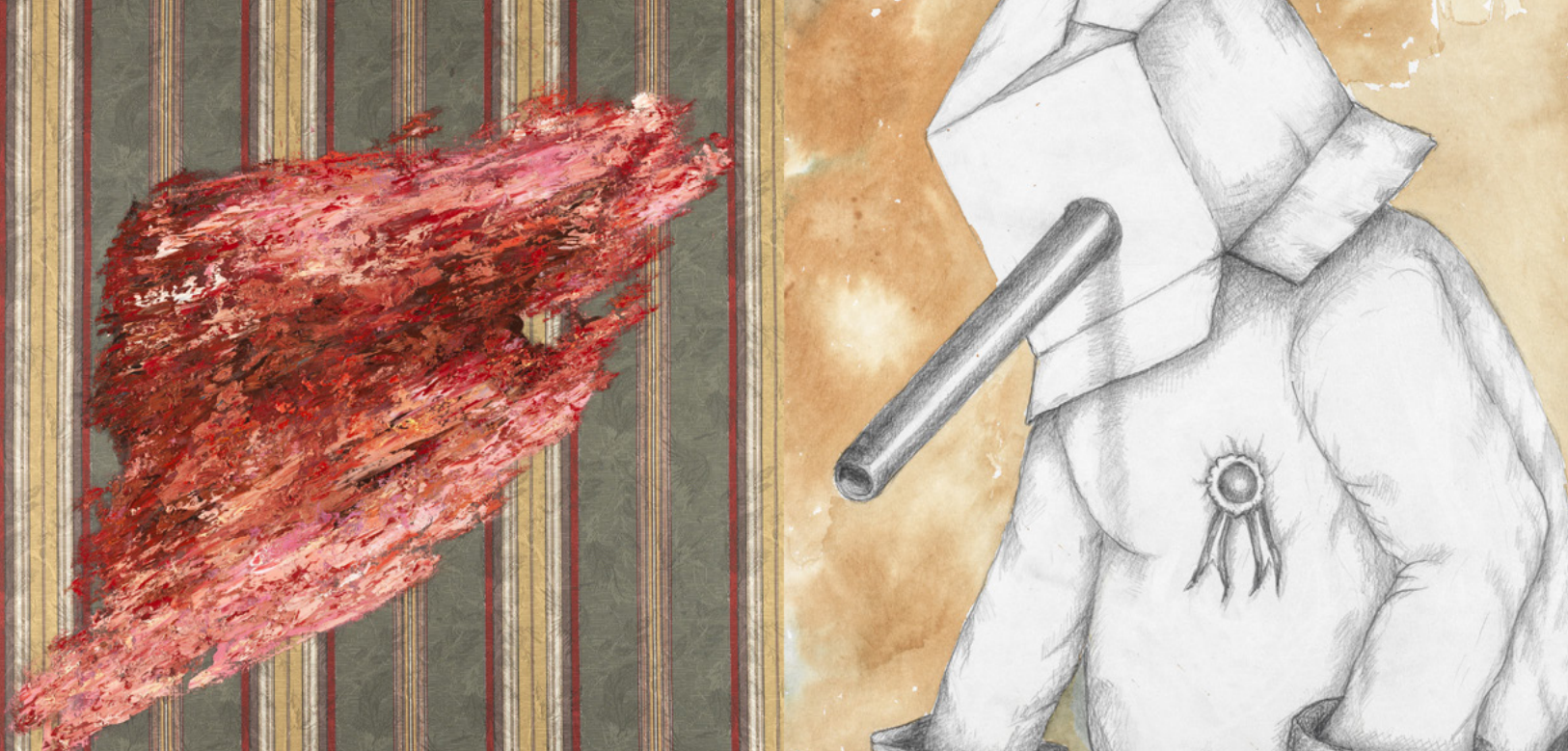




Balzac

Edgar del Canto y Antonio Guzmán

Curatoría: Justo Pastor Mellado

CAT. #91

D21



BALZAC

Justo Pastor Mellado

Las obras de Edgar del Canto y Antonio Guzmán se hacen cargo de dos cuestiones que Balzac aborda en la escritura de una obra compleja y decisiva, publicada en 1831, *La obra maestra desconocida*. Por un lado, expone de manera anticipada las problemáticas que armarán la idea del arte moderno; y por otro lado, declara la importancia decisiva de la fisiognómica como una ciencia del carácter. Los rasgos faciales de un individuo nos permitirían acceder a su interioridad distintiva. Esta será una palabra de uso común en la época, al punto que Marx hablará de fisonomía de las clases. Ahora, en términos de lo que me ocupa, en pintura, una deformación programada en el seno de esta práctica conduce con pertinencia a una teoría y práctica de la (des)afección. Es sobre este exceso gráfico narrativo que Antonio Guzmán realiza una serie de dibujos que organizan la escena paródica de los regímenes de cita en el arte

contemporáneo, ya sancionado por las pautas de un consumo discursivo que ha llegado a banalizar la historia de las formas.

Edgar del Canto abandona la figuración para abordar directamente la pintura como pensamiento y experiencia analítica, desde la materialidad de su curso. Ambas iniciativas producen la complicidad de una muestra que repone en circulación la necesidad del discurso de pintura, para contribuir a un debate que se revela más que nunca necesario. Hablar de (la) pintura impone el análisis de su régimen de superficie, que se ve reflejada en la opacidad matérica del cuadro, (des)figurando la condición de representar para cubrir lo real, enmascarando su presencia. Aprendo con Damisch que la palabra “tela” es un participio pasado del antiguo francés *tistre* o *titre*, del latín *texere*.

Balzac es tan solo un título que intentó hacer pasar, de algún modo, a la tela, al papel, para inscribirlos en el tejido de la pintura (“tela”), como si fuera el hilo inductor del análisis. Prolongó el fracaso estrepitoso del discurso sobre pintura sabiendo que las obras poseen un potencial que lo sobrepasa.

En un texto de 1972, Jean-François Lyotard expresaba sus preocupaciones acerca de la pertinencia de explicar la pintura mediante su metalengua. En otro texto de 1977, Marcelin Pleynet —a propósito de Motherwell— abordaba la disyuntiva: si hablamos de pintura, sin embargo, no hablamos de la pintura. Desde 1985, en textos sobre Benmayor y Couve no dejó de asumir el desafío planteado, no sin antes haber experimentado la introducción de un término que ya se ha instalado en el debate: la inscripción. Es decir, la pintura como superficie de inscripción que posee un tipo de funcionamiento que la asocia a la noción de dispositivo. Es en el curso de esta preocupación que se instala el uso analítico de la lectura de la novela de *Balzac* que he mencionado, analizada magníficamente por Georges Didi-Huberman en *La pintura encarnada*, publicada por Éditions de Minuit, en 1985.

Al final, lo que siempre he trabajado ha sido la crisis de representación de la corporalidad en la pintura chilena, como un problema relevante en la práctica de escritura. La hipótesis que se sostendría, según la cual la pintura chilena no habría hecho más que ilustrar el discurso de la historia,

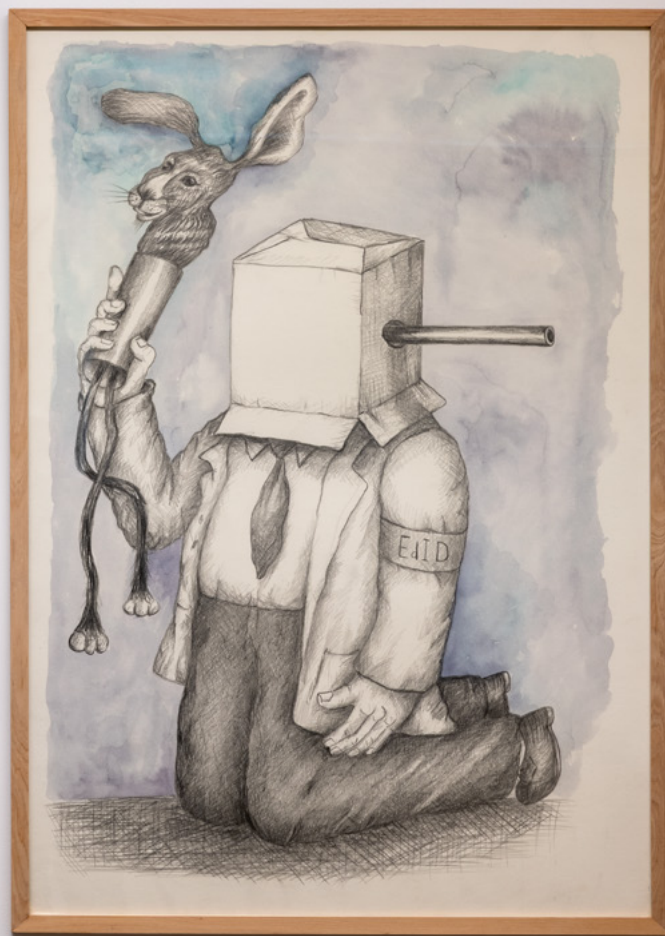
haría su camino. Lo que constataba, simplemente, era la existencia de una fobia a la corporalidad. La noción de encarnación se me planteaba como un desafío analítico que no ha dejado de estar presente. Se piensa la pintura desde una sedimentación analítica. Solo prolongó esta decisión, trabajando sobre lo “primordial” difícilmente nombrable (del Canto) y la legalización gráfica de lo visible (Guzmán). El espacio del cuadro es un espacio de deseo que habla por procuración sobre el desajuste entre la presencia de lo que se habla y la ausencia de lo expresado como (d)efecto. En este sentido, esta exposición en Galería D21 es una experiencia de laboratorio, sobre cuestiones básicas, que parecen haber sido desterradas.

En *La obra maestra desconocida*, Frenhofer medita profundamente sobre los colores; sin embargo, a fuerza de investigar llega a dudar del objeto de su búsqueda. Investigar, aquí, quiere decir “teorizar”. Es Porbus el que aclara: no hay que meditar como Frenhofer, “los pintores deben meditar con los pinceles en la mano”¹. Cuando no hay

¹ ERLER, Pierre. “Le dernier coup de pinceau”. In “Autour du chef-d’oeuvre inconnue de Balzac”, Ecole Nationale Supérieure des arts decoratifs”, Paris, 1985.











pincel, tenemos el carboncillo y el lápiz de grafito. Trazos negro-grises y caos de color. En el caos de la tela descubrimos la vida misma, pero una vida mutilada, fragmentada, bajo la forma, como ya hemos advertido, de un pie que emerge de un caos de colores, que escapa como testimonio de una “lenta y progresiva destrucción”. Habrá que leer la novela para comprender la densidad acarreada por el modelo implícito en la trama.

Por razones más o menos conscientes, lo que está en juego es la escapatoria misma, como una especie de ceguera liberadora, antes de que la obra se imponga en su inacabamiento, ligada a la nostalgia que incita a retomar aquello que se considera insatisfactorio. *Balzac* presenta, entonces, el modo de una obstinación encarnizada que se confunde en el deseo de encarnar la plenitud, abordando indefinidamente la indeterminación primera de una fase esencial de la creación, que proviene de una cierta nada, de una ensoñación arcaica, de donde surge una imagen, un gesto, que nos conduce irremediabilmente a alimentar la ilusión de regreso a los objetos perdidos.



LA PINTURA PIENSA

Justo Pastor Mellado
Junio 2025

La exposición de Edgar del Canto tiene lugar en D21 Proyectos de Arte, tomada como Laboratorio, en el que éste concurre para llevar a cabo la presentación de sus investigaciones. Esta es una Galería que se ha caracterizado por presentar, sobre todo, *trabajo en proceso*. En este caso, se trata de unos apuntes sobre la escrituralidad, que se define como cualquier tipo de deposición gráfica en la que opera la función de “enganche” de una mirada que empuja la reflexión sobre pintura. Existe, desde ya, un texto-pictórico destinado a marcar un plano residual que se consume a sí mismo, en la medida que la costra se da como único objeto del cuadro. De este modo, se reconoce un texto-epidermis (capa superficial) que instauro su disposición de primer estadio de lectura. En este sentido, ha sido necesario que Edgar del Canto reconozca la combinación formal del trabajo de

un arqueólogo, que avanza por capas, gradualmente, por niveles de lectura y de significación, dando cuenta de la *profundidad superficial* de lo pintado. Pero también, de la resistencia que opone el brocato, remitido a la tarea de soportar una sobrecarga de información que excede el campo de su historia industrial e industriosa. El brocato es una tela fabricada para la decoración de interiores, sobre todo, en tapicería, cortinajes y cubrimiento de muros. Su empleo posee una connotación nobiliaria y muchas de las ruinas de casas otrora señoriales exponen los restos de un empapelado que denota una gloria fenecida.

Algunas precisiones de uso común: se llama brocato a un tejido de lujo, muy cargado de seda realizado con varias tramas. Su trama base es de punto asargado, mientras la trama superpuesta adorna y proporciona un efecto de lujo, ya que suele estar tejida con oro o plata. Lo principal es que da lugar a patrones elevados o en relieve.

Edgar del Canto ha adquirido las telas —justamente— por la carga simbólica que portan consigo, para delimitar el campo de la institución patronal. En su doble aspecto: en términos de la *patronalidad* significativa que sirve de fondo al desarrollo inicial de la pintura chilena, pero también en lo relativo a depender voluntariamente

de un fondo diseñado de acuerdo a un patrón de fabricación, que pone en evidencia la situación dependiente de una cultura local desarrollada en un ambiente interior que replica una *señorialidad* acarreada.

Aquí, lo acarreado, también, posee dos acepciones: por un lado, corresponde a la sombra que proyecta la degradación de un determinado modo de vida; y por otro, a la carga cultural que se obliga a ser trasladada como elemento determinante de una memoria habitacional en instancia de destitución.

En el seno de esta memoria tendrá lugar la puesta en escena de un tipo particular de escenificación de los despojos de una historia. Las casas señoriales serán abandonadas —por motivos que no me corresponde abordar aquí— y los cuadros retirados de sus muros, de modo que, dejarán a la vista los rectángulos que fijaban su permanencia, ya que, su presencia material impedía que en la zona cubierta por su extensión tuviera lugar la decoloración de la superficie a causa de la acción permanente de los rayos solares. De hecho, habrá artistas que se ocupan de trabajar esta diferencia de decoloración como problema pictórico, ya que, el muro pasaba a exhibir las áreas que habían ocupado las pinturas faltantes, cuya

presencia había señalado un tipo de dominio del espacio interior.

En esta ocasión, Edgar del Canto trabaja con el espesor de un plano que exhibe al tacto sus relieves regulados, para denotar el origen textil del arte de la pintura, que nos obliga a remontar de manera sistemática dos pendientes para un discurso crítico; por un lado, se encuentra lo artesanal que corresponde al *bricolaje* de la pintura; y por otro lado, las implicaciones teóricas de un procedimiento que conecta el *arte del pintor* con el *arte del tejedor*.

Para no ir más lejos, habrá que remitirse a las asociaciones de las palabras tejido, textura, pintura, tintura, para poder fijar el trabajo de Edgar del Canto. Freud habla del *trabajo del sueño*. De ahí que, algunos puedan hablar del *trabajo del cuadro*. No somos nosotros los que analizamos el cuadro, sino que, es el cuadro el que nos analiza. Somos, en definitiva, analizados (encuadrados) por él. Los cuadros son objetos teóricos. Eso lo sabemos. Pero no se trabaja en esa perspectiva. Los artistas —en su mayoría— piensan que detectan la verdad del cuadro. Emplean un arsenal de nociones que quedan (siempre) más allá de la radicalidad de sus trabajos.





En los años ochenta tuve que leer, tardíamente, un texto de Marcelin Pley-net, escrito una década antes, pero en el que apuntaba con claridad que Ma-tisse, por ejemplo, empleaba palabras inadecuadas para hacer referencia a la radicalidad de trabajos que sobre-pasan su decir. En ese entonces, rá-pidamente, me proporcionaba herra-mientas para distinguir, radicalmente, repito, entre lo que un *artista hace* y lo que un *artista dice*. El artista habla por lo que hace. La pintura no es muda. En particular, es una prevención que me resulta de gran utilidad a la hora de distinguir, por ejemplo, entre lo que hace Roberto Matta¹, y lo que dice en sus entrevistas. Lo que hace, lo sobre-pasa, repito, de manera radical.

En el sentido anterior, es preciso men-cionar aquí el magnífico texto de Hubert Damish, *La peinture est un vrai trois* (La pintura es un verdadero

¹ MELLADO, Justo Pastor. “Del trazo al objeto”, edición digital, Viña del Mar, 2025. Ensayo sobre el montaje de una exposición de grabados de Roberto Matta.

tres) escrito para el catálogo de la exposición de François Rouan en el Centro Pompidou, en diciembre de 1983. Curiosamente, la obra de Rouan ya me hacía sentido en lo que Marc Le Bot presentaba de él, en un texto de los años setenta, en los que indicaba severas pistas para el abordaje de la obra de Eugenio Dittborn, por ejemplo, leído en la misma época del texto de Pleynet.

Siempre hay que señalar de donde se viene. Sobre todo, si en ese momento tuve que experimentar la grosera amonestación de analistas totémicos que dominaban la escena, y no soportaban el recurso a los textos de Jean-François Lyotard para abordar el trabajo de pintura. Es decir, esta era una vieja cuestión, que ya planteaba Patricio Marchant en *Sobre árboles y madres*, cuando ponía a circular en nuestro medio el concepto de “inconsistente de obra”, a comienzos de los ochenta.

Entonces, al mencionar el brocato, debo hacer estado de cómo el cuadro supera la metáfora, renovando la relación que podemos tener con los textiles y la importancia que se debe reconocer para una historia eficaz de la pintura, mencionada por Hubert Damish a propósito del aporte de Gottfried Semper y Pierre Soury, cuando el arte proviene directamente de las artes del trenzado y del tejido, y a través de esto, de la necesidad de

vestirse que tiene la humanidad, “al mismo tiempo de toma prestada su dimensión de memoria, más allá de los signos que le sirven para fijar la imagen de un ser o de un objeto, y de su poder de reactivación de la traza, de la operación mnemotécnica más simple y primitiva, que se revela al mismo tiempo primera forma de escritura, como lo es el nudo hecho a un trozo de cuerda”².

Todo esto nos conduce a la nudología lacaniana y al consejo que le hace Lacan al propio Rouan, de pintar sobre una trenza confeccionada por tres hilos. Bíblicamente, la cuerda de tres hilos se corta difícilmente (Eclesiastés, 4:12). ¿Qué significan las cuerdas y los lazos en la Biblia? Trampas, emboscadas, retribuciones del pecado, angustia ante la muerte. Pasemos. Todo niño que va a la escuela lo sabe: los hilos (las cuerdas) de un nudo formado por tres aros están intrincados, de tal manera que, si uno de ellos es cortado, libera los otros dos.

Curioso: es la definición del nudo borromeo. Los registros de lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario están presente en todo sujeto y su anudamiento es imprescindible para dar consistencia a la estructura psíquica. Aquí (en la pintura de Edgar del

2 DAMISH, Hubert. “Fenetre jaune cadmium ou les dessous de la peinture”. *Essai/Seuil*, 1984.

Canto) no hay trenza. Está bien. Lo que más se acerca a la trenza es el tejido del brocato, porque produce un relieve. Esta forma de anudamiento determina la estructura del cuadro. A eso pretendo apuntar con este desvío, necesario, por lo menos. La tecnología precede al arte. Hablemos del ensamblaje de las fibras vegetales en el espacio que dan lugar a los motivos del brocato, que al regirse por un patrón dependen del entrecruzamiento de líneas. A través de esta historia decorativa del textil, Edgar del Canto pone en relación pintura y fábula, reproduciendo el mito de la dependencia textil de la pintura, de modo que, se puede poder pensar que el brocato sirve de soporte para deponer una costra de materia destinada a impedir que el tejido pierda el hilo. Los tres hilos que hacen nudo. Para que el cuadro se constituya, no ya como ventana-abierta-al-mundo, sino como un muro atacado por una multitud de orificios que el pintor se propone colmar, obstruir, cubrir, de manera que, le permita levantarse y combatir las deformaciones eventuales, que hacen operar el dispositivo de retardamiento y de regresión de la memoria técnica que lo habilita.

No hay tela en blanco. El brocato ya está sobrecargado de *nobiliaridad* y *mobiliaridad*, atiborrado por la memoria de su degradación referencial, ejerciendo la función de soporte de un “real pintado”.

Esto forma parte de los medios materiales que la pintura emplea como soporte físico o “cuerpo” de la imagen. Lo real-pintado es una superficie accidentada, una topografía fabricada que el ojo recorre con la punta de los dedos. La deposición cobra relieve en proporción inversa a su reducción icónica, provocando una degradación, una merma, transformándose en costra, en un aspecto mineral, piel cristalizada, que (en)cubre la “compleja profundidad” de la ficción pictórica.

Este es el presente de la imagen: trazo, valor, color, etc. La pasta es un valor que se esparce (aplica) destinado a coagularse en el acto de inscripción. Al respecto, habrá que leer el texto que escribe Eugenio Dittborn³ sobre la pintura de José Balmes, donde se refiere a éste como el primer pintor contemporáneo que conoció y que realizó la gran tarea de desertificación de la pintura chilena.

Lo real-pintado: (en)castrado, costra significativa. *Caput mortuum*. Esto forma parte de los medios materiales que la pintura emplea para convertirse en soporte físico (“cuerpo”) de la imagen. Lo real-pintado es una superficie (re)plegada, topo-

3 DITTBORN, Eugenio. “Balmes”. In “Balmes Viaje a la pintura”, Gonzalo Badal / Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, 1995.



grafía fabricada que el ojo recorre con la punta de los dedos. De este modo, Edgar del Canto se retrae de su práctica anterior, el retrato, (des)figurando lo expresivo y la distorsión del pensar induciendo lo representado a ser portador de una significación transferente, metafórica. Pere Salabert⁴ comenta y escribe desde una cierta y cierta lectura de Lyotard, más eficiente y erudita de lo que (yo) podría ejercer.

La materia piensa: hay unas páginas (maravillosas) al respecto, sobre meteorología. François Dagognet⁵ fustiga al platonismo porque no ha reservado un lugar para la materia en su sistema. La considera in-esencial y peligrosa, ligada al devenir (de ahí la inestabilidad) y a la mezcla (el desorden). El filósofo debe abandonar su cuerpo, porque la organicidad abriga los instintos de los que debemos desprendernos. Este cuerpo nos acerca demasiado de lo sensible, cuando en verdad debiéramos alcanzar la morada de lo inteligible, único objeto de intelección y de reflexión. La esencia sin mezcla se encuentra en las cosas

que permanecen en un mismo estado, sin cambio y sin aleación; todo el resto debe ser tenido por secundario e inferior. La materia incluida en este resto proviene de la confusión y de las amalgamas. La materia nos deforma y nos somete a la *empiria*. Sin embargo, Aristóteles parece abrir un camino que va a sellar la unión de la forma (la idea) a su receptáculo, llamando a recibir y manifestar la materia. ¿No estaríamos ante la reconciliación de lo inteligible y de lo sensible?

La materia pictórica posee una personalidad que le es propia, escribe Margit Rowell, citada por Salabert. Esa personalidad de la materia ayuda a comprender el paso hacia la consideración del valor significativo del espesor, del grano, la huella, la impronta. Esta fuerza expresiva elemental sirve de “despertador” para lo real-pintado en el cuadro. Desaparece el trabajo del sujeto a cambio de lo que aparece sólo a través de la materia, la costra, compostura física de la imagen, forma de la expresión que se expone a título de forma del contenido. Esta es una pintura que hay que “leer” en el material que la constituye en otro cuerpo, en extremo metafórico. El sujeto (Edgar del Canto) tiende a tapar con esta visibilidad de cuerpo (la costra), peculiar relieve de lo real-pintado, la falta que en el cuerpo referencial básico (materno) lo real le muestra. En consecuencia, el trabajo

4 SALABERT, Pere. “(D)efecto de la pintura, Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1985.

5 DAGOGNET, François. “Des détrit, des déchets, de l’abject. Une philosophie écologique”. Les empêcheurs de penser en rond, Editorial Corti, Paris, 1998.

creativo le da la espalda a lo real para proporcionarle una visibilidad específica, cuyo destino es volverse susceptible de una cierta invisibilidad.

En relación con su trabajo anterior, Edgar del Canto se retrae de la práctica del retrato, (des)figurando lo expresivo y la distorsión del pensar induciendo lo representado a una significación transferente, metafórica. Pere Salabert comenta y escribe desde su lectura de Lyotard, más erudita y eficiente de lo que yo pudiera obtener. La cultura nos ha conducido a la higiene y a la limpieza. Sin embargo, es preciso tomar en cuenta la tela ensuciada, manchada, embebida de grasa, a lo menos, significando desde ya una falta moral. Es decir, el punto de partida será la mancha de sopa grasienta sobre la corbata. Luego vendrá la mancha del semen sobre la sabana. Rico en proteínas y otros compuestos, puede adherirse a las fibras y causar manchas difíciles de quitar, especialmente si se secan. Nada que no se pueda resolver con jabón y agua fría. Sin embargo, puede ser ilustrativo en el caso de Edgar del Canto, mencionar el incidente de la mancha en la sabana que aparece bien representado (interpretado) en el filme de Bertrand Tavernier, *Et que la fête commence* (1976), donde la primera polución nocturna del delfín (Luis XV) produce una cierta agitación entre las mućamas de servicio y los religiosos encargados de su

educación. La agitación reside en el hecho que la mancha en la sabana es la demostración de su poder de engendramiento del cuerpo del reino, en tal medida, que popularmente se la designa con el nombre de “mapa de Francia”.

Habría que estudiar otras manchas en la economía de los cuerpos, en particular, de grasa. Descartes se va a referir a la inconsistencia de la grasa, al momento de buscar un argumento que le va a servir para anular la existencia de lo sensible: el trozo de cera es un cuerpo graso que a la menor elevación de la temperatura se pone en movimiento, se ablanda y termina por fundir. Como todas las grasas sometidas a la acción del fuego, termina como lo contrario de lo que era en un comienzo. Sin embargo, la mantequilla nos puede ser útil para la explicación. Si no está mezclada con un oxidante, que sirve para mantenerla en una relativa inmovilidad, terminaría por demolerse a sí misma, puesto que se corrompe; peor aún, se pone rancia, amarilla, pierde su sabor y se vuelve ácida. El problema es que no se puede guardar las grasas. Más aún: debemos vivir en un mundo lipidofóbico. Las grasas tienen mala prensa. Sin embargo, es el arte contemporáneo el que rehabilita la grasa. Sin ir más lejos, gracias a Joseph Beuys, la grasa ha alcanzado su punto de máxima consagración, justamente, con *Fat chair* (1964).



Pero siguiendo a François Dagognet, no le daré mayor importancia a su relato de Crimea y las tenebrosas consideraciones socio-políticas que acompañan sus realizaciones de mesianismo vitalista, sino porque emplea solamente ingredientes desconsiderados, desestimados, renunciando a trabajar con materiales nobles. Cuando dibuja, por ejemplo, emplea papeles ordinarios, ya impresos, manchados, arrugados, y recurre a viejas piezas de ropa y cartones recuperados, rechazando el “elitismo” de los sustratos (risas). Bueys obliga a categorizar de otro modo los materiales. Los distingue en dos tipos: por endosmosis, que implica interioridad, ya la inversa, por simple adición externa. De ahí van a resultar dos tipos de esculturas: o bien, excava y quita operando por sustracción, o a la inversa, se contenta en modelar y participar en el movimiento interno de la pasta. Es así como oponía la roca y el hueso, este último viniendo de un fluido que se había poco a poco consolidado. En estas consideraciones, la arci-

lla y la grasa ganan la partida, tanto en razón de su ductilidad como de su naturaleza, que participan de un tipo de modelaje que se ajusta a la ductilidad de la materia. A esto quería llegar: a la escultura. Edgar del Canto reproduce el beuysismo en la pintura, haciendo escultura con la materia, trabajando primero con lo blando que se endurece, como el óleo ordinario del trabajo pictórico. De este modo es posible establecer una línea de reflexión sobre la química y la historia del arte, porque de este modo repite lo que ya se sabe desde mediados del siglo XIX; que la química siempre ha sido una ciencia auxiliar de la pintura. ¿Qué sería de la historia del arte sin una historia de los pigmentos?

Regreso en la argumentación a aquella aproximación que evoca la obra de Beuys y la interpelación que esta hace al campo de la escultura, que determina la perspectiva analítica del trabajo actual de Edgar del Canto, abandonando la representación figurativa de filiación baconia-





na, a toda honra, para ensayar una presentación del desecho, del detritus y de la abyección con que diseña un relieve significativo para determinar, en el riesgo de la costra, un universo significativo de nuevo tipo.

La pintura piensa. ¿Y cómo? Esta es una pregunta infernal. Quizás inabordable para el pensamiento. Buscaremos el hilo. Trataremos de responder. Estas son las primeras palabras de *La pintura encarnada* que Georges Didi-Huberman escribió en 1985. La pintura piensa proviene de una frase de René Passeron, a la que ya me he referido en múltiples ocasiones. Es una frase que se presta a un juego de palabras significativo, porque Passeron dice lo siguiente: *La peinture pense, mais comme pansement*. Esto se traduce como “la pintura piensa, pero como curita (apósito)”. Toda la reflexión sobre pintura chilena pasa por esta evidencia, desde los trabajos corporales de Leppe a las operaciones materiales de Balmes y Dittborn, cada cual en su propio contexto. Finalmente, lo de Leppe no era más que

una operación pictórica, desplazada. Por eso he trabajado sobre la escultura de grasa en Beuys para referir el pensamiento de Edgar del Canto, que rechaza los términos de la tirita para pasar, directamente, al emplasto. Y de ahí, por contigüidad, a la materia pictórica directa, para dejar el universo del líquido coloreado y el mito de la esponja de Apeles, pasando a las vicisitudes de la albañilería, que aproxima la escultura de superficie a la pintura. Primero, la suciedad del trapo, luego, la mancha en la sábana, para terminar en la pomada, y de ahí, a la grasa acumulada, en vía directa con la pasta de óleo que remite al muro de cierre de la propiedad significativa de la costra.

Lo que está por debajo de toda la bibliografía en el último período es la lectura de la novelita de Balzac, *La obra maestra desconocida*. Empresa obligatoria de lectura para abordar la locura de la duda pictórica, convertida en un tópico por la pintura depresiva de Adolfo Couve⁶, convertido en *hito y mito* pictórico de una subcultura académica que no puede superar su falla de origen. ¿Falla o falta? En el origen, la falta que produce la falla de una enseñanza petrificada. Así nos vamos, en lo que a pintura chilena se difiere. Entonces, habrá que recurrir a Balzac. Y poner atención en una frase de Porbus, uno de los personajes claves. No

haré el resumen. Solo diré que para algunos, Balzac hizo el relato anticipatorio de la pintura moderna. Increíble, lenta y progresiva destrucción de la figuración: un caos de colores, de tonos, de matices indecisos, como una especie de bruma sin forma. Aparece un fragmento que petrifica a Porbus y Poussin: un pie delicioso, un pie vivo, que emerge en medio de ese caos, como el torso de una Venus en mármol de Paros que surgiría de entre los escombros de una ciudad incendiada. El mármol tendría que ver con la encarnación. ¿Por qué las representaciones de la carne, en muchas pinturas, parecen superficies de madera policromada? De pronto, Porbus exclama: “¡Hay una mujer ahí debajo!”.

Primero, lección de pintura. Segundo, lección de teoría. Tercer, lección de historia. Capa por capa, encima/debajo, dibujar modelando el embarrado, la pintura como un grosero maquillaje, un embaurnamiento que hace surgir la función de un límite incontrolable. La lengua francesa permite este juego entre “vrai” y “trait”: verdadero y trazo. La verdad de la pintura en función de sus propios medios, deseando ir más allá de los límites, más allá del trazo, para dar a ver, algo más que arte, en la intimidad de la forma, para acceder a los escombros del cuadro, que da a ver algo que se puede decir, debajo de la costra bruta que justifica la renuncia de Edgar del Canto a toda fisura

6 MELLADO, Justo Pastor. “Sobre Couve”, VISUALA, 1985.

implicada en la figura legible de su trabajo anterior. Es por eso que, hace el camino inverso, para regresar a la duda como origen: el pintor no debe pensar más que con los pinceles en la mano, declara Hubert Damish en su célebre ensayo sobre “*las partes de abajo* de la pintura”. Es lo que se propone todo pintor consciente de las vicisitudes de las formas.

Edgar del Canto no hace emerger un pie, ruina de una pintura incendiada, como Pedro Lira, que reproduce el incendio de una ciudad lejana, fortificada, que se consume a escasa distancia de los pies del Sísifo: un hombre que empuja su roca; es decir, la empresa de la figuración que se le viene encima y que se obliga a empujar hacia la cima, reorganizando el campo de la percepción, para habilitar su caída, al otro lado de la colina, aniquilando todo deseo de representación: que la pintura caiga por su propio peso. Edgar del Canto opone el peso de un pensamiento. El peso del cuerpo en el barro, marcando la huella de un pie, impronta, que se instala entre el “delirio del tacto” y la “locura de la duda”.

La historia de la pintura ha sido amenazada por la retórica del “cuadro plástico”. En la novela de Adolfo Couve, *La comedia del arte*, la asistente organiza los cuadros plásticos que el pintor trasladada al espacio de la pintura, con todo lo que eso

significa a título de desborde escenográfico. En el ensayo que he mencionado, de 1985, hago hincapié en la existencia del síndrome Frenhofer. Aquí, en la pintura de Edgar del Canto no hay cuadro plástico, sino patrones tejidos que acogen un discurso descriptible. La trama es lo suficientemente homogénea en su discurrir para soportar la escenificación de un cuerpo erosionado, que es el cuerpo de la propia pintura. La horizontalidad compositiva del cuadro está disponible para sostener la gravedad corruptible de la materia. La única imagen posible es la que resulta de la exposición de su propio cuerpo, “estableciendo la representación de aquello que la instituye”⁷.

El embarrado/embadurnado hecho signo indica un campo expresivo donde se retiene un desenfreno para poner en suspenso la des/figuración en/carnizada de su obra anterior, sepultada por el material cromático metamorfoseado en deseo-fuerza de trabajo. El cuadro funciona porque el escenario denotado por su enunciación es anulado en provecho de la perversión del soporte. La energía cromatizada trabaja reprimiendo los vestigios de las otras acciones pictorizantes, hechas comparecer a título de pruebas icónicas rebajadas a su predicción de materia excremental. La escripturalidad (entendiendo por ella cualquier

7 SALABERT, Pere. op.cit., p. 123

tipo de deposición gráfica) está definida por la patronalidad matricial del brocato, epidermis texturizada cuya regularidad ha sido des/afectada y re/teatralizada por la industria. Es la realidad de un soporte (ya) sobrecargado, sobre el que se hace manifiesto el exceso barroco: “la superficie es identificable con el cuadro, mientras el cuadro no es más que la prolongación de un deseo del sujeto rehaciendo lo real”. La filigrana caligráfica del soporte opone su disponibilidad a “lo natural” de la masa cromática, que deposita y expone su densidad de costra pictórica, única corporeidad efectiva de la imagen, producida por la dilapidación de lo representado. No hay retención, sino deposición, suponiendo la presencia de un cuerpo que deja el rastro de lo pulsional, esparcido, mezclado, rascado, goteado, salpicado, diversificado en su proliferación, hasta asentarse, expulsando la humedad.

No hay gesto, sino tolerancia de una materia asignable en su regresión a lo primario de la pintura-madre (matriz habitable). La masa (papilla temporal) niega el espacio la palabra, previendo la ocultación de un hueco donde lo pulsional se distiende, se relaja, se absorbe, reclamando sobre la distinción de figura y fondo, la necesidad clasificatoria por la cual se identifica aquello a lo cual un sujeto puede agarrarse: el origen del arte. (El arte es lo que nos ponemos de acuerdo en con-

siderar arte). Esta pregunta la formula Jacques Derrida después de afirmar que el arte proviene del artista y el artista es quien produce el arte, citado por Pere Salabert para introducir la cuestión del goce de lo inconsistente, buscando en la materia del soporte el lugar en que se desdobra el narcisismo, disimulado en la palabra pLAcER, invertida, conteniendo la palabra REAL, para poder declarar lo que el sujeto dice de su placer con la materia, dejando a un lado las letras que sobran: “p” y “c” [punto (de) capitón].

¡Pero esta es una invención de Salabert! Hago uso de ella. Gracias a lo cual puedo admitir la sugerencia sobre la materia-hembra, que aparece disimulada en la palabra MATER(ia). En el análisis, los deslizamientos y los accidentes son de rigor. No sabré qué hacer con las letras que sobran. ¡Esconderlas en la masa de pasta seca! El sujeto de la palabra se depone en la materia (superficie de recepción seminal). La materia viene a ser “el espacio exento, sin habitar”, estatuido en lo decible que se incrusta en la tela (brocato) y se pre-escribe, a condición de tomarla por una página ya escrita, amoblada, habitada. La madre-materia (mujer) aparece siendo una pre-visión del lugar (la trama del brocato) donde la lengua “grita su silencio”, supurando por cada poro su *decir*.







ANTONIO GUZMÁN: IMÁGENES DE COMBATE

Justo Pastor Mellado
Junio 2025

En los años ochenta, cuando Antonio Guzmán cursaba sus estudios de arte, Eugenio Dittborn empleó la imagen de un dibujo de Grete Mostny, para imprimirla en una obra que se convertiría en un emblema de la transición dittborniana, desde los impresos sobre paneles rígidos a la frágil disposición de un pliego que sería doblado sobre sí mismo, para marcar con el doblez, el trazo gráfico en seco que definiría el universo constelar de las pinturas aeropostales. Pero lo principal era el dibujo de Grete Mostny. Ella corrió para identificar la momia del Niño del Plomo y temiendo su

descomposición, tomó un papel y realizó un dibujo de su rostro, poniendo en evidencia las marcas de pintura sobre este. Ante el peligro de su desaparición, mediante una operación de dibujo manifestó su deseo de retener la corrupción de la representación. Antonio Guzmán, conocedor de la obra de Dittborn, resuelve regresar, desde el impreso a la repetición de un dibujo convertido macluhanianamente en un arquetipo, para reproducir el gesto de retención de otra degradación representativa, sabiendo de antemano la proyección de su inutilidad enunciativa. En la base de dicho gesto técnico está el deseo de conjurar la angustia ante la disolución de la autoridad del signo referencial, en la guerra declarada de la historia del arte; más bien, de la historia del arte como guerra declarada. No se puede considerar con seriedad el acto de reproducir con lápiz grafito blando una enseñanza escolar en estado de depreciación ejemplar, como ejemplar puede llegar a ser el derrumbe de la autoridad que asegura la transmisión de un saber de la representación.

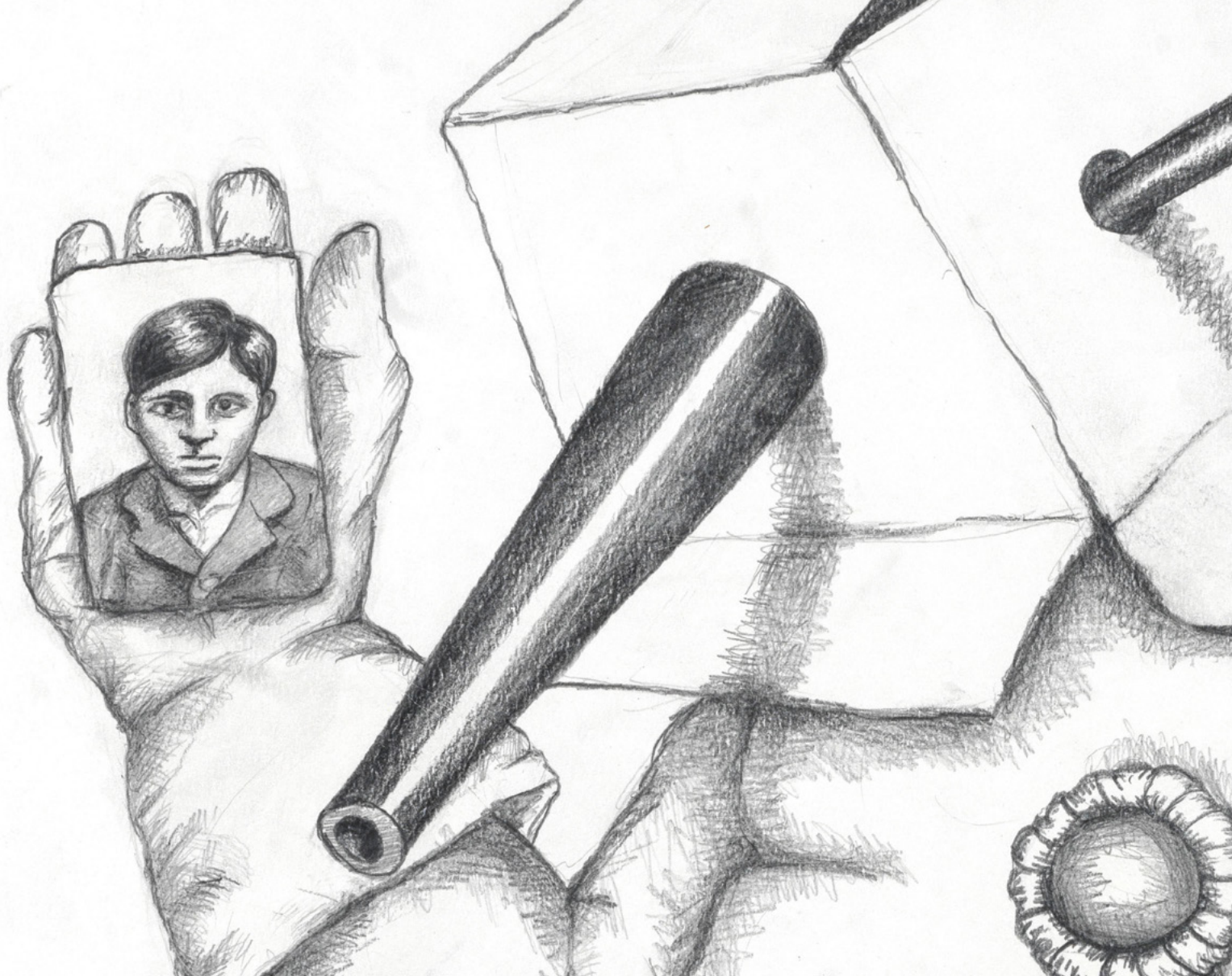
Después de décadas de policía impresiva, Antonio Guzmán regresa a la regresión, mismamente, para desorientar el régimen de la cita morosa, que enumera los fragmentos de una ruina reproductiva, solo es alcanzable en la medida que se hace consciente la copia del referente matri-

cial. Esto explica la sujeción simbólica de Antonio Guzmán por el dibujo de la “fuente” de Duchamp, como ficción de origen de todos los equívocos que dan pie a las representaciones actuales de la contemporaneidad. Después de años pintando escenografías lúdicas, se dedicó con pasión al *escuelismo*. Esta fue la forma de su descenso a los gestos iniciales de la cultura del dibujo; es decir, la enseñanza del dibujo como la primera regresión organizada, en el espacio (mismo) del aula, como escenografía del exotismo pedagógico, construido a partir de la distinción entre el Maestro y el Burro como figura del desplazado, sometido a la primera exclusión formativa, puesto en el rincón, experimentando el castigo de exhibir en su cabeza un cucurucho con la “marca del tontito”.

El aula era, desde ya, el primer espacio regulado de una exclusión que terminaría involucrado al propio Maestro, que experimentaría un proceso de degradación de su función, que lo conduciría a ser nominado con la reducción de la letra inicializante. El Maestro, rebajado por la minúsculización de su papel, en el curso del desmontaje de la lógica transmisora de la copia mutilada, pasará a ser la víctima encubierta de la crisis generalizada del saber de transferencia. Lo que Antonio Guzmán pone en evidencia es la figura del artista marcado “como tontito”, puesto en el rincón de la

escena cultural, donde las palabras entre comillas son homologadas a la posición del Niño del Plomo en el dibujo de Grete Mostny, que fija la imagen-síntoma, convertida en plomada simbólica por la que se verifica el papel del sacrificio como enunciado pedagógico, editando el espacio del aula como campo de batalla de transmisión delegada, por no decir, defraudada.

El dibujo de Antonio Guzmán reduce a polvo las escenas compuestas de trozos mutilados de la cultura académica. Lo que hace es invertir los términos de la vida miserable de un profesor extraído de un poema de Nicanor Parra, para reducirlos a una composición adversa de fragmentos secundarizados de la cultura de la estampita. Pero hace algo peor: convierte los tópicos del arte contemporáneo de manual en estampas de uso votivo, para combatir la mala fortuna de una escena artística que se asemeja, más bien, al patio de un sanatorio naufragado. Donde además, les ha extraído el color de la ténpera Artel con que ha consagrado —en series de obras anteriores— las glorias gráficas chilenas, caricaturizando de obras totémicas, desde Duchamp a Leppe, pasando por Gusinde y Dávila; es decir, todo el arsenal de tópicos depresivos locales que devuelven a plazo la imagen en el espejo quebrado del mercado secundario.





Una de las imágenes más jocosas —en el drama representacional— es la del *artista-como-uncuchepo*, descansando encajado en una marmitta que le sirve a la vez de balsa para cruzar el río Misisipi, como si la historia del arte local fuera la expansión de un cuento de Mark Twain, en abierta mención a *lo que se cocina-en-el-arte-chileno*. En definitiva, se trata de un manual de imágenes faenadas, donde la estampa de Ceferino Namuncura debe proteger de la policía conceptual de la Brigada Merz con su brazalete de fuerza suplementaria, para combinarlo reductivamente con un conejo taxidermizado que remite a un recorte estrellado de Revista CAL.

La principal faena ha sido la omisión, mejor dicho, el encubrimiento de la cabeza como soporte de un rostro. Aquí, nadie da la cara por nadie, en el arte del re/trazo. A todos los personajes re/tratados se les cae la cara de vergüenza, por lo que deben comparecer con la cabeza encartonada, dándole un giro al encapuchado que calza una prenda textil, variante de un guante. Ya sabemos lo que se puede pensar a partir de un guante. La capucha hace del infante un sujeto disponible para ocultar su identidad de insurrecto que ha desplazado la primera línea hacia el interior del aula. Ya no hay distinciones entre dentro y fuera-de-clase. El porte de una caja de cartón cubriendo la cabe-

za remite directamente a un rito de sepultación. No sabe ya dónde meterla. La pedagogización del encubrimiento apunta a difundir prácticas animistas de protección, en que se emplean máscaras para desviar los conjuros adversos. Todo esto ha sido recuperado por Antonio Guzmán de sus viajes al Paraguay y del conocimiento que ha tenido de las colecciones, tanto del Museo del Barro como de la Fundación Ricardo Migliorisi.

En esta perspectiva, ha sido fundamental la lectura de *Kamba Ra'anga* (Las últimas máscaras), libro clave escrito por Carlos Colombino, que lo instaló en una dinámica que le hizo confirmar la práctica del dibujo como estrategia de encubrimiento. Sin embargo, antes de Asunción, estuvo Buenos Aires y el encuentro con Yuyo Noé, quien sostuvo por años una curatoría de pensamiento en el Centro Borges, junto a Eduardo Stupía, e hicieron avanzar la posición del trazo en la escena argentina bajo el título “La línea piensa”.

Lo que ocurre con Antonio Guzmán es que para adquirir certezas acerca de su trabajo, debía abandonar esta escena local donde la reflexión sobre el dibujo brillaba por su ausencia. Necesitaba retirarse del país para encontrar su centro.

Por esta razón, recurro a la curadora Talia Bermejo¹ para sostener este discurso sobre Antonio Guzmán, porque señala que “La línea piensa” comenzó en 2006 a instancias de una idea original de Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía quienes desde ese momento hasta 2015 llevaron adelante el proyecto en forma conjunta. En la actualidad, aún cuando Noé ha delegado la dirección en Stupía, el trabajo en colaboración y el diálogo permanente continúa alentando el programa de exposiciones dedicadas al dibujo en la sala 10 del Centro Cultural Borges de la ciudad de Buenos Aires.

Con una breve declaración de principios, sentaron las bases del primer catálogo: “destacar el acto de dibujar como el del desarrollo de un pensamiento lineal: una línea lleva a otra línea como un silogismo gráfico”. Se trataba de revalorizar y dar visibilidad a la disciplina en el mapa del arte contemporáneo y cubrir lo que en ese momento era percibido como un vacío pese a la existencia de talentosos artistas. La iniciativa retomaba el trabajo a dúo que ya los había reunido en más de una oportunidad como la exposición *¡Me arrui-*

naste el dibujo!, realizada a *cuatro manos* en la misma sede en julio de 2011. Ahora, la organización de un ciclo dedicado exclusivamente a esta práctica los encontraba en la dirección de un proyecto que desde su origen buscó alentar a artistas poco visibles en el medio ocupándose no sólo de la selección de obras sino también de la curaduría”.

En esta perspectiva, los dibujos de Antonio Guzmán son absolutamente arruinados, en relación a la recepción/producción local, en la que está obligado a reconocer cuartel. Solo es posible trabajar desde esta ruïnificación gráfica desde los antecedentes más sórdidos de la representación chilena del *escuelismo* —otra invención crítica argentina— que le permite a Guzmán inscribirse en un espacio de reconocimiento formal que recurre a la utilería gráfica de la escolaridad para montar su dispositivo de inscripción.

Luego vendrá la conexión con la historia de una cultura popular que se remonta a una práctica colonial de conjura popular de una amenaza, en directa filiación con las prácticas funerarias romanas de las máscaras de cera de los ancestros. Solo que por esa vía nos vamos hacia el dominio de la estampa, y nos aproximamos al terreno de la matricería. Las máscaras dibujadas en las series

1 Bermejo, T. (2015). La línea Piensa. Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía. Estudios Curatoriales, (4). Recuperado a partir de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/677>

anteriores de Antonio Guzmán remiten, en cambio, a situaciones contradichas: como amenaza simbólica y como acto sustituto de reparación ante una pérdida. Por su parte, la caja de cartón conecta la situación escolar con la indigencia. Borra todo acceso a una política del retrato.

Mientras Antonio Guzmán prepara esta muestra en D21, cierra otra en Lima, con otra serie que será la base para dos textos limeños sobre su obra. Como señala el crítico Juan Peralta Berríos, “Desde el punto de vista visual, la serie emplea objetos y símbolos escolares como estandartes y banderines, uniformes, máscaras de burro y mapas intervenidos. Estos elementos operan como metonimias del sistema educativo, a la vez que revelan sus lógicas de exclusión, humillación y domesticación. El burro, por ejemplo, símbolo tradicional del castigo por ignorancia, se transforma aquí en emblema de rebeldía, crítica al silenciamiento y a la imposición de saberes coloniales. En este sentido, Guzmán subvierte los



códigos del aula para cuestionar sus fundamentos epistemológicos. (...) Esta crítica no se limita al contenido de las obras, sino que se extiende a la propia metodología del artista. Guzmán, quien también ejerce la docencia, propone lo que podríamos llamar una pedagogía de la contradicción, donde el error, la ironía y la performance —como en el video *Remota provincia*— se convierten en modos de enseñar o generar reflexión desde el margen. En esta perspectiva, educar no implica transmitir un conocimiento correcto, sino habilitar el pensamiento crítico a través de la duda, el humor y el absurdo. La paradoja se convierte así en un principio estructurante: se enseña desenseñando, se aprende desobedeciendo”².

Por su parte, el crítico Israel Tolentino se adelanta en declarar que “en el trabajo de Guzmán pedagogo hay suficiente ironía que recuerda a “*Los caprichos*” de Goya, reescribir las clases escolares en un soporte que con su imaginiería, transforma las telas que simbolizan triunfos a imágenes confrontacionales, promoviendo razonamiento

y creatividad. Leer desde otra traza. Tres jóvenes enmascarados “llevan” en andas, una parte de *Guernica*, la imagen picassiana marcando una pauta, un camino donde los cargadores no avanzan y donde uno de esos jóvenes estudiantes que se direcciona hacia la izquierda lleva zapatillas y, los dos que van hacia la derecha, uno con una zapatilla en el pie derecho y el otro en sandalias, nada firme”³.

La obra de arte en la época de su reducción técnica interroga los efectos políticos de la cita pictórica y de la cita foto-cinematográfica. El arte contemporáneo es un arte de la reproducción, cuyo soporte eminente ha remodelado la industria editorial. Antonio Guzmán posee un repertorio de fotos impresas en revistas del ramo que le sirven de modelo para regresar mediante el culto del dibujo a la reconstrucción paródica de una autenticidad deconstruida. El dibujo se instala para simular la puesta en escena de un universo de citas que recompone los fetiches de las vanguardias a través de un elaborado “culto gráfico” de su mitología. El *escuelismo* de su período anterior, donde primaba la escena del maltrato irreversible

2 La paradoja como método: una lectura de “Emblemática Escuelista” de Antonio Guzmán <https://www.vocablodelarte.com/post/la-paradoja-como-m%C3%A9todo-una-lectura-de-emblem%C3%A1tica-escuelista-de-antonio-guzm%C3%A1n>

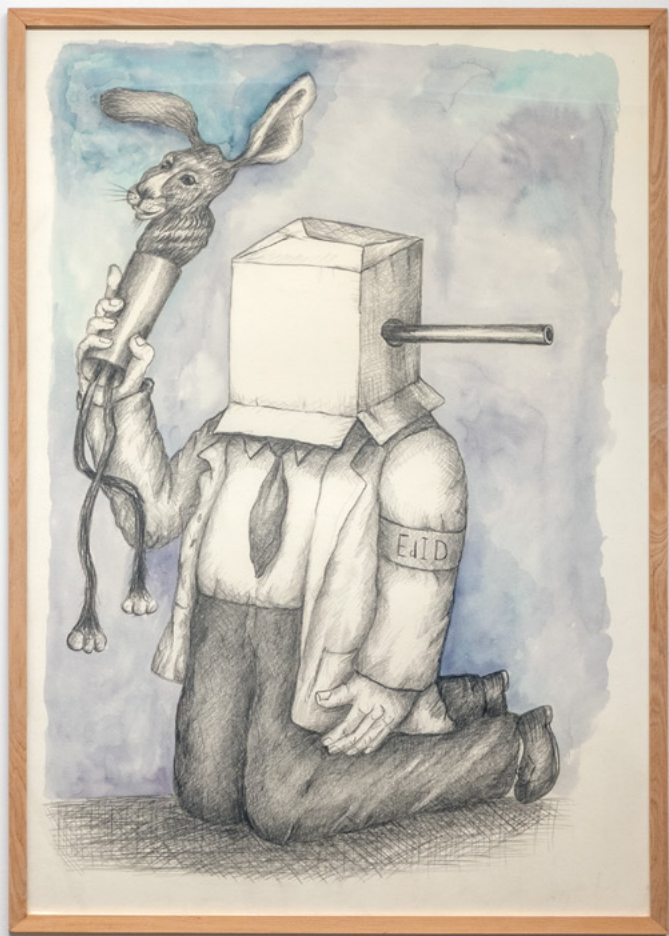
3 TOLENTINO, Israel. “Antonio Guzmán y la emblemática escuelística”. <https://ahora.com.pe/antonio-guzman-y-la-emblematica-escuelistica/>

ble, en que la cabeza del estudiante enfundada en una capucha (pasamontañas) se enfrenta a un profesor que emplea una máscara de burro para poder dar-la-cara, ha pasado (en su trabajo actual) a quedar desplazado por imágenes caricaturales de un sujeto que esconde su cabeza dentro de una caja de cartón, ya sea sentado sobre una plataforma rodante, ya sea sumergido en un caldero que le sirve, a la vez, de balsa de salvataje. El sujeto disponible para ser cocinado de acuerdo a una receta específica, forma parte del menú académico ofrecido en el comedero ferial del arte contemporáneo de la estampa. Debiera decir: la estampa que recupera la antigüedad de lo contemporáneo re/signado en revistas de arte, con sus íconos de rigor, desde un retrato picassiano de la época de las chicas de la calle de Avignon hasta la banana pegada en el muro de una sucursal, digamos, sostenida por un trozo de cinta 3M, pasando por las fotos de la liebre y del coyote, sin olvidar la una-y-tres-sillas de Kosuth, producida en el mismo momento que Balmes realiza la serie de Santo Domingo. Todo esto ha pasado a formar parte de su repertorio escolar al que acude para hacer-sus-clases, y al mismo tiempo, componer sus retratos-de-batalla.

Es preciso plantear algunas cuestiones acerca de estos relatos escritos con lápiz de grafito sobre papel blanco. La realidad del trazo equivale a la realidad del dibujo, que abre el acceso a la marca de una acometida energética metamorfoseada sobre un contratipo. No se ha pensado suficiente en el sentido que posee el papel blanco en su trabajo, como parodia extrema de un sudario que se deja “impregnar” por la sola imagen del resto; es decir, la imagen producto de la fatiga material del utensilio empleado en el sacrificio de marca-ción. La hoja de papel es un entre/faz que designa el lugar en que se declina un procedimiento de identificación, a partir de un rito de maculación signifiante del papel, que ha sido obligada a ejercer funciones de membrana de recepción de una invasión que enmascara el trabajo de doble pérdida; es decir, pérdida del blanco y pérdida de la materialidad. Para finalmente distribuir los recursos de destitución de las formas entre las sombras y las luces.

En algún lugar Titus-Carmel escribió que “sobre el papel blanco el estallido de luz es ausencia de dibujo; su falta. Dejar de sombrear es entrar (abordar) en claridad” mediante un “aluvión de grafito” que deja a la vista los estragos del plomo: “Antes de la marca, figura de la marca, simultáneamente





definida como estriación del vacío y como estigma (deshonra) de su modelo”⁴.

Escribir de un dibujo es escribir de todos los dibujos. En D21 Proyectos de Arte Antonio Guzmán exhibe más de una docena de retazos que aluden a la “primera línea” del arte contemporáneo, declarando la destitución de sus héroes; es decir, los Generales-Baquedano-del-Arte, con su sable (símil de cuchillo canero) y sus charreteras (de Señor Corales). No hace falta el caballo. Ya dibujó, en sus fase escuelística, caballos de palo. Basta, ahora, con micro-escenas emblematizantes esbozadas con la terca sequedad del lápiz de grafito, con que rebaja el análisis de fuerzas para destinarlo a la compensación de poderes sobre los que se acomoda la decibilidad del arte chileno. De este modo, el dibujo ha pasado a ser una herramienta de análisis de la situación concreta. La pintura habría rebajado (todo) su potencial analítico. Lo concreto es el destino del discurso que termina siendo cocinado, en su propia “salsa”. Ya se ha visto: la estatua ecuestre (colonial-militar) ha sido ya cocinada (convertida en longaniza y costillar en un pulmay punitivo). El Baquedano-del-Arte ha quedado en condición de cuchepo, apto para

cumplir su nueva tarea simbólica, sometida por el mandato de representar al autor del secuestro de la soberanía popular. Sin embargo, la estructura del carrito con ruedas ha sido sustituida por un caldero, un gran fondo, que pasa a cumplir, además, la función balsa-de-la-medusa, acrecentando el carácter paródico del conjunto. En algún lugar, la posición del crítico es sindicada para cumplir su atributo de prócer destituido, de un modo análogo a la instalación de la sospecha de fraude discursivo. Los que flotan se consumen a la deriva en el caldo, reponiendo la presencia de dos artistas y un crítico de la plaza, sometidos todos al mismo cocimiento, reunidos en la olla/ balsa a título prestado de navío de fortuna. El dibujo rebaja toda pretensión heroica, simulando la pintura del nombre en el costado: “Epígono”. Buen nombre para una lancha-en-la-bahía del discurso crítico. En la olla, Eugenio Téllez ha sido representado por un tucán, cuyo pico ha sido amarrado. A Antonio Guzmán lo sobrepasan las historias que cuenta Téllez y lo condena a permanecer en la balsa con el pico vendado, haciendo alusión al vendaje asignado por la Obra Leppe en el vademecum del arte chileno. Una variante de las vendas, en el dibujo de combate se puede apreciar en los trozos de *masking-tape* reproducidos en los ángulos de un aviso remitiendo a otra obra totémica recogida en el inventario del

4 TITUS-CARMEL, Gérard. “Carnets”, PLON, 1990, páginas 28,29 y 30.

arte contemporáneo antiguo, de 1985, aludiendo directamente a una exposición de Gonzalo Díaz realizada en esa fecha, cuyo título fue “KM104”. La imagen ha sido consignada formando parte de un falso documento de archivo, pegado (*papier collé*) en un “diario mural” sacado de una sala de clases del período anterior. Sin embargo, el número aparece mal escrito a propósito. Guzmán reproduce la jugarreta de lenguaje que parte en dos el título, deslocalizando las claves de acceso a su comprensión: “KM 0” y “14”. Aunque este ha sido trasladado al brazalete que porta el Baquedano-de-mala-fortuna, reducido a la tarea asignada al guardián del campo de concentración ¡Guarda roja evocada en la distribución de plomo para delimitar la expansión de las sombras! Duros términos con que Guzmán tipifica la escena chilena, sometida a la violencia de los guardianes del discurso que portan el número de la fecha de nacimiento de un escritor-de-textos-de-arte que opera en la plaza-echaurren-de-los-sueños, y que se caracteriza por ser portador de un determinado tipo de corbatas tejidas, con barras horizontales de colores primarios. La teoría cosmética es destituida en la “primera línea” del desmontaje y corre el mismo destino que el monumento a los héroes de la guerra del arte. Relato que concluye con una referencia explícita a una velatón, en honor a los caídos.

Hay un aspecto que no ha sido suficientemente abordado: la cuestión del carbonero. Es decir, de quien debe barrer el polvo del carboncillo, en su defecto, de grafito, verificable por la superficie sombría que deja el resto del trazo, haciéndole morder-el-polvo, literalmente. En los dibujos de combate, Guzmán le-echa-carbón al debate, al considerar que éste carece de suficiente incandescencia. Después de raspar la punta para producir la acometida, reproducirá lo que Titus-Carmel ya ha señalado en sus “Carnets”⁵: “Pensar el dibujo como una guerra. Estimar su violencia, medir sus fuerzas. Sobre todo si aparece, en esas semi-tintas de grises y de negros, como algo menos agresivo que la pintura: exigiendo, en concreto, mayor constancia en la astucia, un poco más de sentido táctico y de tenacidad. Mayor perspectiva estratégica, también. (...) A fin de cuentas, sobre el papel, tendrá lugar la victoria del dibujo”.





Sobre los artista

Edgar del Canto Velis, nacido en Valparaíso en 1963, inició su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad en 1983. A pesar de reconocer el valor del método académico, pronto se sintió limitado por sus estructuras y optó por un camino independiente, siendo seleccionado en el concurso Salón Sur. En 1989 ingresó a la Universidad de Playa Ancha, donde su obra adquirió una dimensión teórica y conceptual más profunda. A lo largo de su carrera, ha producido series como La Cultura del EXIT (1993) y Los Santos Anónimos (1997), desarrollando una práctica constante y autónoma.

Desde el año 2000 ha centrado parte de su trabajo en el retrato, con énfasis expresionista, dando origen a obras como Antología del Crimen —expuesta en Ámsterdam en 2007— y Antología del Amor. En 2013 inició Retratos Inútiles, centrado en la intensidad de la mirada humana. En 2023 obtuvo un FONDART para editar su libro Patio

Trasero, con obras creadas durante la pandemia. Actualmente desarrolla la serie Nooumenon, que conjuga óleo y cenizas sobre brocados, expuesta en la Galería D21 en 2025.

Antonio Eduardo Guzmán Quintana, nacido en Valparaíso en 1964, es Profesor de Estado en Artes Plásticas por la Universidad de Playa Ancha, Licenciado en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magíster en Innovación Social para la Inclusión por la Universidad Viña del Mar. Se desempeña como curador y gestor cultural independiente y actualmente coordina la galería del Centro de Arte Baños del Almendro en Valparaíso. Ha participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas, tanto en Chile como en el extranjero, incluyendo bienales internacionales como SIART (Bolivia), Bienal Nómade (Ecuador y Polonia) y VideoAKT (Perú). Su obra ha sido exhibida en países como Argentina, Bolivia, Cuba, Ecuador, España, Francia, México, Paraguay, Perú, Polonia y Uruguay.

Sobre el curador

Su trabajo artístico se articula a través del proyecto Escuela de Instrucción Didáctica, una plataforma flexible que adopta distintos lenguajes según el contexto, abordando temas sociales y políticos mediante estrategias contemporáneas como la performance, el video, la instalación, el dibujo, el collage y la pintura. Entre sus exposiciones recientes destacan Emblemática Escuelista (Perú, 2025), Umbra (Argentina, 2023), Emblemática escolar (España, 2022) y Aula segura (Chile, 2019). Su obra forma parte de importantes colecciones en Chile y el extranjero, como el Museo de Arte Moderno de Chiloé, el Museo del Barro y la Fundación Migliorisi en Paraguay, el Ñande Mac en Argentina y la Fundación Francis Naranjo en España.

Justo Pastor Mellado Suazo es un reconocido crítico de arte y curador independiente chileno. Es Licenciado y Magíster en Filosofía, con estudios avanzados en Francia y candidato a doctor por la Universidad de París I (Panthéon-Sorbonne). Ha sido docente en diversas universidades de Chile, destacándose su rol como director de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus distinciones figuran el premio de la Sección Argentina de AICA (1994) y el Premio Regional de Ciencias Sociales “Enrique Molina” (2009).

Como curador, ha liderado importantes exposiciones en bienales internacionales (Sao Paulo, Lima, Mercosur, ARCO), promoviendo el arte chileno contemporáneo. Ha estado al frente de instituciones como el Parque Cultural de Valparaíso y fue agregado cultural en la Embajada de Chile en París (2019–2022). Además, ha publicado ensayos como Textos de Batalla y Escritos de sastre, y ha editado obras clave sobre arte latinoamericano, destacando por un enfoque crítico, historiográfico y reflexivo sobre la producción cultural en Chile y América Latina.

D21

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

Director D21
Pedro Montes

Directora Galería D21
María Fernanda Pizarro

BALZAC

Antonio Gúzman
Edgar del Canto

Fotografías
Jorge Brantmayer

Curador
Justo Pastor Mellado

10.07.2025 / 14.08.2025

