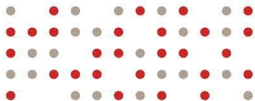


TEXTOS RESIDUALES

Justo Pastor Mellado

11

Ediciones de la *Cortina De Humo*
Santiago de Chile



CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES**

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

Ediciones de La *Cortina De Humo* considera de extrema utilidad editorial, para una comprensión conflictuante plástico - audiovisual, la publicación de estos textos residuales de Justo Pastor Mellado.

Originalmente concebidos para su publicación integra en otros soportes editoriales, fueron relegados - por diversas razones prácticas - y, por ello, excluidos de su pre - texto. Su juntura táctica responde al deseo de hacer (re) visible la red (de) acción de una estrategia () lítica, atravesando el campo de la inducción video y el bordado limítrofe de la Re / Figuración pictórica chilena de los 86 - 87.

TEXTOS RESIDUALES

Justo Pastor Mellado

11

Ediciones de la *Cortina De Humo*
Santiago de Chile

11

Ediciones de la *Cortina De Humo*
Santiago de Chile

Casilla 16789 / Correo 9 / Santiago — CHILE

Editores: Gonzalo Díaz, Justo P. Mellado.

Productor: Nury Monserrat Andreu.

impresión al cuidado de: Hugo Robles L.

De *Textos Residuales* se tiraron 500 ejemplares en papel voluminoso para el cuerpo y couché de 240 grs. para la portada.

CORTINA de HUMO, artificio táctico de ocultamiento mediante el cual se cubren ciertos cuerpos mecánicos en batalla para sustraerse momentaneamente a la mirada de algún otro.

EDICIONES DE LA *CORTINA DE HUMO*

Santiago de Chile — Noviembre 1988.

E D I T O R I A L

Ediciones de *La Cortina De Humo* postulan instaurar una línea editorial que configure un espacio de confrontación a distancia suficiente de la retórica periodística del comentario de arte. La escritura sobre arte, en Chile, debe asumir su condición de campo sustitutivo. La historia "pesada" de las Ideas pasa por el campo de las ciencias humanas y de la política. El campo plástico ha sido considerado sitio eriazado de la teoría. De la teoría como proceso de urbanización. (Y en nuestra sociedad, no hay urbanización sin especulación inmobiliaria; sin embargo, se mueve, la pintura). La teoría y la escritura sobre arte no sabrían escapar a la sobredeterminación del fraude como escena de inversión simbólica.

Ediciones de *La Cortina De Humo* para fijar momentáneamente las relaciones actuales entre Imago und Logos. Economía de los conceptos, usura de las metáforas de reemplazo. Toda escritura sobre arte en Chile es ante todo escritura de otra cosa; y sin embargo, subordinadamente, por grados de compromiso con las obras, asume de mala gana su condición específica.

Ediciones de *La Cortina De Humo* propone hacer estado llano de una situación real: la obra de arte es sólo un (pre)texto.

ESCRIBIR UN INFORME CORTO...

Escribir un informe corto sobre la selección chilena del año 87 es tomar la responsabilidad de establecer analíticamente un campo de reflexión posible para la consolidación de un espacio video autónomo, en el entendido que dicha autonomía sea erigida en objetivo estructurante; en verdad, lo que define su condición es la trans/fusión. La autonomía que reclamo es la autoría de la fuga y de la trans migración de estilos: esto es afirmar la actividad nómada del video-arte, aptitud que sobrepasa la existencia genérica.

Partamos diciendo que en Chile, el video ha sido naturalmente concebido como cine barato. El video-arte, desde sus comienzos, se comprometió en una búsqueda fuertemente marcada por las modificaciones que experimentaba el espacio plástico chileno de los 80. Sin embargo, la deflación productiva de dicho espacio acarrió consigo la cancelación de ese tipo particular de emergencia video.

Nelly Richard, en el catálogo del Festival franco-chileno del año pasado, enumera las condiciones bajo las cuales esos trabajos tuvieron lugar. Condiciones, en algunos casos discutibles, sin embargo operantes y garantes de la primera constitución de un espacio video chileno.

Hasta 1984-85, por lo menos, la disputa de influencias institucionales entre los videastas de proveniencia plástica y los cineastas jóvenes, tanto en sus tendencias "documentales veristas", formalistas y comerciales, ocupó la primera escena. Los videastas franceses invitados se sorprenderían por la violencia de propósitos y referencias discursivas. Mirada, en cierto sentido, superficial, que hacía caso omiso de la especificidad de este medio en nuestro país. Obligación de apreciar, hoy día, las dificultades constitutivas y comprender la filigrana de las transferencias tecnológicas y teóricas. A falta de especular con producciones audiovisuales, se especula con discursos que son muchas veces el eco de las materias de exportación de la ciencia francesa contemporánea. Pero, ciertamente, las estadías de Fargier y Nisic

rediseñaron una política de intercambio. Chile ya no es un país de carencia tecnológica en este campo; es más bien un terreno de repetición diferida de polémicas que estructuran la mirada de una visualidad contemporánea, que tiene la particularidad de responder más a las exigencias de la gráfica y de la pintura de esta década que a las presiones de la tradición cinematográfica. Respecto a esto último, coexiste en Chile el uso ingenuo y bolchevizante de las tesis de Vertov, con la práctica tensada y erudita de las interpelaciones plásticas de los post-80.

En el curso de los años 1986-87 se ha instalado una tendencia de reemplazo relativo que ha insistido, sin resultados consistentes todavía, en la exploración de la FICCION VIDEO. Este término, acuñado por Fargier para designar una "nueva especificidad" video, nos permite el deslizamiento del video-arte desde un cierto "minimalismo plástico" a una puesta en cuestión de las narrativas audiovisuales a dominante televisiva. Esto se inicia en el interés manifiesto, de algunos videastas franceses por diseñar una estrategia de inserción en el medio televisivo, susceptible, este último, de maniobrar el video-arte con un propósito autoconsciente de RENOVACION PROGRAMATICA.

En Chile, la noción de programación que sostiene la televisión es responsable de la estagnación plástica del medio. Habrá que abordar el análisis de esta atrofia formal que afecta la diversidad de los formatos (telediario, teleseries, emisiones deportivas, variedades, etc), sin dejar de lado la historia particular de la instalación de la TV en nuestro país, en el marco de una "ideología de la participación" ciudadana, que explica el hecho singular de haber puesto en los 60 la instalación de este medio bajo la custodia del aparato universitario. Digo muy bien custodia, porque el peso simbólico de lo universitario en la reproducción del saber social y en la estructuración de una relación de la sociedad civil con un Estado Educador, resulta fundamental para comprender la instalación de una idea de la modernidad, en Chile, en el curso de los post-50. Recordemos: Alianza para el Pro-

greso, gobierno demócrata cristiano, visita de Joris Ivens a Chile y rodaje de Valparaíso, en 1962. Modernidad del documental chileno, el único, desarrollado hasta los 70, hasta antes del boom cubano en el cine latinoamericano. Ya no habría más cine, en Chile. Hasta ahora, quizás. El video, en los 80, haciéndolas de soporte barato para proseguir la tradición del documentalismo, entre otras. Siempre habrá excepciones, ni tan honrosas.

El espacio televisivo actual está en crisis de formatos y requiere de una reforma narrativa y plástica. Es un fenómeno universal, que en cada país se concreta de manera específica. En Chile no existen —por el momento— soluciones del tipo Canal Plus o Channel Four. Por razones de política general, la cuestión no se juega todavía en la reforma de la rejilla programática, sino en el interior de formatos menores actualmente en operación. Si bien, en Francia, los espacios intersticiales permiten la afirmación de una zona de experimentación, en Chile, en dos formatos absolutamente clásicos “están pasando cosas”: el video-clip y el spot publicitario. En fin, un cierto tipo de spot. Poseen “algo” que los hacen reconocerse en posiciones similares a las de la FICCION VIDEO. De alguna manera indican la existencia de otras narrativas audiovisuales operando, aún en minoría. Esta situación constituye una amenaza para un cierto video-arte purista que continúa definiéndose por su desmarcación televisiva. Preocupante, por cuanto esta situación habilita un deslizamiento de ciertas producciones hacia lo que podríamos denominar “TV-art”. Es decir, existe en nuestro medio una cierta producción publicitaria que —sin saberlo, o sabiéndolo apenas— reivindica y realiza una renovación plástica al interior de la programación, sin que los medios puedan impedirlo. Pero existe además una franja consciente de realizadores que producen “ficciones-documentales/documentales-ficciones”, las que en este terreno se instalan como alternativas reformistas de la imagen electrónica. Pensemos en las cintas de Juan Francisco Vargas y en otros ensayos que se apoyan en el desarme retórico del modelo

del telediarlo. Estas experiencias que, sin duda, preparan el camino a la televisión chilena de mañana, le deben al video-arte el punto de partida y el establecimiento de un espacio de interpelación permanente.

A fuerza de trabajar con la citacionalidad televisiva, una buena parte del video-arte contra-televisual no pudo sobrepasar el estado de la disputa, en el terreno de la ficción, y se refugió en las trincheras del minimalismo de las imágenes. Veinte años han transcurrido y es natural que se haya transformado el modo de plantear su propia especificidad, pasando, si se quiere, de la FRICCION alternativa a la FICCION de compromiso. Defender las utopías conceptuales acerca de la autonomía del video-arte me parece hoy día un residuo modernista. Toda discusión sobre la relación video-arte y televisión está obligada a considerar la cuestión programática como un complejo. En Chile, la producción de video-arte depende de la concertación entre artistas y productores de publicidad. Concertación que debe realizarse sin complejos "estatistas" y que contempla asumir riesgos insospechados. Sólo un video-arte fuerte y formalmente "pesado" estará en condiciones de abordar negociaciones narrativas con el macronarrativo susceptible de ser modificado. De hecho, no hay equilibrio entre aparatos difusivos globales y dispositivos productivos particulares. Finalmente, el video-arte de los comienzos requiere de un sistema de exhibición específico, que actualmente está satisfecho por el sistema de la galería de arte, por el museo y por los servicios culturales de las regiones y municipalidades en Europa y EE.UU. A la fuerza de vilipendiar el sistema televisivo, este video-arte omite el hecho básico de su dependencia de los organismos estatales, en condiciones a veces mucho más desmedradas. En todo caso, continuar la discusión en este terreno no tiene ya ninguna utilidad práctica. En cuanto al financiamiento de las producciones, las fuentes son bastante limitadas: Becas o "grants" de grandes fundaciones privadas, organismos públicos y la industria audiovisual.

Una solución de compromiso, tomando en cuenta la particularidad universalizante de nuestra situación, es consolidar el desplazamiento, del video - arte al "arte de programas" (TV art), lo cual pasa por recuperar al máximo la "estética publicitaria" de los post - 80. Estética, por ejemplo, que revolucionó la noción de puesta en escena fotográfica desde la recuperación de la luz... en sentido completamente pictórico. Invoco el fantasma de Irvign Penn. Si acaso.

Esto no significa claudicar,

sino poner en duda un comienzo y reflexionar sobre un destino historizado. La única alternativa sería para el video - arte es transformar su potencial crítico, desplazarlo, no propiciando un "retorno a las fuentes", sino radicalizando una actitud que le permita hacer avanzar la narrativa de los medios.

Diferencias institucionales, políticas, históricas, no permiten realizar una comparación entre el medio audiovisual chileno y el francés, so pena de constatar una vez más el hecho de historias tecnológicas disímiles, respecto de las cuales, el paisaje audiovisual chileno estaría en condición subordinada. La publicación, en este catálogo, de las videografías nacionales es elocuente en este sentido. Sin embargo, contra algunos cantos miserabilistas, los videastas chilenos no han convertido en impedimento esta condición objetiva. Si bien sus producciones no han gozado del apoyo del Estado ni de Fundaciones, la carencia de medios, guardando las proporciones, es similar para todos. El rol que cumplen entidades estatales francesas en el terreno de la producción y la difusión es realizado en Chile por la tenacidad de los productores audiovisuales privados. El video - arte chileno se ha realizado en gran parte bajo el alero financiero y tecnológico.

Los primeros videastas de proveniencia plástica, obtuvieron desde un comienzo el apoyo de productores que colaboraron con una determinada estrategia de registro de acciones y edición de pequeñas piezas que se cuentan hoy día entre las precursoras del video - arte nacional. Exceptuando, claro está, las primeras cintas de Juan Downey, que trabajó de manera independiente, en video, desde comienzos de la década de los 70.

Las nuevas generaciones de videastas, provenientes de las primeras hornadas de egresados de las escuelas de comunicación audiovisual que se abren en Chile desde 1980, han obtenido un apoyo más razonado aún, de parte de estas productoras, favorecidas por un relativo "boom" de la producción publicitaria, que de paso ha consolidado

una cierta industria audiovisual nacional, que sirve de sostén al re/comienzo del cine chileno. Resulta, pues, importante señalar que el video-arte lucha por un lugar junto a la incipiente producción cinematográfica de cortometrajes de ficción. En el fondo, su referente de competencia no es la televisión, sino el re/comienzo previamente mencionado. De alguna manera, sus tendencias se enmarcan entre el fantasma de las artes visuales y la ficción experimental realizada en soporte video. Pero se trata de ficciones que se asumen en una postura cosmopolita y erudita. Casi manieristas, en el límite. Este es, diría yo, el panorama de la producción real chilena. Por su parte, el re/lanzamiento del cine chileno sigue otros rumbos, buscando completar una imposibilidad balzaciana que pasa por satisfacer un deseo hollywoodiano básico. Digamos que el "aprés Balzac" del audiovisual chileno está en el video-arte. Un video-arte de "compromiso ficcional"; pero de una ficción de "nuevo tipo", situada entre el modelo de la ficción tradicional de un cine narrativo-representativo y el modelo dramático clásico del "teatro televisado".

Si el primer video-arte era de subordinación plástica, ello obedecía al peso del espacio plástico en la coyuntura de fines de los 70. Su incursión en el medio fue considerado como una ocupación "contra natura" por los cineastas y los "educadores populares". Ahora bien, esos cineastas dejaron el terreno abandonado porque entraron a producir en el cine publicitario, adquiriendo gratificaciones sociales que los ubicaron entre la franja de productores que terminarían favoreciendo la producción de video-arte de estos últimos años. Como se verá, la situación chilena es radicalmente particular. Lo menos que uno exige es que dicha particularidad sea objeto de una mirada. Ahora bien, la realización del Festival significa un apoyo a la radicalización de las opciones formales, aun cuando las definiciones no sean del todo precisas. Lo cierto es que la selección de 1987 permite consolidar un espacio de autonomía relativa, a medio camino entre las ficciones experimentales de tradición 16 mm. y del documentalismo político

realista-ingenuo.

Cuando en Chile se lucha por consolidar este espacio, en Francia este se afirma —a nuestro juicio— contra un pasado cinematográfico pesado. De este modo, postular en Chile la bandera del "cine electrónico" —como planteaba Hervé Nisic en su estadía de 1986— cuando todavía el "emulsionado" no hace grano, puede constituir una falacia evolutiva. No una falacia de Nisic, sino del uso de sus palabras en un contexto que funciona con una mentalidad tecnológica de la era del vapor. Pero como estamos en el imperio de lo desigual y combinado, la sola existencia del Festival y el contacto con los videastas invitados y con las obras de la selección francesa modifica el panorama, presionando la producción nacional, obligando a tomar posiciones que de otra manera no se habrían tomado. Pero más que la posición, lo que se privilegia es la exigencia formal en la afirmación de una diferencia. Porque a menudo nos preguntamos: ¿qué puede interesar a los videastas franceses? Lo normal es que nuestras obras sirvan para demostrar la necesidad de hacer video en tierras infieles. Lo infiel es, desde ya, mantener el Festival y permitir que unos vengan y que otros vayan.

Hay una especie de interpelación forzada que obliga a redefinir el marco criollo de producción y de abordamiento a los "géneros", si bien sabemos que el video-arte no es uno, que tampoco es sólo un número, para retomar una frase de Fargier, a lo más, una diferencia específica.

Texto originalmente perteneciente a la Sección II del catálogo del Séptimo Festival Franc chileno de Video-arte, fue retirado voluntariamente por el autor con el objeto de aligerar el peso temático de la mencionada sección y resolver, al mismo tiempo, un conflicto de orden gráfico. (N. del E.)

Nota sobre las fichas de inscripción.

La programación exhibida en el Festival está formada por las obras de la selección francesa y por todas las obras chilenas inscritas, de las cuales, el Comité de Selección ha escogido un grupo de catorce, para postular a los premios y menciones indicadas en las Bases del Festival.

Un Festival de Video se caracteriza, además del Programa de Exhibiciones y del clima estético y visual que concentra, durante una unidad de tiempo determinada, por la edición razonada de Fichas completas de las obras. Video y fichaje conjugan, pues, un gesto informacional que fija especiales condiciones de circulación de los títulos. ¡Curiosa pulsión probatoria! En ausencia de circuitos normales y periódicos de exhibición –un Festival es siempre una situación de excepción– los “mausoleos bibliográficos” sancionan un derecho y proporcionan una carta de ciudadanía.

Una Ficha de Inscripción es un acta institucional en que título, categoría y resumen de obra condensan una Posición, cavando trincheras de sentido en la primera línea del espacio audiovisual chileno. Las obras enumeradas han sido reunidas a partir de las categorías auto-atribuidas por sus autores. Hemos querido tipificar, de alguna manera, el estado de un síntoma; el síntoma de las representaciones formales y sociales de los autores, porque hablan de un estado preciso de la actividad video chilena.

Cuando un autor precisa producir “ficciones” o “documentales”, dice al mismo tiempo “menos y más” de lo que las nociones recubren. Sin considerar, todavía, el peso simbólico de ambas nociones en la producción cultural chilena.

Dice “menos”, porque no se ajustan a criterios taxonómicos académicamente dominantes; dice “más”, porque aspiran a ocupar un espacio indeterminado y móvil, sin poseer clara conciencia de lo que sus

obras mismas les permiten materialmente aspirar.

Por ejemplo: en el "género" designado como Ficción, los autores anotan sin mayor censura una amplia gama de modalidades: ficción experimental, ficción argumental, ficción gráfica, ficción documental. Intento por desmarcarse de una tradición, por lo demás, incompletada. El hecho de tomar la ficción por un "género" es ya significativo de un cierto "estado de espíritu". Ahora bien, en el terreno del documental están, quizás, planteados los términos de un desmontaje formal, cuando algunas producciones se califican como "documentales ficción". En el terreno del clip, entraría cualquier manifestación relacionada con música, sin hacer distinciones entre "registros en vivo" y musicales cortos de formato "variedades". Falta, como se ve, un cierto rigor opcional. El punto no está en el apellido del video: experimental, plástico, teatral. La cuestión fundamental se juega en la idea contemporánea que los autores tengan de lo experimental, lo plástico y lo teatral. Como condición mínima.

Las clasificaciones de esta sección (video arte, ficción, documental, video clip, video danza y video teatro) están contenidas por tabiques permeables que tienen por misión indicar, sin más, las actuales tendencias de producción video en Chile.

Texto originalmente incluido como introducción en la sección relativa a la Muestra General del catálogo del Séptimo Festival ya mencionado. Fue voluntariamente retenido por el autor en el ánimo de resolver dificultades de orden gráfico. (N. del E.)

Los textos siguientes fueron escritos por Justo Pastor Mellado a título de presentación de las obras de Nuri González y Julia San Martín, en el cuadro de la exposición *Mujer, Arte y Periferia*, que se realiza durante noviembre y diciembre de este año en Vancouver, Canadá (Women in Focus Society).

Ambos textos excedían el número de palabras solicitadas por las responsables chilenas de la muestra (Lotty Rosenfeld y Nelly Richard) y fueron amputados de común acuerdo con el autor.

EE VISUALA Galería se hace un deber publicarlos en forma íntegra, por la importancia que estas obras han adquirido en la escena plástica chilena de hoy.

Las notas son ediciones posteriores, redactadas especialmente para esta edición.

Prácticas periféricas y memoria social (I): Nuri González.

Las notas son adiciones posteriores, redactadas especialmente para esta edición.

De partida, es preciso situar a Nuri González en el panorama actual de las artes visuales en Chile. Pertenece —con todo derecho— a las nuevas generaciones de operadoras visuales, que se distinguen formalmente del uso estereotipado que en nuestro medio se hace de la pintura ingenua, de los dibujos de niños y de enfermos mentales. Este uso ha pasado a constituir un fondo de imágenes demasiado habitual en jóvenes que no desean mantener distancias con los expresionismos en curso.⁽¹⁾

La propuesta de Nuri González,⁽²⁾ por el contrario, se ordena a partir de la enumeración de modelos de preservación de la memoria colectiva, operando como variables etno-tecnológicas precisas, combinando, además, objetos indiciales determinados con reproducciones pictográficas, xerográficas y serigráficas, rehabilitando un "décollage" semántico que aborda insistentemente la leyenda del origen de la pintura en Chile; más bien, del comienzo de Chile en la pintura: parodia del paso de la nación como abstracción a la nación como realismo. Por eso ha escogido y reiterado prácticamente los mismos pictogramas, provenientes de dos zonas del país: pinturas de El Médano (Taltal, Chile), donde se imprimen escenas de cetáceos, y pinturas de Río Pedregoso (Punta Arenas, Chile Chico, Chile), que remiten a la representación de las manos. Asimismo, Nuri González, al ejecutar la reproducción serigráfica de pictogramas sobre cueros, pone en relación un soporte "no elaborado", con signos escriturales pertenecientes a habitantes "primitivos" del territorio, mediados por un dispositivo contemporáneo de reproducción serial (la serigrafía), que guarda una corta distancia con operaciones manuales próximas al dispositivo de grabado clásico. "El arte es un mejor instrumento de medida de la humanidad que la técnica" (Leroi-Gourhan).

Del cuero de vaca sin tratar extiende sus operaciones a la cera virgen y la resina poliéster, para indicar polos extremos de una cultura tecnológica de desarrollo desigual y combinado. Cultura comprimida, al mismo tiempo, por las coordenadas de la industria y la vida doméstica, en el Chile de 1987.

Enseguida, objetos indiciales de diverso tipo —en este caso, herramientas de zapatero, de hojalatero, etc.— se ordenan en casilleros clasificatorios del conocimiento: sociedades como la nuestra se dan a conocer por sus residuos tecnológicos, por lo que les falta. En fin, sociedad chilena de la carencia proyectual y de la abundancia residual, para significar un flujo en el circuito de intercambio entre Centro y Periferia.⁽³⁾

NOTAS:

(1) Para un análisis de las nuevas generaciones de operadores visuales: J.P. Mellado, *Textos suplentes*, in Catálogo Hegemonía y Visualidad, Instituto Lipschutz; J.P. Mellado, *La reconquista pictórica de la imagen*, in Los artistas presentan a los artistas, Catálogo Galería Plástica 3.

(2) Para una mayor precisión de la obra de Nuri González: J.P. Mellado, *Dos notas sobre las serigrafías de Nuri González (1985 - 1986)*, Colectivo Local, Galería Carmen Waugh; Loreto Suárez *Pintura rupestre de 5.000 metros*, in Catálogo exposición Seis + , Galería Sur, 1985.

(3) Sobre una primera tematización de las relaciones centro/periferia, relativas al espacio plástico-político: J.P. Mellado, *Política y metáfora*, Revista Margen, 2, febrero-marzo 1981.

Prácticas periféricas y memoria social (II): Julia San Martín.

Julia San Martín es una joven pintora en instancia de término de sus estudios formales, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sin embargo, su corta práctica ya la sitúa entre aquellos que, sin someterse a las presiones del "primitivismo neoexpresionista", replantean el peso de la tonalidad y del gesto en la tradición chilena de la mancha. Esto es, entrar a modificar sin más una actitud respecto del color tonal y del efecto del informalismo en la "abstracción chilena", que dicho sea de paso, ha mantenido en sus diversas etapas, una relación de compromiso gradual con lo que podríamos denominar "política de la figura".⁽¹⁾ Esta última se ha excedido, en nuestro medio, a través de dos tendencias generales: la pintura "simil primitiva" (incluyendo una literal reappropriación del "art brut" y de figuración proveniente del comic y del grafismo electrónico), por una parte, y reproducción mecánica (serigrafía), por otra.

La "abstracción chilena", pues, se revitaliza en la mirada crítica, no sólo de sus antecedentes o correspondencias inmediatas, sino de sus antecedentes propios en la década de los 60-70. La pintura de Julia San Martín dialoga con esa tradición y busca precisar una práctica y una conceptualización sobre sus carencias y contradicciones, desde una posición pictórica que sólo ha podido constituir después de la "puesta en crisis de la pintura". Julia San Martín era demasiado joven para haber "retornado a la pintura"; sólo accede a ella en la resaca del post-conceptualismo criollo y no experimenta las trabas institucionales que este último alcanzó a instalar en el campo plástico chileno. Lo que se debe decir al respecto, es que pinturas como ésta no finalizan una década, sino que adelantan la siguiente. El arte de los 90, en Chile, pasa por la operacionalidad de un efecto crítico sobre un pasado que no se dio las herramientas analíticas para pensar sus contradicciones.

En el terreno específico de este envío, el abordamiento a estas telas exige considerar dos "ideas fuerzas" con las que Julia San Martín trabaja: 1. La pintura como (d)efecto de zarpazo. 2. La pintura como "toma de vista" descentrada.

En cuanto a lo primero, esto significa la retracción del gesto

masculino de inscripción gráfica haciendo “tache d'encre” en la tela concebida como sábana nupcial. Lo que se opera, por el contrario, son tres fases de *felinización* (y *Fellinización*) del gesto humano: esto supone convertir la tela en objeto a capturar —odio mediatizado contra la pantalla imaginal de la sábana que recoge la memoria de una violencia estructurante. Pero hay, de súbito, arrepentimiento parcial del acto criminal; esto retiene la acometida y se hace naturaleza muerta. Esto es, congela un deseo de reparación y lo retrasa para desviarlo hacia la placidez de la culpa femenina de pensar en la autonomía de un acto que la inscriba en la pantalla del imaginario social. Esta huella es, entonces, el efecto no de una marca, sino de una abstención desmarcante. Tenemos, pues, zarpazo regulado —falso, calculado—, enseguida, huella de felino, y para terminar, intento de borrar el efecto de arañazo frotando ostentosamente la materia tisular para hacer más evidente la deposición del medium: pintura para sellado de carrocería. Este dato es importante: en el léxico popular chileno se dice que la única manera de evitar una imposición verbal, es colocando calzones de latón en los oídos. Pintar con materia para sellar carrocerías es tomar a cargo una determinación fálica y cumplir al pie de la letra, el espíritu de esa ley. La ley inscriptora de la pintura como efecto de la “furia del penello”.⁽²⁾

En cuanto a lo segundo, es decir, a la “toma de vista” descentrada, Julia San Martín pinta fuera del lecho, deposita el efecto de su retención a los pies de la cama, fuera de lo común —la cama com(o)unidad—, como un cuadro en el cual se proyecta la figura seminal que resulta de una erección. Se percibirá un re/cuadro; más bien, una zona parcial, mencionada sólo para afirmar la existencia de la Norma. Julia San Martín pinta fuera del marco primero, el de la Cultura relativa a Esa Norma, y delimita su campo con el objeto de plant(e)ar en Ese Otro terreno la reducción analógica del primer marco mencionado. Lo que indica una sobreposición de las actividades de enmarcamiento parcial, de marcamiento zonal, de encuadramiento virtual, de instalación formal de una referencia apenas figurativa. Manchas esbozadas en el límite del reconocimiento indicial precisan una hipótesis de proveniencia animal: lo que permite ratificar el “efecto de zarpazo”. Lo cultural es el “efecto de marco” sobre el marco respecto del cual las señas se marcan; lo natural, hoy, es que el gesto del zarpazo define al

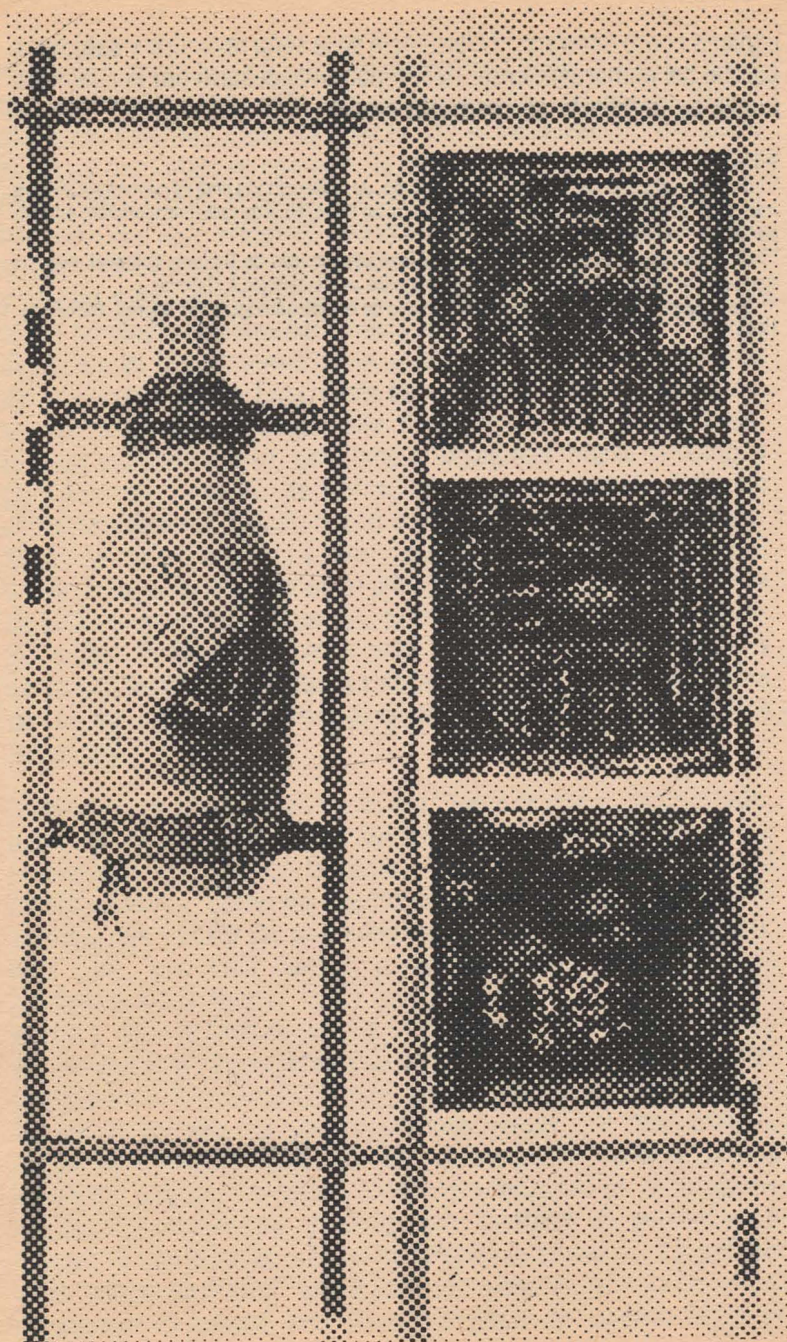
sapiens como *demens*.⁽³⁾ Demencia de la seña revertida y sabiduría parcial del enmarcamiento, del empaque necesario por el cual toda huella se convierte en memoria social.

NOTAS

⁽¹⁾ Sobre la "abstracción chilena": J.P. Mellado, *José Balmes y la pintura contemporánea de tradición francesa*, in *La France au Chili/Francia en Chile*, libro de próxima aparición, editado por Aillen l'Huillier, patrocinado por ACFI.

⁽²⁾ Cf: Jean Lancré, *Segunda Conferencia*, Instituto Francés de Cultura, II Bienal chileno-francesa, octubre, 1987. (De próxima aparición en EE VISUALA Galería).

⁽³⁾ Edgar Morin, *El paradigma perdido* (Ensayo de bioantropología), Ed. Kairos, Barcelona, 1983.



ALGUNOS ASPECTOS OLVIDADOS EN EL TRABAJO DE NURY GONZÁLEZ

I. Esta es una nota para servir al seguimiento del trabajo de *enumeración y ordenación* de Nury González; sobre todo, para agregar cuestiones que siempre quedan "fuera". Tomo esta nota a título de "apunte para". Ya habrá otras. Ventaja de asistir a su elaboración permanente. Entonces, notas escritas después de las primeras informaciones de prensa que hablan de su exposición en Canadá, en el marco de la ya mencionada *Mujer Arte y Periferia*.

Reivindicar lo periférico en el trabajo de mujeres no deja de ser problemático en el Chile de hoy: la periferia pesa demasiado.

Pero, ¿cual periferia? De partida, ¿aquella que se des/conoce respecto de qué centro? ¿Acaso el centro descrito de viva voz corresponde al destinatario objetivo? Se debe tener cuidado con aplicar a trabajos específicos la universalización de baja altura que las academias de la transferencia practican, como una de tantas maneras de revitalizar insumos lexicales que no tienen efecto alguno en la remoción de las borras discursivas. Se volatilizan antes de tocar (el) fondo. Por eso, de qué periferia, ese es un punto a re/vestir. Pero hay otra cosa. Efectivamente, más allá de esta polémica por la naturaleza de las nuevas cohartadas de centralización, ocurre que en el terreno de la escritura y las artes visuales, ser mujer pone bajo sospecha una *racionalidad*, digo, la única que existe, esto es, la que domina. Ser mujer, en artes visuales, no cae bajo la consideración de "mujeres que pintan" o "mujeres que operan con signos visuales", constituyendo una franja cuantitativa creciente en el espacio plástico. Me parece que lo decisivo está en la manera de poner en escena un deseo... el deseo de otra cosa, sustraída a la lógica del Pater, poniendo - también - en crisis la virilidad de tantas tentativas, incursionando audazmente por territorios en que ni la masculina pintura ni la masculina poesía se aventuran. Como ya sabe, la mujer no tiene *estilo*. Su ser parece estar destinable al sopor (te). Un ser designable desde algo que lo tiene de sobra y la in/Cita. In/Situ. Razón para ratificar una sospecha básica en el uso discriminante que Nury González hace, por decir, de la cera virgen. Ese es, ya, un decir. Su decir. Moldeante. Inscriptible. Preservado en frío. Guardando solo bajo esa condición la forma. Todavía no ha perdido el dulzor de la miel y retiene las últimas fragancias de las flores. Pero si se la acerca al fuego de la pasión, su olor se desvanece,

su color cambia, su figura se pierde, su magnitud aumenta, se vuelve líquida y si se la golpea no proporciona ya sonido. Todo lo que caía bajo el dominio del gusto, del olfato, de la vista, del tacto, del oído, ha sido modificado, sin embargo la cera permanece. ¿Quién podría ponerlo en duda? Es un cuerpo que aparecía bajo una forma y que ahora se da a conocer bajo otra. No es ese, ¿acaso? el problema de toda (la) visibilidad de la materia. Visibilidad de su acogida; es decir, de su rara capacidad -si es una- para dejarse hacer el molde y guardarlo. La imaginación in/vagina. La mujer no es el envoltorio del hombre. Del sexo aromatizado del hombre peduncul(i)ar. Se deja hacer para re/hacer la figura de(l) estilo que la incide.

En el espacio chileno, el punto no es, ya, “mujeres en la plástica”, sino qué cosas están provocando *ciertos* trabajos de *ciertas* mujeres -de “dudosa moralidad” artística - en *ciertos* campos de la producción cultural chilena. La violencia de los signos repertoriados y las manipulaciones a que estos son sometidos hablan de un femenino en suspensión, con un grado manifiesto de explosividad. En este caso particular -los trabajos de Nury González- un femenino operando -interviniendo (en) un inconciente de obra- la *clasificabilidad* de los objetos; esto es, sustrayéndose al cartesianismo fantasmal de las ciencias actuales de la consigna. Teoría política, digo a consignación: las ciencias humanas son el palo blanco donde otros deponen. Así, la formulación de Nury González, con su *clasificabilidad* enervada, enervante, porque descartesiana, y sin embargo mimando la “seria frialdad” de la serie, *corre el velo* de la vergüenza analítica, revirtiendo la racionalidad de las taxonomías hegemónicas como *pragmaticidad* de una opción estética, al mezclar enumeraciones de lo que *no es debido* con lo que ya no se adeuda.

Pongamos para el caso, una de sus últimas obras: la consideración que hace del pequeño parque de herramientas de la industria del calzado, recuperado en el límite de su obsolescencia técnica. En este marco, el objeto en desuso, rescatado del fondo de una vitrina polvorienta, deviene fetiche recordatorio de un estadio manufactural de un tipo de industria, que coincide, más o menos, con el tiempo de arribo a Chile de sus antecedentes familiares. Ahora, lo que viene, huyendo de otra parte, se instala trayendo un *saber* de la instalación. Investigar ese saber - representado por objetos determinados - es practicar una modalidad de anulación y aceptación extremadamente fina tanto, de la realidad histórico-familiar como de la realidad de su producción de

obra. Anulación y aceptación de su condición artística, en suma, sometida a la amenaza precisa de una historia doméstica de "mujeres en la plástica". Más allá de eso, como he dicho, (yo) deseo imaginar el(su) *deseo de proposición* de una estrategia de *invertimiento* personal en un "campo propio" (campo plástico) y la *defensa* de un adquirido cultural "trans/migrante", contra la amenaza de distanciamiento de un campo autobiográfico. Su campo materno catalán, republicano, post-Winnipeg. En fin, temor a olvidar la genealogía de su novela familiar. Es así cómo, al poner en estado de marcha su aparato artístico de simulación, Nury González "juega al almacén", como quien dice, "juega a las muñecas". Pero "juega al almacén" *para no tener* que "jugar a las muñecas". Esto es, juega sola: lo real es el proceso de manipulación, no el objeto producido. Juega sola, negando al otro. De todo lo que exhibe, nada se vende; esos objetos (recuperados) ya no se vendían (casi) en el comercio del ramo. Por eso, los rescata de la destrucción o de la desaparición, porque así reproduce la memoria y la ceremonia del arribo.

Ahora bien, para convertirse en ciudadana, debe constituir su propio negocio, simulando, pero a partir de reglas "primitivas" precisas, "haciéndose" *la recolectora*. (Actitud que afirmará mediante la recuperación de objetos de otro rango, a los cuales destinaré otras notas: caracoles, puntas de flechas, espinas, etc.).

II. ¿Otro "catalanismo" en la cultura chilena del siglo veinte? ¡Haciendo ficción! ¡Haciendo función de modernidad! Para verificar, Nury González, en su biografía, el peso estructurante de la "cultura del boliche". Aunque el abuelo, en verdad, pertenece a una cultura electromecánica, en la cual, es posible que subsista el peso de una arcaica sobredeterminación agraria. Esto da para hacerse una "cosecha" a la medida. Leyenda y todo. Para permitir articular esa cultura con la clasificabilidad de las actividades y actitudes ligadas a la artesanía o a la manufactura. Al modo como éstas se conciben y se soportan en el Chile de los 40 - 50. Ahora bien, el abuelo nada tiene que ver con el cuero y el calzado. Este es un campo de actividad de un sector de la colonia hispana, convocada aquí en su rol de "fondo étnico-comercial global". Seguir por ahí, el catastro de las actividades comerciales clasificadas por barrio y por "colonia". Otra variante, lejana, no menos útil. Pero en esta de/presión, el taller de zapatero, a cuya cultura pertenece una parte del caudal de herramientas recolectadas en la última fecha, apunta a ser modelo expresivo de la

derrota de un sector artesano, todavía ligado al significante agrario, (cuero, arreos), a manos de la Modernidad (industria contemporánea del calzado). Pero como el bajo fondo de un exilio interno que recicla la composición de un tipo ya perimido de conciencia obrera.

No podía faltar: la memoria de la única franja sindical bajo afluencia anarquista. Entonces, traer a propósito: obreros tipógrafos y obreros del cuero en la pre - historia del "movimiento científico" de la clase. Mutuales y autoeducación. Sobre todo: el significante químico desahaciendo los pulmones por rama de la producción.

Pues bien: un taller de zapatero es sombrío. La luz penetra como en un cuadro holandés. Pienso - es preciso - en una "acumulación" de Brugnoli. De *fin*es del 60. De los afines. La "acumulación" de Nury González hace honor a la distancia y a la especificidad de los trabajos objetuales. Digna distancia. Marcaciones sutiles de un panorama visual que hace gala de sus austeros consumos. Es más. De la parquedad - en cada época - de sus particulares mecánicas combinatorias. Hasta aquí. Porque en Nury González, la *inter/versión* de su disponibilidad enunciativa hace explotar el taller como calco ejemplar de una sensibilidad pequeño - urbana. Se me olvida: el taller no solo es sombrío. Acoge y concentra el olor de la cola con el aroma de la bola de cera, en la cual hincan su aguja y "cura" su hilo. Remienda. Actividad "práctico-crítica": análoga al modelo espiritual del "corte y confección". Además: involucra un área de inversión corporal que remite a un tablero de enumeración y ordenación de objetos de corte, de puntada, de paso, de aprisionamiento, a la medida y al alcance de la mano. Esto es, un tablero alfabético donde cada objeto deja la marca de su silueta.

III. Otro aspecto: el trayecto de Nury González para conseguir objetos de industria menor en instancia de reciclaje. Todos sus objetos "recolectados" pertenecen a estadios de producción hoy abandonados. En ello organiza un trazado particularísimo de incursiones por calles cercanas entre sí, en las que jamás se aventura uno por más de dos cuadras, siguiendo la distribución normal del comercio en relación a los ejes viales "pesados". Pongamos por caso, la Estación Central. De Basculán hasta General Velázquez. Y por cada lado, su franja de influencia material. Hay aquí una ley "no escrita" de la economía de la marcha y del regateo, sobre puesta al comercio popular de abarrotes, caracterizado por un fondo de productos y un diseño de su exhibición, ligados a un espacio de tránsito entre lo rural y lo urbano.

Diría que la *clasificabilidad* de los casilleros de Nury González tiene, más que nada, que ver con la disposición ferretera y el orden doméstico de un almacén de “frutos del país” de la calle Meiggs. Ahora, esa disposición, acá, no tiene que ver con nada útil, más que con la *adecuacividad* de las formas al soporte: por ejemplo, el efecto de preservación que la resina poliéster imprime a la exposición del destornillador del abuelo, especie de amuleto, índice de la herencia del “clan”. Con este procedimiento opera una rara profilaxis visual mediante la distorsión refractante bajo un “agua sólida”, plástica. En todo sentido.

(...)

Texto escrito en febrero de 1988 para cerrar esta edición, a título de apuntes para un trabajo de análisis de las últimas obras de Nury González. Tienen, pues, el carácter “residual” de las notas que se escriben al lado de un trabajo en curso, por efecto de un exceso... dispersivo.

El lunes 29 de agosto de 1988, Justo Pastor Mellado envía el texto siguiente, al editor cultural del diario *La Epoca*. El martes 30 de agosto, Justo Pastor Mellado lee este mismo texto en el entierro de Victor Hugo Codocedo. EL miércoles 31 de agosto, el diario *La Epoca* publica un artículo de Verónica Waissbluth, acerca de la muerte de Victor Hugo Codocedo, en que aparecen citados algunos fragmentos del texto anteriormente referido.

HAN PISADO CON DEMASIADA FUERZA LA TIERRA SOBRE MI CABEZA

Victor Hugo Codocedo ha muerto. Repentinamente. Mientras escribía una carta a los diarios, para declarar la defunción del grupo colectivo de arte *El Wurlitzer*, con quien había realizado un conjunto de trabajos, presentados en Galería Bucci en junio de 1986. Cuestión de establecer la certificación de una disolución, por oficio, por cansancio. Ese ha sido su ultimo trabajo de arte. Una escritura inconcluída. Un gesto, congelado. El papel, escala reducida de su propia mortaja, cubre la herida que ha dejado su pluma quebrada.

La instalación de Galería Bucci ya mencionada, así como su trabajo individual, *Eclipse*, en la misma galería, un año antes, concertado con dos textos, uno de Eugenio Dittborn y otro de Fabio Salas, *anticipa* - si es dable decirlo - el tipo de trato que Victor Hugo Codocedo mantenía con la memoria y con la muerte, en el filo de una búsqueda incesante del Nombre del Padre. Búsqueda por estratos: con la memoria personal, con la memoria de una generación artística, con la memoria de Chile. Tres niveles de registro de la pérdida, como sentimiento constituyente de sus trabajos. Una muerte simbólica pormenorizada y prememorizada para encajar sucesivamente en aplicaciones posteriores: *vió* dos veces - en vida - a su padre, a los 5 y a los 28 años; *convirtió* su dolor en sustrato de un trabajo de arte - conceptual y corporal; conceptual porque corporal - que se inscribe en la apertura operada por "la avanzada" de 1977-1982; *trasladó* este modelo de producción a la crítica política y a la crítica del arte chileno.

Wurlitzer es una máquina emblemática: acarrea consigo en el reflejo de sus cromados, en las luces intermitentes, en la clasificación y almacenamiento discográfico, la *sentimentalidad* de una generación que padece la enseñanza de arte en la primera fase de su desmantelamiento post - 73. Su generación inmediata fue cor-

tada de la escasa tradición existente, condenada a la reproducción de la ignorancia. Victor Hugo Codocedo, con algunos otros - entre los cuales, Hernán Parada y Patricia Saavedra- intentaron romper el cerco y se procuraron las fuerzas para poner en pie trabajos que en la tradición chilena de las artes visuales fueron inhabituales.

Victor Hugo Codocedo persistió en el peor momento. Estudiar arte; ser artista, en Chile, en los 80, era asumir la soledad de manera arriesgada, en Chile. Le dieron con todo. Lo cansaron. Lo desorientaron. Lo repusieron. Victor Hugo Codocedo las pasó todas. Vivió la dignidad de ser artista, en la periferia. En un país de la periferia del arte. Sabiendolo, tomó el arte como *su* bandera; la bandera chilena como abrigo, como tela, y la tensó sobre un bastidor, como si por ese solo acto la convirtiera en pintura de caballete, en tapiz sin decoro. Luego fue al borde del mar y dibujó con un palo, en una playa de Loncura, en el verano de 1981, parodiando el gesto de la enseñanza geométrica de la antigüedad, como lo vemos en una estampa de un viejo libro de aritmética; es decir, indicando con este gesto, el deseo de una constitución razonable para el arte chileno; digo, dibujó con un palo, sobre la arena mojada, una bandera que sería devor(r)ada por la marea. Victor Hugo Codocedo, que jamás quiso pintar una marea, debía trabajar con la imagen acuática y cíclica de la borradura. La espuma indicaba la ambigua sinuosidad de los límites. Lo límites de una cultura que lo acotaba y lo acosaba. Dittborn hará notar en su texto para el catálogo de *Eclipse* (1985), que en sus acciones, Victor Hugo Codocedo está siempre inmóvil y solo.

¿Sobre qué podría insistir? En el hecho que su gesto de poner la bandera de Chile en bastidor "simboliza" un país que se ha convertido en el decorado de fondo de una obra de teatro de mal gusto. El gusto de una política que condenaba a la gran mayoría de los chilenos a ser nada más que replicantes. De ahí su pasión y la sujeción a los modelos de la cinematografía del horror. Solo en las tinieblas podía articular una reflexión sobre la luz; sobre la luz de un proyector de cine, un remedador de la cámara oscura, dispositivo de pintura.

Wurlitzer, como objeto emblemático de una corporalidad discográfica, es contemporáneo de las películas de Drácula, vistas

en un rotativo, haciendo la cimarra. Maldiciones egipcias, monstruos vendados, serían tantos núcleos narrativos para investigar la prehistoria del horror en los medios de reproducción mecánica. El horror como prehistoria, en los medios. Es esta preocupación la que lo conduce a diseñar un trabajo de participación colectiva, para el cual ocupa las páginas de un periódico, en mayo de 1982. Ocupar unas páginas que no están naturalmente destinadas a exponerse como soporte de arte, y enfrentarlas a la mirada pública: era un sello en su trabajo; habilitar espacios en contra, espacios contrariados, haciendo del arte una actividad permanente de la contrariedad. Empresa desmesurada. Empresa desproporcionada.

Cuando Victor Hugo Codocedo titula su exposición de 1985, *Eclipse*, nos amenaza con la eventualidad de una desaparición transitoria. El sabía. La transitoriedad de su gesto ya estaba desmentida por el subtítulo de la misma exposición, obtenido de un *ready-made* literario que Eugenio Dittborn había expuesto en su libro *Fallo Fotográfico* (1981): "han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza".

Tres textos sobre el último film de Ignacio Agüero, *Cien niños esperando un tren.*

Los textos siguientes, (I) - (II), corresponden a dos envíos de J.P. Mellado al diario *La Epoca*, a propósito del estreno de la película de Ignacio Agüero, *Cien niños esperando un tren*. Ninguno fue considerado por ese medio para su publicación, por lo menos hasta esta fecha.

El texto siguiente, (III), fue presentado por J.P. Mellado a la revista *Enfoque*, a fines del mes de septiembre, junto con el texto que el mismo autor escribiera para la presentación del film antes indicado, en el Festival de La Habana de 1987. (Sólo este último fue incluido por los editores y aparece publicado en la citada revista).



CIENT NIÑOS ESPERANDO UN TREN

Guionista: J.P. MELLADO. Año: 1987. Una producción de Ignacio Agüero. Producción: Cine de la Habana. 200 mts.
Distribución: Cine de la Habana. 200 mts. Distribución: Cine de la Habana. 200 mts. Distribución: Cine de la Habana. 200 mts.
Distribución: Cine de la Habana. 200 mts. Distribución: Cine de la Habana. 200 mts. Distribución: Cine de la Habana. 200 mts.
Distribución: Cine de la Habana. 200 mts. Distribución: Cine de la Habana. 200 mts. Distribución: Cine de la Habana. 200 mts.

(I) CIEN NIÑOS ESPERANDO UN TREN.

El viernes 2 de septiembre fue presentada, en la Parroquia Universitaria, la última película de Ignacio Agüero, *Cien niños esperando un tren*. Como se sabe, este documental, realizado a partir de una experiencia de Taller de Cine, conducido por Alicia Vega en la capilla Espíritu Santo, Lo Hermida, fue calificado por el Comité de Censura Cinematográfica, para *mayores de 21 años*.

¿Qué hay en el trabajo de Alicia Vega y en la película de Ignacio Agüero que los niños no puedan ver? Lo que hay es que otros niños *aprenden a ver*. A ver cine. ¿Por qué ellos? Alicia Vega responde: "porque son ellos los que más han sufrido". ¿Qué pretensión puede tener el cine para reparar este daño? Hay ciertos daños en estos niños que son irreparables. Lo que hace Alicia Vega es reproducir el mito de la caverna. Los niños de Lo Hermida son los actores de este drama de un Platón marginal. En Chile, todos los días, tenemos tragedias griegas. Lo digo porque el crimen de Alicia Vega es haber introducido el principio de distanciamiento. Puesto que estos niños han sufrido, haremos de la enseñanza del ver, del ver cine, un juego de niños. Y todos los juegos de niños son juegos de manos. Lápiz, goma de pegar y tijera, aprenderán a fabricar pequeños dispositivos que anteceden la historia mecánica del registro del movimiento y que ponen a los niños en contacto con la magia de las sombras chinesi-

cas y las siluetas.

Ignació Agüero asiste al Taller, para insistir en su propia biografía e investir la historia inconstituída del cine chileno. Los primeros planos toman la palabra de Alicia Vega al pie de la letra: “vamos a fabricar un taumatropo; *tauma* quiere decir magia; *tropos*, que da vueltas”. Lo que no sabía Alicia Vega, lo que no deseaba aceptar, era el hecho que ella tampoco se podía sustraer del juego de niños. Si ella iba a enseñar “la magia que da vueltas”, lo hacía para desplazar una letra, de tal manera que taumatropo se leyera como traumatopos. La magia que da vueltas se transforma en el choque emocional del lugar”. Es el trauma que hace a Ignacio Agüero, escoger el último plano: la puerta y una sección de la capilla, al atardecer, en plano fijo, mientras la banda sonora reproduce la entrada de un tren a la estación. Un tren a vapor, que se corresponde tecnológicamente con el dispositivo con que los hermanos Lumière filman la entrada de ese tren a la estación de La Ciotat.

Las imágenes que anteceden a este último plano, muestran el “comentario” dibujado - ¿por un niño? ¿por Ignacio Agüero?- de la visita de los niños del Taller, al cine: comentario a la *primera ida* al cine, terminando en una especie de “puesta en abismo” - como la etiqueta de los Polvos Royal: una etiqueta que tiene un tarro, el cual tiene una etiqueta que tiene un tarro, etc- que se pierde en el fondo de la pantalla. Lo que se llama, buscar una identidad, jugando con la misma am-

bigüedad: ¿identidad de los niños o identidad del cine chileno?

La presentación de este *pequeño documental griego*, no puede concluir sin la referencia adicional a una tragedia perdida, de la cual Aristóteles, en la *Poética*, hace referencia. Tereo viola a su sobrina, Filómela. Para evitar que esta lo denuncie, le corta la lengua. Filómela da a conocer lo que había sido hecho en ella, bordando el relato en un tejido.

Los niños del Taller de Cine bordan el relato de la violación de que son objeto... porque han nacido con la lengua cortada.

(II) EL ULTIMO PLANO

El último plano de la película de Ignacio Agüero, *Cien niños esperando un tren*, enmarca la fachada de la Capilla Espíritu Santo. Marca la misma fachada que, cuatro años antes, encajara el mismo Agüero, en el registro realizado de un *trabajo de intervención serigráfica* que un grupo de amigos de Juan Maino Canales ejecutaran, una mañana de abril de 1984. Impresiones serigráficas en tamaño natural, reproduciendo una fotografía de Juan Maino, rescatada de un álbum familiar, son pegadas por sus amigos en los muros cercanos a los lugares por los que acostumbraba transitar, camino a su trabajo, a su escuela, etc. Sus amigos intentan reponer la circulación de su imagen, como un alma en pena, una sombra fugitiva, en un gesto de reparación y de persistencia

de esta imagen en ellos. Hay un cuerpo que no está, su imagen lo reclama. Esa es la imagen de un cuerpo que falta, porque ha sido sustraído.

Uno de los lugares intervenidos fue la Capilla Espiritu Santo. Juan Maino había trabajado allí, en los comedores. El grupo llegó muy temprano y actuó con prontitud. Una vez pegada la reproducción, los amigos que habían participado en ella, se *pusieron para la foto*. El trabajo consistía en ponerse, junto a uno que solo podía estar allí en foto.

Ignacio Agüero los congelaba en la morgue del video: toma fija a la manera fotográfica, al modo como un fotógrafo detiene en la pose, la delantera de un equipo de barrio. Demasiadas ideas en tan poco espacio: intervención serigráfica y empleo fotográfico del video. Dos elementos para la reconstrucción de una polémica que atravieza el campo plástico en 1984.

Al cabo de una hora, pobladores, al acercarse a la puerta de la Capilla percibieron la imagen y desarrollaron la siguiente interpretación: durante la noche, el CNI vino a pegar esta foto, que es la foto de un tipo que andan buscando y nos quieren acusar de esconderlo.

Primera reacción: retiran el afiche, lo doblan y lo guardan. Es decir, lo esconden... Enseguida, se dirigen a la Vicaría Sur para comunicar este hecho. Allí, alguien que estaba al corriente del trabajo, explica a los pobladores que se trata de un desaparecido. Una de las mujeres del grupo que

va a denunciar esta situación, estalla en lágrimas y comenta: “lo hemos hecho desaparecer por segunda vez, sin darnos cuenta”.

Resulta curioso. Ese mismo día, en el centro de la ciudad, los amigos pegan el afiche en el frontis de la institución para la cual Juan Maino trabajó. Dicho edificio era en ese momento ocupado por otra institución de Iglesia. El responsable de ésta salió furioso a la calle y ordenó a un auxiliar el retiro inmediato del afiche, ante la mirada consternada de los amigos. El auxiliar cumplió la tarea y en el frontis del edificio quedó pintada la huella del afiche. Era una sepultura abierta en el muro entre dos ventanas. Mayor precisión no era posible. El resto del afiche, rasgado y húmedo, fue a dar al borde de la cuneta. Desde ahí fue recuperado y vuelto a pegar, sobre el rectángulo mojado, entre las dos ventanas. La lucha por la reposición no terminó ahí. Alguna gente del grupo de intervención se acercó al responsable que había dado la orden y le dijo: “esto se sabrá; usted lo hizo desaparecer por segunda vez”. Ello nunca se hizo saber, hasta hoy. A propósito del último plano de la película de Ignacio Agüero.

Lo que este plano trae, a lucir, desde fuera, es el relato de un caso de ambivalencia del signo, de un gesto. A mismo título que la multifuncionalidad matricial de la Capilla, que ha servido de comedor, de sala de clases, de cine, de lugar de culto, etc. Un lugar de consumo de alimentos materiales y espirituales, que reparan, como las imágenes, una falla. Los niños entran por esa falla. Una falla en capilla. Capilla que es una ran-

cha de grandes dimensiones, que la actividad *cinematopedagógica* de Alicia Vega convierte en Barca Maternal -un Arca- en cuyo seno, *niños adulterados vuelven a ser niños*.

(III) DOS CARTONES, DOS CITAS.

La asociación de la actividad de recolección de la niña cartonera con la denominación del soporte gráfico en el cine mudo conduce mi deslizamiento por la homofonía de la palabra *cartón*, con el objeto de escoger -reductivamente- dos planos que convengan a mi lectura. Pero esta asociación tiene como punto de partida, no tanto la palabra *cartón*, sino la palabra OMO, de la marca de polvos detergentes con que la niña designa el universo de objetos que recoge.

Ahora, si esa palabra habilita la (h) OMOfonía de la palabra *cartón*, acelera también el deslizamiento hacia la consideración policíaca de los detergentes, como lo hiciera Roland Barthes en un ya famoso ensayo (*Mitologías*, 1957).

Este desliz estaba preparado por la contradicción fundamental que anima el film: la regresión tecnológica exhibida por una enseñanza que para instalarse, debe recurrir al trabajo gráfico y simulatorio. Los niños aprenden a montar manipulando largas tiras de papel -fotocopias de fotogramas- que cortan con tijeras y pegan con goma. Situación síntoma de un "estado de cultura": enseñar la ilusión del movimiento en banda de celuloide sensibilizada por un precedimiento físico

- químico, usando para ello bandas de papel re-
potenciadas por una pulsión gráfica que denun-
cia la tentativa de Ignacio Agüero como un *docu-
mental etnográfico*... porque trata del retorno a la
infancia. Infancia de las tecnologías de repro-
ducción de la imagen en movimiento.

Entre los carto(o)nes ya indicados situaré dos ci-
tas cinematográficas, que están puestas en abis-
mo simple; es decir, encastradas al interior de un
campo determinado, inclusión que permite pe-
netrar un tercer campo al interior del ya indica-
do. La primera cita corresponde al fragmento de
unos dibujos animados pedagógicos -pequeña
experiencia de higiene social - en los que el ejér-
cito de las vacunas; siguiendo una correcta estra-
tegia, gana la guerra contra las bacterias. Recor-
demos, Alicia Vega va a Lo Hermida a vacunar
a los niños para que ganen la guerra... la guerra
de su reconocimiento como tales porque -decla-
ra- son los que más han sufrido con *Esta* situa-
ción. La situación que en lo socio-cultural los ubi-
ca en el terreno bacteriano. Siendo éste el mo-
mento más visible por el que el discurso de Igna-
cio Agüero dobla el discurso de Alicia Vega y
disuelve al máximo la distancia con su objeto. De
algún modo, el film de Agüero completa en el
formato propio "la película" de Alicia Vega.
Esta cita, que proviene de una cinta donde el
combate contra la enfermedad se asocia con la
defensa del "mundo libre", explicita la modali-
dad de la propia inclusión - del equipo de Alicia
Vega y del equipo de Ignacio Agüero - en el cam-
po de esta infancia referencial, que se transforma

en excusa metafórica desde la cual poder re/visar el cine chileno.

La segunda cita corresponde a una secuencia del documental de Andrés Racks, *Dulce Patria* (1986), en que Carabineros carga contra unos manifestantes que huyen llevando consigo un herido en la refriega.

Aquí se opera otro traspaso en la construcción abismal, porque dicho film aparece ya mencionado en una obra anterior de Agüero, *Como me da la gana* (1987); y comparece en esta como la firma de una intervención en espiral.

El régimen de la cita en la cita estaría también habilitado por la actividad de urgar en una caja más grande (basurero) para encontrar una caja más chica (de OMO). Lo que la niña busca encontrar es la última "muñeca rusa" de la serie.

En el Taller de Cine, la proyección de las imágenes de *Dulce Patria* es posterior a la de los dibujos animados y sirve de espacio de demostración y modificación al modelo por ellas planteada. Demostración de la distinción barthesiana de las aguas cubas y los detergentes. Las primeras siendo al ejército lo que los segundos a la policía. El ejército destruye el tejido, lo quema; la policía aísla la mancha, la separa, la pone al margen. Pero estos solo son grados en la concepción bacteriana de la heterogeneidad social. Las imágenes de Racks, presentadas por Alicia, devuelven a los niños la cercanía de unas vivencias ya conocidas

en días de protesta. Los trabajos gráficos que realicen estarán determinados por esta inducción narrativa. Ellos serán esta especie de raras bacterias que huirán llevándose consigo a los heridos. Es decir, huirán llevando consigo sus heridas. Ellos son quienes desde el "cine de animación" al "cine de realidad" serán acarreados a la posta reparadora más cercana; la posta de campaña que el Taller de Cine habilita en la Capilla Espíritu Santo. El material quirúrgico básico estará compuesto por materiales escolares. Que normalmente les hacen (la) falta. Visiblemente. Valga recordar que en dos entrevistas "en profundidad", los niños que trabajan dicen que lo hacen para ayudar a la mamá a comprarle los útiles escolares. Esa es la razón manifiesta. Su adultez se revela en que ya saben responder con moralidad, ante una cámara de cine, moralidad narrable que les proviene de la entrevista televisiva.

Es así como se habilita la graficidad de las confesiones de unos niños, cuya voz inmediata es exhibida para el mármol: *Documental es lo que es de verdad*. Es la frase escrita en el segundo cartón de mi (s) elección. Algo "tan simple": este plano convierte el documental en apéndice amplificado de *Como me da la gana*, cuyo peso ya está anunciado por la carga de Racks. Si mal no recuerdo, allí Agüero entrevistaba, en cámara -a lo Pedro Pablo - a cineastas en rodaje. Ellos también filmaban para comprar sus útiles escolares.

Rodaje, en dos excepciones: de motor recién

ajustado y de registro de escenas. Aquí, Ignacio Agüero pone en boca de los niños -en frase escrita-pintada- una verdad que debe pasar la instancia de certificación - obtener un "cartón" - de su veracidad.

TRABAJOS DE MESA *O DELIRIO DEL ENVASAMIENTO*

SEPTIEMBRE, 4, 1985 /16.00 - 18.30 HRS.

(A propósito de *El derecho a la pereza de Lafargue*, obra presentada por Gonzalo Díaz en *Fuera de Serie* / Brugnoli, Dávila, Díaz, Dittborn, Duclos, Errázuriz, Leppe / Galería Bucci, septiembre de 1985. Santiago de Chile).

En agosto y septiembre de 1985, Justo Pastor Mellado escribió dos textos sobre la obra con que Gonzalo Díaz participara en *Fuera de Serie*, exposición colectiva realizada simultáneamente, en Galería Sur y Galería Bucci, en septiembre del mismo año. Para dicha exposición Gonzalo Díaz presentó, en Galería Sur, la obra *Pintura por encargo*, y, en Galería Bucci, un conjunto de pequeños cuadros que reunió bajo el título *El derecho a la pereza de Lafargue*. Para la primera, Mellado escribió un largo trabajo - *Omaha, cabeza de playa* - que no fue publicado. Lo será, próximamente, con tres años de retraso, por la serie *Monografías*, a cargo del Departamento de Teoría de la Escuela de Bellas Artes (Universidad de Chile). En relación a los pequeños cuadros de Galería Bucci, Mellado escribió *Trabajos de mesa*, que tampoco fue publicado en dicha ocasión. Mellado, por diferencias graves con los organizadores de la muestra, no fue incluido en el Catálogo oficial. Ocupado de cerca en la obra de Gonzalo Díaz, intentó editar estos nuevos textos en un formato autónomo. Sin embargo, los esfuerzos financieros invertidos por la Galería Visuala y Ediciones Visuala en la publicación de otros títulos, no hizo posible -en el curso de esos meses- la publicación de los textos en cuestión.

En septiembre de 1986, Justo Pastor Mellado fue invitado a participar como exponente en el Seminario que Flacso, Francisco Zegers Editor y Galería Visuala organizan a propósito del lanzamiento de un número especial (bilingüe) de la revista australiana *Art and Text*, destinado a las artes visuales en Chile. Dicho número fue enteramente redactado por Nelly Richard, bajo el título *Margenes e Instituciones*.

En dicha ocasión, Mellado considera que los propósitos de la señora Richard ya han sido ampliamente respondidos por el trabajo crítico realizado con anterioridad a esa redacción. Por ello, resuelve participar enviando una edición restringida de *Trabajos de mesa* -con ilustraciones de Gonzalo Díaz- edición que no fue aceptada por dos de los tres organizadores del evento, ni incluida en su publicación final, por no haber cumplido, su autor, con el requisito del *cuerpo presente*.

Ahora bien, la "temática" inicial de *Trabajos de mesa* fue retomada por Juan Francisco Vargas, videasta de reconocida trayectoria en el medio nacional, quien en julio de 1987 realiza con Mellado la obra video titulada *Prólogos*, que fuera luego presentada -junto a otras cintas de Vargas- en el *Septimo Festival franco-chileno de video-arte*, realizado en Santiago en noviembre del mismo año.

Trabajos de mesa posee, pues -contrariamente a *Omaha*- una historia polémicamente afirmada. En esta ocasión, ha sido incluida en *Textos Residuales*, sin las ilustraciones ya mencionadas, con importantes cambios en el régimen tipográfico.

La HISTORIA BELGA es un *chiste*. Pero un chiste especial. Tiene que ver con una cierta xenofobia francesa respecto a los belgas. En Francia se dice que una historia belga es una historia idiota. Más que fome. Idiota de fome. Tendría, en Chile, su similar en los **chistes de don Otto**. Porque una historia belga o una historia suiza da lo mismo. Para el caso. Enferma de fome, la historia que debía relatar. En verdad, eran dos historias. Una, que debía ir al principio del texto. La otra cerraría. Esta tendría que llamarse **Escena de la tintura**. La cuestión principal residía en convertir cada historia en un modelo explicativo. Por extensión. Contra todas las normas. Entonces, una historia era un modelo. Más bien, a estas alturas es un modelo. Y comporta esa idea de la historia como modelo, como repetición de ciertas metáforas. El libro de Marchant habla de eso. Entre otras cosas. De ahí, importancia de las dos historias. Para comenzar, la historia belga. Es el relato de un chiste absolutamente fome. A primera vista. Se trata de un auditorio inmenso, repleto de gente que espera la venida de un conferencista muy famoso. Pensé en el conferencista y en la necesidad de sustituirlo por **Aquel** que debía venir a decir **La Palabra**. Siempre hay alguien dispuesto a llegar, instalarse, como **Aquel**. Cuestión de decir **La Palabra**. De realizar la *misión pentecostal*. Para que todos terminen hablando en *lenguas*. Esto es muy importante. Hablar en lenguas es repetir de otra manera La Palabra primera. La diseminación de la palabra se hace por intermedio de los que la repiten de ese modo. *Lenguas de fuego sobre sus cabezas*. Todo cuadra. Porque el conferencista aparecerá, se instalará en el estrado, arreglará sus papeles y dará inicio a su exposición. La exposición de la Ley. ¿Qué otra cosa podría poner en lengua? La Ley es ese fondo, el fondo de toda esta historia. Solo que antes de comenzar su exposición hace una pregunta al auditorio. Es decir, esta pregunta que él hace es el verdadero comienzo de su exposición. Y pregunta, pues, *il y a quelqu'un qui parle francais, ici?*. O sea, *¿hay alguien que hable francés aquí?*. Resulta que **Aquel**, que viene a decir **La Palabra**, viene con otra *lengua*. El auditorio recibirá **La Palabra** en una *lengua otra* que la suya. Necesidad de un TRADUCTOR. **Aquel**, cuando aparece, plantea el problema de su condición. La condición de su discurso, de la circulación de su discurso. Entonces, pregunta y nadie le responde. ¿Cómo podrían? Una y otra vez. Debe haber preguntado unas seis veces. Empezó a sulfurarse. La conferencia no empezaba todavía. No podía empezar. Es decir, relatando las condiciones de su imposibilidad, ya había comenzado. Hasta que pregunta una última vez, realmente indignado que no haya nadie que hable francés. Y por ahí, al fondo del auditorio, un tipo levanta su dedo. Con extrema timidez. Apenas articula palabra y dice: *Je*. Hasta ahí es la historia. Eso era todo. Y quien sepa francés me dirá que no se dice *je* para responder a esa pregunta, sino *moi*. Debiera decir, *c'est moi qui parle*. Pero no. **EL TIPO LEVANTA SU DEDO**. Esto parece ser importante en el relato. Levanta su dedo. Tímido, el tipo. Y dice: *Je*. Así termina una historia belga sobre la cual no dejaremos de decir lo suficiente. Esta debía titularse **Prefacio**. En cuanto al Epílogo, como ya lo he

mencionado, el título era **Escena de la tintura**. De la tintura y no de la pintura. Todavía. Se entenderá el porqué cuando relate la SEGUNDA HISTORIA. Esta consiste en la visita de un comandante. La visita que hace un comandante por la enfermería del regimiento. Una revista. Y viene el comandante a pasar revista a los setenta y ocho soldados que están internados, en cama. Son setenta y ocho. Es decir, setenta y siete más uno. En este último residirá la clave del asunto. Los *setenta y siete* están indicados para precisar el *número del heroísmo*. Completamente anecdótico, si se quiere. Setenta y siete eran los héroes de la batalla de **La Concepción**. Y si de batalla se trata en el texto sobre **Pintura por encargo**, (1) en este caso debía yo hacer la juntura, por algún lado, y establecer una cercanía que a primera vista no sería evidente. El punto, de todos modos, sería el **ULTIMO SOLDADO**. Este vendría a hacer el punto en el relato de la historia. Y así, el comandante llegaba donde el primer soldado y le preguntaba. **¿Qué tiene soldado?**. A lo cual, el soldado respondía: *Almorranas, mi comandante*. Enseguida, el comandante volvía a preguntar: **¿Con qué lo están curando soldado?**. Y el soldado respondía: *Con tocaciones de yodo, mi comandante*. Para terminar con la clásica pregunta, de parte del comandante: **¿Dígame soldado, cual es su mayor anhelo?**. Y el soldado, por supuesto, respondía con voz firme: *Morir por la patria, mi comandante*. Y así, el comandante se detuvo setenta y siete veces delante de las setenta y siete camas y le respondieron setenta y siete veces la misma fórmula. Hasta que llega al soldado número setenta y ocho y le pregunta. **¿QUE TIENE SOLDADO**. Y este le responde: **AMIGDALITIS, MI COMANDANTE**. Viene la pregunta del comandante: **¿CON QUE LO ESTAN CURANDO SOLDADO?**. La respuesta es la misma: **CON TOCACIONES DE YODO, MI COMANDANTE**. Para terminar con la pregunta: **¿CUAL ES SU MAYOR ANHELO, SOLDADO?**. Y la respuesta del soldado que no se hace esperar: **QUE ME CAMBIEN EL PINCEL, MI COMANDANTE**. A estas alturas, relatadas las dos historias, explicar la cuestión del título de este trabajo. Del trabajo de Díaz. **El derecho a la pereza de Lagargue**. Como también podría ser **Tratado del entendimiento humano de Hume**. Los **TITULOS** siendo *modelos de armado del espacio plástico* concreto involucrado en estas obras presentadas en el marco de la Galería Bucci. Que en verdad es el marco de la exposición titulada **Fuera de Serie**, (2) en compañía de todos los otros que aparecen en el cartel. De título en título, ya habría para rato. Y de hecho lo hay. Demasiado. Yo decía, tiene que ver, porque estas historias remiten a la cuestión que ya he planteado en **Omaha**. (3) **LA CUESTION DEL YO EN PINTURA**. Es decir, ¿quién dice yo, en pintura? Es nada más que la continuación de una pequeña investigación iniciada a propósito del catálogo de Benmayor. (4) Catálogo en el que pongo en relación la problemática de la **AUTOBIOGRAFIA** como práctica textual y la pintura, sabiendo que explícitamente en Benmayor había una manera autobiográfica de abordar esa exposición. Ocasión para trabajar sobre lo de siempre. Puesto que escribo. Escribo diarios. Que todo pasa por ahí. Y porque pasaba por ahí,

me dije que sería una buena ocasión para hablar de las prácticas minoritarias, de aquellas que se sustraen a la empresas del **Informe Político** en la *historia de Chile*. Existiendo también, una **pintura del informe político**. Un informe político de la pintura, que también se extendía a las teorías y practicas de los conceptualistas. En esa ocasión insistí en hablar de **Continuidad** y de **Ruptura**. Lo primero, para designar el *informe político* en pintura. Lo segundo, para designar el *informe alternativo*. Que me pisa los pies y me condena donde quiera que vaya. Hasta **NO ME DAN TRABAJO en algunos lugares** de enseñanza porque ya llegó el relato de mis historias. Eso debía preguntarlo directamente. Hoy día mismo. Cuando la policía del texto actúa y se produce la imagen victimal. Pobre. Y soy un gangster porque escribo sobre Couve. Un poco demasiado. **SOLO PORQUE NO QUISE HACER LO QUE ME PEDIAN. ESO ES LO QUE DIGO EN ESE CATALOGO. De Benmayor.** Pero esa es una excusa mínima. Porque la cuestión de la autobiografía está tensada con la referencia a la estrategia de Rousseau en **Las Confesiones**. Ese famoso prólogo en que explica su metáfora. La que se adecúa al propósito de armar las confesiones como una gran máquina de descargo. Pero también, no olvidando que Rousseau es la primera tentativa moderna de la novela autobiográfica. Que sucumba a su imperativo de transparencia y que además se las crea, ese es otro problema. Que debe ser incluido, también, en la reflexión. Fue lo que no se quiso entender. Y la pintura de Benmayor pasó a segundo plano. No porque sea de segundo plano. Hay quienes tienen interés en leerlo así. Y mi condenación vendría por el solo hecho de escribir de pintura. Yo sería el que dibujaría las coordenadas del nuevo espacio. Eso es entender un carajo. La verdad es que por la vía de Rousseau, yo me preguntaba lo mismo. ¿Qué es decir yo? simplemente. Y en ese trabajo no podía estar ajeno a las preocupaciones de unos cuantos. Díaz se hacía la misma pregunta. O bien. Inventamos un espacio apropiado para poder decir que nos hacíamos la misma pregunta. Dicho esto, yo entraba en su sistema para escribir el texto sobre las serigrafías que presentó en Buenos Aires (5) y en la Galería Sur. **La cuestión autobiográfica incorporaba la cuestión del procedimiento.** Me resultaba extremadamente fácil coincidir en una misma longitud de onda con ese trabajo. Pasión del bricolaje y de la cita. Sin escándalo. De que la cita aquí. De que la cita allá. Entonces todo se subordina a un cuerpo teórico dogmatizado. Ya. Y venía por ese lado. *El bricolaje como una actividad normal del trabajo de arte. La cita, por su parte, como otra normalidad de un procedimiento personal.* Personalizado. Entonces ya no bastaba con decir que tal o cual artista citaba la historia de la pintura. Eso ya era retórica antigua. Lo que había que hacer se resolvía en las modalidades específicas de cita. Y cada modalidad poniendo en juego una estructuración particular del camino de obra. Sobre todo cuando hay una obra extensa, un camino recorrido y periodizable. De ahí, para mí, **UNA CIERTA PASION POR LA PERIODIZACION** en el trabajo de Díaz. Pero que no tuviera nada de cronológico. Sino que debo rendir cuenta de los pasos.

Teóricamente, de la manera como artículo tal o cual período. Y el modo como permito que esos períodos se articulen con los de otras obras contemporáneas. Dittborn y Duclos, por ejemplo. Para armar la hipótesis del *eje de recomposición*, del que hablo en el texto sobre el **KM 104**. (6) Eso es en relación al eje. Pero a lo que voy es que ese eje se pone a **girar** en un **espacio** en el cual **otras obras** trazan sus itinerarios. Y se debe poner atención al modo como esos trazados se dibujan y se interceptan como **obras** y como **empresas sociales**. Teniendo cuidado que la empresa social resulte la obra. Que la obra no sea nada más que la movida de una empresa de *relaciones públicas*.

ME PARECE QUE SON ALGUNAS EMPRESAS TEORICAS DEL MOMENTO *Ese es otro cuento*. Aunque quizás me equivoque en pensar que se trata de **otro cuento**. Es un asunto que está incorporado a la *críticidad manifiesta de la historia belga que acabo de contar*. Vuelvo atrás. **El procedimiento**. Eso era. Venía martillando desde hacía tiempo. Porque si se piensa, era el procedimiento lo que armaba la juntura del trabajo de junio del año pasado. Juntura decisiva. Entonces, el procedimiento en la serigrafía me permitía abordar unas hipótesis, en particular, la cuestión de la *defenestración de la pintura*. Defenestración que significa *disolución de la idea de marco*. De la idea. Es lo que digo. El MARCO es el *marco ideológico* que subsiste y sobredetermina la manera de estructurarse de la **pintura**. Lo que cambiaba era una metáfora por otra. O más bien, que una *nueva metáfora* vendría a auxiliar la anterior. *Era la metáfora del block maravilloso. Que vendría a hacer sistema con la de la ventana. Sustitución del mirar a través por la noción de sobreposición*. Esto era lo fundamental. **La sobreposición**. Es decir, la figura sobrepuesta, también del PALIMPSESTO. Claro. De lo que debiera hablar es del rol de la metáfora en esto. *De cómo en Díaz esta cuestión trabaja*. Para no caer en la *estupidez* de que la *instalación del alzaprima* en el **¿Qué hacer?** (7) era una *ilustración del leninismo*. Hasta ahí no más. Un lector simplemente avizado en MacLuhan se habría dado cuenta. Pero de eso ya no me puedo hacer cargo. Pienso en la importancia de la *metáfora eléctrica* como un modelo de producción analítico. Es el caso de la historia belga. Modelito a la medida de esta obra particular. Cada obra necesitando el modelo adecuado para su abordamiento. En este caso, los largos pasajes sobre el *bricolaje*. Los estudiantes de pintura no han leído a Barthes ni Levi-Strauss. Al menos eso. Un poco que sea. Ni siquiera el primer capítulo de **El Pensamiento Salvaje**, No se trata de convertirse en teóricos. *Un pintor debe pasar por la modernidad de las ciencias humanas*. Está obligado. Demasiada frescura de raja. No es sencillo. La idiotez no va con la pintura. Pero quien lo sabe. Hay cada idiota que pinta. Hay otros que pintan como idiotas. No es lo mismo. El modelito a la medida tiene que ver con esto. El reverso de una actividad pública. Como **Pintura por encargo**. La máxima distancia con lo de la **Bucci**. Espacio de la intimidad de obra. **DE BIOGRAFIZACION DEL PROCEDIMIENTO NATURALIZADO POR UNA REFLEXION PICTORICA**. Una manera dispuesta para retomar esos recortes que se guardan en carpetas y se usan tiempo después.

Porque así se usa. *El recorte y la preservación del objeto gráfico*. Donde **el hecho mismo de seleccionar es ya SIGNIFICANTE**. Porque la clasificación inconciente dirige la recolección de esos cachureos. Nada del otro mundo. Algo tan normal. Como levantarse todas las mañanas y pasar frente a las tarjetas postales corcheteadas en la muralla. Faltándome describir el pasillo de la casa de Díaz. El pasillo en el que se dispone la biblioteca, frente a la puerta del baño. El pasillo que conecta la pieza del fondo con el hall de distribución de las demás piezas. A la derecha, donde guarda sus materiales y arrumba los medianos formatos. A la izquierda, el taller que ocupa Tacla cuando viene. Y después el resto. Lo que ocurre es en el paño de pared de la derecha, a todo lo largo. Y cuando uno enfrenta el hall. Puras tarjetas, fotografías, pedazos de papel, cartas, afiches pequeños. **LA PARED ES UN DIARIO MURAL PERSONAL QUE SE VA CAMBIANDO CONSTANTEMENTE**. *Mi pared*. En la pieza de trabajo. En el otro pasillo del departamento. Algo natural. El Vicente, la Daniela Díaz, la tarjeta del Samy. Unos recortes de diarios con una crítica para la Maga. La entrevista a Gracia Barrios. El recorte del texto de Sommer sobre **KM 104**. Tomados por un protector de metal. *Díaz organiza de otro modo su diario mural*. Pero la actitud es la misma. Es necesario especificar las distancias. Ilustrar y guardar. Las carpetas. En seguida, decir que esto es una **MESA DE TRABAJO**. Díaz se mandó a hacer una veintena de marcos para *trasladar un simulacro de su muralidad*. **PORQUE LA MURALIDAD INDICA UNA MANERA DE CLASIFICAR**. Aparentemente espontánea. Pero nada. Cuando toma una fotografía de la televisión italiana. Sale todo, el marco, el monitor. La trama de la tele. Y después le llega una tarjeta con la reproducción de un trozo de pintura egipcia. Un trozo de roca pintada, rectangular. De las mismas proporciones que la toma del monitor. Ahí pasa algo. Simple. Visualmente. El amarre es evidente, sin saber para qué sirve.

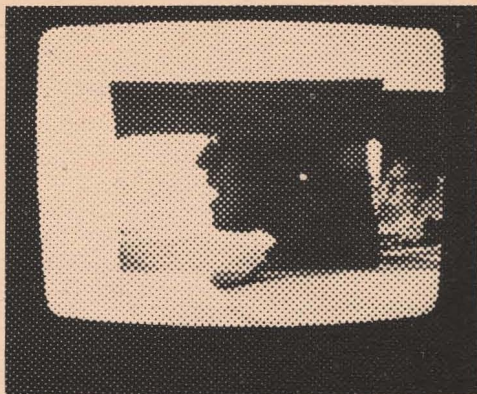
Solo el acto del amarre. *Ese trozo de pintura y el otro recuadro tecnológico entrarán en contacto, poniendo en conflicto dos sistemas de recuperación gráfica que a su vez compartirán una zona de estuco, junto a otros objetos gráficos ya corcheteados, con intensidades negociables de color según la naturaleza de los materiales*. Digo, naturaleza por superficie. El rojo de una tarjeta de couché opaco acartonado de doscientos cuarenta gramos no es el mismo rojo de una tarjeta de cartulina King James. Es lo de siempre. Un remedo del libro de teoría y práctica del color. Puesto en la pared. Junto a otro rojo, de una fotografía Kodack. El vestido de la Asunción, por ejemplo. Ese rojo filial. La textura del vestido. El rojo de la otra foto. Díaz y Smythe junto a un viejo pascuero en Florencia. Otro rojo. En la nieve. Y así, el color de la materialidad. De la materialidad a la figuración. De un régimen de figuración a otro. Diversidad de estilos. Apuntes. *Porque pegar un mono es una manera de usar la pared como agenda de nuestra sensibilidad*. Nuestra, digo, al modo que se tiene para subirse al carro de otros. El carro de Díaz. En mi caso. **Aproximativa tendencia a incluir los elementos parciales de un trabajo en**

la estrategia del otro. Del otro como yo. Recurriendo a las preguntas de los otros para responder por vía interpuesta lo que me puedo en propiedad responder. Por eso digo que EL FUTURO ESTA EN LA TELA. Interés, pues, en la REFENESTRACION que implica la *movida* de la **Pintura por Encargo**. Reconsideración del espacio ilusionista de la pintura. Puesta en remojo de esa noción. LA (H) ILUSSION. Escrita con hache de historia mayúscula. Y la doble "ese" que arrastra la designación. *Retracción de la mitología programática, según la cual pintar es hacerle el juego al imperialismo y a la burguesía. Es decir, la pintura es burguesa por su estatuto mismo. QUIZAS FUE EL UNICO ESPACIO CULTURAL BURGUES DE ANTICIPACION EN EL SENO DEL ANTIGUO RÉGIMEN.* Lo cual no me permite afirmar que la pintura es nada más que ilustración del discurso de la historia. Habría que tomarlo con humor. Por eso la cuestión de la historia belga insiste. Imaginar que alguien viene a decir **La Palabra** y que *el auditorio no sabe escuchar porque no conoce la lengua que el otro habla*. Es lo que pasa con el partido político como categoría de construcción de la realidad. **Informe político**, siendo esa categorización estructurada como discurso. *Y la pintura, decorando su programa*. Por esta razón LA TOCACION DE YODO EN EL AÑO HERIDO ES DECISIVA PARA COMPRENDER LA RETOCADURA DE LA PINTURA. La función, diría, curativa, de la pintura respecto del discurso. Siempre. Aún en sus manifestaciones más aparentemente vitales y atextuales. No. Los pendejos de la Católica prolongan en la pintura su adolescencia. Es natural. Ellos también serán veteranos algún día. Habrá que tener cuerpo para ser veterano. Por boludo que se termine. Pero en fin. Ya decía, la pintura también prolonga la chochera. Diría que la retoca, igual que el **Informe**, para hacerla parecer un acto de reconstitución del verbo. Decía, burguesa, la pintura. Espacio íntimo. Solo Díaz lo reclama. **La intimidad estructurada como una ventana a la calle**. Porque la ventana no es la invención de Bogni, sino la delegación de la enseñanza básica. El futuro está en la tela. *Toda descripción literaria es una toma de vista*. Se encarga a otros la responsabilidad de la toma estructurada como un discurso. A otros, admitidos por la maquinabilidad del procedimiento y del juego. En ese sentido, Díaz opera siguiendo la línea marcada por **KM 104**. Distinción de algunas ESCENAS MAYORES. Allí se decía de las escenas que tapaban el fondo. Tapar no siendo efectivo, sino eficaz como ilusión. El fondo, siendo el museo, por ejemplo. Museo ya saturado por otros trabajos. *Re/citad*. Museo contra esa franja expresionista. Era el chiste. La historia belga de ese trabajo. O la fotografía del depósito. Otra escena mayor. La Playa. Cosa de *re/leer* el **Block Magico**. Luego, las escenas menores que se *ensamblan*. El beso hindú, la mano cortada, el ojo, etc. En este caso serían las tarjetas postales y los envoltorios gráficos de distinto tipo. Como escena mayor habría que reconocer pedazos de afiches de grandes e importantes exposiciones de museos extranjeros. Afiches extraordinariamente impresos. *Ese color*. Esa reproducción magistral de un toque expresionista. Toque reproducido en cuatricromía. Fondo de

pequeña vitrina. Es falso. Solo se trata de TRABAJOS DE MESA. LA IMAGINERÍA PERSONAL DE LOS MUROS DEL TALLER TRASLADADA A LA RECOMPOSICIÓN DEL ESPACIO EXTENSIONAL, LIMITADO POR LAS DIMENSIONES TRANSITANTES DEL MARCO UTILIZADO. ES LA PEQUEÑA MUESCA DEL ESPÍRITU RECONSTRUCTOR DE SUS PROPIAS HUELLAS. HUELLAS GRÁFICAS Y BIOGRÁFICAS. PARA NO SER MENOS. RENARRATIVIZAR LAS HISTORIAS. EL MODELO. POR ESO, INSISTENCIA EN EL CONTENIDO. INSISTENCIA FORMAL. SINTAXIS DE LAS COMBINACIONES. CADA FIGURA OCUPANDO SU LUGAR DE FUNCIÓN-SIGNO. CADA HISTORIA SIENDO EL MODELO ESTRUCTURADOR DE UNA CONDUCTA. *Esa manera de decir Yo, equivocadamente, parando el dedo desde el fondo de la sala.* Es es un chiste absolutamente significativo. Combinable con el otro. *La historia de la tocación.* El pez muere por la boca. No tiene qué decir. Dice su cuerpo. *Por el ano el cuerpo se hará guante.* Función de guante. Y la tocación de yodo es *el modelo de la pintura curando la sutura.* Sanando la lengua. La lengua que dirá **Je**, en francés, alterando el código de su compensación. *Porque la otra lengua, la que habla de la historia belga como un capítulo pentecostal, recuerda el hecho de que la pintura siempre ha sido considerada como una literatura para laicos.* Teniendo los clérigos el poder del discurso teológico sometido a los rigores gráficos de una escritura delegada. El que escribe. El que indica con el dedo en la pintura famosa de Miguel Ángel. Ese *peuazo* en que el dedo de Dios y el dedo del hombre parecen juntarse. Cuestión de saber quien miente. Lo que se miente al pintar, para no caer en la ingenua pretensión rousseauiста del “todo decir”. Como si fuese así de simple con los autorretratos. *Mentir que sabe francés, levantando el dedo.* Es el mismo dedo que será cambiado por el pincel del soldado que padece de amigdalitis. *Enfermo de tanto hablar,* sería el efecto del *ano parlanchín.* Protuberante en su manifestación discursiva. Retocada por la función de la tintura. Tanto va el calamar a la tinta. Lo central siendo esa traición: con el mismo pincel. Como dedo que apuntala la ficción de una relación representativa. Había que saber si alguien hablaba francés en la sala para poder mentar la *escena matriz* de que tanto se habla. LA REVOLUCIÓN FRANCESA, por ejemplo. Dictada en su lengua e incognocida por el mundo como resto, auditorio, no sabiendo decir **Je**. No arriesgando la fuerza del pronombre personal. La matriz histórica redicha por la tentativa de los **Protocolos**. (8) Discurrir de la pintura y de la política era discutir interpuestamente de lo nuestro. Lo nuestro, dicho como empresa estatal de pintura. Así se vive en la nostalgia de la reforma y de su proyecto articulador del poder. Hasta que todos quedaron fuera. No sería de otro modo. *Saber francés involucra el chiste de la estructura de la lengua.* Saber de un código repetible. Delegable. Entre el prólogo y el epílogo. Casi como decir epitafio. Vivir la ficción, la otra, de la muerte de la pintura. Sindicable en la invención orgánica de los tiempos modernos. Si por ello debieramos entender el acceso a la

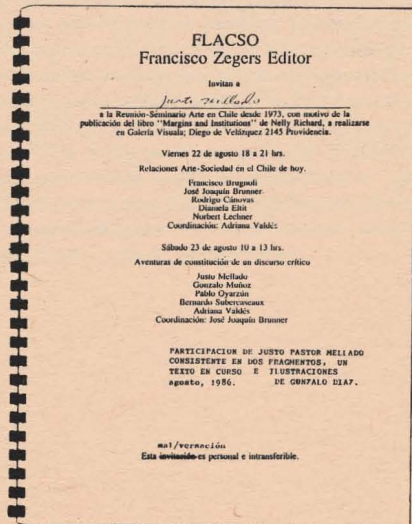
transparencia en la pintura. Nada más que tomarse (la) en serio. Más bien, en serie. La serie de los setenta y siete que responden lo pre/visto. El rito de la inmolación. *La patria es siempre la excusa verdadera*. La vigilia en pintura. Honor a los caídos. Una pintura para cada caída. La escena de la caída. El tipo del fondo debió decir **moi** en vez de **je**. El **moi** es la instancia del individuo en tanto está en el nivel de lo imaginario. Por ahí, *investigar el modo como la pintura se redefine en tanto práctica específica del imaginario*. De qué especificidad se trataría. **Decir yo**. Por decir. La pintura figurando la falta de acceso al lenguaje.

1. *Pintura por Encargo*, pintura presentada por Gonzalo Díaz en *Fuera de Serie*, exposición colectiva, *Galería Sur*, Septiembre 1985.
2. *Fuera de Serie*, exposición colectiva de Brugnoli, Dávila, Díaz, Dittborn, Duclos, Errázuriz, Leppe, con textos de Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Nelly Richard. *Galería Bucci Sur*, Septiembre 1985.
3. *Omaha*. Texto de Justo Pastor Mellado sobre *Pintura por Encargo*, escrito en Agosto de 1985, actualmente en instancia de publicación.
4. Justo Pastor Mellado, *Un amor de leche*, catálogo exposición de Samy Benmayor en *Galería Sur*, Septiembre 1984.
5. Justo Pastor Mellado, *Gonzalo Díaz, El Kilómetro Cientoscuatro*, in Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe, Editor Francisco Zegers, Julio 1985, Santiago de Chile/Buenos Aires, Argentina.
6. Justo Pastor Mellado, *El Block Mágico de Gonzalo Díaz*, catálogo exposición de Gonzalo Díaz en *Galería Sur*, Julio 1985.
7. *¿Qué hacer?*, instalación de Díaz/Mellado, *Galería Sur*, Junio 1984.
8. Gonzalo Díaz/Justo Pastor Mellado, *L'ami du Peuple*, (Modus cogitandi), Acuerdos de Mayo, Protocolo 3, Santiago de Chile, Julio 1984.



Justo Pastor Mellado durante el trayecto-video.

(Juan Francisco Vargas, *Prólogos*, video, NTSC, 35 min., 3/4 pulg., Filmo Centro, 1987).



(Foto de la portada del envío al Seminario)

Portada del envío-ponencia de Justo Pastor Mellado al Seminario *Arte en Chile desde 1973*.

Textos Residuales es una serie de textos sobrantes; algunos de ellos me han pesado, más de lo debido, como un muerto; otros, han permanecido en la sombra sin pena atribuida, como en el limbo; unos pocos, han sufrido la usura de un breve período de circulación en soportes de emergencia. Son textos que uno lleva en el morral, haciendo memoria con el paquete de sal, la brújula, los fósforos y el charqui. Textos pasados a ajo, contaminados por la extrema domesticidad del camino, hediendo a mi sudor seco. Entonces, fiel a la metáfora nómada, instituido por la regulada tecnología solitaria del corredor de fondo, los recupero, los saco al sol y los expongo como ropa sucia. No tengo casa, solo un campamento. Todas mis pertenencias caben en una caja de zapatos. Todas mis pertenencias son mis textos. No tengo más. Los reordeno para editar un monolito y marcar. Por eso, esta edición, que hace caudal de unas gotas, por el cienagoso deseo de la crítica y la autobiografía. Cada una, antesala de la otra. Para no ser menos. Comprimiendo crimosamente el vehículo que las (com)porta. Así, pongo en estado, estos textos, en un momento de orden; es decir, antes de emprender un viaje. Manera de arreglar cuentas con la muerte. Busco en el fondo de mi bolsa el crédito... para el retorno. Pero es la muerte la que habilita esta fascinación por marcar, arreglar cuentas, anotar las deudas, deponer los títulos. Por eso, juntar, enumerar, aquello que ya ha tenido sepultura.... jamás se descansa.

El Príncipe...

N E C R O P O L I S

1. **La representación de Nicolás Maquiavelo**, Revista Margen, n°1, Junio 1980, Santiago de Chile. 2. **Política y Metáfora**, Revista Margen, n°2, Junio 1981, Santiago de Chile. 3. **Ciencia, política, democracia**, Revista Margen, n°3, Junio 1982, Santiago de Chile. 4. **Grabado al agua fuerte**, in **Dos textos de Nelly Richard y Justo Mellado sobre Tránsito suspendido, trabajo de arte de Carlos Altamirano**, catálogo Galería Sur, Agosto 1981, Santiago de Chile. 5. **Algunas observaciones a "Vida cotidiana, cultura y sociedad: Chile 1973-1981"**, de J.J. Bruner, Revista Proposiciones, 1983, Santiago de Chile. 6. **Maquiavelo**, Documentos de Trabajo, Sur Consultores 1980, Santiago de Chile. 7. **Maquiavelo y Gramsci**, Documento de Trabajo, SUR Consultores, 1980, Santiago de Chile. 8. **Defensa de la in/disposición objetual en contra de la errancia manual de estos tiempos**, intervención debate sobre exposición Brugnoli/Errázuriz, Paisaje, Galería SUR, Septiembre de 1983, in Cuadernos de/para el análisis, n°1, Diciembre 1983, Santiago de Chile. 9. **Paisaje**, intervención debate exposición Paisaje, Brugnoli/Errázuriz, Sala Instituto chileno-francés de Valparaíso, Septiembre 1983, in Cuadernos de/para el análisis, n°1, Diciembre 1983, Santiago de Chile. 10. **Contingencia**, intervención debate exposición Contingencia, Codocedo - Parada, Galería SUR, Septiembre 1983, in Cuadernos de/para el análisis, n°1, Diciembre 1983, Santiago de Chile. 11. **Ahora Chile**, intervención debate exposición Ahora Chile, Codocedo - Parada, Galería SUR, Septiembre 1983, in Cuadernos de/para el análisis, n°1, Diciembre 1983, Santiago de Chile. 12. **La disputa de la cita bíblica**, catálogo exposición Dávila, Galería SUR, Septiembre 1983, in Cuadernos de/para el análisis, n°1, Diciembre 1983, Santiago de Chile. 13. **Cuestión de etiqueta**, Nota de presentación de la obra de Gonzalo Díaz, V Bienal de Sidney, 1984, Galería SUR, Septiembre 1983, in Cuadernos de/para el análisis, n°1, Diciembre 1983, Santiago de Chile. 14. **¿Qué hacer? (Chtodielat?)**, **Protocolo 1**, texto escrito en colaboración con Gonzalo Díaz, Ediciones Acuerdos de Mayo, Junio 1984, Santiago de Chile. 15. **L'Ami du peuple**, **Protocolo 3**, texto escrito en colaboración con Gonzalo Díaz, Ediciones Acuerdos de Mayo, Julio 1984, Santiago de Chile. 16. **Juat du yu min?**, **Protocolo 5**, texto escrito en colaboración con Gonzalo Díaz, Ediciones Acuerdos de Mayo, Julio 1984, Santiago de Chile. 17. **Un amor de leche**, catálogo exposición Benmayor, Galería SUR, Septiembre 1984, Santiago de Chile. 18. **Texto auxiliar para la lectura del**

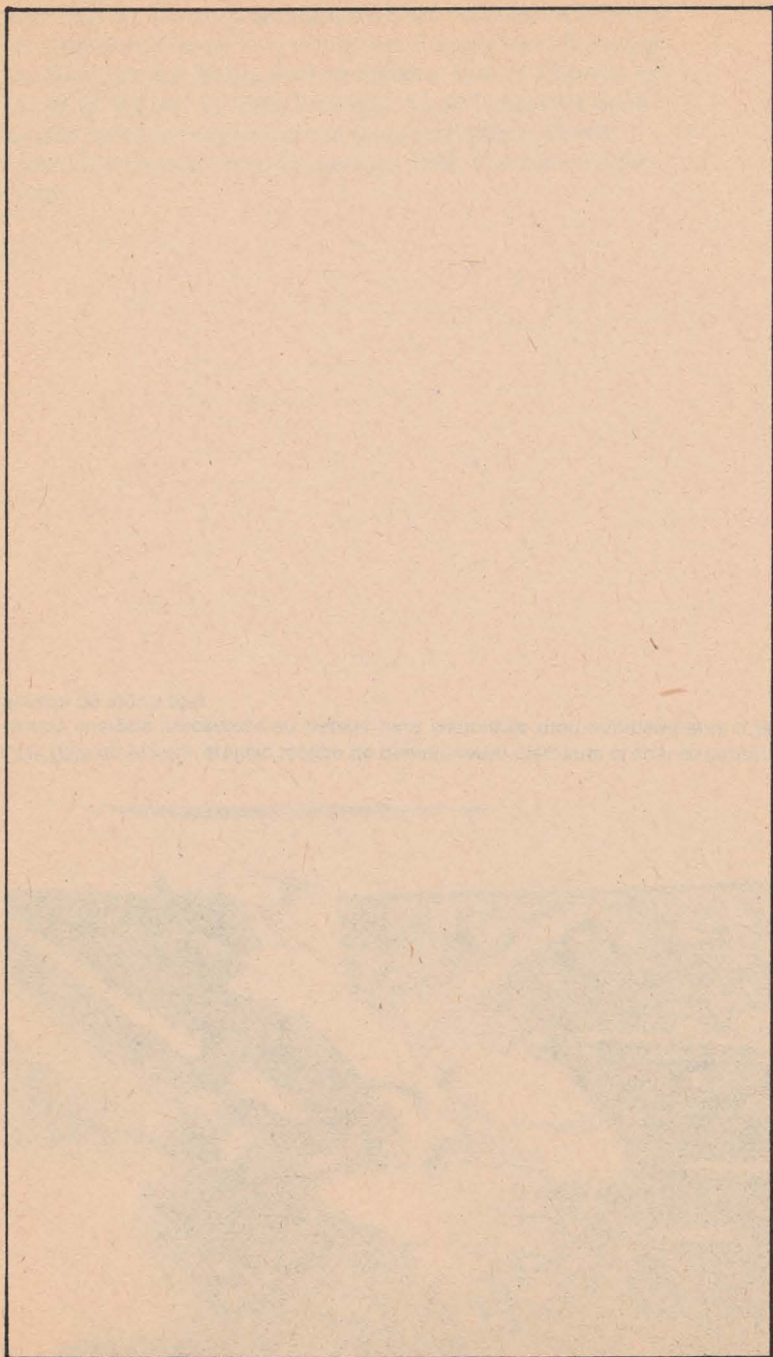
cuadro sin título presentado por Gonzalo Díaz en Galería Visuala. Documento de Trabajo, n°1, Revista Margen, Mayo 1985, Santiago de Chile. **19. Los hijos de la dicha**, catálogo exposición Los hijos de la dicha, curador Gonzalo Díaz, Galería SUR, Junio 1985, Santiago de Chile. **20. Sobre Couve**, catálogo exposición de Adolfo Couve, Galería Visuala, Junio 1985, Santiago de Chile. **21. Gonzalo Díaz, el kilómetro cientocuatro, in Cuatro artista chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe**, Francisco Zegers Editor, Julio 1985, Santiago de Chile/Buenos Aires, Argentina. **22. El "block mágico" de Gonzalo Díaz**, catálogo exposición de Gonzalo Díaz en Galería Sur, Julio 1985, Santiago de Chile. **23. El caso Kafka/ Quilaqueo**, in Cinco videos de autor, catálogo instalación Sandra Quilaqueo, Galería Visuala, Noviembre 1985, Santiago de Chile. **24. La pintura que falta**, in catálogo exposición de Patricia Vargas, Hecho Pedazos, Galería Visuala, Abril 1986, Santiago de Chile. **25. Nota sobre la pintura de Patricio de la O**, catálogo exposición Patricio de la O, Galería Arte Actual, Agosto 1986, Santiago de Chile. **26. Dos notas sobre las serigrafías de Nury González**, catálogo Galería Carmen Waugh, Septiembre de 1986, Santiago de Chile. **27. Discurso contra una convocatoria**, panfleto, Septiembre 1985 (en ocasión de la muestra colectiva Todas las manos, convocada por la Comisión Chilena de Derechos Humanos), Santiago de Chile. **28. Meter la pata o presentación de la obra de Gonzalo Díaz en 'Chile vive', Madrid, 1987**. Ediciones Visuala, Enero 1987, Santiago de Chile. **29. La pintura y el sacramento de la confirmación**, catálogo Exposición 'Los artistas presentan a los artistas', Galería Plástica 3, Mayo 1987, Santiago de Chile. **30. La reconquista pictórica de la imagen**, catálogo Exposición 'Los artistas presentan a los artistas', Galería Plástica 3, Mayo 1987, Santiago de Chile. **31. Hegemonía de la visualidad**, Presentación, catálogo Exposición Hegemonía y Visualidad, Simposio Gramsci, Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Ediciones Visuala Galería, mayo 1987, Santiago de Chile. **32. Sobre José Balmes**, catálogo Exposición Hegemonía y Visualidad, Simposio Gramsci Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Ediciones Visuala Galería, Mayo 1987, Santiago de Chile. **33. Sobre Gonzalo Díaz**, catálogo Exposición Hegemonía y Visualidad, Simposio Gramsci Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Ediciones Visuala Galería, Mayo 1987, Santiago de Chile. **34. Sobre Juan Downey**, catálogo Exposición Hegemonía y Visualidad, Simposio Gramsci Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Ediciones Visuala Galería, Mayo 1987, Santiago de Chile. **35. Sobre**

Nury González, catálogo Exposición Hegemonía y Visualidad, Simposio Gramsci Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Ediciones Visuala Galería, Mayo 1987, Santiago de Chile. **36. Sobre Jorge Tacla**, catálogo Exposición Hegemonía y Visualidad, Simposio Gramsci Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Ediciones Visuala Galería, Mayo 1987, Santiago de Chile. **37. Sobre Patricia Vargas**, catálogo Exposición Hegemonía y Visualidad, Simposio Gramsci Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Ediciones Visuala Galería, Mayo 1987, Santiago de Chile. **38. Sobre Waldo Gómez y Rodrigo Vega**, suplemento al catálogo Exposición Hegemonía y Visualidad, Simposio Gramsci Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, Ediciones Visuala Galería, Mayo 1987, Santiago de Chile. **39. Re (en) marcar el paisaje**, (Segunda nota sobre la pintura de Patricio de la O., 1987), catálogo Exposición de Patricio de la O., Instituto Cultural de Las Condes, Agosto de 1987, Santiago de Chile. **40. El misterio de la gran Pirámide**, catálogo Festival Downey, Video Porque TeVe, Ediciones Visuala Galería, Septiembre 1987, Santiago de Chile. **41. El ojo de la papa: Autobiografía y video en la obra de Juan Downey**, catálogo Festival Downey, Video Porque TeVe, Ediciones Visuala Galería, septiembre 1987, Santiago de Chile. **42. Lo que podemos ver en la cumbre de la obra Dittborn**, catálogo VII Festival franco-chileno de video-arte, Noviembre de 1987, Santiago de Chile. **43. Presentación de la selección chilena al VII Festival franco-chileno de video-arte**, catálogo VII Festival franco-chileno de video-arte, Noviembre de 1987, Santiago de Chile. **44. Un ensayo para la renovación plástica de la narrativa televisual chilena**, catálogo presentación video de Jorge Said, La última vista de Santiago, Noviembre de 1987, Santiago de Chile. **45. Nota para una breve historia de Galería Visuala**, revista Ojo de Buey, N°1, Diciembre de 1987, Santiago de Chile. **46. Prácticas periféricas y memoria social (I): Nury González**, Nota de presentación de Nury González en la exposición Mujer, Arte y Periferia, Woman in Focus, Noviembre de 1987, Vancouver, Canada. **47. Prácticas periféricas y memoria social (II): Julia San Martín**, nota de presentación de Julia San Martín en la exposición Mujer y Periferia, Woman in Focus, Noviembre de 1987, Vancouver, Canada. **48. José Balmes y la pintura contemporánea de tradición francesa**, in La France au Chili, A.C.F.I., Febrero de 1988, Santiago de Chile. **49. El mundo en un pañuelo**, catálogo exposición María Eugenia Fontecilla, Sala Instituto Cultural del Banco del Estado, Febrero 1988. **50. Sueños privados, mitos públicos**, catálogo de la exposición Banco de Pruebas, Gonzalo Díaz, Galería Arte Actual,

Abril 1988. **51. El congelamiento de Eros**, catálogo de la exposición de Hector Calderón, Sala Instituto Francés de Cultura, Septiembre 1988. **52. Sobre pintura chilena**, Diario La Epoca, jueves 25 de Agosto de 1988, Santiago. **53. El Fantasma de la sequía**, catálogo exposición de Eugenio Dittborn, Centro Cultural Miraflores, Lima, Septiembre 1988, Francisco Zegers Editor.



CORTINA de HUMO, artificio táctico de ocultamiento mediante el cual se cubren ciertos cuerpos mecánicos en batalla para sustraerse momentáneamente a la mirada de algún otro.



NICHO DE SALIDA

