre los gestos implícitos en la obra de Dittborn: la relación con la historia de Chile, las múltiples manifestaciones del duelo, en un entrecruzamiento de contextos; ni sobre el sujeto "estallado" o "volado", del que pensaba comenzar a hablar a propósito de Maquieira, según decían mis apuntes de entonces.

Pensaba terminar diciendo que este arte que llamaba "refractario" había un repertorio alucinante y profundo de imágenes acerca de la situación que entonces se vivía en Chile. En un momento de insuficiencia de la representación, de fenómenos sociales que parecían darse más allá y más acá de los discursos hechos para analizarlos y explicarlos, proponía asomarse a estas imágenes muchas veces desconocidas, o más conocidas, por todas las circunstancias antes descritas en el texto: a esas imágenes de segunda y tercera lectura, a esas inscripciones a veces crípticas, con algo de escritura de catacumba. Se trataba de recorrer un espacio que no respondía a trazados preconcebidos, y de postular una actividad de exploración en el sentido, una percepción de la experiencia por otros medios que los que entonces ofrecía el discurso ideológico.

Ofrezco este recuerdo a modo de información sobre el contexto -repito, sobre todo para los más jóvenes- en que se produjo una parte significativa del arte en Chile durante los años de la dictadura. Nada de inmóvil, y en los últimos años de la dictadura el arte también se produjo en otras condiciones y a veces con otras ganas. Una cosa no valida la otra.

SELECCION

ESCULTURA

Selección: Federico Assler, Francisco Gacitúa

JAIME ANTUNEZ
1923
"Cabeza", 1985
Marmol

ELISA AGUIRRE
1954
"Cuerpo 5", 1990
Mixta

PILAR AGUIRRE
Escultora Ecológica, 1990
Madera

FEDERICO ASSLER
1929
"Cabeza Negra", 1988
Hormigón y colorante

MAURICIO BRAVO CARREÑO
1967
"Sin Título", 1990
Mixta

XIMENA BURON MIRANDA
1951
"Sin Título", 1990
Vaciado

IVAN CABEZON COFRE
1955
"Goudier Brzaska 7 Caballo de Fuerza",
1990
Mixta

FERNANDO CASASEMPERE
1958
"Sin Título", 1990
Arcilla esmaltes alcalinos

FELIPE CASTILLO
1931
"El Chamán", 1990
Fierro directo soldado pulido

BINES CEPEDA
1943
"Sin Título", 1982
Fundición a la tierra

FRANCISCA CERDA
1943
"Gorda", 1986
Cerámica

FERNANDA CERDA
1962
"Sin título 1990
Cemento fierro

SERGIO CERON MORENO
1961
"Primera Estatualla-Al final", 1990
Ensamblaje y talla madera

MARCELA CORREA MATURANA
1963
"Sin título", 1990
Madera ensamblada

PATRICIA DEL CANTO
1948
"- (X + Y)", 1986
Acero soldado

JUAN EGENAU
1927 - 1987
"Artefacto N°3"
Aluminio fundido

JOSE VICENTE GAJARDO
1953
"La luna vino a la fragua", 1989
Piedra

FRANCISCO GAZITUA
1944
"Sin Título", 1989
Piedra

CLAUDIO GIROLA
1923
"Extensa", 1968 - 1990
Ensamblaje

CARLOS GONZALEZ
1990
"Sin título", 1990
Fundición de aluminio

LUIS HEVIA SALAZAR
1952
"Toro, metal y piedra", 1990
Aluminio fundido y granito

NEIL KERESTEGIAN
1941
"Espantaluces", 1989
Mixta

HUGO MARIN
1930
"Niño Blanco", 1988
Mixta

FELIX MARUENDA
1942
"Romeo y Julieta (Art.16 Declaración
Universal DD.HH.)
1989. Piedra y madera

KIKA MAZRY JACOB
1967
"El comienzo de lo terrible", 1990
Mixta

VICTOR MENA
1948
"Sin Título", 1988
Madera, arcilla

RICARDO MESA
1930
"Malla", 1990
Mixta

LUIS MONTES
1952
"Equus", 1985
Aluminio Fundido

OSVALDO PEÑA
1950
"Sin Título", 1989
Plástico reforzado

CRISTINA PIZARRO
1947
"Fobos", 1990
Fierro directo soldado

ROBERTO POHLHAMMER
1926
"Vigilantes de la noche", 1989
Madera

HERNAN PUELMA
1944
"Cuatro instantáneas para una invasión
camuflada", 1990
Mixta

JULIO QUIROZ ALVAREZ
1944
"Jerusalem", 1989
Mixta

GRAFICA (Grabado, dibujo y técnicas mixtas)

Selección: Pedro Millar, Eduardo Vilches.

PABLO RIVERA
1961
"Escultura (de Emergencia) Chilena", 1990
Mixta

XIMENA RODRIGUEZ MANDIOLA
1943
"DeMar y Maravilla", 1989
Tallado en madera de nogal

PATRICIO ROJAS
1951
"La Fosa", 1978-90
Yeso

ALEJANDRA RUDDOFF
1960
"Alicaidos", 1985
Aluminio Fundido

FERNANDO UNDURRAGA
1944
"Araliacea Verde", 1990
Mixta

ARTURO VALDERAS
1958
"El abrazo de los Espíritus", 1990
Madera

PEDRO PABLO VALDES
1956
"La Diabla", 1990
Fierro, piedra

EDITH VERA PINTO
1943
"En Azul", 1990
Terracota esmaltada

ROSA VICUÑA
1925
"Angel", 1984
Barro coxido

TERESA VICUÑA
1927
"Homenaje a Violeta", 1980
Terracota

NEMESIO ANTUNEZ
1918
"Septiembre, 1973", 1990
Grabado

GERMAN ARESTIZABAL
"Kiki en el patio nuevo, junto al mar"
Dibujo

ADRIANA ASENJO
1940
"Sin Título", 1990
Xilografía

VERONICA BARRAZA
1953
"La Ofrenda", 1990
Xilografía

CAROLINA BASSI
1966
"La Parisienne", 1989
Serigrafía

CRISTIAN BENAVENTE
1951
"Demostración", 1985
Litografía

PAUL BEUCHAT
1961
"Saludo Interrumpido", 1990
Gráfica Computacional, fotografía

MARIA ANGELICA BORQUEZ ROJAS
1958
"Sin Título", 1988
Xilografía

MARYLIN BRONFMAN
1926
"Yo que soy..." J. L. Borges, 1989
Aguafuerte

GABRIELA CANOVAS MESA
1961
"Mujer y Toro", 1987
Aguafuerte y Collage

ISABEL MARGARITA CAUAS
1966
"El afuera es inmenso", 1990
Mixta

MARIO CISTERNAS DE FRANCISCO
1947
"Y cayó de perfil, viva, moneda que nunca volverá a repetir", 1990
Mixta.

GONZALO CIENFUEGOS
Sin Título
Dibujo

CRISTIAN EDUARDO CORRAL
1966
"Sin Título", 1989
Litografía

CARMEN CORRA
1935
"Sin Título", 1990
Pastel

JUAN CARLOS CASTILL VILCHES
1943
"Autorretrato", 1990
Dibujo

RENE CASTRO
1943
"Apartheid", 1986
Photo, Serigrafía

JAIME CRUZ
1934
"Sin Título", 1975
Mixta, aguafuerte y aguainta

JOSE SANTOS CHAVEZ
"Tierra de"
Grabado

SIMONE CHAMBELLAND
1921
"Universidad del Espacio", 1967
Mixta

FLORENCIA DE AMESTI
1926
"Sin Título", 1989
Dibujo

FRANCISCA DELANO
1950
"Más allá de los arcos", 1989
Aguafuerte y aguainta

MONICA ESPINOZA QUINTANA
1963
"Interacción", 1989
Mixta, fotograbado y acuarela

ALFONSO FERNANDEZ ACEVEDO
1969
"Sin Título", 1990
Litografía

ANA MARIA FERNANDEZ HUIDOBRO
1951
"Sin Título", 1987
Dibujo lápiz

ESTER FIERRO
1952
"Forma XXVIII", 1988
Serigrafía

GLORIA FIERRO
1953
"Retorno", 1990
Mixta, huecograbado

LISI FOX
1944
"América Indomable", 1990
Burlil

ISABEL FRIAS SCHILLING
1949
"La Hoja", 1990
Aguainta

GUILLERMO FROMMER
1953
"Manos I", 1985
Litografía

EVELYN FUCH LEDERMAN
1961
"Sin Título",
Grabado

JORGE GAETE VILLALON
1955
"El Acuario Maldito", 1990
Dibujo lápiz

EDUARDO GARREAUD SPENCER
1942
"Foto Intimidad, Serie San Sebastián", 1979
Litografía

TERESA GAZITUA COSTABAL
1941
"Es Vida", 1990
Xilografía, collage

CHRISTIAN ISRAEL
1961
"Fortuna", 1989-90
Mixta

ALEJANDRA IZQUIERDO
1948
"Amarrada en el Silencio", 1977
Mixta, serigrafía y xilografía

EVA LEFEVER HERRERA
1955
"Procesión", 1983
Litografía

JAIME LEON
"Sin Título",
Dibujo

BEATRIZ LEYTON
"Rojo I", 1990
Xilografía

CARLOS MARTNER GARCIA
1926
"Composición 10 de la serie Orígenes", 1988
Acuarela y tinta china

VICTOR MATURANA
1958
"Establecer una Conexión", 1989
Linoleografía

MONICA MAYO CORREA
1941
"Nuestra Tierra Fragmentada", 1988
Aguafuerte

CAROLINA ASUNCION MENA ILLANES
1962
"Sin Título", 1988
Xilografía

MONICA PIA MENDEZ VARAS
1963
"Chaqueta Impresa Nº 2", 1987
Serigrafía y Estarcido

FELIPE MERINO
1960
"Personajes Chilenos", 1989
Aguafuerte

PEDRO MILLAR
1930
"Hoja", 1983
Grabado

M. ANGELICA MIRANDA PERALTA
1959
"Rincones del Taller 99", 1990
Litografía

CARLOS MONTES DE OCA
1959
"La Ley", 1988
Mixta

TERSA MONTANE
1927
"Alegorías del Guerrero", 1990
Pastel

RAFAEL MUNTA ZAÑARTU
1956
"Sin Título", 1987
Litografía

ANSELMO OSORIO
1936
"Canción de la Pampa IV", 1987
Mixta

FRANCISCO OTTA
1908
"Azul de Vela", 1990
Mixta

JULIO PALAZUELOS B.
1931
"Corcel", 1990
Grabado en linóleo

MAX PALMA PRIETO
1956
"Sin Título", 1984
Fotograbado

MONICA PENNA VARELA
1960
"Sin Título", 1989
Fotograbado

EDUARDO PEREZ T.

1937
"Cayapú dialogando con Fra Angélico",
1985
Aguafuerte

REBECA PUGA

1957
"Desabandono", 1990
Litografía

**ALEJANDRA DEL PILAR
PULGAR C.**

1960
"Sin Título", 1989
Mixta

VICENTE RIOSECO

1951
"Sin Título",
Mixta

LUIS RODRIGUEZ

1955
"Caleta de Pichicuy, serie mirando al
Pacífico", 1990
Serigrafía

VERONICA ROJAS LEDERMANN

1956
"Paloma en crecimiento ahogado", 1989
Aguafuerte

EMA RUIZ RAMIREZ

1957
"Muerte", 1979
Litografía

ODETTE SANSOT

1946
"Serie Nubes", 1988
Pastel

CLAUDIO SANZ CHAVEZ

1954
"Lumbres-Nocturnas", 1990
Butil, aguainta

ROSSANA SCAPPINI S.

1957
"Valparaíso",
Litografía

MARCO ANTONIO SEPULVEDA

1956
"Por la vereda del zoo N°6", 1989
Xilografía

PEDRO TABENSKY R.

1964
"Nueve Sudarios", 1990
Mixta, bolsitas de té

MARIA DE LA LUZ TORRES B.

1943
"Muerte Lenta", 1970
Aguafuerte

PATRICIA VARGAS

1949
"Sin Título", 1990
Dibujo

BERNARDITA VATTIER

1944
"Paseo peatonal", 1986-90
Heliografía

IGNACIO VILLEGAS V.

1955
"Ese delirio llamado deseo", 1990
Mixta

KLAUDIO VIDAL B.

1964
"El Espectro", 1989
Pirograbado

EDUARDO VILCHES

1932
"La constante amenaza II", 1973
Serigrafía

CAROLINA VILDOSOLA P.

1951
"Sin Título", 1988
Aguafuerte

LUCIA WAISE

1940
"Sin Título", 1990
Sobre relieve en pulpa de papel

MARIA TERESA WILLIAMS

1962
"Mujer Peineta", 1989
Heliografía

CLAUDIA WINTHER

1964
"Sin Título", 1985
Litografía

MILADE YARUR SAID

1949
"Sillón", 1988
Xilografía

RICARDO Y RARRAZAVAL

1931
"Sin Título", 1990
Litografía

PATRICIO ZAMORA

1960
"Lázaro
Grabado, mixta

PINTURA

Selección: Nemesio Antúnez, Ernesto Barreda, Carlos Pedraza.

CRISTIAN ABELLI

1958
"Sin Título",
Oleo tela

TATIANA ALAMOS

1938
"Mi Gato", 1987
Latón con esmalte

CARMEN ALDUNATE

"Sin Título",
Oleo tela

RICARDO ANWANDTER

1919
"Ultimo rayo de luz", 1990
Acuarela

FRANCISCO ARIZTIA

1943
"El ladrón del fuego", 1989
Mixta

CONCEPCION BALMES

1957
"Retrato de mi hija Gracia", 1989
Acrílico tela

JOSE BALMES

1927
"Pasado-Presente", 1990
Mixta

ERNESTO BANDERAS

1956
"Sala de juego", 1990
Acrílico tela

AUGUSTO BARCIA

1926
"El Valle", 1983
Oleo tela

ERNESTO BARREDA

1927
"Sin Título", 1987
Oleo tela

GRACIA BARRIOS

1927
"Figura", 1990
Acrílico tela

JOSE ESTEBAN BASSO

1949
"Sólo de blancura se vio tú país", 1990
Acrílico tela

EBE BELLANGE PASTORE

1949
"Tierra Asombro 2", 1990
Acrílico tela

SAMMY BENMAYOR

"Sin Título",
Oleo tela

PEDRO BERNAL TRONCOSO

1935
"Chiloé", 1990
Mixta

ELSA BOLIVAR

1930
"Imagen N° 7, serie Imágenes de
Infancia", 1987
Oleo tela

ROSER BRU

1923
"50 años después", 1989
Acrílico tela

CUCA BURCHARD

1929
"Campo", 1990
Acrílico tela

PABLO BURCHARD

1919
"A orillas de San Lorenzo", 1990
Acrílico tela

JUAN BUSTAMANTE

1947
"Paisaje", 1989
Mixta

ANA MARIA BUSTOS

1940
"Raíces Profundas", 1990
Oleo tela

JORGE CABALLERO CRISTI

1902
"Paisaje Chileno", 1981
Oleo tela

RUPERTO CADIZ

1942
"Paisaje C", 1982
Mixta tela

MIGUEL CALAS

1954
"Señor Incognito"
Oleo madera

HECTOR CALDERON CASTILLO

1958
"Pedro Pablo y la amiga imaginaria",
1990
Mixta tela

MARIO CARREÑO

1913
"Recuerdo de Tongoy", 1980
Acuarela

ENRIQUE CAMPUSANO

1948
"Perla plástica", 1990
Oleo tela

EDUARDO CARVALLO R

1947
"Homenaje", 1986
Acrílico

SILVIA CASTRO

1952
"Sin Título", 1989
Oleo tela

FRANCISCO CORCUERA

1944
"Personalía", 1990
Acrílico tela

ANA CORTES JULLIAN

1895
"Fiesta en Angelmó", 1977
Oleo tela

XIMENA CRISTI

1920
"Lillón", 1988
Oleo tela

MARIA SOLEDAD CHADWICK

1955
"Mujer sentada", 19889
Mixta cartón

PABLO CHIUMINATTO

1965
"Sin Título", 1990
Acrílico

IVAN DAIBER V.
1955
"Diptico sin Título", 1990
Acrílico tela

FRANCISCA DE IRIARTE
"Loreto y los flejes"
Oleo tela

GREGORIO DE LA FUENTE
1910
"Obsesión", 1990
Oleo

PATRICIO DE LA O
1946
"Camino a Viña", 1990
Acrílico tela

FRANCISCO DE LA PUENTE
"Sin Título",
Acrílico tela

PABLO DOMINGUEZ
"Sin Título",
Oleo tela

PILAR DOMINGUEZ
1950
"Agua", 1990
Oleo sobre papel

ARTURO DUCLOS
1959
"la Lección de Anatomía", 1983
Oleo

PATRICIO FLAÑO GARCIA
1953
"Polaridades y correspondencia", 1990
Oleo tela

EXEQUIEL FONTECILLA
1960
"Marinal - Marina II", Díptico, 1989
Oleo tela

JOSE GARCIA CHIBBARO
1949
"viajero del Sur", 1985
Oleo madera

EDUERDO GARCIA DE LA SIERRA
1949
"Independencia en el agua", 1989-90
Oleo tela

JUAN GARCIA-GATICA
1942
"Mesa Verde", 1990
Acrílico tela

GABY GARFIAS PACHECO
1926
"Los maniqués también sueñan", 1977
Oleo tela

SBASTIAN GARRETON
1962
"Paisaje Urbano", 1990
Oleo

ROBERTO GEISSE
1954
"Estación Central", 1990
Oleo tela

MANUEL GOMEZ HASSAN
1924
"Composición", 1990
Oleo tela

ALEJANDRO GONZALEZ G.
1947
"Se hacen ropa para difuntos", 1990
Mixta

IDA GONZALEZ
1934
"Interior", 1990
Temple

MARIO GONZALEZ
1948
"Sin Título", 1990
Acrílico tela

UWE GRUMANN SCH.
1913
"Había una vez", 1982
Oleo tela

FELIPE GUZMAN RUIZ
1946
"Dolor del Mundo", 1987-88
Oleo tela

INES HARNECKER
1938
"Trilogía de la Esperanza ... o de la Justicia III", 1981
Oleo tela

GILDA HERNANDEZ
"Loreto Hernández leyendo el diario",
1989
Oleo tela

SALVADOR HERNANDEZ B.
1962
"En el jardín en la noche", 1989

MIGUEL HIZA SARA
1965
"Visión en Conex", 1990
Acrílico tela

VIRGINIA HUNEUS
1932
"Compañeros ¿Hasta Cuando?", 1990
Acrílico

PATRICIA FIGUEROA
1952
"De la serie, Buscando América", 1990
Acrílico tela

MARCELA ILLANES M.
1962
"Sin Título", 1990
Acrílico tela

RICARDO IRARRAZAVAL
1956
"Sin Título", 1990
Mixta

PATRICIA ISRAEL
1939
"Barca a la deriva", 1989
Oleo tela

ALBERTO JEREZ
"Estampida de trenes para San Sebastián de Yumbel", 1990
Acrílico

LEA KLEINER
1929
"Exodos", 1989
Acuarela

A. H. PETER KROEGER C.
1954
"Gespräch in Berlin", 1988
Acrílico cartón

NELSON LAGOS
1948
"La Espera", 1990
Oleo tela

GONZALO LANDEA
1954
"Terapia", 1990
Acrílico

HERNAN LANDEA C. (Couso)
1918
"¿Qué más?", 1987
Acuarela

MIREYA LARENAS
1934
"La tina de baño", 1989
Oleo tela

ARISTODEMO LATTANZI
1918
"De mi taller", 1990
Oleo

SERGIO LAY
1957
"Toma de Terreno", 1990
Acrílico tela

JUANA LECAROS
1917
"La Costurera", 1990
Acrílico tela

MARTA LEON P.
1930
"Formas Aladas",
Mixta

MILTUN LU
1953
"Paisaje", 1988-90
Acrílico

ALBERTO LUDWIG
1926
"La Cordillera rota", 1990
Oleo tela

PABLO MAC-CLURE
1955
"envolturas", 1990
Oleo tela

RICARDO MAFFEI
1953
"Desnudo frente a una ventana", 1989
Pastel

CHRISTIAN MARAMBIO
1965
"Sin Título", 1990
Acrílico tela

MARTA MARAMBIO G.
1939
"Club Hípico", 1988
Oleo tela

CARLOS MATURANA (BORORO)
1953
"El gato y el piano"
Acrílico tela

JUAN JOSE MATUS
1955
"La ola", 1990
Acrílico tela

EDUARDO MEISSNER
1932
"Recimboldiana I", 1989
Oleo

ORLANDO MELLADO
1935
"Silencio Acumulado", 1990
Oleo

FRANCISCO MENDEZ
1922
"Los secretos jardines del espíritu", 1985
Oleo tela

HERNAN MESCHI
1927
"Virgen", 1989
Oleo

HERNAN MIRANDA
"Máquina N° 7"
Oleo tela

MARIA MOHOR
1931
"Amelia", 1987
Oleo tela

SILVIA MORALES M.
1945
"Parcial nublado probables precipitaciones", 1990
Acrílico

LEONARDO MURIALDO
1955
"A la sombra del tigre", 1990
Mixta

CONSUELO ORB
1942
"Campo de girasoles", 1990
Oleo tela

ALEJANDRO ORTEGA
1957
"Edad del sol", 1989
Oleo tela

CARLOS PAEILE
1931
"Un Pensamiento", 1990
Oleo tela

TOLE PERALTA
1924
"Una Familia",
Oleo, arena, papel

CARMEN PIEMONTE
1932
"Aurora Nortina", 1988
Oleo

MARUJA PINEDO
1932
"La Juana", 1983
Oleo

JUAN MANUEL PINTO RIVERA
1954
"Nunca se debió detener", 1990
Acrílico tela

MATIAS PINTO D'AGUILAR
1956
"Sin Título"
Acrílico tela

AIDA POBLETE
1918
"Armonía en Rojo", 1984
Oleo

K. POBLETE
1937
"Músico 331", 1988
Mixta

INSTALACIONES Y PERFORMANCE

Selección: Lotty Rosenfeld

RENE POBLETE U.

1941
"Mujer en un paisaje con cosas", 1990
Acrílico

ALFONSO PUENTE

1933
"Lección de Anatomía", 1985
Oleo tela

INES PUYO

"Puerto", 1989
Oleo

ALEJANDRO QUIROGA

1966
"Mango", 1990
Acrílico tela

WALTER RIVERA N.

1949
"Nervios de pintor", 1990
Acrílico tela

BENITO ROJO

1950
"Tarapacá", 1990
Acrílico, oleo tela

ULISES ROMAN U.

1949
"El derecho a la tierra", 1985
Oleo tela

GUSTAVO ROSS

1954
"El Parrón", 1990
Oleo tela

JOSE SAMITH CAVIA

1942
"Domingo Triste", 1989
Oleo tela

LUIS SANHUEZA SILVA

1951
"Cuerpo de ensueñoNº7", 1990
Acrílico tela

PERLA SEARLE

1921
"Antonia", 1990
Oleo

CARMEN SILVA

1930
"La Exiliada", 1985
Oleo

SERGIO SOZA

1946
"Laoconte", 1990
Oleo

MALU STEWART

1962
"Sin Título", 1990
Oleo tela

EUGENIA TERRAZAS

1939
"Ladanza de los elementos", 1990
Acuarela

MANUEL TORRES

1960
"Sin Título", 1990
Oleo tela

ALEJANDRO ULLOA

1960
"Manutara", 1990
Oleo tela

RAMON VERGARA GREZ

1923
"La rebelión de los vacíos en el norte",
1990
Oleo tela

PABLO VIDOR

1892
"Recogiendo frutas", 1978
Oleo

PEPE VILA

1912
"Vivencia personal", 1983
Oleo tela

VITTORIO VILLA C.

"Venus", 1990
Acrílico tela

REINALDO VILLASEÑOR

1925
"Paisaje costero - Tongoy", 1974
Oleo tela

ULRICH WELSS

1925
"El tipo lamenta", 1987

HARDY WISTUBA STANGE

1925
"Fuente con nenúfares en mi jardín",
1987
Témpera

ENRIQUE ZAMUDIO

1955
"Santiago", 1988
Foto emulsión, Oleo tela

MARTA ZEGERS

1922
"Arboles", 1990
Oleo

LUZ DONOSO

1935

ERNESTO MUÑOZ

1950
"Sin Título", 1990
Mixta

CARLOS GALLARDO

1954
"Homenaje a Enrique Linh", 1990
Mixta

NANCY GEWÖLB

1939
"De la serie Sábanas mentales:
Tela de Juicio", 1990
Mixta

GONZALO MEZZA

1949
"No + Cruces Chile-Berlín
Neo - Instalación Intercontinental"
Mixta

NELSON MIRANDA

1954
"Clamor desde el aire", 1990
Mixta

ANGELA RIESCO

1947
"Ejércitos Celestiales", 1990
Mixta

MARIO HERNAN SORO

1957
"Sin Título"
Mixta

J.P. VICUÑA

1936
"Diario de Vida recortado", 1985-90
Mixta

ALICIA VILLAREAL

1957
"Por el Ojo de mi cámara", 1987
Mixta

ANJELES NEGROS

Integrado: Jorginio Cereso
Gonzalo Rabanal
Patricio Rueda

Sin Título

Mixta

GINA

Integrado: Dinka Dujisin
Ivan Godoy
Paola Meschi
Herman Meschi
Jorge Aceituno

Título: "Gina", 1990

Mixta

LICEO EXPERIMENTAL ARTISTICO B-65

Integrado: Martin Moreno
Alvaro Lopez
Alex Ortega
Esteban Avila
Juan Diaz
Ignacio Aguayo
Claudio Correa
Cristian Landaeta
Luis Valenzuela
Oliver Olivares

"Maqueta de Guernica", 1990

TALLER PLASTICA SOCIAL

Mario Lagos y otros
"Propuesta de un taller de plástica social"
Mixta

FRANCISCO BRUGNOLI

Título: N.N.
Mixta 1990

VIRGINIA ERRAZURIZ

Título Marco Real
Mixta 1990

GONZALO DIAZ

Título: Instalación de Luis Oyarzún
Mixta 1990

FRANCISCO CASAS

PEDRO MARDONES
Performance, Sin título
1990

FOTOGRAFIA

Selección: Marcelo Montecinos, Luis Poirot

ENRIQUE ALFONSO	CLAUS LEISERSOHN
QUIQUE ARACENA	ANA MARIA LOPEZ
PATRICIO BAEZA	HECTOR LOPEZ
ALFONSO BARRIOS	MARIA EUGENIA LORENZINI
ERIC BERTENS	JUAN DOMINGO MARINELLO
CLAUDIO BERTONI	MARCELO MONTECINOS
OSVALDO BRICEÑO	JOSE MORENO
ARTURO BORQUEZ	LUIS NAVARRO
SOLEDAD CAMPAÑA	ULISES NILO
LEON CARDENAS	LINCOYAN PARADA
JACK CEITELIS	CLAUDIO PEREZ
ILONKA CSILLAG	CLAUDIO PINO
MARCELO DAUROS	LUIS POIROT
ROBERTO DE LA FUENTE	LUIS FERNANDO PRIETO
GERTRUDIS DE MOSES	VERONICA QUINSE
BELFOR DIAZ	CARLOS RAMMSY
MAX DONOSO	FELIPE RIOBO
PAZ ERRAZURIZ	CRISTOBAL SANCHEZ
JAIME EDUARDO GONZALEZ	MARCOS SANCHEZ
JOSE LUIS GRANESE	ADRIANA SILVA
ALEJANDRO HOPE	GEMMA SWINBURN
ALVARO HOPE	IÑAQUI URIBARRI
HELEN HUGUES	IGNACIO VALDES
JESUS INOSTROZA	MARIA ISABEL VARGAS
MICHAEL JONES	TITO VASQUEZ
ANTONIO LARREA	LUISA VERGARA
MIGUEL ANGEL LARREA	LUIS WEINSTEIN

CINE

Selección: Ignacio Agüero, Alicia Vega.

IGNACIO AGUERO "CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN" 56 MIN., 1988
"COMO ME DA LA GANA", 30 MIN., 1985.
"NO OLVIDAR", 30 MIN., 1982.
CARLOS ALTAMIRANO, "GENESIS", 56 MIN., 1986.
DAVID BENAVENTE "EL WILLY Y LA MIRIAM" 26 MIN., 1983.
JUAN CARLOS BUSTAMANTE "HISTORIA DE LAGARTOS" 87 MIN., 1989.
PATRICIO Y JUAN CARLOS BUS- TAMANTE "DOMINGO DE GLORIA" 40 MIN., 1980.
"EL MAULE" 90 MIN., 1982.
JOAQUIN EYZAGUIRRE "DOLORES" 50 MIN., 1984.
"ALTO CHELLE" 42 MIN., 1984.
TATIANA GAVIOLA "ANGELES" 45 MIN., 1988.
PATRICIA MORA "NUBE DE LLUVIA" 56 MIN., 1990.
RODRIGO ORTUZAR "SUEÑO DE AYER" 30 MIN., 1989.
CLAUDIO SAPIAIN "UNA VEZ MAS MI PAIS" 47 MIN., 1989.

VIDEO ARTE

Selección: Juan Enrique Forch
Justo Pastor Mellado

CARLOS ALTAMIRANO	CADA
JAIME BARRIOS	ICTUS
GLORIA CAMIRUAGA	LA CONEXION
EUGENIO DITTBORN	PROCESO
JUAN DOWNEY	TELEANALISIS
MAX DONOSO	ECO
SOLEDAD FARIÑA	
FRANCISCO FABREGA	
CARLOS FLORES	
MARIO FONSECA	
JUAN ENRIQUE FORCH	
TATIANA GAVIOLA	
MACARENA INFANTE	
PABLO LAVIN	
MAGA MENESES	
GONZALO MEZZA	
LUIS MORA	
NESTOR OLHAGARAY	
LOTTY ROSENFELD	
JUAN FRANCISCO VARGAS	

TEXTIL Y ARPILLERAS

Selección: Patricia Velasco

PAULINA BRUGNOLI

1940

"Bodas", 1988

Tapicería

GUILLERMO JOIKO

1948-1988

"Tapiz Azul", 1981

Tejido plano y embarrilado

MARIA TERESA RIVEROS

1946

"Más que un latido", 1989

Reps de trama

HERNAN SUAREZ

1954

"Lectura", 1989

Gobelino

PATRICIA VELASCO

1940

"Lana y Lino", 1990

tejido en telar

CAROLINA YRARRAZAVAL

1960

"Sin Título", 1990

telar

OTROS

JAIME PAREDES

1936

"Yamana a la deriva en los canales
fueguinos", 1990

Relieve madera

ARTURO STONE

1928

"Voragine", 1989

Vitral