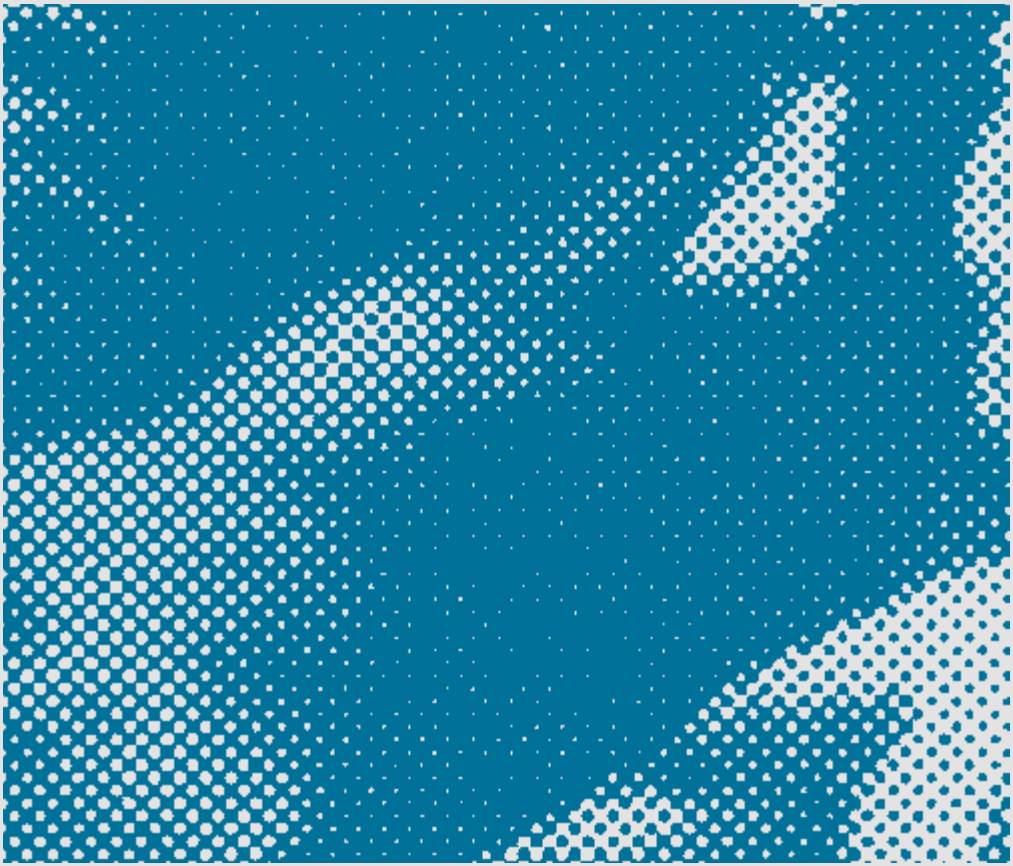
D21 EDITORES



ANTICIPOS

COLECCIÓN N°1

Textos: Completamente íntegro: señales de ausencia en la obra de Hernán Parada ◆ El resplandor de una imagen. Sobre *La Pietà* de Eugenio Dittborn ◆ Sobre la obra de Sybil Brintrup ◆ El envés de las cosas: objetos y aparatos en la obra de Sylvia Palacios Whitman ◆ Crítica de arte y escena institucional durante la dictadura militar chilena.

Diego Maureira
Vania Montgomery
Justo Pastor Mellado
Jennifer McColl Crozier
Lucy Quezada

© D21 Editores
Nueva de Lyon 19, departamento 21
Providencia, Santiago de Chile
info@d21.cl
www.d21.cl / www.d21virtual.cl
ISBN: 978-956-09055-4-3

Anticipos
Colección N°1

Textos:
Diego Maureira
Vania Montgomery
Justo Pastor Mellado
Jennifer McColl Crozier
Lucy Quezada

Diseño portada e interior:
María Fernanda Pizarro

Santiago de Chile, junio de 2021.

ANTICIPOS
COLECCIÓN N°1

D21 EDITORES

ÍNDICE

06 Completamente íntegro: señales de ausencia en la obra de Hernán Parada
Autor: Diego Maureira

18 El resplandor de una imagen. Sobre *La Pietà* de Eugenio Dittborn
Autora: Vania Montgomery

38 Sobre la obra de Sybil Brintrup
Autor: Justo Pastor Mellado

40 El envés de las cosas: objetos y aparatos en la obra de Sylvia Palacios Whitman
Autora: Jennifer McColl Crozier

54 Crítica de arte y escena institucional durante la dictadura militar chilena
Autora: Lucy Quezada

COMPLETAMENTE ÍNTEGRO: SEÑALES DE AUSENCIA EN LA OBRA DE HERNÁN PARADA

DIEGO MAUREIRA

La obra de Hernán Parada (Talca, 1953) se sitúa en el contexto de dictadura en Chile. El artista ingresa a estudiar artes plásticas en la Universidad de Chile en 1972 y se titula como grabador a comienzos de 1981. Durante este periodo, hasta que abandona el país en 1987, desarrolla un trabajo marcado por la experimentalidad, ligado en muchos aspectos al círculo de obras y eventos agrupados bajo el nombre de Escena de Avanzada[1]. La obra de Hernán Parada es particularmente relevante ya que encarna uno de los vínculos más estrechos del periodo entre arte experimental –también llamado neovanguardista[2]– y violencia política. Su trabajo habla directa e íntimamente de la desaparición forzada de personas, uno de los métodos de amedrentamiento y desarticulación política empleados por la Junta Militar para acabar con los movimientos y partidos de izquierda en el país, a través de las fuerzas armadas y los aparatos de inteligencia.

En 1974 ocurre la detención y desaparición de Alejandro Parada, hermano mayor del artista, por agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Alejandro era estudiante de medicina veterinaria en la Universidad de Chile y tras el golpe de Estado de 1973 abandona

[1] Ver: *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad* (Santiago: FLACSO, 1987) y *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (Santiago: Metales Pesados, 2007) de Nelly Richard.

[2] Ver: *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto* (CENECA, 1983) de Osvaldo Aguiló.

la escuela debido a los riesgos que suponía para su integridad física la militancia en el Partido Socialista. La desaparición de Alejandro, el mayor de seis hermanos, genera un fuerte impacto en Hernán, quien decide incorporar todo el peso de aquel suceso a su producción artística. Es así como desarrolla un trabajo que hoy testifica los alcances de la represión durante los años 70 y 80 en Chile, a la vez que da cuenta de los nuevos derroteros de un arte que se desmarca de los formatos, recursos y temporalidades tradicionales.

La primera obra que destaca en la carrera de Hernán Parada es *Obrabierta A*, exhibida por primera vez en 1978 en la exposición *Año de Derechos Humanos* en la iglesia San Francisco[3]. La obra consiste en un acercamiento conceptual a la figura de Alejandro Parada a través de los vestigios que conservaba su familia. Se dispone espacialmente como una instalación compuesta de objetos, texto e imágenes fotográficas. En su encabezado se señala: «Esta documentrografica, debe entenderse, como parte de una "obra abierta" actualmente en ejecución». Tal como más tarde plantea el artista, el nudo central de este trabajo, así como la mayoría de las obras que seguirán a *Obrabierta A*, tiene que ver con la idea de incertidumbre y el impacto de ciertos eventos dramáticos provenientes de la realidad. Este enfoque particular deriva de la situación de suspenso que Hernán Parada experimentaba, al igual que todos aquellos que habían perdido a un ser querido por motivos políticos y bajo circunstancias inciertas. Así, *Obrabierta A* se plantea como un proceso o una espera, la exhibición de documentos ligados a una temporalidad que se mantiene en vilo, hasta que el destino de Alejandro sea conocido[4].

[3] Esta exposición formó parte de un Simposium Internacional y se enmarcó dentro de las Actividades Culturales asociadas al Año de los Derechos Humanos, convocado por el Arzobispo de Santiago, cardenal Raúl Silva Henríquez (VVAA, 2012: 30).

[4] Pese a que la obra se consideraba terminada justo en el punto en que se revelaba el destino de Alejandro tras su detención, en el catálogo razonado del Museo de Arte Contemporáneo se especifica un cierre simbólico llevado a cabo el año 2011 junto a familiares y víctimas de la dictadura, en el marco de la exposición *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, cuando esta pieza pasa a formar parte de la colección del museo.

Obrabierta A exhibe además una cronología de fotografías que van desde el nacimiento de Alejandro Parada hasta la época previa a su detención. En total son 13 fotografías y 3 espacios vacíos que sugieren una historia personal inconclusa[5]. Finalmente, bajo esta línea temporal se dispone un mueble con enciclopedias, libros y cuadernos escolares, todos provenientes del hogar de la familia Parada González. La estantería se acompaña de un texto impreso en el que el artista explica la estructura simbólica de la instalación y plantea que sus recursos formales comparecen como la búsqueda y espera de un suceso que se encuentra más allá de los límites del arte.

En 1980 el artista presenta su memoria de grado universitaria, la que se centra en la noción de «obrabierta». Si bien la idea original del texto estuvo ligada a *Obrabierta A* y la desaparición de Alejandro Parada, el artista se ve obligado a generar un desvío en su escrito debido a lo delicado del tema en un contexto de fuerte control y censura por parte de las autoridades académicas. Margarita Schultz, profesora guía de Parada, convence al joven artista de buscar otro tema que permita ejemplificar su argumento. Es así como aborda finalmente un acontecimiento de carácter internacional, el caso de secuestro en Colombia conocido como M-19[6].

La idea de «obrabierta» proviene del libro del pensador italiano Umberto Eco titulado *Obra abierta*. No obstante, Hernán Parada modifica este concepto contrayendo ambas palabras y ofreciendo una nueva definición, diferente a la que Eco articula en su escrito de 1965. Si el autor italiano apunta a un modo de comprender las expresiones actuales del arte contemporáneo, lo que «obrabierta» de Hernán Parada instala es un modelo de producción

[5] Los registros de *Obrabierta A* de 1978 dan cuenta de que la obra además incluía un retrato ampliado de Alejandro Parada cuando era un bebé. Este elemento no forma parte de la obra conservada actualmente por el Museo de Arte Contemporáneo ni aparece en los registros de exhibiciones posteriores.

[6] M-19 fue un grupo de guerrilla urbana colombiano que en febrero de 1980 ocupó la Embajada de República Dominicana en Bogotá y tomó como rehenes a diplomáticos y civiles durante 61 días.

Obrabierta M-19, 1980, fotografía cortesía de Hernán Parada.

artística, una suerte de "fórmula" para generar un tipo de arte ligado directamente a acontecimientos provenientes del devenir histórico que se encuentran en desarrollo y que, por su complejidad, poseen un alto grado de tensión o dramatismo[7]. Todas estas cualidades se ajustan en gran medida a la situación que el artista vivía en relación a su hermano, y en este sentido el caso M-19 se transforma en una pantalla o camuflaje para justificar el verdadero trasfondo político de su propuesta.

La expansión de los medios gráficos y soportes más allá de las técnicas tradicionales del grabado[8] permitió a Hernán Parada explorar nuevas posibilidades visuales, conceptuales y performáticas que estrecharon cada vez más su obra y su vida personal. Si bien esto supuso un obstáculo a nivel académico –la imposibilidad de hablar explícitamente de su hermano o utilizar nuevas tecnologías de la imagen como la fotocopia–, sus rendimientos encontraron un nicho más allá de las convenciones de la época. La obra de Parada se alinea con trabajos que paralelamente desarrollaron artistas como Carlos Altamirano, Alfredo Jaar, Víctor Hugo Codocedo, Sybil Brintrup, Luz Donoso, Elías Adasme, el Colectivo Acciones de Arte y la obra individual de cada uno de sus miembros, entre otros, con quienes además colaboró y desarrolló vínculos de amistad. En este escenario, es importante mencionar la asidua participación de Hernán Parada dentro del Taller de Artes Visuales (TAV)[9],

[7] Paulina Varas lo describe de la siguiente manera: «La Obrabierta respondía a una "fórmula" compuesta de una Declaración (la identificación del suceso), un Fundamento (la razón que hace del suceso un hecho abierto), una Ubicación (que señalaba el lugar y contexto donde ocurrió el suceso), un Comienzo (el inicio del suceso), un Final (que señala su cierre) y una Duración o extensión temporal del suceso. La Organización del suceso se dividía en la Estructura y el Desarrollo. La primera era configurada por las distintas organizaciones que participaban del suceso, mientras que el segundo se componía de las acciones y las reacciones que se producían debido a la emergencia del suceso, que influían en la duración del mismo. Finalmente, la sección dedicada al Conocimiento del suceso constaba de la información que los medios de comunicación y otros agentes generaban en torno a éste, así como de documentación relativa a otras acciones derivadas del evento» (VVAA, 2012: 101)

[8] Hacia 1980 las técnicas de grabado oficiales que se impartían en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile se limitaban a la xilografía, el grabado en metal, la serigrafía y la litografía.

[9] Ver: «Taller de Artes Visuales (TAV). Producción, difusión y reflexión sobre el grabado en Chile durante la Dictadura», *Ensayos sobre artes vi-*

espacio de gráfica independiente que generó importantes redes de trabajo y discusión al margen de las instituciones artísticas vigiladas por el régimen. Sin ir más lejos, Hernán Parada imprimió en los talleres de aquel espacio las obras que fueron presentadas en su defensa de grado, y fue en el TAV a su vez donde conoció y estrechó lazos con quienes trabajaría de forma más cercana: Luz Donoso, Elías Adasme, Patricia Saavedra y Sybil Brintrup.

Durante los años siguientes Hernán Parada continuó poniendo en marcha la idea de «obrabierta» y participando de manifestaciones de protesta en apoyo a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. A partir de entonces la mayoría de sus trabajos tendrán un vínculo con las nociones de acción de arte e intervención urbana[10]. En octubre de 1980 el artista realiza una exposición en galería Época que cuenta con una primera etapa en el espacio público. Utilizando un cartel con letras negras y fondo blanco, el artista intervino la vía pública en diferentes puntos del centro de Santiago. El cartel señalaba: «Proposición desde el arte. Celebrar el cumplimiento de los 10.000 días de existencia de cualquier persona». Entre los lugares que el artista intervino se cuentan el Paseo Ahumada y el frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile. La obra como proceso finaliza cuando Parada comparte una torta de cumpleaños con el público asistente a la galería. Esta obra combina arte conceptual y performance, poniendo énfasis en una de las cuestiones que más interesaba a Parada: el tiempo y sus posibilidades de medición. O más aún, la capacidad de abordar, reflexionar y comunicar acerca de la distribución y comportamiento de los fenómenos en el espacio-tiempo. Como él mismo afirma en 1983: «Tres son los factores que están presentes en –casi todos– los trabajos que he proyectado. Estos

suales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen II (Santiago: LOM Ediciones, 2012) de Felipe Baeza y José Parra.

[10] Ver: «Arte y acción político: invenciones urbanas en los periodos de dictadura y democracia en Chile», *Ensayos sobre artes visuales. Visualidades de la transición. Debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile. Volumen V* (Santiago: LOM Ediciones, 2012) de Alejandro de la Fuente y Diego Maureira.

Proposición desde el arte. Celebrar el cumplimiento de los 10.000 días de existencia de cualquier persona, 1980, fotografía cortesía de Hernán Parada.

son: el tiempo, la vida y la información» (Sanfuentes, 2015: 100).

Entre 1984 y 1985 Hernán Parada realiza un trabajo que retoma la imagen del rostro de su hermano. Este recurso había sido utilizado previamente en su defensa de grado y en una intervención urbana de 1979 en la que el artista muestra una reproducción ampliada del rostro de Alejandro, emplazándose en distintas locaciones de Santiago. Sin embargo, la acción de 1984 posee un fuerte carácter performático, ya que consiste en la personificación de Alejandro a través de una máscara con su rostro. Portando esta máscara-antifaz, Hernán Parada visitó distintos lugares como la Estación Central, la Estación Mapocho, la Plaza de Armas, los Tribunales de Justicia y el Patio 29 del Cementerio General, además de aquellos que frecuentaba Alejandro, como la Escuela de Medicina Veterinaria de la Universidad de Chile. Los encuentros que generó esta experiencia fueron registrados en audio por la cinta de la artista Luz Donoso, quien solía acompañar a Parada en sus acciones, y fotografiados por el artista Víctor Hugo Codocedo. En esta obra, Parada se investía de su hermano desaparecido preguntando a las personas con las que se encontraba acerca de su paradero. Este gesto resultaba en su mayoría desconcertante para quienes se encontraban con él[11].

En 1987 Hernán Parada abandona el país. Primero vive en Brasil durante un tiempo y finalmente se radica en Toronto, Canadá, ciudad donde reside actualmente. La obra de Parada se construye conceptualmente, a partir de una textualidad declaratoria, y desde esta dimensión irrumpe dentro del orden sensible, haciéndose patente a través de una serie de signos y señales que delinean la ausencia. La tendencia radical de las corrientes del siglo XX de fundir arte y vida posee varios elementos en común con el trabajo desarrollado por Parada en este periodo, no obstante, desde una perspectiva marcada por las condiciones de vida materia-

[11] Ver: *Resituación de una obra* (Santiago: Autoedición, 2002) de Ernesto Muñoz.

Acción de Hernán Parada con el rostro de su hermano, 1984,
fotografía cortesía de Hernán Parada.

les en Latinoamérica. Las dictaduras en el continente son fruto de una herencia colonialista y por esta razón, cuando se piensa un arte conceptual desde el sur, sus prácticas generalmente están cargadas de pequeñas historias que reflejan grandes hechos políticos celebratorios o fúnebres. El punto medular dentro de este tipo de producción se encuentra en la capacidad de perforar las lejanías de los eventos y bordarlos en el tiempo a través de dispositivos de memoria. ¿Cuánto nos dice hoy la fotografía de un ausente, de pie, completamente íntegro, en búsqueda de su propio cuerpo desaparecido?

Bibliografía

- Aguiló, Osvaldo. *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), 1983.
- Muñoz, Ernesto. *Resituación de una obra*. Santiago: Autoedición, 2002.
- Richard, Nelly. *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO, 1987.
- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007.
- Sanfuentes, Francisco. *Calle y acontecimiento*. Santiago: Editorial Universitaria, 2015.
- Varas, Paulina. *Luz Donoso. El arte y la acción en el presente.* Santiago: Ocho Libros, 2018.
- Varas, Paulina. *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso* (catálogo). Santiago: Centro de Arte Contemporáneo / UC, 2011.
- VV.AA. Catálogo Razonado Colección Museo de Arte Contemporáneo. Santiago: Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2017.
- VV.AA. *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen II*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.
- VV.AA. *Ensayos sobre artes visuales. Visualidades de la transición. Debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile. Volumen V*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.
- VV.AA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Ed. Red de Conceptualismos del Sur. Madrid: Centro de Arte Museo Nacional Reina Sofía, 2012.

EL RESPLANDOR DE UNA IMAGEN. SOBRE *LA PIETÀ* DE EUGENIO DITTBORN

VANIA MONTGOMERY

La reproducción técnica es capaz
de poner a la réplica en ubicaciones
inalcanzables para el original.

Walter Benjamin
La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)

El *knock out* en vivo

El 24 de marzo de 1962, Benny Kid Paret caía desvanecido sobre la lona del ring ubicado en el Madison Square Garden de Nueva York. El público gritaba de emoción y proclamaba a Emile Griffith como el nuevo campeón en la categoría de peso wélter. Pocos segundos antes, el *referee* Ruby Goldstein había detenido la pelea y el médico ingresaba al cuadrilátero para auxiliar el cuerpo inconsciente del boxeador cubano. Toda la escena era vista por 7.500 personas que se encontraban en las graderías del recinto deportivo, además de ser transmitida en vivo por televisión y capturada por distintos lentes fotográficos.

"El hombre yacía rígido e inconsciente en la camilla, con las piernas rígidamente extendidas, la mandíbula cerrada, los puños apretados, una pupila anormalmente dilatada y el pecho agitado por la respiración dificultosa" (Binder, "Ring Injuries: Room for Study", 22/05/1962), rezaban los informes médicos sobre el estado de Benny Kid Paret al ingresar al Hospital Roosevelt en Nueva York, luego del *knock out* sufrido en el ring. El pugilista fue sometido a una cirugía donde se le realizaron punciones en el cráneo, para aligerar la presión causada por los coágulos que permanecían en su interior. Paret estuvo varios días en coma, amortajado con mantas especiales –a modo de sudario–, que mantenían su cuerpo a baja temperatura, con el objetivo de aligerar los requerimientos de su organismo para oxigenar la zona del cerebro. De manera paralela, más de 140 personas se dirigieron a donar sangre al hospital. El público conmocionado rezaba por la salvación de un ex campeón.

A pesar de todos estos cuidados, las posibilidades de sobrevivir eran escasas y finalmente, unos días después Benny Kid Paret falleció a la corta edad de veinticinco años. Su desvanecimiento público tras el combate abrió la discusión respecto al boxeo, las reglas de este deporte, los implementos de seguridad y por supuesto, las culpas: de Emile Griffith, del *referee* o del boxeo en sí. Luego, comenzó el debate público acerca de la condición televisiva y la transmisión en vivo de esta disputa, dado que el registro de la agonía final en la lona fue reproducido múltiples veces durante las horas y días siguientes al fatídico combate, atrayendo la mirada de una nueva ola de espectadores, mayor en cantidad a quienes se interesaron por sintonizar la pelea inicial, antes de saber que serían testigos de un desmayo final en vivo, presentado como un espectáculo de deporte. Como con-

secuencia, las compañías comerciales detuvieron los auspicios publicitarios de sus marcas en la industria del box y las peleas salieron de la televisión en vivo durante varios años en Estados Unidos.

Ya sea porque las imágenes estáticas pueden condensar más niveles de tramado y densidad visual que las que se registran en movimiento o porque ante el juicio público, con el paso de los años, reproducir la secuencia de una muerte fricciona la barrera del morbo, las imágenes que habitualmente observamos de este trágico combate corresponden, en su mayoría, a capturas fotográficas. Ya sea tomas en primer plano o encuadres hacia la pantalla del televisor, la mayoría de estas imágenes se nos presentan sedimentadas bajo una impresión final inmóvil. Según Susan Sontag, pese que las producciones audiovisuales (la televisión, el video contínuo, las películas) pueblan el común de nuestro entorno visual, el medio fotográfico emerge a la hora de recordar: "La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio" (Sontag, 2003, p. 13).

En efecto, ya sea por el peso de la historia de arte o por nuestra propia capacidad de ser *punzados*[1] por una imagen fija, rememorar hoy la culminación entre Emile Griffith y

[1] Con esto nos referimos al *punctum*, concepto desarrollado por el semiólogo francés Roland Barthes en su texto *La cámara lúcida* (1980) y referido a la punción que ejecuta una fotografía sobre el espectador, lo que se traduce en alguna característica –posible o imposible de ser identificada visualmente– que atrae, llama la atención y cautiva desde una imagen determinada.

"Final de pista" fotografía colección obras gráficas y documentos de Eugenio Dittborn

Benny Kid Paret circunscribe nuestro recuerdo hacia el fotograma final de la caída de Paret, y particularmente, hacia su declinación visualizada, reproducida y auratizada en la obra de arte *La Pietà* de Eugenio Dittborn.

La aproximación a las imágenes

A lo largo de su producción editorial, Eugenio Dittborn se refiere a las fuentes a las que debe su trabajo, en gran medida compuesto por *imágenes encontradas*. Así, el enunciado "El pintor debe sus trabajos a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa, la actualidad;" (Dittborn, 1977, s/n.) es una composición fundamental que se repite de manera habitual en sus libros y catálogos, presentando leves variaciones a lo largo de los años[2]. Esta estructura textual es reunida junto a otros escritos del mismo estilo, los que se suelen agrupar bajo una sección titulada "Sudario" o "Caja de herramientas" aunque existen algunas publicaciones en las que

[2] Estas variaciones se refieren a los pronombres personales empleados por Eugenio Dittborn y al formato de las obras a las que estos hacen referencia. Así, en un primer momento, Dittborn se autodefine como un autor que debe sus dibujos: *Delachilenapintura, historia* (1976), *V.I.S.U.A.L. nelly richard rOnald kay dOs textOs sObre 9 dibujOs de dittbOrn* (1976); luego, en un segundo arco temporal, introduce el sustantivo de pintor, y de aquí en adelante comienza a denominar su producción bajo el concepto de trabajo: *Final de Pista* (1977), *Catálogo sin título (Expo. en Bogotá)* (1978); en un tercer periodo –que coincide con los inicios de una incursión más experimental en nuevos medios como el video, la performance y el arte correo– Dittborn abandona los sustantivos anteriores, para comenzar a hablar en primera persona: *N.N.: aUTOPsIA (Rudimentos teóricos para una visualidad marginal)* (1979), *Sin título (Expo. en Caracas)* (1979), *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana* (1980), *La feliz del edén* (1983) e inaugurando una retórica que luego se orientará directamente hacia la revelación de las fuentes de sus Pinturas Aeropostales.

estas frases declaratorias se reproducen en páginas sueltas y al azar.

A grandes rasgos, podemos ensayar la organización de una parte del repertorio iconográfico de las *imágenes encontradas* de Eugenio Dittborn en un diagrama de tres aristas: por una parte, ciudadanos/nas marginados/das, ya sea por su origen étnico o por su profesión y estrato social (delincuentes, trabajadoras sexuales, indígenas), por otra parte, deportistas en acción (nadadores, pugilistas, maratonistas), que sin embargo, han pasado al olvido. En el primer grupo, la importancia de su retorno radica principalmente en el carácter social marginal y condenatorio que motivó su retrato fotográfico original y condicionó las poses de los mismos: de mirada neutra y frontal hacia la cámara, inmortalizando sus rasgos bajo el formato de un retrato tipo carnet, que inscribe la identidad social de quien se fotografía y vuelve su cuerpo un objeto de vigilancia y ficha de registro (Tagg, 1988). En cuanto al segundo grupo, este se destaca por los gestos y ademanes de esfuerzo y dolor expresados en el rostro de los deportistas al momento de llegar a la meta y ser capturados por el lente de la cámara. Este instante *encontrado* presenta una perfecta resonancia con el concepto de "inconsciente óptico" enunciado por Walter Benjamin, introducido por Ronald Kay y señalado por Dittborn cuando se refiere al uso de estas imágenes en su obra[3]. En cuanto al tercer conjunto dentro del diagrama aquí propuesto, se visualizan imágenes que rompen paradigmas mediales, en pequeña o gran escala, al momento de su aparición pública: el desvanecimiento, al

[3] A grandes rasgos, el "inconsciente óptico" hace referencia a aquellos aspectos que sólo pueden ser visualizados tras la captura fija y mecánica de la cámara fotográfica, así como también por sus artefactos de ampliación y retardo de la imagen,

borde del deceso, de un pugilista en el ring transmitido en vivo; el primer juicio legal televisado en Estados Unidos; la primera captura fotográfica de Margarita Dittborn recién nacida; la imagen mediática tras el hallazgo de cadáveres de detenidos desaparecidos en estado de momificación, con sus prendas de ropa y expresiones faciales intactas. Las tres categorías presentan un gran rasgo en común: nacen como imágenes masivas, de impresión y alcance múltiple entre el común de sus receptores.

La imagen encontrada de Benny Kid Paret se enmarca dentro del último grupo, dado que si bien se trata de un deportista, la sedimentación de su cuerpo no radica en su *estado de cuerpo deportivo*, sino que más bien en la gestualidad y posición de su organismo: exánime, tendido en posición horizontal y auxiliado por otro cuerpo arrodillado, análogo a la composición de una *pietà*. Ahora bien, esta imagen en particular, tardó quince años en ser encontrada por Dittborn y antes de ello, transitó por el siguiente itinerario de medios y soportes de exhibición: i) fue grabada por una cámara de video y transmitida en vivo el 24 de marzo de 1962; ii) fue reproducida en múltiples aparatos televisivos en distintas ocasiones durante y posterior al combate en el ring; iii) en una de esas reproducciones, la secuencia fue fotografiada en seis escenas desde la pantalla del televisor por una cámara de la United Press International; iv) las fotografías tomadas por la UPI fueron adquiridas por la revista chilena Gol y Gol; v) el medio local imprimió las

en contraposición al ojo humano: "la cámara lenta no solo muestra motivos dinámicos ya conocidos, sino que descubre en estos otros completamente desconocidos (…) una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara" (Benjamin, 2003, p. 86). En el caso de Dittborn, entonces, dichos instantes serían los "gestos del organismo, pugilista-nadador-tenista-atleta, somáticamente suplicado, conmovido, martirizante, sufriente, exanime;" (Dittborn, 1977, s/n.).

Contraportada revista "Gol y Gol"

capturas fotográficas en la contraportada de un número editado el 4 de abril de 1962; vi) quince años después de su impresión, uno de los números de la revista terminó alojado en una librería de segunda mano, donde Eugenio Dittborn la adquirió; vii) la sexta secuencia presentada por estas fotografías fue ampliada, reproducida y transfigurada a través de distintos soportes, dimensiones y sustratos de impresión, inscribiéndose en la historia del arte chileno como *La Pietà*.

El encuentro de *La Pietà*

La variedad de trayectos y sobreposiciones de esta secuencia fotográfica han llevado a que Eugenio Dittborn entienda cada paso como la suma y acumulación de una nueva capa de piel o corteza envoltoria: "Tengo una especial fascinación por las imágenes que contienen huellas de sus sucesivos traslados o marcas de viaje (…) allí están inscritas visiblemente, visualmente, todas las mediaciones que lo contuvieron trasladándolo, todas sus envolturas" (Dittborn, 1997, p. 27). Asimismo, se debe mencionar que el autor ha realizado distintas versiones a partir de la imagen congelada, presentando variantes entre los soportes de impresión, el reflejo invertido de las figuras y las dimensiones de cada reproducción.

La pietá es una fórmula de representación que se encuentra a lo largo de la historia del arte judeocristiana y que además resulta ser un motivo iconográfico común en el arte chileno de los años 70 y 80, siendo utilizada por artistas como Juan Pablo Langlois, Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila y

"Fallo fotográfico" fotografía colección obras gráficas y documentos de Eugenio Dittborn

las Yeguas del Apocalipsis[4]. Asimismo, también hay que destacar que el mismo Dittborn identificó varias *pietàs* a lo largo de su producción visual: en su libro de artista *Fallo fotográfico* (1981) hay una sección que se presenta bajo el título "PIETÁ" y contiene distintas imágenes extraídas de la prensa masiva, que presentan una estructura visual leída bajo la misma fórmula iconográfica. En total son cuatro imágenes, cada una de las cuales se encuentra acompañada por una cita de los evangelios canónicos del Nuevo Testamento, especialmente cuando estos narran la envoltura del cadáver de Cristo y

[4] Para un análisis más acabado e integral de esta fórmula en el arte chileno de aquellos años véase el seminario dictado por Paz López titulado "Velar la muerte. La pietá en el arte chileno (1975-1989)" producido por la Fundación CEdA y disponible en línea.

"Fallo fotográfico" fotografía colección obras gráficas y documentos de Eugenio Dittborn

hacen mención a la materialidad del sudario: según San Marcos y San Lucas "una sábana", según San Mateo una "sábana limpia" y según San Juan un "lienzo con especias". Una de estas cuatro *pietàs* corresponde a una imagen de Benny Kid Paret, capturada minutos después que la de Gol y Gol, mientras su cuerpo inconsciente comenzaba a ser levantado y depositado sobre una camilla. Esta última imagen ya había sido utilizada por Dittborn en una *impintura* titulada "B.K.P." fechada en el año 1979, que reproduce la imagen del boxeador –cuyo origen también proviene de una toma de la United Press International– acompañado por las cuatro citas del Nuevo Testamento ya referidas.

Volvamos la vista hacia la contraportada de Gol y Gol, poblada por un total de seis imágenes, numeradas y dispuestas a modo de capturas de la escena final del combate. En la revista se indica "Este es el film que revela cómo el golpe de Emile Griffith colocó al borde de la muerte al campeón mundial de los mediomedianos, el cubano Kid Paret". Las seis imágenes muestran los últimos minutos del fatídico evento de boxeo, que incluyen el cuerpo de Benny Kid Paret aún alzado, luego deslizándose entre las cuerdas del cuadrilátero y finalmente depositado sobre la lona, con una pierna y brazo levantados por quien lo asistía. Las seis imágenes son presentadas como secuencia probatoria del efecto de los golpes de Griffith, un fallo fotográfico.

Como ya mencionamos, Dittborn encontró esta imagen de Gol y Gol en 1977, año significativo para el arte de neovanguardia en Chile, dado que corresponde a un periodo donde se articulan distintos ejes de carácter histórico y cultural. Respecto al escenario económico, el modelo neoliberal comienza a asentarse con más fuerza en el país, para luego concretar sus bases en la Constitución de 1980. En cuanto a la organización cultural, se generan distintas instancias colectivas al margen de la institucionalidad oficialista, por ejemplo, la Unión Nacional por la Cultura (UNAC), que se crea ese año bajo el cometido de congregar y organizar la labor de diferentes intelectuales, artistas y agrupaciones culturales opositoras a la dictadura, realizando actividades que se expresan en acciones sobre el espacio urbano, encuentros entre distintos actores, llamamientos públicos, etc[5]. Por otra parte, en térmi-

[5] Para más información véase el texto *PROPUESTAS NEO-VANGUARDISTAS EN LA PLÁSTICA CHILENA: ANTECEDENTES Y CONTEXTO* (1983) escrito por Osvaldo Aguiló y "Coordinadoras culturales: formaciones transversales en Chile durante la dictadura" (2019) de Paulina Varas y Javiera Manzi.

nos de exhibiciones artísticas, 1977 es el año en que comienza a operar Galería Cromo, dirigida por Nelly Richard y sede de exposiciones como "Reconstitución de Escena" de Carlos Leppe, además de las muestras de Francisco Smythe, Roser Bru y Carlos Altamirano, realizadas durante ese mismo año. De manera paralela, ese es el año en que Catalina Parra exhibe "Imbunches" y Eugenio Dittborn "Final de pista", ambas realizadas en Galería Época. Asimismo, en 1977 esta galería también alberga la muestra "El huevo: media environment" de Wolf Vostell. Como bien se sabe, estas muestras físicas eran acompañadas de una importante producción editorial de corte experimental[6], donde el grupo V.I.S.U.A.L. –conformado por Catalina Parra, Ronald Kay y el mismo Dittborn– produce los catálogos para las muestras de Galería Época ya mencionadas, además de los siguientes trabajos editoriales: *V.I.S.U.A.L. nelly richard rOnald kay dOs textOs sObre 9 dibujOs de dittbOrn* (1976), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), *Motivo de Yeso* (1978) y *N.N.:aUTOPsIA* (1979). Desde ahí en adelante, a partir de esta experiencia junto a V.I.S.U.A.L., Dittborn incorporará los aprendizajes adquiridos en ese periodo para el resto de su corpus de obra. Por último, en términos de trabajos editoriales, es importante recordar que 1977 es el año en que emerge *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, publicación donde cohabitan distintos referentes, fotografías y citas provenientes de la literatura, la filosofía

[6] El diseñador gráfico e investigador Vicente I. Domínguez resume dicho campo de producción de experimentación editorial bajo los siguientes grupos de trabajo: V.I.S.U.A.L., compuesto por Ronald Kay, Catalina Parra y Eugenio Dittborn (1976-1979), Cromo, donde trabajaban Nelly Richard, Carlos Leppe y Carlos Altamirano (1977), Editores Asociados, donde se desempeñaban Mario Fonseca y Paulina Castro (1980-1982) y Francisco Zegers Editor, del editor homónimo (1980-1994). Para más información véase I. Domínguez, Vicente (2018) *EDITAR SOMÁTICAMENTE UNA PUBLICACIÓN COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA. La insumisión disciplinar del Diseño Editorial en las Artes Visuales (1975-1986)*. Tesis para optar al título profesional de diseñador gráfico, Universidad de Chile.

8 DAILY HERALD

Kid Paret Remains in Deep Coma After Savage Fight

Cuban Given Slight Change of Recovery

Dick Tiger to Tangle With Henry Hank in Feature Bout

Team No. 2 Cops Honors In Trapshoot

Giants Take Break In Camp Workouts

Line Scores Of Exhibition Ball Games

Baseball Roundup

Say What You Will, Roger Maris Can Still Hit Homers

DU Cops Sixth NCAA Ski Crown

Bondeson, Goalby Tied for Lead in Doral Open Tourney

Rent A Hertz Truck
Ashton Hertz Rentals

NOW
1962 LARK 2-Door Sedan (Equipped)
$2138.00
PROVO STUDEBAKER CO., INC.

HIRAM WALKER
TREASURE...
Discover its true taste and you'll understand why Hiram Walker's TEN HIGH, a TRUE bourbon, has become one of the fastest-growing bourbons in the land.
HIRAM WALKER'S
TEN HIGH

Interior del periódico The Daily Herald, página 8

y las artes visuales, cuyo encuentro –concebido por Martínez– expande los límites entre obra visual y literaria bajo una misma publicación.

1977 también es el año en que ingresa el código fotográfico como problemática de discusión al interior del arte chileno de neovanguardia. En palabras de Nelly Richard "Lo que le ofrece al arte la retórica fotográfica es una visualidad directamente ligada a la cotidianidad de la red de mensajes comunicativos que atraviesan las sociedades en las que el poder se distribuye como información" (Richard, 2014 [1986] p. 42). De esta manera, a partir de ese periodo emergen distintas obras, intercambios y reflexiones teóricas respecto al ingreso del medio fotográfico al campo artístico local, donde de hecho, la obra de Eugenio Dittborn propicia varias de estas discusiones[7].

En suma, durante 1977 –inmerso en esta atmósfera de discusiones teóricas, editoriales y visuales– Eugenio Dittborn encuentra un referente iconográfico fundamental para su producción visual y, por extensión, para la historia del arte contemporáneo en Chile.

[7] Como ejemplo, véase los textos *Arte disidente en Chile: Eugenio Dittborn, por el ojo del rodillo* (1979) de Enrique Lihn, *Del espacio de acá: señales para una mirada americana* (1980) de Ronald Kay, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1986) de Nelly Richard, particularmente el apartado "La condición fotográfica" y posteriormente "Parpadeo y piedad" (1989) de Pablo Oyarzún, entre otros escritos. Asimismo, se puede destacar la publicación *Fallo fotográfico* (1981) que reflexiona ampliamente –en términos materiales, tecnológicos, visuales, reproductivos, etc.– sobre la fotografía. Para más información y reflexiones a partir de este trabajo editorial, véase el texto "Fallo fotográfico: Producción foto-xero-gráfica editorial y su lugar en las artes visuales chilenas a comienzos de los ochenta" (2018) de Alejandro de la Fuente, disponible en línea.

"B.K.P." fotografía colección obras gráficas y documentos de Eugenio Dittborn

La *imagen encontrada* en la era de su reproducción digital

Anteriormente mencionamos el itinerario de medios y soportes por donde transitó la fotografía original que aquí nos concita, desde su primera captura en vivo hasta el encuentro y usos que les dio Eugenio Dittborn. Actualmente, podemos agregar a la digitalización como una nueva fase dentro de la ruta de esta imagen, matizada entre cada documento virtual dentro del corpus de *Pietàs* de Dittborn y también, a partir del reencuentro de la revista Gol y Gol,

en la contraportada que ahora vemos digitalizada. Así, el paso desde un soporte análogo hasta su codificación binaria inicia una nueva variedad de estaciones posibles para la propagación de la imagen de Benny Kid Paret como luz y pixel, sumando múltiples versiones simultáneas, que se constituyen cada vez que La Pietá es almacenada en un formato (jpg, pdf, tiff), reproducida en un aparato tecnológico (computador, televisor, proyector) y visualizada por una plataforma virtual (páginas web, navegador, reproductor de video), por sólo mencionar algunas versiones posibles.

La investigadora Paz López plantea que los tránsitos de *La Pietà* de Eugenio Dittborn constituyen no solamente el deterioro del cuerpo moribundo de Benny Kid Paret, sino que también el de la propia imagen, producto de sus distintas mediaciones y traslados entre uno y otro soporte a lo largo de su historia (López, 2020). Actualmente, ante su traspaso y reproducción digital, la imagen del boxeador exánime abandona las marcas producidas por cada periplo físico y, en cambio, adopta una nueva levedad y ligereza en cada viaje.

La Pietà, nacida en 1962, encontrada en 1977 y digitalizada en el 2020, alcanza nuevamente el mundo.

Bibliografía

- Aguiló, O. (1983) *Plástica Neo-Vanguardista: Antecedentes y Contextos*. Santiago: CENECA.
- Barthes, R. (1980) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*. México: Ediciones Itaca.
- Binder, D. "Ring Injuries: Room for Study", *New York Times*, 22/05/1962.
- de la Fuente, A. (2018) "Fallo fotográfico: Producción foto-xero-gráfica editorial y su lugar en las artes visuales chilenas a comienzos de los ochenta", Boletín N° 5, Fundación Cultural CEdA. Disponible en línea https://ceda.cl/wp-content/uploads/2018/09/boletin_5_def.pdf
- Dittborn, E. (1977) *Final de Pista.* Santiago, autoedición de Eugenio Dittborn.
- Dittborn, E. (1997) *REMOTA*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Dittborn, E. (1981). *Fallo fotográfico*. Santiago, autoedición de Eugenio Dittborn.
- Ibarra Domínguez, V. (2018). *EDITAR SOMÁTICAMENTE UNA PUBLICACIÓN COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA. La insumisión disciplinar del Diseño Editorial en las Artes Visuales (1975-1986)*. Tesis para optar al título profesional de diseñador gráfico, Universidad de Chile
- López, P. (2020) "Velar la muerte. La pietá en el arte chileno (1975-1989)" Seminario permanente Fundación CEdA. Disponible en línea https://www.youtube.com/watch?v=CtdUIEBPNX0
- Richard, N. (2014) *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.
- Sontag, S. (2003) *Ante el dolor de los demás.* Barcelona: Debolsillo.
- Tagg, J. (2005) *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

SOBRE LA OBRA DE SYBIL BRINTRUP

JUSTO PASTOR MELLADO

Lo que sigue a continuación corresponde al Anticipo N°3 y se presenta en formato de video, como un registro fortuito del pasado, tomado por el crítico de arte Justo Pastor Mellado mientras conversaba con la artista Sybil Brintrup el año 2018 en la Fundación Cultural CEdA. En esa ocasión, la autora se refirió a parte de su serie "Los Romances" y compartió algunos detalles de las acciones y los libros de este proyecto, así como también de su trabajo "Mini Chile".

Agradecemos a Justo Pastor Mellado por compartir este registro y dedicamos esta tercera versión del Anticipo a la fallecida artista visual.

EL ENVÉS DE LAS COSAS: OBJETOS Y APARATOS EN LA OBRA DE SYLVIA PALACIOS WHITMAN[1]

JENNIFER MCCOLL CROZIER

"la sensación que se experimenta cada vez que, al despertarnos, percibimos los objetos de manera aún no focalizada, cuando las cosas, aunque parezcan desprovistas de sus atributos normales, se muestran disponibles para revestirse de los múltiples estratos de sentido de los que son sucesivamente despojadas cuando se las trata como entidades conocidas o simples valores de uso y cambio"

(Bodei, 2009, p.11)

El trabajo de Sylvia Palacios Whitman (Osorno, 1941) aparece en tiempos efímeros, como una especie de pensamiento escénico-visual donde el desplazamiento, la acción, el gesto y la composición de elementos y aparatos en escena afirman la idea de transcurso. Su obra se organiza generalmente a modo de conciertos, donde ella propone una serie de piezas performáticas breves, que van creando y deshaciendo imaginarios insólitos y absurdos: objetos, telas, textos, personas y accesorios llenan el espacio de imágenes estáticas y móviles, construyendo una temporalidad delimitada por la acción y la manipulación de artefactos que pueden ser parte del espacio, o bien extensiones del cuerpo humano.

Presentando sus obras generalmente en museos y galerías, su

[1] Este texto es una adaptación de partes del libro *Pequeñas Máquinas de Conciencia: La obra de Sylvia Palacios Whitman* (Jennifer McColl Crozier, Metales Pesados, 2020).

trabajo va deformando los estatutos materiales, volviéndose hacia las ideas de espacio, tiempo, acción y a los propios cuerpos y objetos como material fundamental de trabajo, desplazándoles de su campo perceptivo. Las series de imágenes instantáneas que Sylvia va creando en cada una de sus performances, desarticulan los límites entre las prácticas escénicas y la composición visual, concebidas como adaptaciones plásticas de un imaginario, de una idea que llega en la forma de un retablo en movimiento, va proponiendo secuencias de actos y pasajes temporales donde la atención pareciera ser la única forma de relación posible.

Su trabajo nunca se ha enmarcado en la disciplinariedad de las artes escénicas o visuales, en cambio oscila entre estos dos espacios de tensión. "Sylvia Palacios Whitman coreografía sueños. Ni teatro, ni *happening*, ni danza, sus piezas son casi como pinturas inquietas, llenas de objetos delicadamente concebidos, a veces ingeniosamente irracionales que flotan en el escenario como en el inconsciente de un soñador. Son, en su mayor parte, sueños líricos"[2].

La pregunta por lo visual en la obra de Palacios Whitman es una pregunta compleja, que tiene al menos dos distinciones iniciales: Sylvia ha desarrollado a lo largo de los años una obra estrictamente visual —pintura, collage, dibujo— y si bien estas obras mantienen una relación estética directa con su trabajo performático, tienen un énfasis en una sensibilidad más surrealista, despojada del emplazamiento escénico. Algunas de sus series de dibujos están compuestas por saturaciones de grafito que son interrumpidas por trozos fotográficos, recortes de prensa, rostros, personas, etiquetas, nubes, etcétera. Otras, en cambio, proponen cuerpos desdibujados, a partir de los cuales se despliegan aparatos o sensaciones, incluso gestos

[2] Cita original inglés: "Sylvia Palacios Whitman choreographs dreams. Neither theatre, happening nor dance, her pieces are most like restless paintings, full of delicately conceived, sometimes wittily irrational objects that float across the stage as across the unconscious of the dreamer. They are, for the most part, lyrical dreams", en Dunning, Jennifer: "Critics' Choices" en The New York Times, 16 de noviembre, 1980.

bidimensionales que hacen alusión al movimiento insipiente, pero cuyo formato se mantienen en el campo de lo visual.

En paralelo, y casi en un ejercicio inverso, desarrolla lo visual desde y para sus propuestas performáticas, donde en la mayor parte de sus piezas propone un tipo de conceptualización que se aleja de las artes escénicas para encontrarse con el territorio de lo plástico, especialmente a través del diseño de objetos y aparatos. Estos objetos visuales son utilizados en escena para construir dispositivos perfomáticos temporales y efímeros. En 1978, presenta su concierto *Around the Edge* [*Alrededor del Borde*] en el Truck and Warehouse Theatre de Nueva York, el que estuvo compuesto por diez piezas performáticas, dentro de las cuales se encontraba *Bed* [*Cama*]: en el medio de una escena oscura, aparece una silueta humana de neón que va atravesando el espacio suavemente. En la medida que la estructura avanza y el ojo de la audiencia se va acostumbrando a la oscuridad, se devela que la silueta contiene a un hombre vestido de blanco y acostado sobre una cama vertical, igualmente blanca.

Para Sally Banes:

> *Las performances de Sylvia Palacios Whitman son delicadas mezclas de fantasía y lo mundano. Son infantiles en el mejor de los sentidos, tejiendo fantasmagoría con los materiales a mano y transformando la escala o el tiempo para vivir brevemente en lo maravilloso […]. Su repertorio de imágenes comienza con objetos como tazas y platillos, sobres, teléfonos, camas, faldas, aguja e hilo, y sobre todo papel. Pero pronto se transforman en aventuras de precisión ingenieril, ya sea con tecnologías afinadas y complejas […] o simplemente poniendo atención a la logística humana y cuidadosas maniobras*[3].

[3] Cita original inglés: "Sylvia Palacios Whitman's performances are delicate blends of fantasy and the mundane. They are childlike in the best sense, weaving phantasmagoria out of materials at hand and transforming scale or timing to dwell briefly in the marvelous […] Her repertory of images begins with objects like cups and saucers, envelopes, telephones, beds, skirts, needles and thread, and most of all, paper. But they

Dibujo para la pieza *Bed*, Sylvia Palacios Whitman, 1978. Cortesía de Sylvia Palacios Whitman.

Su trabajo con objetos y materialidades establece una serie de relaciones y vínculos, donde pareciera ser que va desnudando a los objetos que nos presenta en escena de todo relato preexistente. Sus operaciones performáticas van despojando aquellos aparatos de la obviedad de sus usos y referencias perceptuales, haciendo emerger "el envés de las cosas", y permitiéndonos olvidar sus valores simbólicos anteriores (Bodei). Este excedente de sentidos nos acerca a una operación escénica que logra "demostrar que la fantasía constituye un factor imprescindible en nuestra relación con las cosas" (Bodei, 2009, p.21), donde se traslucen los sentidos propuestos, dejando ver los investimentos intelectuales y afectivos que ella va proponiendo en un armar y desarmar, en una imagen que se crea y se desmantela casi inmediatamente.

Sus performances son ejecutadas tanto por objetos como sujetos, no intentando deshumanizar a los performers, sino agenciando o animando objetos inertes. *With a Tree* [*Con un Árbol*], es una de sus piezas presentada en 1976 en el concierto *Clear View (one place at a time)* [*Vista Clara (un lugar a la vez)*]: una especie de dueto entre Palacios Whitman y una rama de árbol fresca donde ambas parecieran bailar al unísono. En una coreografía animista y hechizante, el espacio se establece como un lienzo donde los performers y los objetos existen en un mismo plano figurativo. Lynne Morrison fue la encargada de manipular esta rama. Cuando Sylvia gira, Lynne hace que la rama gire al mismo tiempo y con la misma intensidad. Sylvia y la rama se miran frente a frente, se inclinan, se recuestan en el piso, se ponen de pie, se balancean de un lado a otro, mientras Lynne pareciera desaparecer de la escena.

Generalmente trata el espacio plano y vacío como un canvas donde cada una de sus viñetas va generando una pintura, cuyo enigma radica en su inminente desaparición. En ese espacio (o momento) emerge algo similar a un estado de vigilia, don-

soon turn into adventures of precision engineering, whether with complex, fine-tuned technology […] or simply with the attention to human logistics and careful maneuvering", en Banes, Sally: "Sylvia Whitman. Playing with Live Images", en *The SoHo Weekly News,* 31 de mayo, 1979.

Dibujo para la pieza *With a Tree*, Sylvia Palacios Whitman, 1976. Cortesía de Sylvia Palacios Whitman.

de la fantasía y lo fantasmagórico, nos separan de los esquemas reconocibles para disponernos frente a una serie de sinsentidos. En 1976, presenta su pieza *Top of Heart* [*Parte superior del corazón*], donde dos barras horizontales fueron instaladas en la parte superior de los pilares centrales de The Kitchen, en Nueva York. Sylvia, junto a otra performer se cuelgan de las varas y comienzan a avanzar hacia los extremos. Debido al peso, las varas se van curvando lentamente en la medida que avanzan hasta alcanzar el suelo, formando dos arcos que asemejan la parte de arriba de un corazón, tal como lo indica su nombre. Luego sueltan las varas y se retiran de la sala con una simpleza que busca no solo romper con las experiencias dramáticas, sino explorar un lenguaje intermedio entre lo visual y el gesto performático. Esta pieza puede pensarse hoy en día como una obra icónica en relación a sus formatos de creación —entrar, generar una acción que determina una imagen, salir— donde objetos simples se convierten en fuentes cotidianas de inspiración, cargadas al extremo con un extraño humor gris y sarcástico.

> *En los bailes de la pintora Sylvia Whitman —o tal vez debería decirse en las pinturas de la bailarina Sylvia Whitman— los performers humanos y la decoración se funden en el mismo plano figurativo. Su último concierto —o exhibición— […] estuvo lleno de imágenes que comenzaron como pinturas de ensamblajes y se extendieron a través de manipulaciones en la performance*[4].

Una de sus operaciones favoritas es simplemente lo inesperado: una especie de dislocación temporal y espacial que desplaza cualquier sentido o sensatez que se quisiera agregar, como valor, a su obra. En *Whale*, que formó parte de su concierto *South* (1979), una ballena de papel de más de tres metros de alto es propulsada hacia arriba por las

[4] Cita original inglés: "In the dances of the painter Sylvia Whitman – or perhaps one should say in the paintings of the dancer Sylvia Whitman – human performers and décor merge on the same figurative plane. Her most recent concert – or exhibit – […] was filled with images that began as paintings of assemblages and extended themselves through manipulations in performance", en Croce, Arlene: "Dancing. Arts and Sciences and David Gordon" para *The New Yorker*, 15 de mayo, 1978.

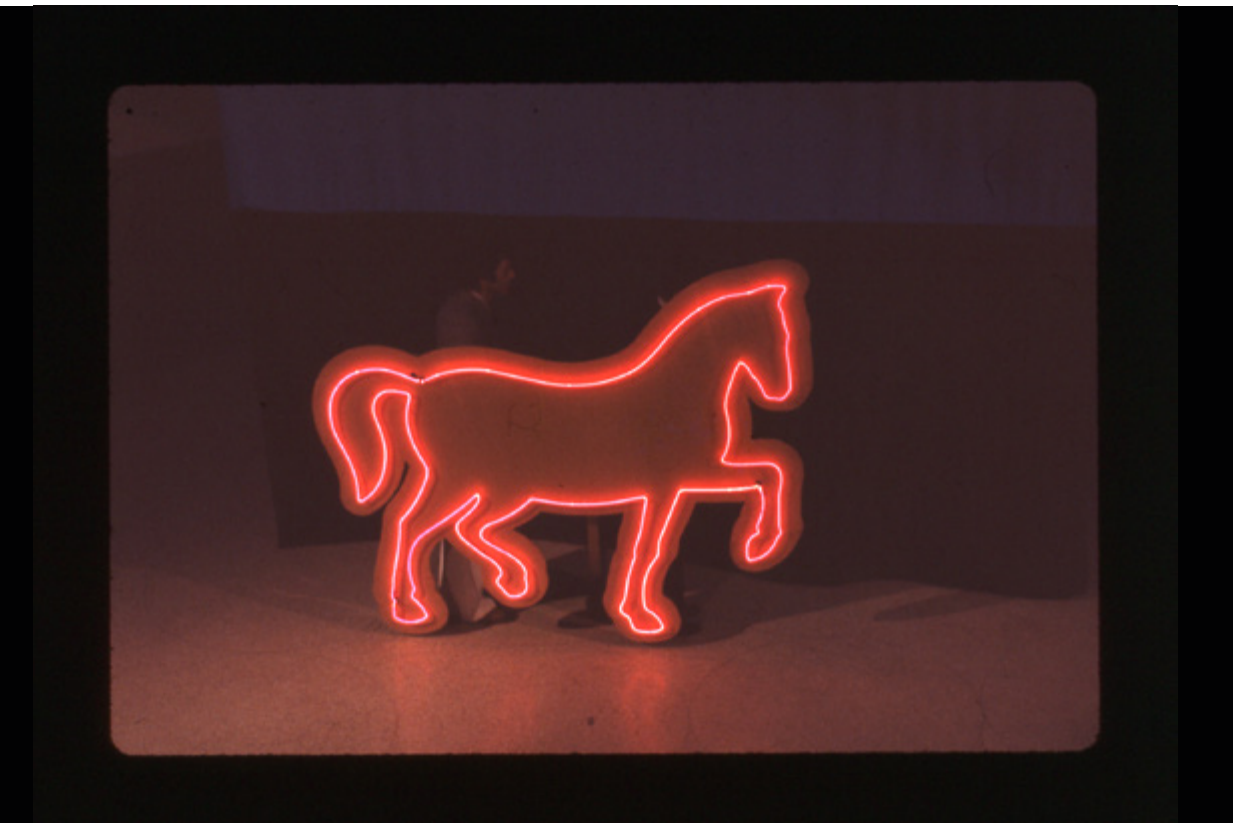
ramplas del Guggenheim Museum, "como un jet jumbo, hacia un cielo que es agua" [5]. En un acto furtivo, la ballena vuela (o nada) hacia arriba, desarticulando las coordenadas de sentidos –el cielo es el mar– proponiendo una imagen evanescente, que simplemente desaparece en el mismo gesto que la constituye. No hay ficción. El papel sigue siendo el papel, al mismo tiempo que una ballena gigante cruza el museo.

'Está ahí en mi mente'

En La psicología de la imaginación, Jean-Paul Sartre describe gráficamente imágenes 'hipnagógicas' – aquellas pinturas vívidas, a menudo fantásticas que nuestra consciencia puede crear en estados de semivigilia, que desafían las leyes normales de la percepción. Es en este tipo de imagen absorbente, dice él, desde la cual el artista trabaja, creando en pintura, palabras o sonidos, materiales análogos en el mundo a través del cual otras

[5] Cita original inglés: "like a jumbo jet, into a sky that's water" en Sally Banes: "Sylvia Whitman. Playing with Live Images", *The SoHo Weekly News* May 31, 1979.

Whale, Sylvia Palacios Whitman, 1979. © Nataliel Tileston



Neon Horse, Sylvia Palacios Whitman, 1979. © Nataliel Tileston

personas puede comenzar a asir aquello que apareció tan poderosamente en los ojos u oídos de la mente. Sartre sugiere que está en nuestro poder imaginar, libre de las asociaciones o explicaciones causales, donde la libertad humana yace. Otros filósofos han sugerido que en la producción de imágenes —una manera especial de pensar analógicamente sobre objetos— la función de los artistas es idéntica a la función de la consciencia imaginativa. Las performances de Whitman usualmente parecen condensar estos dos procesos, actuando como máquinas de consciencia que estampan una serie de impresiones hipnagógicas [6].

Sus piezas se construyen como series de instantáneas, breves poemas visuales en movimiento, ideas presentadas en un lenguaje que es al mismo tiempo plástico como performático. La no utilización de representaciones narrativas, la utilización de aparatos u objetos despojados de sentido, las acciones realizadas por los performers en función de lograr un objetivo específico —ya sea este la creación de una imagen o la realización de una acción clara y predeterminada— generaron justamente la pregunta por la clasificación de su obra. Es justamente esta vinculación entre cuerpos y aparatos, la que se pone en tensión al observar sus obras. Tanto el gesto bidimensional, como sus performances, están cargadas de construcciones plásticas, permitiendo que su trabajo se desplace libremente desde un lugar a otro, en una operación centrada en la presentación de sensaciones poéticas y efímeras.

[6] Cita original inglés: "'It's There in My Mind'. In The Psychology of Imagination, Jean-Paul Sartre graphically describes 'hypnogogic' images – those vivid, often fantastic pictures our consciousness can create in half-waking states that defy the normal laws of perception. It is this kind of absorbing image, he says, that artists work from, creating in paint, words or sounds material analogs in the world through which other people can begin to grasp that which had appeared so powerfully in the mind's eye or ear. Sartre suggests that it is in our power to imagine, free of associations or causal explanations, that human freedom lies. Other philosophers have suggested that in producing images – a special way of thinking analogically about objects – the function of artists is identical to the function of the imaginative consciousness. Whitman's performances often seem to condense these two processes, acting as machines of consciousness that stamp out series of hypnagogic impressions", en Banes, Sally: "Sylvia Whitman. Playing with Live Images", The SoHo Weekly News, mayo 31, 1979.

Biblografía

- Apple, J. & Delahoyd, M. Ed. *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*. Nueva York: New Museum, 1981.
- Banes, Sally. "Sylvia Whitman. Playing with Live Images". The SoHo Weekly News, 31 de mayo, 1979.
- Bodei, Remo. *La vida de las cosas*. Madrid: Amorrortu editores, 2009.
- Croce, Arlene. "Dancing. Arts and Sciences and David Gordon", *The New Yorker*, 15 de mayo, 1978.
- Dunning, Jennifer.
- "Dances By Weaver of Dreams". The New Yorker, 1 de junio, 1979.
- "Critics' Choices". The New York Times, 16 de noviembre, 1980.
- McColl, Jennifer. *Pequeñas Máquinas de Consciencia. La obra de Sylvia Palacios Whitman*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- Newman, Barbara. "South". The Wisdoms Child New York Guide, junio, 1979.
- Palacios, Sylvia & Weill, Susan. *Two Notebooks*. Florida: Untitled Press Captiva Island, Rauschenberg Foundation, 1976.

CRÍTICA DE ARTE Y ESCENA INSTITUCIONAL DURANTE LA DICTADURA MILITAR CHILENA [1]

LUCY QUEZADA

El corpus de conocimiento producido alrededor de las manifestaciones de las artes visuales durante la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990) ha estado históricamente concentrado en las prácticas artísticas que resistieron al contexto sociopolítico marcado por el terrorismo de Estado. Dichas prácticas, que en sí mismas problematizaron y denunciaron el clima de violencia y desaparición de esos años, se enfrentaron a la censura de la época a través de la experimentación de materialidades y discursos. En este estado de cosas, es que en el presente texto me permito preguntarme por aquello ocurrido por fuera de esa escena de resistencia, es decir, por aquello que podríamos llamar el campo oficial de las artes visuales durante la dictadura. Ante la vastedad de una pregunta como tal, me remitiré a trazar aquí un recorrido a través de diversas fuentes que participaron de este contexto cultural, narrando cómo en el proceso de ir tras ellas, me encontré con la figura de Sonia

[1] Este texto se desprende de la investigación realizada para mi tesis de magíster, titulada "Aproximaciones sobre la crítica de arte de la escena artística institucional en la dictadura militar chilena: 1977-1982". Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2018.

Ana Helfant

Víctor Carvacho

Quintana, Ana Helfant y Víctor Carvacho, tres críticos de arte con una prolífica producción en medios de circulación nacional a fines de los 70 y principios de los 80, y que se mostraron abiertamente como simpatizantes de la dictadura.

En este recorrido, vale hacer algunas precisiones respecto a la gran pregunta por una escena oficial del arte durante la dictadura. Esta última, dentro de su aparato administrativo, nunca realizó un plan ni programa de lo que hoy entende-

Sonia Quintana

ríamos como política cultural. No obstante, existe un documento publicado en 1975 llamado justamente "Política Cultural del Gobierno de Chile", éste no fue más que una declaración de principios ideológicos respecto a la cultura y no una política organizada a través de ejes administrativos definidos. Sin embargo, ante este panorama descentrado, los trabajos de investigadores como Karen Donoso, Isabel Jara, Gonzalo Leiva y Luis Hernán Errázuriz nos permiten acceder a un panorama reconstruido de la administración cultural durante la dictadura militar, generado a posteriori

Publicaciones del Departamento de Extensión Cultural

a través del ejercicio histórico de recolección de fuentes e iniciativas dispersas[2]. En este mismo sentido, la investigación que realicé en 2014 junto a Katherine Ávalos, que dio por resultado el ensayo "Reconstruir e itinerar. Hacia

[2] Jara Hinojosa, I. (2020). ¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación. Latin American Research Review, 55(2), 338–351. https://doi.org/10.25222/larr.436 ; Donoso Fritz, K. (2019). *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989* (Primera edición.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado; Errázuriz, L. H. (2012). *El golpe estético: Dictadura militar en Chile, 1973-1989* (1a edición.). Ocho Libros.

una escena institucional del arte en dictadura militar"[3] se inscribe como un primer acercamiento a la especificidad de las artes visuales oficiales vistas desde este punto de vista particular. El concepto de "escena institucional" lo elaboramos luego de rastrear una serie de iniciativas dispersas y no programáticas, pero que sí demostraban que ciertas voluntades encausadas a través de instituciones gubernamentales habían tenido iniciativas puestas en circulación en publicaciones y exposiciones relativas al mundo de las artes visuales. En resumen, definimos este concepto como "una variedad de imaginarios desde el paisaje nacional, pasando por la pintura histórica, la representación de batallas y héroes militares, hasta llegar a la exaltación de la subjetividad individual del artista"[4]. Más adelante, veremos cómo esta definición contrasta y se refleja con la escritura de los críticos de Helfant, Carvacho y Quintana.

La fuente que nos llevó a realizar dicha investigación fue nuestro encuentro fortuito con publicaciones del Departamento de Extensión Cultural (algo así como un proto-Ministerio de Cultura durante el período), que desde 1978 difundían el relato de la historia del arte universal y chileno, en un formato breve y portable, caracterizado por una escritura que trataba de dejar lo académico para ser leída por un público más amplio [5]. Además de estas publicaciones,

[3] Publicado como parte del tercer volumen de la edición que compiló el Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales del Centro de Documentación del Centro Cultural La Moneda.

[4] Ávalos, K. y Quezada, L. 2014. Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar. En: VV.AA. Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos sobre los años 70 y 80 en Chile. Volumen III. Santiago, Lom y Centro de Documentación de las Artes Visuales del Cultural La Moneda, p. 17.

[5] Dentro de la serie del Patrimonio Cultural Chileno, están González Echenique, J. (1978). *Arte colonial en Chile*. Ministerio de Educación, Departamento de Exten-

comenzamos a rastrear otras ediciones del Departamento de Extensión Cultural, donde además de destacar los nombres de Víctor Carvacho y Ana Helfant. Sonia Quintana aparecía cumpliendo la importante función de evaluar el panorama de las artes visuales en la publicación *6 años de actividad cultural en Chile,* también editada por el Departamento de Extensión Cultural[6]. Es así como emergieron estas tres figuras que, al rastrearlas en la prensa de la época, me permitieron reconstruir parte de lo que sería la crítica de arte de esta "escena institucional" durante la dictadura militar.

Con más de 300 críticas de arte escritas entre 1977 y 1982[7], Helfant, Carvacho y Quintana escribieron para La

sión Cultural; Helfant, A. (1978). *Los pintores de medio siglo en Chile*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural; Carvacho Herrera, V. (1978). *Veinte pintores contemporáneos de Chile*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural y Solanich, E. (1978). *Precursores de la pintura chilena*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural. Como parte de las exposiciones itinerantes de pintura chilena realizadas en 1977 y 1978, financiadas y organizadas por el Departamento de Extensión Cultural, se cuentan dos publicaciones: Helfant, A. (1978). *Pintura chilena contemporánea: Segunda Exposición Itinerante Norte, catálogo*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural y Carvacho Herrera, V. (1978). *Pintura chilena contemporánea: Segunda Exposición Itinerante Sur, catálogo*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.

[6] Quintana, S. [et al.] *6 Años de actividad cultural en Chile. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.* Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1978.

[7] La elección de estos años como arco temporal está dada por la creación del Departamento de Extensión Cultural –quizás el órgano cultural más relevante durante la dictadura– y la publicación de la serie Patrimonio Cultural Chileno por parte de este organismo. El cierre comprende a 1982 como el año del comienzo del fin del "éxito económico" pregonado por la dictadura, marcado por las primeras protestas masivas debido a la crisis económica y política y a la sistemática violación a los derechos humanos. Para más datos al respecto, véase Rivera, A. 1983. Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982, Santiago, CENECA, pp. 134-135.

Nación, El Mercurio, El Mercurio de Valparaíso, La Tercera de la Hora y El Cronista; y para revistas como Selecta y Ercilla. Además, cumplieron importantes funciones en el aparato administrativo: Ana Helfant como funcionaria del Ministerio de Relaciones Exteriores durante 1980 y responsable del envío de obras para la exposición de Juan Egenau en la sede de la OEA en Washington[8]; y Sonia Quintana como Jefa del Área de Cultura del Ministerio de Educación durante 1979[9].

En el ejercicio de esta visión de conjunto respecto a estos artículos, pude elucubrar ciertas conexiones que me permitieron tejer una red entre ellos, identificando un lugar de enunciación común más allá de su apoyo al régimen dictatorial, caracterizado por una escritura conservadora, profundamente formalista, que aborda a las artes visuales como una disciplina que aspira a una "correcta" realización, entendiéndola dentro de los cánones dados por los aspectos formales especialmente de la pintura –la disciplina por excelencia–, en donde el artista plasmará su interioridad, dejando fuera cualquier tipo de relación con el contexto social y político en que se inscribe su producción. Por otro lado, paradójicamente la escritura de estos críticos destacó propuestas de artistas como Eugenio Dittborn[10] y Juan Downey[11] al hacerlos entrar en el relato evolutivo de una

[8] Helfant. A. "Juan Egenau exhibe en Washington". 1980. La Nación, Santiago, Chile, 17 oct., p. B-6.

[9] C.R.I. "Escritores de Ñuble". 1997. La Discusión, Chillán, Chile, 13 abr., p. 2.

[10] Es el caso del artículo escrito por Ana Helfant titulado "Retorno del neo-humanismo". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 25 dic., p. 7.

[11] Quintana, S. "Juan Downey". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y

historia del arte chileno que aspiraba a modernizarse en sus materialidades y con ello, internacionalizarse (más allá de los evidentes antagonismos políticos).

Dentro de este marco común, son especialmente relevantes las alusiones al contexto cultural durante la Unidad Popular. Por ejemplo, cuando Víctor Carvacho se refiere al lanzamiento del catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes a cargo de la empresa ESSO, no desaprovecha la oportunidad de referirse al período anterior a la dictadura militar, diciendo: "Nena Ossa, directora actual, recibe una institución en marcha que convalece magníficamente siguiendo la política de restauración de todos los valores que anima en este momento al país"[12]. El uso del concepto de "restauración" no es en ningún caso azaroso. La misma dictadura en sucesivos documentos (como por ejemplo la misma "Política cultural" de 1975) se refiere extensamente al inicio de la "Reconstrucción Nacional" luego del 11 de septiembre de 1973, dejando así en claro la lógica del restablecimiento de diferentes aspectos culturales, políticos y sociales de la sociedad chilena, que habrían quedado en ruinas luego de la Unidad Popular. En el caso específico de esta cita de Carvacho, queda demostrado que el Museo es sólo otro espacio más en el que opera la lógica de recuperación [13].

científico, Santiago, Chile, 17 feb., E-5. Este artículo no fue el único de Quintana dedicado al artista. Semanas más tarde publicará la entrevista "Juan Downey: artista chileno en el campo del videoarte". 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 08 febr., E-4.

[12] CARVACHO, V. 1978. "Museo que evoluciona". Revista Ercilla, 3-9 mayo: 46.

[13] En este mismo enfoque, destaca el artículo de Ana Helfant titulado "Arte comprometido y apagón cultural". 1980. La Nación, Santiago, Chile, 10 sep., B-8.

Otra de las constantes de la escritura de estos críticos es su alusión a la entrada de la empresa privada en el ámbito de la cultura y las artes visuales en específico. En este sentido, es relevante el entusiasmo con que Sonia Quintana dedica constantemente artículos a este fenómeno, considerándolo siempre como positivo, y como una iniciativa a la que "muchas otras empresas"[14] deberían sumarse. El rol de la empresa privada en instituciones e iniciativas artísticas durante el período es fundamental para comprender los impactos que el concepto de Estado Subsidiario –presente en la Constitución Política de 1980– tuvo y sigue teniendo en el campo cultural (y en muchas otras esferas político-administrativas). Esta concepción del Estado lo define como secundario en cuanto a su función administrativa, es decir, siempre que los privados puedan solventar los servicios requeridos, el Estado debe echar pie atrás y permitir que la empresa privada se haga cargo[15].

Quizás uno de los aspectos más interesantes y disruptivos de la escritura de Helfant, Carvacho y Quintana, son sus constantes alusiones a la neo-vanguardia artística del período. Si bien el grueso de su discurso porta constantes conservadurismos y visiones sesgadas, existen aperturas inesperadas que permiten difuminar el binarismo entre escena oficial y no-oficial. Efectivamente esta escritura produjo reflexiones (tanto positivas como negativas) respecto a este tipo de prácticas, las que muchas veces distaban de

[14] Quintana, A. "Museo de Bellas Artes tiene nuevo catálogo". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 28 mayo, V.

[15] Para un análisis más detallado y contingente respecto al concepto de Estado Subsidiario, véase Pizarro Hofer, R., & Pizarro Hofer, R. (2020). Chile: Rebelión contra el Estado subsidiario. *El trimestre económico*, *87*(346), 333–365. https://doi.org/10.20430/ete.v87i346.1055

las nociones formalistas y conservadoras de aquello que estos críticos consideraban como "arte". Además de las alusiones a Eugenio Dittborn y Juan Downey antes mencionadas, los críticos se refirieron a Carlos Leppe [16], Catalina Parra [17], Wolf Vostell[18], Gonzalo Díaz [19], el "Grupo Práctica"[20] (Carlos Altamirano [21] y Carlos Leppe) y Elías Adasme[22], por nombrar a algunos. Si bien los juicios negativos son más comunes que los positivos, estos últimos se encuentran siempre enmarcados en la lógica evolutiva de la historia del arte chileno, en donde estos artistas, a través de la experimentación material "ponían al día" al arte chileno en el contexto de las tendencias internacionales.

---

[16] Helfant, A. "Retorno del neo-humanismo". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 25 dic., p. 7.

[17] Helfant, A. "La nueva sensibilidad estética". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 04 dic., p. 7; Carvacho, V. "III Bienal Internacional de Arte". 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 30 oct., p. A.

[18] Quintana, S. "El sentido del arte cambió con el video". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 10 feb., E-5; Helfant, A. "Las sardinas de Vostell". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 9 oct., 7.

[19] Quintana, S. "Jornada porteña: Las artes visuales en nuestro tiempo". 1982. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 5 sept., E-4; Carvacho, V. "Sexto Concurso de la Colocadora". 1980. La Nación, Santiago, Chile, 7 nov., B-6, B-7; Carvacho, V. "Grabados de Femenías". 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 17 dom., E-11; Helfant, A. "Bienal de Sao Paulo. Victoria de la magia". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 2 dic., E-1. Este último artículo refiere a Díaz como parte del envío oficial de Chile a dicha Bienal.

[20] Quintana, S. "La gráfica señala los nuevos rumbos del arte". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 24 sept., E-V.

[21] Helfant, A. "Grabados de Carlos Altamirano". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 27 nov., 5.

[22] Carvacho, V. "El juego en el museo". 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 29 nov., E-5.

EL MERCURIO DE SANTIAGO

SUPLEMENTO LITERARIO, ARTISTICO Y CIENTIFICO

DICIEMBRE 2 DE 1979

El Envío de Chile

Bienal de Sao Paulo

Victoria de la Magia

Por Ana Helfant

Brecht, el Terrible

El Retorno de la Magia

Helfant, A. "Bienal de Sao Paulo. Victoria de la magia". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 2 dic.

Este tipo de contradicciones, aperturas y paradojas presentes en este corpus de artículos no hace más que demostrar que esta escena institucional estaría atravesada por discontinuidades y constantes negociaciones de las que queda más por indagar. Además, desmonta el mito binarista que define a las escenas artísticas durante la dictadura militar como completamente exógenas unas de otras.

En suma, y a través de este breve recorrido por algunas características de la escritura de estos tres críticos de arte, es que podemos delinear cierto discurso común respecto a las artes visuales del período dentro del marco de una posible "escena institucional". Si bien considero relevante la presencia de estos tres críticos, no son más que el resultado de una búsqueda preliminar dada por el recorrido de las fuentes antes mencionadas, y que permiten una primera aproximación de este enfoque de estudio. En búsquedas posteriores, la pregunta queda abierta hacia otros temas, geografías, iniciativas o empresas escriturales que aquí han quedado fuera, pero que perfectamente podrían participar de esta escena oficial.

La importancia de indagar en dispositivos escriturales como estos permite reconstruir un espacio poco analizado y que no deja de reverberar en el presente, permitiendo vislumbrar las alusiones y enfoques que siguen resonando en muchos discursos contemporáneos respecto a las artes visuales. Estos discursos se re-actualizan constantemen-

te, se toman otras voces y espacios, y en ocasiones hasta parecen frescos y profundamente nuevos, pero basta afinar su lectura para distinguir grietas por las que se cuela el pasado. En estas consideraciones la crítica de arte como espacio discursivo juega un papel fundamental. Más allá de un acompañamiento ingenuo y secundario, podemos acceder al coeficiente político-narrativo que su presencia porta, implicando una didáctica que se empleó para construir un relato del arte chileno que, en este caso particular, nos permite asediar la escena institucional del arte durante la dictadura militar chilena.

Bibliografía

- Ávalos, K., & Quezada, L. (2014). Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar. En *Ensayos sobre artes visuales: Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*. LOM y Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda.
- Carvacho Herrera, V. autor. (1978a). *Pintura chilena contemporánea: Segunda Exposición Itinerante Sur catálogo*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- Carvacho Herrera, V. (1978b). *Veinte pintores contemporáneos de Chile*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- Chile Secretaría General de Gobierno Departamento Cultural. (1975). *Política cultural del gobierno de Chile*. La Asesoría.
- Donoso Fritz, K. (2019). *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989* (Primera edición.). Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Errázuriz, L. H. (2012). *El golpe estético: Dictadura militar en Chile, 1973-1989* (1a edición.). Ocho Libros.
- González Echenique, J. (1978). *Arte colonial en Chile*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- Helfant, A. (1978a). *Los pintores de medio siglo en Chile*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- Helfant, A. autora. (1978b). *Pintura chilena contemporánea: Segunda Exposición Itinerante Norte catálogo*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.

- Jara Hinojosa, I. (2020). ¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación. *Latin American Research Review*, *55*(2), 338–351. https://doi.org/10.25222/larr.436
- Pizarro Hofer, R., & Pizarro Hofer, R. (2020). Chile: Rebelión contra el Estado subsidiario. *El trimestre económico*, *87*(346), 333–365. https://doi.org/10.20430/ete.v87i346.1055
- Solanich, E. (1978). *Precursores de la pintura chilena*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.

D21 EDITORES