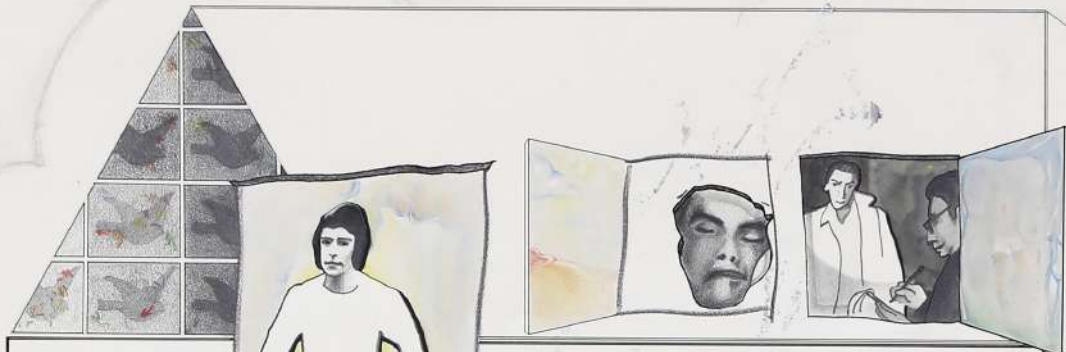


D21

PROYECTOS DE ARTE

smythe

CAT. #40



cansarme con los  
 us celos. Me  
 relaba teo y hasta  
 centraba los espías. La  
 tenían al tanto de todo lo que yo hacía, de mi  
 iba y con quiénes me juntaba. Quizás por eso  
 me enamoré de Héctor, mi vecino. Él era  
 "a joven como yo y tenía una "pinta volteada"  
 ira. Como nuestras casas quedaban casi jur-  
 ntas, él no tenía más que saltar una reja de  
 alambres para vernos de noche. ¿García se  
 bpechaba de esta amistad?



**EL FUNERAL:** dos aspectos del multitudinario  
 io funeral del futbolista Torres. En el largo ce-  
 rtejo formaron deportistas, hinchas del fútbol  
 l y centenares de amigos del malogrado mu-  
 :hacho que ambicionaba incorporarse al ba-  
 lonpié argentino. A ratos sus apesadumbrac-  
 los componentes lanzaban pétalos de flores.

10 may 2014



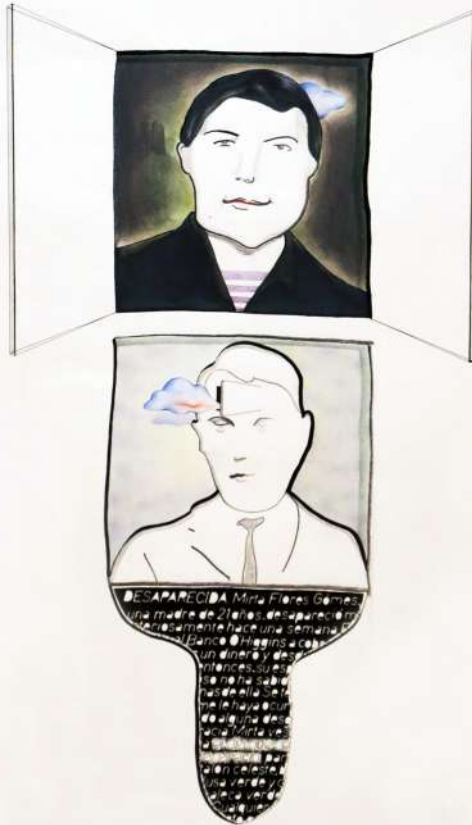
**¡PUDO SER ¡UD!!**

1/10

may 1964

## ALGUNOS APUNTES SOBRE DOS OBRAS DE FRANCISCO SMYTHE: 1974 Y 1977.

Justo Pastor Mellado



**I.-Retrato de Ana Rosa Contreras.** 83 años. No se sabe nada de ella desde el 11 de mayo de 1973. Cuando se extravió vestía falda gris y chaleco del mismo color. Tiene sus facultades mentales perturbadas. Se solicita que cualquier dato sobre su paradero sea comunicado a una dirección determinada, o en su defecto a Carabineros. Francisco Smythe reproduce todos estos datos con lápiz de grafito, a mano, calcando la tipografía del anuncio del periódico. Sobre la escritura copiada y calcada levanta la imagen, que termina con tinta.

Las distribuciones ya han sido prescritas: el grafito sirve para escribir, mientras la tinta para expandir la imagen; de todos modos, será vigilada y compelida a mantenerse dentro de los márgenes trazados por el grafito. En 1974, Francisco Smythe realiza una obra que afirma como punto de partida la foto-carnet, que norma la calidad de un sujeto subordinado a la regulación que lo separa de su trama de relaciones privadas y lo destina al servicio social del control del Estado. Al “pasar la imagen en limpio”, lo que hace Francisco Smythe es “ensuciarla” mediante una operación sub/versiva de recuperación icónica de un sujeto extraviado; cuestión que ya estaba meridianamente clara para un artista que desde el sistema gráfico que sostuvo su enseñanza —en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile de antes de 1973— obtuvo las primeras armas para proseguir lo que le habían señalado; es decir, hacer evidente los indicios que determinan el reconocimiento de unos cuerpos que no acuden a la cita. Una de las cosas que caracterizaba el “deseo de la escuela” de este entonces era estar presente en la Cita de la Historia; sin embargo, después de la fecha señalada Francisco Smythe reproduce las condiciones gráficas de una “cita envenenada”.

En 1974, en Santiago de Chile, no se había hecho público ningún ensayo sobre el estatuto de la foto-carnet. Francisco Smythe trabaja sus dibujos en ausencia de una teoría elaborada al respecto, operando desde el máximo rigor que le puede permitir el sistema gráfico del que proviene, donde la preeminencia de la fotografía sobre la pintura ya había sido convertida en un saber productivamente impropio.

Francisco Smythe dibujó en 1974 estos retratos que devuelven a los extraviados una condición de pertenencia que se puede concretar solamente en el deseo de representación frustrada. Al mismo tiempo, en una especie de anómala proximidad que sólo es posible en la conversión de la foto-carnet en el nicho funerario que es y que siempre fue, Smythe inicia un *trabajo de duelo* que no ha sido suficientemente advertido por el reduccionismo de la crítica de arte dominante de dicho período.

En el retrato de Ana Rosa Contreras hay dibujadas dos plumas cruzadas que lo sostienen desde "atrás" (sabiendo que no hay detrás, sino sólo un "debajo" virtual, que al final se da a ver como un atril decorativo que sustituye el premio de unas palmas). En algún lugar he leído que los indios Pueblo consideran a las plumas como intermediarias entre cielo y tierra y las colocan en lugares especiales de su geografía sagrada. ¿Por qué no pensar que este tipo de dibujo que elabora Smythe es una animita gráfica, construida en un lugar específico de su geografía mental? Fiel a las enseñanzas adquiridas en su recorrido por los barrios de San Diego, Franklin, Placer, Arturo Prat, Smythe no es ajeno a las determinaciones de la cultura popular urbana y recoge de este estudio personal lo que la misericordia del pueblo instala *en el sitio en el que aconteció una 'mala muerte'* (Oreste Plath). Esta es una hipótesis que autoriza a considerar este dibujo como un cenotafio popular, donde lo que se honra no es el cuerpo (perdido) sino el alma, la "ánima". Lo cual conduce a otra hipótesis, según la cual, Smythe a través del dibujo realiza un acto de reparación arcaica, mediante el cual desea hacer presente la ausencia del cuerpo.

En Chile, en 1974, hay personas a las que aconteció una "mala muerte", que han sido "desaparecidos", que han sido forzados a "perdersé", a raíz de lo cual la gente acude a las formas que tiene el hábito popular de publicar en el diario unos avisos que solicitan la colaboración de los lectores para poder encontrar pistas, ya que se han "extraviado", porque se aduce como razón explícita que tienen "las facultades mentales perturbadas". Lo cual, en ese contexto, no es mucho el esfuerzo que hay que hacer para entender que Francisco Smythe está haciendo referencia —desde el contexto gráfico que tiene a su alcance— a quienes no se han "extraviado", sino que han sido sustraídos de la circulación pública de los cuerpos. De ahí que Francisco Smythe se adelante para dibujar el cenotafio de rigor, porque presume que han tenido "mala muerte". Lo cual hace pensar en una tercera hipótesis, por la que se puede considerar que estos dibujos poseen





un carácter de invocación jurídica, ya que son “escritos” para ser presentados como “habeas corpus” (para que el cuerpo sea –al menos– re/presentado).

En esta misma serie, el dibujo de Luis Marcos Henríquez Riquelme presenta un detalle, que repite lo que ya se identifica en un ya reconocido Retrato de Gardel (Colección Pedro Montes, MAVI, 2015); a saber, la impresión de unos labios pintados con crayón rouge sobre su mejilla izquierda. “No hay beso que no sea principio de despedida; incluso el de llegada” (George Bernard Shaw). Sin embargo, en este retrato, la marca del crayón rouge se descalza de los labios dibujados del sujeto, para señalar la existencia de una huella “fuera de norma”, denotando la ambivalencia del gesto por el cual Smythe somete esta representación a un ejercicio de reconocimiento gráfico impresivo por contacto, que se desmarca del ejercicio del trazo, poniendo en conflicto dos tecnologías corporales de identificación.

La impresión de los labios sustituye la impresión de las huellas digitales y ponen en evidencia la amenaza de la carne tumefacta, el devenir-carne, señalando la frontera entre el pintor y el carnicero (Francis Bacon), que por lo demás solo pinta a partir de fotografías, nunca del natural, y que declara que siempre fue impresionado por las imágenes relativas al matadero, a la carne, a la crucifixión, para lo cual Smythe resitúa las referencias y las deforma al convertirlas en un encubrimiento aparentemente banal, para decidir la (dis)posición de la carne vulnerada.

Ahora bien, el ensayo de Deleuze sobre Bacon (*Logique de la sensation*) solo aparece en 1981. No es analíticamente aceptable remitir el diagrama de esta obra al análisis de la obra de Francisco Smythe, en cuyo trabajo el color rosado “hace nata” desde la misma época de sus dibujos de extraviados, porque significaría atribuirle alcances que no coinciden con sus propósitos, aunque los problemas relativos a la representación de la carne están presentes con fuerza en su obra, ya que éste tampoco era indiferente a las imágenes que encontraba en el Matadero de Franklin, que quedaba cerca de su casa y que visitaba asiduamente, como queda demostrado en el *Paisaje Urbano* (1977).

No se conocen declaraciones críticas sobre los trabajos de 1974, como será el caso en 1977 a propósito de la exposición en Galería Cromo. La única referencia que es posible encontrar es un capítulo en la tesis de Carla Macchiavello, “Marcando el territorio: Performance, video y gráfica conceptual en el arte chileno, 1975-1985”<sup>1</sup>, escrita recientemente y que está en proceso de traducción para ser próximamente

<sup>1</sup> El original en inglés es: “Marking the Territory: Performance, Video, and Conceptual Graphics in Chilean Art, 1975-1985”.

publicada. La lectura de esta tesis aportará informaciones y planteará un debate sobre la reconstrucción (efectiva) de unos momentos curiosamente desestimados por la crítica histórica de dicha coyuntura. Para los efectos de este catálogo, baste con citar el siguiente fragmento:

*“En Smythe la transgresión del orden parecía estar conectada a un tema popular que surgía como un fantasma que amenazaba con sobrepasar los límites, una presencia de malevolencia y desorden que se percibía en el aire y cuyos resultados había padecido la burguesía chilena en un pasado no tan distante. Este tema popular se componía de una serie de referentes visuales que provenían de la cultura gráfica vernácula y establecían una identidad entre los dos. En 1976, el tema popular se materializó en las obras de Smythe como una amalgama entre caricatura, íconos, imágenes religiosas y estética de cartel, que unía el lenguaje de la publicidad y la propaganda a lo vernáculo, lo devocional y lo político<sup>2</sup>. En 1974 ese tema surgió en una serie de dibujos austeros en blanco y negro, con toques de aguada, que representaban retratos enmarcados de héroes culturales populares, como el cantante de tangos argentino Carlos Gardel y miembros anónimos o marginales de la sociedad, entre otros, los locos. Su reemplazo en 1977 por retratos fotográficos y dibujos basados en imágenes producidas de forma mecánica continuaba el camino de la identificación con lo popular a través de una referencia a la reproducción masiva y la naturaleza apenas esbozada de los dibujos. De esta manera se le daba forma y presencia a un tema popular, principalmente a través de formas gráficas históricamente vinculadas a los imaginarios populares y la resistencia”.*<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Las obras de Smythe de los años setenta han sido constantemente caracterizadas por los críticos chilenos como arte pop, principalmente por su similitud estilística con obras norteamericanas. El término “pop” tiene un significado difícil de definir en la medida en que combina elementos de la publicidad, el mercado, la cultura de masas, lo kitsch, lo banal y lo cotidiano, al tiempo que contiene también aspectos del arte culto y sus instituciones. Lo “popular” parece un término todavía más amplio, que involucra lo público, los estratos sociales, lo indígena o vernáculo y el comercio, todo por igual.

<sup>3</sup> Esta relación pasó inadvertida incluso para los críticos más interesados en las obras de Smythe, quienes prefirieron usar la categoría más neutral del arte pop para describir sus fuentes. En el ensayo para el catálogo, Nelly Richard no mencionaba el tema popular en las obras de Smythe, a pesar de haberlo usado como un componente central de su análisis de los delincuentes, los atletas y los indígenas de Dittborn, hacia sólo un año. Waldemar Sommer fue el único crítico que se refirió a los carteles como una influencia de Smythe, aunque no ofreció ninguna explicación, ni detalles acerca de a qué se referían los carteles.



1977 H. 74



PERDIDO- Luis Marcos Henriquez Riquelme es un muchacho de 20 años, que tiene sus facultades mentales perturbadas. Esta extraviado desde esta mañana. Sufre de epilepsias y se encuentra en un momento. Vive en un apartamento en el barrio de la Compañía. Su familia vive en el barrio de la Compañía. Su familia vive en el barrio de la Compañía. (Sra. Teresa).

"El beso"  
1974

**II.-Paisaje Urbano** es el título de la exposición de Francisco Smythe en Galería Cromo durante los meses de septiembre y octubre de 1977. El conocimiento que de esta exposición se tuvo durante mucho tiempo en la escena crítica fue remitido sólo al catálogo de la misma (diseñado por Carlos Leppe). Francisco Smythe embaló la obra y se la llevó consigo de viaje, junto a su equipaje, como si hubiese necesitado disponer de ella como retaguardia. De modo que estos dibujos fueron exhibidos en Italia y en Francia. Y volvieron a ser mostrados en la retrospectiva que realizó en el MNBA en noviembre de 1992, reuniendo obras realizadas a lo largo de treinta años de trabajo. Sin embargo, en esta retrospectiva, las piezas de 1977 pasaron relativamente desapercibidas frente al énfasis que el propio Francisco Smythe puso en la visibilidad de las obras posteriores a 1985. Por el tipo de diseño curatorial que decidió implementar, las obras de los años setenta pasaron a ocupar el lugar de antecedente preparatorio. No compartí este criterio y sostuve fraternalmente ante el propio Francisco Smythe la hipótesis de que él mismo –sin habérselo propuesto– había favorecido la “producción de olvido” de la obra que ahora retomamos en consideración. Sin embargo, vuelvo a recuperar el sentido que tenían, efectivamente, como retaguardia de su propio trabajo.

Ocho años después de su retrospectiva, incluí *Paisaje Urbano* en la exposición “Historias de transferencia y densidad” (Chile Artes Visuales 100 años, MNBA, 2000). Sin embargo, en sentido estricto, lo que hice en dicho año fue exhibir página por página el catálogo de la exposición en Galería Cromo de 1977 y unas láminas de la muestra que Smythe realizó en la sala de la Compañía de Teléfonos de Chile (CTC) en 1978, cuyo catálogo merece un estudio específico que realizaré en otra ocasión. Deseo insistir en que mi decisión hacía justicia a la obra que Francisco Smythe produjo en esa coyuntura de 1977, a la que le “habían hecho la desconocida” cuando era esta misma obra la que había puesto a circular unos efectos gráficos que implicaban el reconocimiento inaugural de algunas iniciativas presenciales, tales como la puesta en escena de la foto-carnet y la presencia de los fotógrafos minuterios en aquellos lugares que él mismo se encargó de relevar en sus estudios de campo, tales como las vitrinas de los comercios de fotografía en el barrio San Diego y las plazas y ferias cercanas al barrio Franklin/Arturo Prat.

En las fotografías de estas vitrinas –que llegó a concebir como “vitrinas encontradas”–, Francisco Smythe consignó la disposición clasificatoria de un material fotográfico de identificación sometido a una prolongada exposición a la luz solar, con el propósito de “objetivar” la obtención de de/coloración, entendida como una “iluminación” invertida. Es en las fotografías de plazas que verifiqué –antes



que otros— la persistencia ritual de la fotografía de cajón y el rol que ésta jugaba en la construcción y reproducción de la pose social; no siendo remitida a antecedentes pictóricos ya codificados desde el Renacimiento, sino extraídas de los ritos y ceremonias callejeras en cuyo decurso operaba el modelo gestual implícito de prácticas subalternas, como la del charlatán, la vidente ciega, el encantador de serpientes, el vendedor de carne en mal estado, por mencionar algunos.

Durante la exposición del 2000, desarmé el catálogo de Francisco Smythe que había sido diagramado por Carlos Leppe y lo exhibí como obra. Sin embargo, esta fue una operación a medias, porque no hice mención explícita a la existencia de la exposición de 1977. Omití el montaje de los dibujos y privilegié la editorialidad de la puesta en escena. Sin embargo, lo sorprendente de este incidente es que ningún “testigo de época” hizo mención a la existencia infraestructural de los dibujos. Imagino que hubiera significado reconocer en ellos una complejidad no deseada para alimentar la polémica formal que se instalaba.

La iniciativa de “hacer reconocer como obra” el catálogo de la muestra de 1977 para re-escenificar su importancia en la coyuntura del 2000 implicó sobredimensionar el referente fotográfico por sobre su determinación gráfica, ya que desde 1980 (aproximadamente) la polémica del período había sido circunscrita a las relaciones problemáticas entre pintura y fotografía, para favorecer de manera exclusiva la emergencia y circulación de obras que se reclamaban de esta última determinación. Desde entonces, las palabras de Smythe en el catálogo de 1977 pasaron a ser desatendidas a sabiendas.

La decisión de exhibir el catálogo de 1977 como la memoria residual de la muestra ponía esta obra en un lugar ineludible frente a la empresa de omisión de la que había sido objeto. Lo que importaba era consignarla como un antecedente que no podía ser borrado y que pertenecía a una coyuntura anterior a la “epopeya historiográfica” que desde entonces ha dominado.

La actual exhibición en Galería D21 de estos dibujos de 1977 permite poner en conocimiento de la crítica y del más amplio público un momento específico de la producción de obra de Francisco Smythe que corresponde al reverso de lo señalado en el catálogo. De este modo, es puesta en evidencia la existencia de la *infraestructura gráfica* sobre la que se edificó la visibilidad fotográfica del gesto curatorial del 2000.





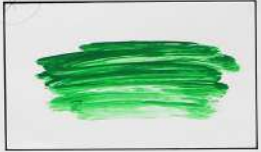
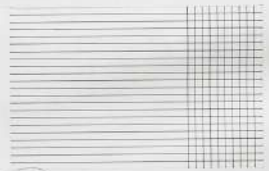
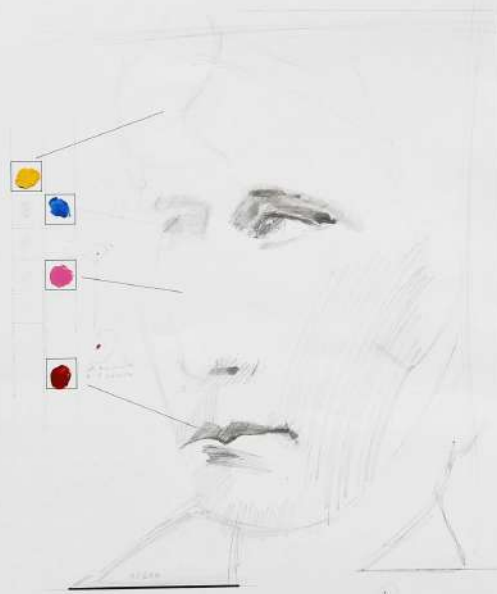
LA BUSCAN. Con urgencia se desea saber el paradero de Marisol Isolina Rodríguez Álvarez, de 11 años de edad. Esta menor viajó acompañada de Isolina Pacheco Acosta, de 60 años, con quien se puede haber trasladado a El Mantí, Quorno o Villa Alemana. Sería importante los datos a cualquier unidad de Carabineros de Chile, ya que está hecha la denuncia respectiva. La menor fue llevada por esa mujer, en diciembre de 1970.



... esa mujer;  
... esa mujer;



"poema de amor"  
Sanjune 74



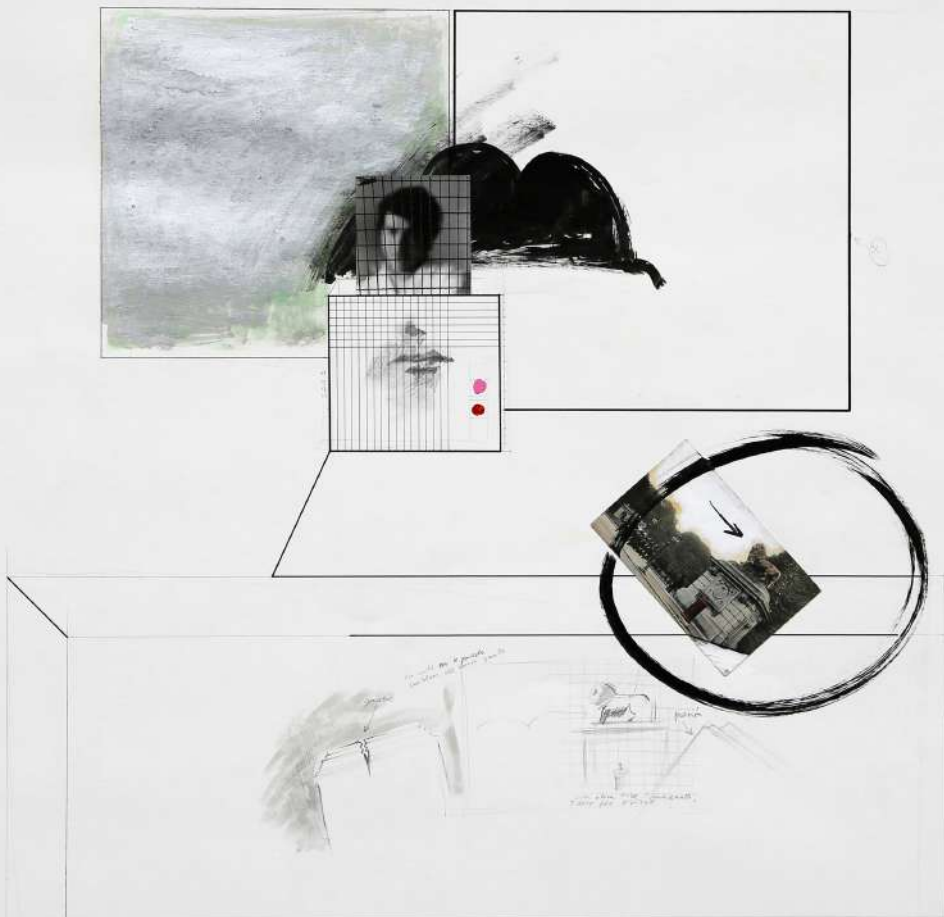
Book Example  
Example



"El asesino asesino"



1977



Le la xax "Estados"

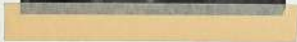
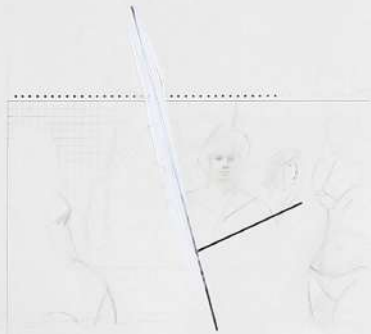
montaje. Imatge 77



Estados de puro prohibida



Sony Hae 77



Industria e cultura di Giacomo Volpato  
Sant'Anna, 1991/92









*Portrait of the Unknown*

*Portrait 77*





"Salvador 12 PM Mercado Franklin"

Emy/66 77







Paaje.

Smgth 99



## **D21 Proyectos de Arte**

Nueva de Lyon 19, departamento 21,  
Providencia, Santiago de Chile  
56-2 23356301 / info@d21.cl  
www.d21.cl

Director D21 Proyectos de Arte  
Pedro Montes

Directora Galería D21  
Claudia Hidalgo

Diseño y Publicaciones  
Diego Parra

Difusión y Medios  
Fernanda Pizarro

Archivos y Documentos  
Catherina Campillay  
Mariairis Flores  
Vania Montgomery

Texto y Curatoría  
Justo Pastor Mellado

Co-curatoría  
Paulina Humeres

Fotografías  
Mauricio Peralta  
Pepe Moreno

Agradecimientos  
Carlos Fortini  
Antonio Arévalo

Francisco Smythe  
10.09.2015 / 15.10.2015



**Proyecto  
Financiado  
por FONDART,  
Convocatoria  
2014**

Support By



**NEVER STOP EXPLORING™**

