

ANTICIPOS

COLECCIÓN N°2

Textos: Voluspa Jarpa y el archivo performativo en dos actos ♦ Por los laberintos de Juan Luis Martínez y de lo que allí se encuentra ♦ Víctor Hugo Codocedo y el Colectivo de Arte Wurlitzer ♦ Entre el paraíso perdido y la tierra prometida (Notas sobre la muestra "Notizen" de Gonzalo Díaz) ♦ El umbral de la democracia: un viaje de regreso a Atenas de Ricardo Villarroel.

Daniela Hermosilla
Leonello Bazzurro
Carlos Navarrete
Martín López Achondo
Diego Maureira

© D21 Editores

Nueva de Lyon 19, departamento 21

Providencia, Santiago de Chile

info@d21.cl

www.d21.cl / www.d21virtual.cl

ISBN: 978-956-09055-5-0

Anticipos

Colección N°2

Textos:

Daniela Hermosilla

Leonello Bazzurro

Carlos Navarrete

Martín López Achondo

Diego Maureira

Diseño portada e interior:

María Fernanda Pizarro

Santiago de Chile, septiembre de 2021.

**ANTICIPOS
COLECCIÓN N°2**

D21 EDITORES

ÍNDICE

- 06** Voluspa Jarpa y el archivo performativo en dos actos
Autora: Daniela Hermosilla
- 20** Por los laberintos de Juan Luis Martínez y de lo que allí se encuentra
Autor: Leonello Bazzurro
- 48** Víctor Hugo Codocedo y el Colectivo de Arte Wurlitzer
Autor: Carlos Navarrete
- 62** Entre el paraíso perdido y la tierra prometida (Notas sobre la muestra "Notizen" de Gonzalo Díaz)
Autor: Martín López Achondo
- 78** El umbral de la democracia: un viaje de regreso a Atenas de Ricardo Villarroel
Autor: Diego Maureira

VOLUSPA JARPA Y EL ARCHIVO PERFORMATIVO EN DOS ACTOS

DANIELA HERMOSILLA

Este ensayo propone la idea de la práctica archivística como un método para invertir relaciones de poder, teniendo un desenlace inherentemente político en tanto se desarrolla en un contexto social (y como cuerpo social). En este marco, entenderemos *las relaciones de poder*, tal como lo propone Michel Foucault, como un vínculo intrínsecamente social (pues es ejercido desde un individuo contra otro), y asumiremos el ejercicio del poder como una práctica *activa* por definición, como “un conjunto de acciones sobre otras acciones”¹. Analizaremos, en este escenario, dos obras de la artista chilena Voluspa Jarpa como un

importante caso latinoamericano en el cual se trabaja con el archivo como un cuerpo performativo y subversivo.

La complejidad del archivo (y la dificultad para abordarlo) tiene que ver, en parte, con su capacidad de *ser* múltiple: de ser varias cosas a la vez y, por lo tanto, de tener distintas propiedades y funciones. El archivo puede ser un objeto (documento o conjunto de documentos); un lugar (espacio físico donde se encuentran dichos documentos); y, por último, un sistema discursivo, o como lo propone Foucault, “un sistema de enunciados”² que definiría y pondría en

¹ FOUCAULT, M. “El sujeto y el poder”. En *Revista Mexicana de Sociología*; Vol. 50, N°3, Julio-Septiembre 1988. P.15

² FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires: 2008. P. 169

valor una serie de acontecimientos y cosas que formarían el discurso.

Tal como lo explica Derrida, en su origen, el archivo (o del griego *arkheion*) es un lugar donde se crea, se conserva y se imparte la ley, los mandatos. En otras palabras, es un lugar de poder y los discursos que de él nazcan, lo harán desde una posición de autoridad "oficial". Los *arcontes* eran tanto los guardianes de los documentos como quienes se encargaban de interpretarlos³. Dentro de la lógica propuesta por Derrida, el archivo oficial funciona como una suerte de marcador de un pulso social. Sin embargo, en este esquema, la autoridad propia del archivo lo convertirá, al mismo tiempo, en el objetivo frente al cual será posible construir un contra-discurso y una contra-memoria.

En su libro "The Big Archive", Sven Spieker realiza una suerte de genealogía de la percepción del archivo desde el siglo XVIII, en el cual señala que el archivo del siglo XIX se sostenía en la idea del regis-

tro de *un* tiempo, a diferencia del modelo de archivo del siglo anterior, en el cual cumplía una "simple" función de repositorio de documentos legales⁴. El archivo del siglo XIX, como un modelo arqueológico, percibía los documentos como pedazos del tiempo, objetos que hablan por sí mismos. Después de la Segunda Guerra Mundial, tanto la fotografía como el uso de documentos se convirtió en un medio en común para trabajar la memoria. En un registro capaz de reafirmar una identidad que se active contra el olvido desde un punto de vista discursivo y político. Este es el campo en que la exploración de una memoria individual se transforma rápidamente en el cuestionamiento de una memoria colectiva, y para ello el trabajo de archivo, como una herramienta para cuestionar un "retrato colectivo", se convirtió en un medio ideal. Principalmente en el período post-Holocausto en Europa y Estados Unidos, y luego, también a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en América Latina, se desarrolló una práctica

³ DERRIDA, J. *Archive Fever. A Freudian Impression*. The University of Chicago Press, Chicago: 1998. P. 2

⁴ SPIEKER, S. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. The Mit Press, Massachusetts: 2008. P. 20

artística que volvió a cuestionar el uso del archivo en relación a la idea del *Arkhe* propuesta por Derrida, la cual corresponde tanto a la noción de *comienzo* como de *mandato*.⁵

1.

El contexto latinoamericano resulta especialmente acertado para trabajar con este paradigma del archivo, debido a los años de dictaduras durante las cuales se ocultó información oficial, se inventaron documentos y se eliminaron archivos y cualquier registro que diera cuenta de lo que estaba sucediendo a nivel político, principalmente en relación a las violaciones de los Derechos Humanos. A partir de la década de los noventa y con el retorno a los gobiernos democráticos en el Cono Sur, comenzó una larga búsqueda de miles de personas desaparecidas y el esclarecimiento de sus secuestros, desapariciones, asesinatos y torturas. Fue así como, por ejemplo, se dio a conocer la *Operación Cóndor*⁶ en 1992, justamen-

te mediante la investigación de un caso en Paraguay en la cual se encontraron documentos ocultos que daban luz sobre la verdad por tanto tiempo oculta. A fines de esa misma década, la CIA desclasificó más de 900.000 archivos fechados entre 1947 y 1990 sobre su implicancia en los regímenes militares y golpes de estado en catorce países de América Latina. Con esto queremos dar cuenta de la importancia en términos de memoria cultural, social y política de los archivos en esta región: los archivos y documentos han sido piezas centrales al momento de destruir y luego de re-construir, no solo una democracia, sino la historia, tanto de individuos como de una memoria colectiva y cultural.

La artista chilena Voluspa Jarpa ha trabajado con la forma, contenido y significados del archivo, la memoria y la historia desde finales de los años noventa, tal como se puede ver en sus obras *Síntomas de la*

plan de eliminación sistemática de los opositores a las dictaduras en América del Sur empleado entre las décadas de los setenta y de los ochenta. Este terrorismo de estado fue ideado por Henri Kissinger, además de apoyado y financiado por Estados Unidos.

⁵ DERRIDA, J. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Op. Cit. P. 1

⁶ El *Plan u Operación Cóndor* es el nombre del



Voluspa Jarpa En nuestra pequeña región de por acá 15.07— 02.10.2016, Curador: Agustín Pérez Rubio, MALBA

historia (Santiago de Chile, 2009); *La no-historia* (Porto Alegre, 2011) o *Minimal Secret* (Madrid, 2012), entre otras. En su exposición “En nuestra pequeña región de por acá”⁷ (Buenos Aires, 2016), justamente utiliza los archivos sobre Chile desclasificados por la CIA

(23.000 documentos fechados entre 1968 y 1991) para realizar parte de una cartografía de América Latina, en la cual el archivo cumple una función tanto metafórica como histórica. Dicho archivo, aparte de resaltar un pedazo de la historia, tiene una particularidad (que es reveladora de por sí):

⁷ Exposición comisariada por Agustín Pérez Rubio en el Museo de Arte Latinoamericano de

Buenos Aires (MALBA), Julio 2015 – Marzo 2016



Voluspa Jarpa, Librería Ulises Lastarria, Santiago de Chile, Proyecto Dislocación

muchos de los documentos que la componen fueron publicados por la CIA tachados. Páginas con bloques enteros en negro: nombres, párrafos, líneas. En realidad se trata de documentos que fueron parcialmente desclasificados. Jarpa utiliza esta censura y la asume como parte de la recomposición histórica, en la cual la información fragmentada

resulta un retrato perfecto de dicha historia, tanto de los países latinoamericanos como de sus archivos.

En la obra *Biblioteca de la No-Historia* (Librería Ulises, Santiago de Chile, 2010; Kunstmuseum Berna, 2011), Jarpa ya había empezado a trabajar con los archivos desclasificados. Esta vez, une los documen-

tos creando 608 libros numerados y firmados por la artista. Los libros proponen una historia de Chile dividida en las fechas de los documentos y organizadas en tres períodos de 1968 a 1974, de 1975 a 1981 y de 1982 a 1989. Estas ediciones han sido exhibidas en diferentes espacios públicos, en donde los espectadores pueden llevárselos, advirtiendo previamente el destino y uso que tendrán.

En estos contextos la *información* es el elemento clave que le otorga el poder al archivo. La información es lo que se quiso ocultar, lo que se sigue negando tras las tachas negras en los documentos, y lo que se busca sacar a la luz en términos de reparación histórica, política y social. Los documentos que representan *el saber*, el conocimiento que se encuentra en el *Arkheion* de Derrida, son la información que este archivo no *informa*. Los documentos expuestos por la artista, rayados y censurados (tal como fueron publicados por la CIA), son parte de la des-información articulada por el discurso de este nuevo archivo, que en realidad constituye un contra-archivo.

Pareciera tratarse de un acto irreverente por parte de la artista, quien convierte un archivo oficial del Departamento de Inteligencia del país más poderoso del mundo, en un artefacto estético que deja al descubierto la contradicción intrínseca que significa la desclasificación de documentos, censurándolos. Este gesto de Jarpa, el ejercicio puro del poder *arcóntico*, convierte estos documentos en un contra-archivo y su obra, en una obra política.

En ambas instalaciones Jarpa se apropia del archivo y deja el rol del espectador abierto a su propia indagación dentro del mismo. Una historia que está semi-documentada, una información incompleta (censurada) pero disponible para *leer* y *tocar*. La apropiación del archivo que lleva a cabo la artista tiene que ver, por un lado, con la liberación del documento que se quiso ocultar por el poder político por tanto tiempo⁸, y por otro, con la decisión de dejar en evidencia la paradoja de la desinformación

⁸ Si bien los documentos están disponibles en internet para todo el mundo, en ambos casos, Voluspa Jarpa selecciona y dispone y distribuye

disfrazada de democratización de documentos. En la articulación de este nuevo discurso a partir de un mismo archivo, Jarpa evita decirle al público qué sentir y qué pensar al respecto. Más bien lo deja abierto para que sean los espectadores quienes se conviertan en investigadores del archivo, el cual la artista solo ha dispuesto frente a ellos.

Podríamos decir que Jarpa logra llevar a cabo su gesto contra-archivístico de una manera bastante sutil, al dejar que el que fuera el archivo oficial “se dispare sólo en la cabeza”, una estrategia utilizada casi como una maniobra política para así tomar control del archivo. Es a lo que Foucault llama una “estrategia de enfrentamiento”⁹, la cual existirá de manera indisoluble con *las relaciones de poder*, hasta el punto en que irán invirtiendo los roles. La estrategia de resistencia en la obra de Jarpa, justamente radica en la apropiación del archivo, exponiendo la perpetuación de un ejercicio de poder, el cual es invertido por la

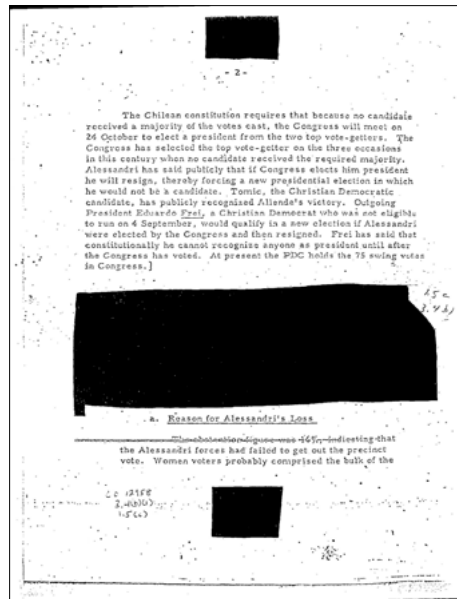
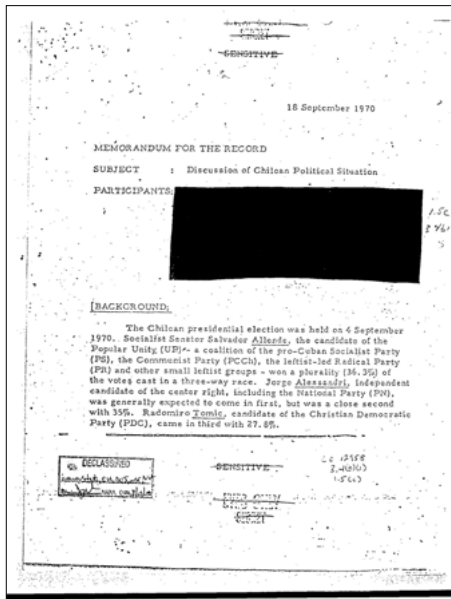
documentos del archivo haciéndolos aún más accesible a su consulta.

⁹ FOUCAULT, M. “El sujeto y el poder.” Op. Cit. P. 19

artista mediante este mismo gesto de exhibición. Hacer público el malestar de las tachas negras sobre los documentos históricos, invitando al público a que lo experimente en primera persona: a acceder a los archivos por tanto tiempo escondidos y a la incomodidad frente a la paradoja de su inaccesibilidad.

La aproximación de Voluspa Jarpa al archivo, no solo desde una perspectiva política, sino también como re-organizadora de sus elementos en miras de una serie de decisiones estéticas, es decir, asumiendo un rol de curadora, es otro modo de apropiación. Como lo señala Foucault: “Un ejercicio de poder es, por definición, activo. Implica una acción. Es por eso que su opuesto es resistencia”¹⁰. En las obras en cuestión, Jarpa consigue que el archivo logre revertir relaciones de poder en dos etapas: primero, al cuestionarlo activamente, es decir, como una estrategia de resistencia. Y en segundo lugar, al apropiarse del archivo, y por lo tanto asumir el poder del enunciado y de su comunicación. Mediante ambos

¹⁰ *Ibidem*. P. 14



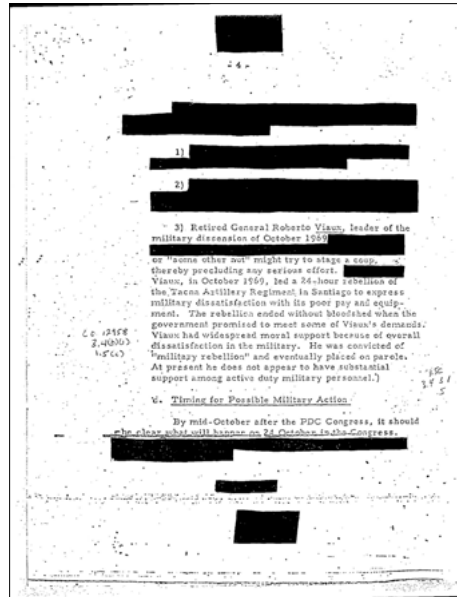
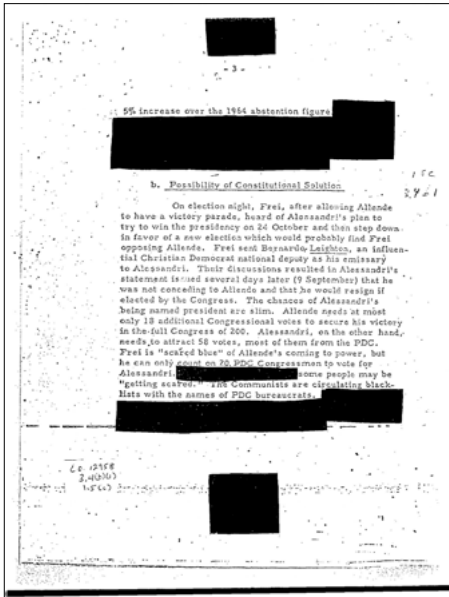
Conversación sobre la situación política chilena, fechado el 18 de septiembre de 1970.

trabajos la estrategia de resistencia es creada a partir de una *activación performativa* del mismo archivo. Si esto es así, ¿no sería este tal vez un tercer modelo para agregar a los propuestos por Spieker?

Si en el siglo XVIII el archivo tenía una función práctica como depósito de documentos legales, y a principios del siglo XX se hará evidente

una noción del archivo –heredada del siglo XIX– en la cual la creación y archivación de documentos tendrá como fin registrar un tiempo presente, ¿podríamos hablar ahora de un modelo en el cual el dispositivo central del archivo sería su activación performativa?

En el texto clave del inglés J. L. Austin “How to do things with Words”,



el filósofo profundiza en su teoría de enunciados y del habla, proponiendo una alternativa a la hasta ese entonces única tipología de enunciados, en la cual estos serían considerados solo descriptivos (o "constatativos"). Plantea entonces el carácter "performativo" del enunciado, en el cual la acción reemplazaría el decir. La frase o enunciado performativo, según

Austin: "Indica que la emisión del enunciado es la realización de una acción –normalmente no se considera como solo decir algo"¹¹.

En ambas obras-exposiciones de Jarpa, hablamos de archivos que no fueron manipulados, sino que,

¹¹ AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. Oxford University Press, Oxford: 1962. P. 6 [Traducción de la autora]

mediante sus respectivos antecedentes y contextos políticos y culturales se activaron de manera automática, cambiando su carácter y reviviendo de una forma elocuente. Como lo señala Eivind Røssaak, a diferencia de la noción clásica de archivo caracterizada por su supuesta neutralidad, el archivo performativo puede buscar una relación de enunciados que denote un carácter subjetivo, evidenciando su posición discursiva. Esa voluntad tiene que ver con la intención de señalar de manera crítica el archivo “autoritario” o neutro que lo precede: “(...) el archivo performativo parece formar parte de una operación deconstructiva, en el sentido de que revela una cierta ceguera o pérdida con respecto al llamado archivo legítimo (...)”¹².

Voluspa Jarpa decide visibilizar la censura, evidenciarla sin agregar nada más que el acceso a la infor-

mación interrumpida. Mediante esta acción performativa, toma el control tanto del archivo como de sus formas de comunicación e información. En el campo de la práctica artística, el archivo asume formas temporales y funciones históricas, políticas, culturales, según cómo se disponga de él. La eficacia del carácter subversivo del archivo, responderá entonces a sus posibilidades de trabajar afectivamente con su capacidad de comunicación e información, la cual, como hemos visto, está vinculada con la disposición *performativa* del mismo. Voluspa Jarpa se preocupó de poner el pasado sobre la mesa y dejar que este actuara por sí mismo. La elocuencia del archivo, es la elocuencia del tiempo o de la historia, los cuales, como constructos sociales, funcionan como un organismo vivo, o como diría Spieker, como la anatomía de la vida misma.¹³

¹² RØSSAAK, E. “The Performative Archive: New Conceptions of the Archive in Contemporary Theory, Art and New Media Practices”, en GRACE, H.; CHAN KIT-SZE, A.; KIN YUEN, W. (Eds.) *Technovisuality. Cultural re-enchantment and the experience of technology*. E. B. Tauris Ed. Londres: 2015. P. 114 [Traducción de la autora]

¹³ SPIEKER, S. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Op. Cit. P. 20

Bibliografía

- AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. Oxford University Press, Oxford: 1962
- BENJAMIN, W. "Sobre el concepto de historia" (1989) en *Obras*. Libro I, Vol.2. Madrid: Abada Editores, 2012
- DERRIDA, J. *Archive Fever. A Freudian Impression*. The University of Chicago Press, Chicago: 1998
- ENWEZOR, O. "Archive Fever: Photography between History and the Monument" (Cat. Exp.) Nueva York: International Center of Photography, 2008
- FOSTER, H. "An Archival Impulse," *October* 110 (Otoño 2004), pp. 3-22
- FOUCAULT, M. "El sujeto y el poder". En *Revista Mexicana de Sociología*; Vol. 50, N°3, Julio- Septiembre 1988
- *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires: 2008
- *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000
- GUASCH, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011
- HERNANDEZ-NAVARRO, M. A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas, 2012
- JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002
- KRAUSS, R. "Notes on the Index: Seventies Art in America" (Part I), *October* 3 (primavera 1977) pp.68-81
- MIESSEN, M.; CHATEIGNÉ, Y. (Eds.). *The Archive as a Productive Space of Conflict*. Berlin: Stern Press, 2016

- OSTHOFF, S. *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art médium*. Nueva York: Artropos Press, 2009
- RØSSAAK, E. "The Performative Archive: New Conceptions of the Archive in Contemporary Theory, Art and New Media Practices", en GRACE, H.; CHAN KIT-SZE, A.; KIN YUEN, W. (Eds.) *Technovisuality. Cultural re-enchantment and the experience of technology*. E. B. Tauris Ed. Londres: 2015
- SEKULA, A. "The Body and the Archive", *October* 39 (invierno 1986), pp. 3-64
- SPIEKER, S. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. The Mit Press, Massachussets: 2008
- TACCETTA, N. "En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa" en Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, Número 9, mayo-octubre 2017

**POR LOS LABERINTOS
DE JUAN LUIS
MARTÍNEZ Y DE LO QUE
ALLÍ SE ENCUENTRA**

LEONELLO BAZZURRO

Ts'ui Pên diría una vez: Me retiro a escribir un libro.
Y otra: Me retiro a construir un laberinto.
Todos imaginaron dos obras;
nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.
"El Jardín de los Senderos que se bifurcan"

J. L. Borges

El laberinto es una máquina significativa que recorre la historia de Occidente. La historia del laberinto es una historia de apropiación y re-apropiación. Cada época, disciplina, y autor transforman su materialidad y renuevan su función y sentido. Acaso su efecto hipnótico se deba a que los laberintos materializan el principio de duplicidad, contrariedad y paradoja, ya que "incorporan simultáneamente orden y caos, claridad y confusión, unidad y multiplicidad". (Reeds, 1992, pp.1-2, traducción personal). Los laberintos son particularmente interesantes para pensar (im)posibilidades de diálogo entre artes visuales y literatura. Plantea Reeds, por ejemplo, que desde la Antigüedad hasta el Renacimiento se da un choque paradigmático ("paradigmatic clash") entre

los laberintos visuales y los laberintos literarios. Mientras los laberintos visuales (presentes en diseños de alfarería, en muros de cuevas, suelos de iglesias y en grabados de monedas) siguen un modelo *unicursal*; los laberintos literarios (por ejemplo, en *La Eneida* de Virgilio; *Historia Natural* de Plinio, *La Divina Comedia* de Dante o *House of Fame* de Chaucer) presentan un modelo *multicursal*. El choque de paradigmas se hace patente, por ejemplo, al comparar la representación visual y literaria del famoso laberinto de Dédalo.



Moneda de plata de Knossos, con el diseño clásico de las 7-recorridos Para representar el laberinto, 400 AC. (Wikipedia)

Como la fama Cuenta, que de Creta
 El laberinto en su recinto opaco
 Con mil tortuosas sendas y caminos.
 La huella se perdía por acaso
 Sin esperanza alguna
 (Virgilio, 1854, p. 173)

El laberinto unicursal, característico por su orden simétrico de tipo cuadrado o circular, presenta un solo camino serpenteante que lleva a su centro y, desde allí, retorna a la salida. Contrario a la noción común, en un laberinto clásico es imposible perderse y, por tanto, resulta innecesario el “hilo de Ariadna.” Sin embargo, el gran esfuerzo (físico, mental y espiritual) requerido, la extensión del recorrido y la monotonía del diseño pueden hacer desistir a quien intenta llegar al centro o a la salida, dejando así al caminante atrapado en una interminable ruta. El laberinto multicursal (*Irrweg* en alemán y *maze* en inglés), en cambio, exhibe una multiplicidad de ramificaciones que obligan una y otra vez a tomar opciones y, por tanto, hacen divergir el camino *ad infinitum*. Además, en el *maze* existen numerosos callejones sin salida y no es necesaria la existencia de un centro. Eco (1985) sostiene que el modelo del “rizoma” de Deleuze y Guattari brinda una de las mejores imágenes para comprender la lógica del *maze*: “todo punto del rizoma puede conectarse con otro punto de él [...]; el rizoma puede romperse y volverse a conectar en cualquier punto; es rizoma es anti-genealógico (no es un árbol jerarquizado) [...]; el rizoma es desmontable y reversible, susceptible de modificaciones.” (Eco, 1341-1342, 1985) De esta forma, si perderse en un laberinto significa perder la convicción o la energía para ter-

minar un proceso o un proyecto; perderse en un *maze* significa perder el sentido, la razón.

El laberinto-rizomático en *La Nueva Novela*

La Nueva Novela (1977) de Juan Luis Martínez sintetiza la dimensión visual y la dimensión literaria del laberinto en un solo objeto. En otras palabras, el libro-objeto de Martínez no *representa* sino que *es* y *funciona* como un laberinto multicursal o un *maze* saturado de signos visuales, verbales y materiales que carecen de un centro de significado. Varios comentaristas de Martínez (Ayala 2010; Polanco 2015; Labraña 2017) han sugerido que entrar en *La Nueva Novela* es entrar en un laberinto semiótico o una casa de espejos que confunde y seduce a sus lectorxs-espectadorxs. En efecto, a lxs lectorxs-espectadorxs de *La Nueva Novela* se le imponen múltiples recorridos de lectura o confusas “señales de ruta” que no tienen como objeto sino hacerle perder el sentido mediante la producción de una semiosis infinita. El “sentido” perdido, de este modo, corresponde al sentido como el significado de los signos que se observan; la dirección-orientación de la lectura; y, finalmente, el sentido del sí mismo, es decir, la creencia en un nombre propio y en una narración que nos identifica. Así, la lectura o visualización de *La Nueva Novela* es desquiciada en tanto que avanza, retrocede, se estanca, forma loops (por ejemplo, entre las páginas 61 y 99), salta de una serie a otra, de un régimen semiótico a otro, vuelve a empezar, busca en internet (el gran rizoma) alguna de las incontables referencias visuales y literarias, obedece y desobedece las instrucciones dadas

por el “(el autor)” de la “novela”. Fundamental para la generación del laberinto, es la materialidad y la objetualidad de *La Nueva Novela*. Así, por ejemplo, la metáfora del libro como una red laberíntica se realiza en la inclusión de anzuelos metálicos pegados en la página de “ICHTYS”; un poema visual multilingüal, de textos bíblicos mezclados con avisos publicitarios de anzuelos. O, asimismo, en la incorporación de páginas transparentes (1985, p. 86) o páginas horadadas, como en el poema visual “Un Problema transparente” o que permiten a lxs lectorxs-espectadorxs ver *a través* de las páginas, es decir, a través de los muros del laberinto.

Lo paradójico de recorrer el laberinto de Martínez se da también a nivel de los afectos: se somete a lxs lectorxs-espectadorxs a un régimen esquizoide, compuesto, simultáneamente, por lo lúdico y lo ominoso; lo cómico y lo agobiante. Dicha paradoja afectiva se presenta, por ejemplo, al revisar la serie de inexplicables “desapariciones” que atraviesan *La Nueva Novela*, las cuales van desde la desaparición del perro Sogol en un “espacio no-euclidiano” (1985, pp. 80-84); la desaparición de la autoría individual de Martínez; la desaparición de la infancia de Jean Tardieu, Alicia Liddle y Tania Savichera; la conocida “Desaparición de una Familia” (1985, p. 137), y la sugerida desaparición de los detenidos desaparecidos operada por los agentes de la Dictadura Cívico-Militar de Pinochet. Sólo un hilo demencial podría conectar series de fenómenos tan distintos dentro de una misma figura de la desaparición. Haciendo evidente la atmósfera claustrofóbica del libro, el autoritario “narrador” de *La Nueva Novela* ordena al lector dibujar posibles rutas de escape del laberinto.

ICTHYS



Quorum: Porque en los primeros siglos
JESUS fue CETUS, La Ballena.
Y los cristianos eran los pececillos.

(Cf. Nb. XVI, 31, Is. V, 14, Dt. XI, 6, Ps. Cv. Dei. 17, Is. XXVI, 11).
En bon fils de l'Océan, le Cachalot
(car c'est d'un Cachalot, Sperm Whale, qu'il s'agit . . .)

Quorum: JESUS El Salvador era CETUS El Leviatán.
Y los cristianos eran los pececillos.

Et nous n'employons le mot "BALEINE"
qu'en tant qu'il est consacré par l'usage . . . et l'ignorance.

MORE THAN JUST EYE APPEAL . . . POWERFUL FISH APPEAL

EL SUBLIME PESCADOR ES EL CRISTO DE LA MANO ROTA
a cuyo anzuelo aún nos resistimos.

(¿Seguirás, en una conveleencia ictiológica,
viviendo a merced de las corrientes?).

Quorum: SINKER — 3 to 8 FT. 30 M. — 3 3/4 " L. 1/2 OZ. FLOATER — 0 to 1 FT.
35 M. — 3 1/4 " L. — 9/16 OZ. OTHER SIZES AVAILABLE.
BUY IT FOR A DOLLAR, OR MAKE IT FOR A DIME.
L & S. MIRROLURES. SEND TO DEPT. BL. FOR TREE CATALOG SHEETS
BRADLEY ILLINOIS 60916 * LARGO, FLORIDA 33540.

. . . POWERFUL FISH APPEAL MORE THAN JUST EYE APPEAL.



UN PROBLEMA TRANSPARENTE

Tardieu, ¿por qué si Usted se mira en un espejo a través de esta página, sólo puede observar cómo Usted mismo observa La Transparencia y no observa así también cómo La Transparencia es observada? *

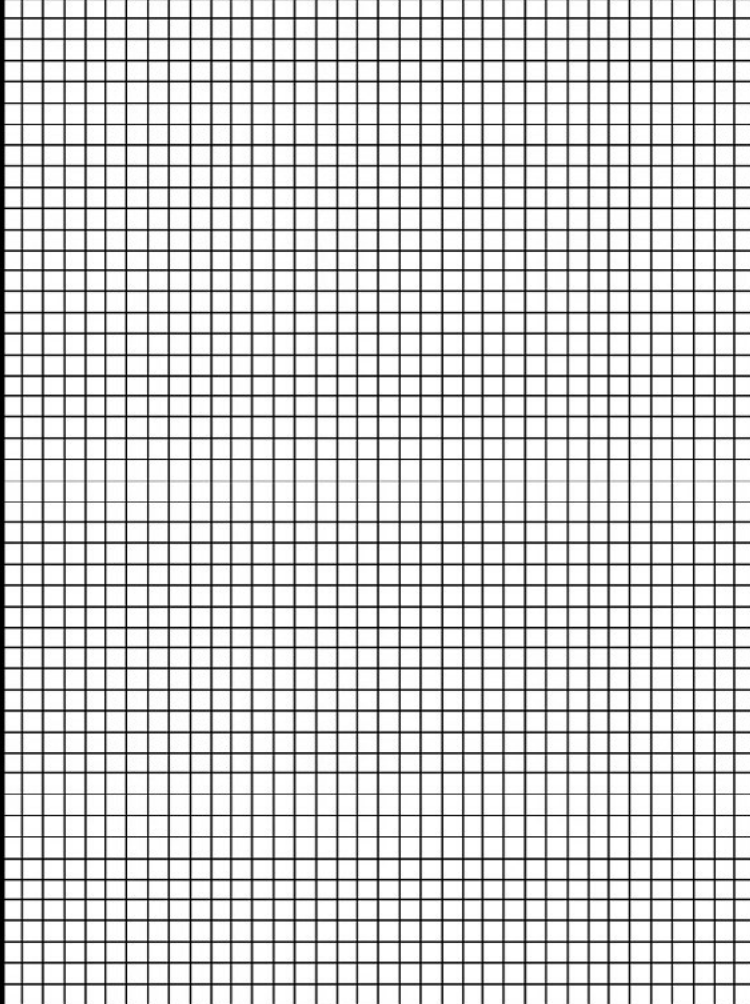
Si La Transparencia se observara a sí misma,
¿Qué observaría?

* Tardieu, cuando uno se observa observar, ¿Qué Observa? !



Sin Título (Martínez, 1985, p. 136)

**Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas.
Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia.**



Cada cuadradito equivale a 2 cm.²

La historia de *un laberinto*: Serlio, Fresán, Borges y Martínez.

¿Son posibles otras variaciones?
"Chaos"; Mauricio Redolés

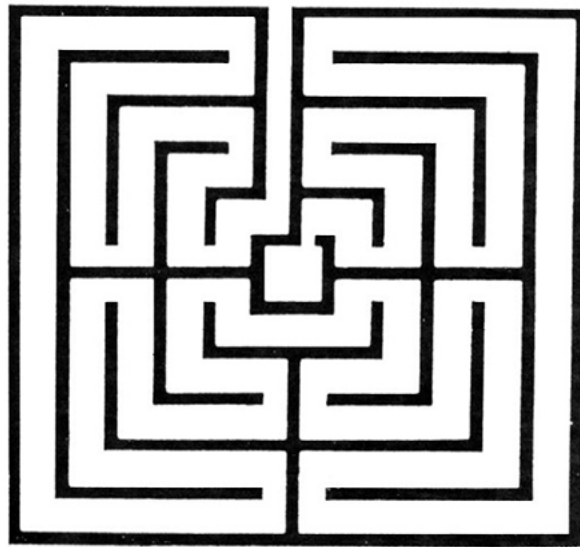
Mucho más tendría que ser dicho acerca de lo laberinto-ri-zomático de *La Nueva Novela* y de la obra de Martínez en general. Sin embargo, lo que quisiera tratar a continuación responde a un asunto más particular. Me interesa la imagen del laberinto unicursal que aparece en la portada de *Señales de Ruta* (1987) por Enrique Lihn y Pedro Lastra.¹

Conviene destacar que Martínez edita y publica *Señales de Ruta* en Ediciones Archivo, su propia editorial. Por tanto, Martínez escoge esta imagen del laberinto para ilustrar la referencia crítica a *La Nueva Novela*. Extraña selección, después de todo, en tanto el laberinto cuadrado unicursal difícilmente representa el *maze* que es *La Nueva Novela*. En este sentido, me parece que se *actualiza* el mencionado choque de paradigmas entre la representación visual y literaria del laberinto. Además, Martínez añade a la entrada (o salida) del laberinto la imagen de un fox-terrier llamado "Sogol" (*semi-palíndromo* de logos). Sogol, nos cuenta Martínez, es el "guardián del libro", lo cual equivale a decir, en la poética de Martínez, el guardián del laberinto y de la casa. Además, es el logo de Ediciones Archivo.

¹ *Señales de Ruta* corresponde a un libro compuesto por una crítica literaria sobre *La Nueva Novela* escrita por Pedro Lastra y Enrique Lihn. En este breve pero influyente texto, Lastra y Lihn identifican aspectos fundamentales de la poética de Martínez manifestada en *La Nueva Novela* como la concepción de una "trans-individualidad" autorial, la estructura "semiológica" de la obra, y la influencia del post-estructuralismo francés como de la filosofía china.

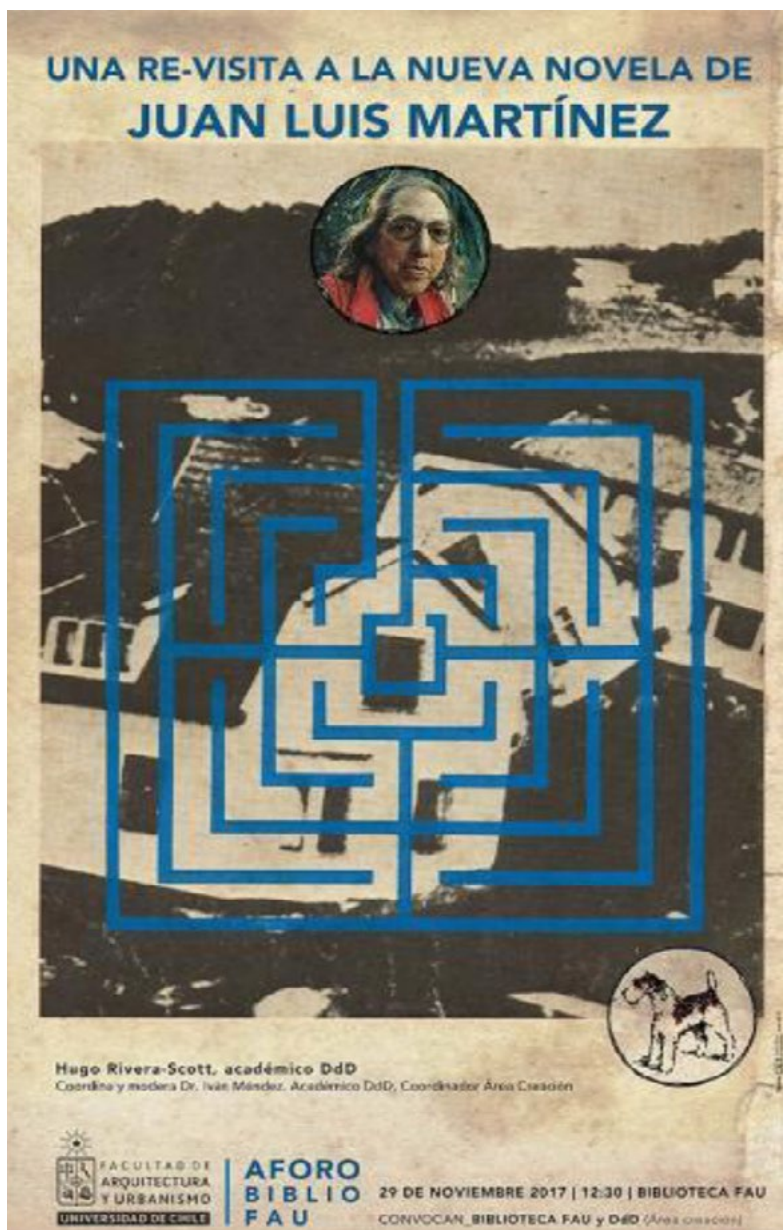
ENRIQUE LIHN / PEDRO LASTRA

SEÑALES DE RUTA
DE JUAN LUIS MARTINEZ



EDICIONES ARCHIVO

Portada de *Señales de Ruta* (Lihn y Lastra 1987)



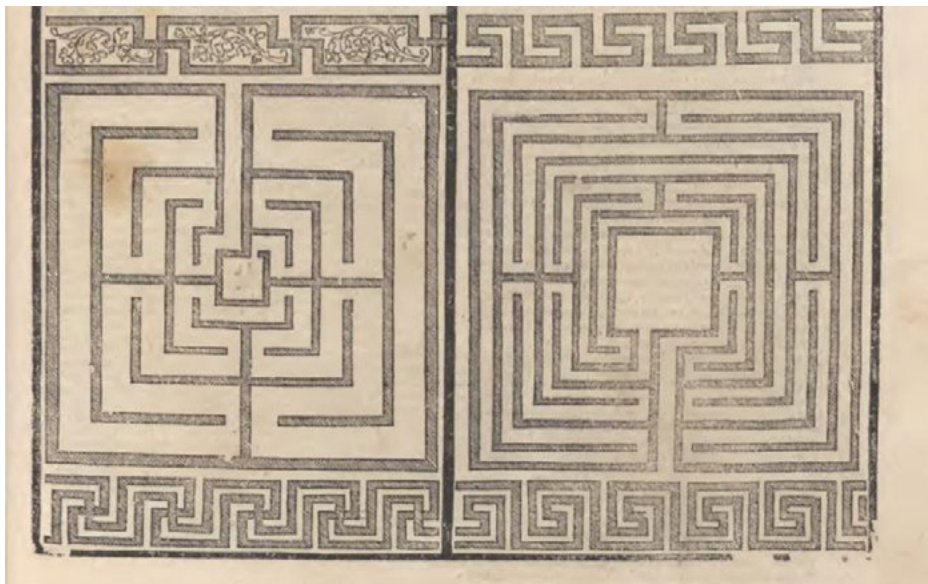
Afiche de Hugo Rivera-Scott (2017) para presentación sobre *La Nueva Novela*.

¿De dónde proviene el laberinto de Martínez? Sabemos que Martínez practica la apropiación artística, de allí que gran parte de sus textos, imágenes y conceptos sean reciclados de otras fuentes. De allí que la pregunta por el origen del laberinto pudiese arrojar interesantes resultados. En breve, el laberinto de Martínez aparece por primera vez en el IV volumen de los *Siete Libros de Arquitectura* (1537), texto canónico para la arquitectura y el diseño renacentista y manierista, escrito por el famoso arquitecto, pintor y teórico italiano Sebastián Serlio (1475-1555).² Dentro de las innovaciones incorporadas por Serlio, figuran el haber publicado el texto en italiano y latín (posteriormente traducido al francés, español e inglés) y, a diferencia de los tratados anteriores, incorporar cientos de ilustraciones hechas por él mismo. En esta especie de “enciclopedia ilustrada” de la arquitectura, Serlio codifica siglos de conocimiento teórico y práctico para la construcción de casas, palacios, puertas, jardines, y laberintos. Dentro de los escasos laberintos diseñados por Serlio figuran los que se observan a continuación. Cabe señalar que corresponden a diseños para jardines exteriores.

No deja de llamar la atención el pensar que, siendo diseños de jardines, son laberintos orgánicos, laberintos que se *plantan* y se deben podar regularmente, sugiriendo curiosamente la raigambre botánica del modelo rizomático de Deleuze y Guattari. ¿Conocía el enciclopédico Martínez los Siete libros de la Arquitectura de Serlio? ¿Habría sido esa su fuente? Es probable, aunque no lo sabemos. Si así fuera, la apropiación del laberinto de Serlio nos llevaría a las conside-

² Debo a Jeff Saward, especialista inglés en laberintos y mazes, editor de *Caerdroia: The Journal of Mazes & Labyrinths* y gestor de *Labyrinthos.net*, la identificación precisa del laberinto utilizado por Martínez (email, Febrero 2020).

Bibliografía



Laberintos de Serlio (1537, p. 363)

raciones respecto del orden "arquitectónico" en la composición del libro al cual Martínez se refiere en su conversación con Guadalupe Santa Cruz:

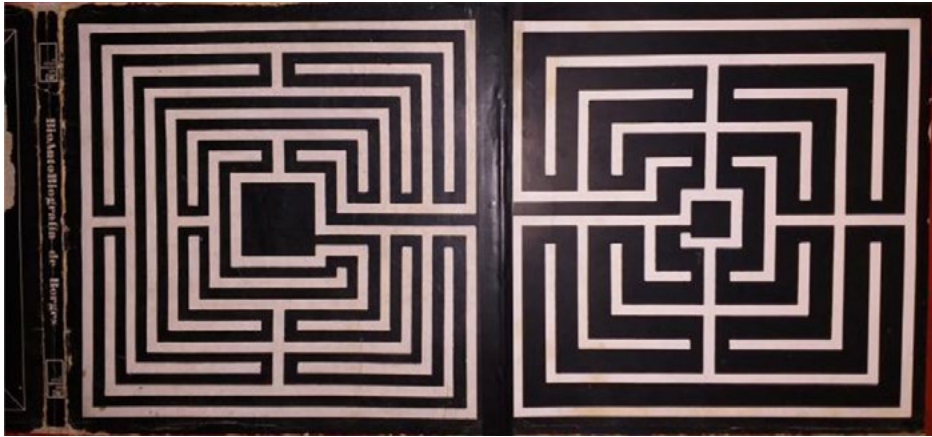
GSC: Pero es importante tocar algo, entonces yo pienso que el libro y la construcción en el libro es muy importante.

JLM: Ese afán, esa intención constructiva está también en la casa. El libro también tiene una arquitectura. Hay una semejanza entre el libro y la casa. (Martínez, 2003, pp. 96-97)

Ciertamente, no hay novedad alguna en sostener que "el libro tiene una arquitectura" si se entiende por "arquitecto-

tura” simplemente la estructura formal que sostiene una obra literaria o académica. Si el laberinto de Martínez es el laberinto de Serlio, podría aventurarse, la “arquitectura” en cuestión corresponde más bien a la idea de la construcción material del libro; es decir, la selección y ensamblaje de distintos fragmentos, las funciones atribuidas a los distintos espacios físicos (como la página) o estructurales (como las solapas), los recorridos de lectura pre-diseñados y los virtuales, etc. En síntesis, a la cualidad rupturista de *libro-objeto* o *libro de artista* de obras como *La Nueva Novela* y *La Poesía Chilena*. Y si bien esta avenida resulta fructífera, sigue siendo aún muy general para dar con la singularidad que entraña el laberinto-rizomático de *La Nueva Novela*.

Carlos Montes de Oca en *Juan Luis Martínez: Atisbos* (2017) menciona una serie de obras que parecen haber influido o tener similitudes con *La Nueva Novela*. Además del *Quebrantahuesos* (1952) de N. Parra, E. Lihn, y A. Jodorowsky, los *Artefactos* de Nicanor Parra, o de *Grrrr* (1969) de G. Deisler, Montes de Oca menciona dos *libros de artista* (ediciones únicas) de Juan Fresán (diseñador gráfico argentino y padre del escritor Rodrigo Fresán): *Casa Tomada* (1969), un libro-objeto que espacializa el famoso cuento de Cortázar, y *Bioautobiografía de Jorge Luis Borges* (1970). En *Bioautobiografía de Jorge Luis Borges*, Fresán se apropia de los *dos laberintos* de Serlio para hacerle un singular homenaje a Jorge Luis Borges en forma de una *autobiografía escrita por otro*. Los dos laberintos (y un *maze*) figuran en las tapas, en las contratapas, y al interior del libro. Como bien advierte Montes de Oca, el laberinto de Martínez aparece en la solapa del libro de Fresán. (2019, p. 73)



Contraportada y solapa (extendida) de *BioAutoBiografía de Borges* (1970) por Juan Fresán.

Lxs lectorxs de Martínez captarán de inmediato el interés que, además del laberinto, debe haber despertado en Martínez la idea de una *autobiografía escrita por otro* y acaso lo relacionarán con *La Última Broma* de Juan Luis Martínez (2014) de Scott Weintraub. La narración de Fresán discurre mediante fragmentos textuales tomados de *Historia Universal de la Infamia* (1935) de Borges acompañados de una serie de ilustraciones y *collages* en blanco y negro dispuestos en juegos especulares y laberínticos. Borges, cabe mencionar, más interesado en experimentaciones en el plano del lenguaje que de las imágenes, se mostró indiferente ante el trabajo de Fresán (Marques, 2014, n/p.). Cortázar, por otro lado, antes de conocer a Fresán ya estaba convencido a explorar la idea del “libro-collage” o “libro almanaque”; lo cual se cristalizó en obras como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último Round* (1969).

Para resolver la duda de si acaso Martínez tomó la fuente de Serlio o de Fresán (o de algún otro lado), resulta clave la exhibición del archivo de Juan Luis Martínez en galería D21 Proyectos de Arte “Sogol, el guardián del libro” realizada durante mayo – junio 2019. Dentro de los materiales de trabajos en exhibición figuraban, entre otros, las matrices originales de *La Nueva Novela*, el archivador original del *Poeta Anónimo*, las láminas anilladas de *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un Proyecto Poético*, y, lo que resulta particularmente relevante, el diseño de la portada del libro *El gato de Cheshire y la lógica del verdugo* (1972). *El gato de Cheshire y la lógica del verdugo* es un proyecto inconcluso e incierto entre Juan Luis Martínez y Hugo Rivera-Scott (como diagramador e ilustrador) que, como la ficha indica, “jamás llegó a editarse y se desconoce su paradero”. En la imagen se alcanza a observar, en el fondo, un cubo con una letra asociada a cada esquina: J, L, B, O, R. Evidentemente, las letras corresponden a las iniciales de Jorge Luis Borges. Se deduce entonces que las letras tapadas por el *collage* con la cabeza del gato de Cheshire son las restantes: G, E, S. Quisiera proponer que esta es la imagen que brinda la clave para abordar el origen del laberinto de Martínez. Como se aprecia abajo, la imagen fue apropiada por Martínez desde la *Bioautobiografía de Jorge Luis Borges* por Juan Fresán. La cara de la luna es también diseño de Fresán.

Queda así demostrado que Martínez conoció e hizo uso artístico de *BioautoBiografía de Jorge Luis Borges*. Aún más, coincido con Montes de Oca en que la fuente de Fresán jugó un rol importante en la composición de *La Nueva Novela* (en ese entonces llamada *Pequeña Cosmogonía Práctica*) puesto que, a diferencia de otras apropiaciones artísticas que hiciera Martínez, el libro de Fresán brinda un



Portada de *El gato de Cheshire y la lógica del verdugo* (Martínez & Rivera-Scott, 1972)

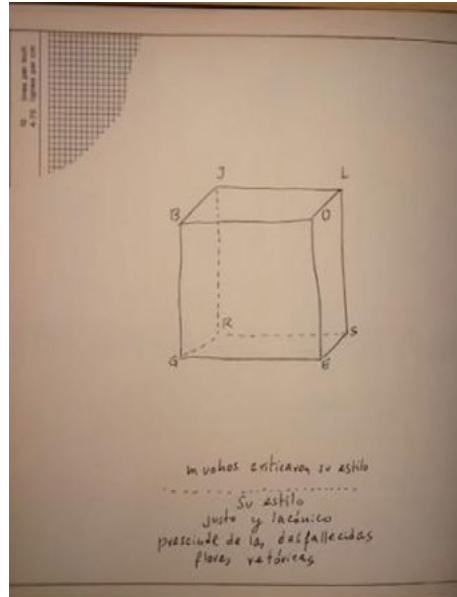


Imagen extraída de *BioautoBiografía de Jorge Luis Borges* (Fresán, n/p, 1970)

ejemplar modelo de *libro de artista* y, además, existe una notoria afinidad estética, literaria y conceptual. Por ejemplo, tal como *La Nueva Novela*, *BioAutoBiografía de Jorge Luis Borges* le da una función estética y conceptual clave a las solapas de los libros. En este punto, resulta evidente la herencia de Mallarmé en Martínez y Fresán; en particular, en el interés (editorial y metafísico) de Mallarmé por el uso de los pliegues y los dobleces en la confección de libros, revistas, diarios y otros formatos.

De esta forma, la apropiación del laberinto de Fresán nos remite necesariamente a Borges, es decir, al arquitecto de laberintos literarios por excelencia en lengua hispana. Si Borges no es nunca citado en *La Nueva Novela* (y creo que en ninguna de sus libros-objeto) es porque su presencia es tan evidente que no necesita ser nombrada. Citar a Borges por su nombre, en este sentido, resultaría redundante e innecesario. Distinta situación ocurre en cuanto su figura es aludida indirectamente mediante la figura del laberinto. Se resuelve así el choque de paradigmas: el laberinto visual-unicursal de Serlio es una referencia al *maze* literario de Borges. En sus poemas y cuentos, Borges formuló incansables variaciones respecto del laberinto: laberintos de caminos que se bifurcan en el tiempo y en el espacio (es decir, mazes), laberintos sin centro, laberintos como espacios abiertos, laberintos que encierran a minotauros socráticos, laberintos en forma de biblioteca, etc.

Así, la historia del laberinto de Serlio, cuyo diseño en su origen probablemente también fuera una apropiación de anteriores laberintos romanos, carga con una larga historia de apropiaciones y re-apropiaciones. ¿Qué nos dice esto? Sugiere que el laberinto, como el lenguaje, reniega ser propiedad de nadie; es propiedad pública, se pertenece a sí mismo o bien se pertenece a su tradición. No existe así una temporalidad única ni un autor individual del laberinto, sino una constelación de temporalidades y autorías que generan sentidos diversos para la misma figura. Serlio, Fresán, Borges, Martínez (y cuantos otros) son todos, a tiempos distintos, los arquitectos relativos y los prisioneros del laberinto. Me parece así que la historia de un laberinto muestra que para que exista transformación, *devenir* en el arte son necesarias tanto la "apropiación" como la "desapropiación"



Intervención Lumínica Delight Lab & Galería CIMA (24/09/2020), capturas de pantalla. Laberinto de “Señales de Ruta”.

artística. Si la apropiación consiste en tomar de otros para hacer lo propio, la desapropiación consiste en dejar lo propio para que otros lo tomen, o bien, en la capacidad de la obra para desligarse de su autor y poder transformarse en instrumento de otra índole – político, por ejemplo.

Sogol en El Laberinto del Poder

El día 24 de Septiembre del 2020 Delight Lab proyectó la Estrella de Arauco (guñelve), algunos versos de José Ángel Cuevas “Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema” y el laberinto de Martínez en medio de la re-bautizada Plaza



Intervención Lumínica Delight Lab & Galería CIMA (24/09/2020), capturas de pantalla. Laberinto de "Señales de Ruta".

Dignidad. Si bien la prensa oficial (La Tercera, por ejemplo) apenas se refirió al Laberinto de Martínez, me parece fundamental rescatar aquí no sólo la producción de una nueva materialidad (ahora, hecho de ondas lumínicas) sino también la generación de un nuevo sentido, un sentido *político*, para el laberinto borgeano de Martínez.

El laberinto gráfico impreso en papel de Martínez ha devenido así proyección lumínica; por lo tanto, se ha vuelto inmaterial y difícil de controlar. Como los videos atestiguan, Carabineros intentó, infructuosamente, censurar la proyección mediante el uso de focos. El resultado fue una batalla lumínica que escenificaba, en Plaza Dignidad misma, la dimen-



Intervención Lumínica Delight Lab & Galería CIMA (24/09/2020), capturas de pantalla.



Problema patafísico-político por Delight Lab, censura de Carabineros.

sión simbólica de la lucha política del pueblo chileno versus la policía y el gobierno. Acompañando al laberinto, estaba por supuesto Sogol y algunos versos (también apropiados y modificados de los problemas patafísicos que Martínez, a su vez, tomara de Jean Tardieu). Los versos eran: "PROBLEMA PARA ACCEDER A UNA PLAZA. Dados cinco puntos: A, B, C, D y E CUSTODIANDO EL PERÍMETRO DE UNA PLAZA. ¿Cómo hacer para llegar al interior sin que A, B, C, D y E lo eviten?" Es decir, los versos preguntan cómo poder llegar al corazón del poder sorteando las numerosas barreras existentes (Carabineros, neoliberalismo, patriarcado, racismo, manipulación mediática, y, por supuesto, la constitución de 1980).

Llama la atención la curiosa coincidencia de que hubiesen precisamente cinco funcionarios policiales (¿A, B, C, D y E?) custodiando la plaza al momento de la proyección. La “censura lumínica” de Carabineros impidió que se proyectara la solución. Esta era: “Sogol atraviesa el laberinto y llega al centro de la Plaza.” En fin, proyectado en uno de los centros simbólicos de la batalla política Chilena, el laberinto de Martínez generó una imagen para pensar en *estrategias* (artísticas, políticas y sociales) para cambiar el sistema. La pregunta, entonces, fue y sigue siendo ¿cómo sortear el *laberinto del poder*, tan oxidado y lleno de peligros, para llegar a su centro y desactivar su mecanismo? A la luz de los últimos eventos -las elecciones de convencionales constituyentes- pareciera ser que el pueblo Chileno ya ha sabido evadir las trampas más evidentes. Habrá que seguir atentos, entonces, a no perder el rumbo o el sentido porque, más allá del escepticismo-apocalíptico de Martínez, ahora sí que existen *señales de ruta*.

Bibliografía

- Ayala, M. (2010). *Lugar Incómodo. Poesía y Sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Universidad Alberto Hurtado, Chile.
- Borges, J. L. (2011). *Ficciones; El Aleph*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, España.
- Eco, U. (1985). *De los espejos y otros ensayos*. Debolsillo [E-book].
- Fresán, J. (1970). *Bioautobiografía de Jorge Luis Borges*. Siglo XXI, México.
- Galería Cima. (24 Septiembre 2020). Intervención Lumínica Delight Lab & Galería CIMA / Censura. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=TABPaLt-2gj0>
- Labraña, M. (2017). *Ensayos sobre el silencio*. Siruela, Spain.
- Martínez, J. L. (1985). *La Nueva Novela*. Ediciones Archivo, Santiago.
- Martínez, J. L. (2003). *Poemas del Otro: Poemas y Diálogos Dispersos*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago.
- Marques, P. (22 de Agosto de 2014). *Montag. O infame Jorge Luis Borges*. <https://pedromarquesdg.wordpress.com/2014/08/22/o-infame-jorge-luis-borges/>
- Polanco, J. (2015). Umbral: ingreso a *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. *TRANS Revue de littérature générale et comparée* [online], 19. Visions du Sud : Université invitée – Santiago du Chile.

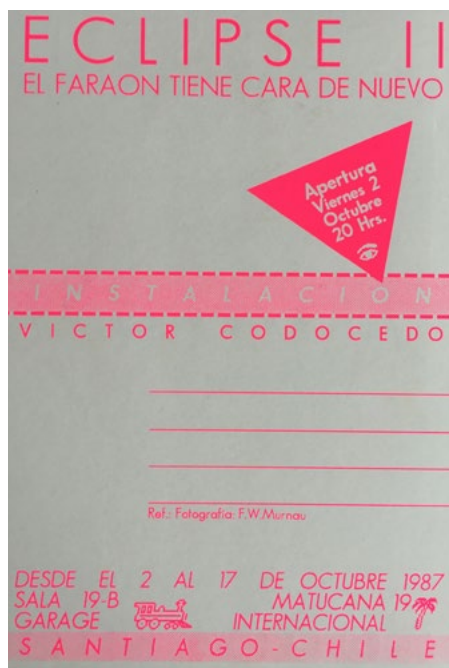
- Reeds, P. (1992). *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity through the Middle Ages*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Serlio, S. (1537). *Regole Generali di Architettura. Libro Quarto. Sopra le cinque maniere Degli Edifici, Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, e Composito*, Boloña.
- Vasallo, E. (2017). *Atisbos a Juan Luis Martínez*. Alterables, Chile.
- Virgilio (1854). *La Eneida*. M. Collina, Palmas de Gran Canaria.

**VÍCTOR HUGO
CODOCEDO Y EL
COLECTIVO DE ARTE
WURLITZER**

CARLOS NAVARRETE

Poco o nada se sabe de la trayectoria del colectivo de arte "Wurlitzer" conformado por; Alejandro Albornoz, Milton Lü, Tito Achurra, Leonardo Infante, Fernando Allende, Carlos Maturana "Bororo", Víctor Hugo Codocedo y José Luis Valenzuela. Cuyo origen estaría en la escuela de arte de la Universidad de Chile, en donde confluyeron como parte de las tantas generaciones perdidas de artistas luego de 1973 y de ese quiebre cultural que siguió durante la violenta Dictadura Militar entre 1973 a 1990. Como bien señala la periodista María Eugenia Meza: "a fines de 1985 sintieron que había llegado la hora; que el tiempo de la catarsis había terminado, que a los treinta era necesario enfrentarse a sus sueños. Y sintieron ganas de retomar el arte. Dejaron de juntarse

sólo a pasarlo bien. Comenzaron a trabajar. Hicieron nacer el *Colectivo de Arte Wurlitzer*." (Meza, "Girando en torno del Wurlitzer" 25/06/1986). Lo interesante del caso es que si bien es cierto el colectivo anota una única mirada pública en 1986 a propósito de una muestra en la Galería Bucci, no menor es la serie de colaboraciones que cada uno de los integrantes del grupo tuvo a lo largo de la segunda mitad de los años ochenta en diversas instancias expositivas con colegas de escuela y en el caso particular de V. H. Codocedo un regular acercamiento a los pintores neoexpresionistas que imperaban en la escena local, artistas que más allá de una moda eran refractarios a las prácticas conceptuales y la naciente *New Wave* local.



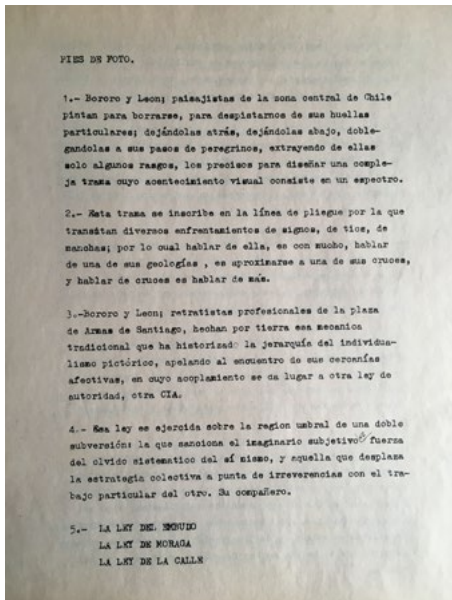
Víctor Hugo Codocedo Eclipse II / Invitación Garage Internacional de Matucana (anverso). Santiago de Chile 1987, cortesía archivo Carlos Navarrete

Lo atrayente del caso, es que para esa memorable ocasión expositiva en Galería Bucci, el colectivo dio rienda suelta a resaltar el espíritu libre que los agrupaba, sobre todo en el marco de una defensa de la pintura por sobre el arte objetual u otra práctica visual. De hecho, el único artista que divagaba en el mundo de los objetos y

el arte de las instalaciones era V. H. Codocedo, que no desentonaba en la puesta en escena, debido a que junto a los grandes lienzos de Bororo, Milton Lü y otros, el colectivo había tomado la decisión de poner objetos diversos en cada una de las salas de la galería. Por ejemplo, Milton Lü había intervenido una motoneta "Vespa" como



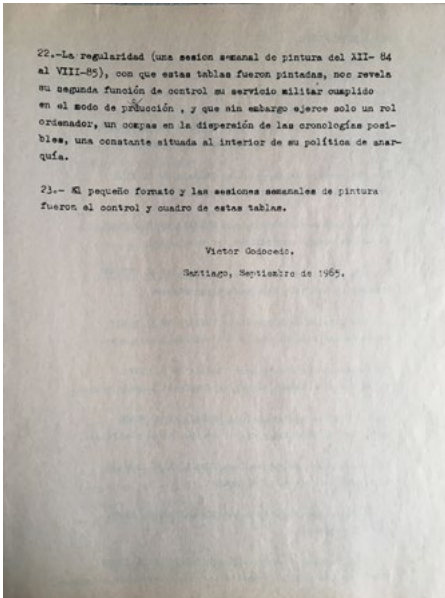
Portada catálogo "En la Pule" / Galería Visuala Santiago de Chile 1987, cortesía archivo Carlos Navarrete



Víctor Hugo Codocedo, texto "En la Pule" (fragmento 1) Santiago de Chile 1987, cortesía archivo Carlos Navarrete

de reafirmar el nombre del colectivo y en cierto sentido el *leit-motiv* de la exposición, aspecto que nunca se explicó en el escaso material de promoción durante la muestra, ni mucho menos en la entrevista a *revista Ercilla* cuando señalan; "sugerimos que la nostalgia o el recuerdo romántico (en el buen sentido de la palabra) podía

estar tras la decisión. El Wurlitzer es simplemente un chiste, dice Alborno. No –tercia Codocedo–, no es un chiste. Pero no lo tomamos por el lado del pasado –acota Infante–, porque son objetos que están presentes, igual que las motonetas. Pero son marginales, existen, pero no están aceptados, no tienen un territorio conocido –



Víctor Hugo Codocedo, texto "En la Pule" (fragmento 2) Santiago de Chile 1987, cortesía archivo Carlos Navarrete

insiste Codocedo-, Lo que antes eran ellos, ahora son los videos." (Meza, "Girando en torno del Wurlitzer" 25/06/1986).

Tal aseveración permite centrar la mirada no en la estética de las obras, sino más bien en la música como un cierto hilo conductor o banda sonora en la vida de cada

uno de los miembros del colectivo. Lo anterior adquiere capital relevancia si pensamos que meses antes, es decir en octubre de 1985; uno de los miembros de este grupo, -Bororo-; inauguró junto a José León la exposición "En la Pule," en -Galería Visuala-, cuya segunda locación en calle Diego de Velásquez 2145, Providencia; tenía como carácter expositivo un muro de triple altura, ya que la casa que hacía de galería, había unido los dos pisos en la zona del gran estar¹

En esa recordada exposición de Bororo y León, V.H. Codocedo escribió el texto para el catálogo en for-

1 En su corta existencia pero intensa existencia la Galería Visuala tuvo dos locaciones, la primera en el segundo piso de la tienda de decoración de Javier Pinochet en calle General Holley, -inicios de 1985 hasta la medianía de ese año-; ahí se realizó la emblemática exposición de Adolfo Couve, Cartagena. Luego a finales de 1985 y hasta su cierre a mediados de 1987 en calle Diego de Velásquez. Ambas locaciones en la comuna de Providencia. La gran virtud de la segunda locación de esta galería era que sin ser un severo cubo blanco a la manera de las grandes galerías neoyorkinas en los noventa, Visuala era una modesta versión local de un galerismo de vanguardia y arte de avanzada, reflejada en su arquitectura y en una serie de programas extra expositivos como por ejemplo el Festival Downey realizado en el Cine el Biógrafo y la Plaza Mulato Gil de Castro en 1987.

mato tabloide que se publicó, dicho escrito arroja nuevas luces sobre esa dupla pictórica y la relación ineludible entre pintura, gesto y rock. Ya que el desafío autoimpuesto por estos dos artistas consistió en trabajar una vez a la semana en una sesión pictórica para así tener 48 pinturas en madera terciada de 49,9 x 49,9 cm, las que en cierto sentido resumían su pasión por el gesto y la mancha.

En el texto Codocedo se encarga, –mediante 23 pies de foto–; en reflexionar sobre la empresa creativa de sus colegas. Alternando con notas de humor y mucha imaginación lo que significaba esta faena semanal de pintar entre diciembre de 1984 y agosto de 1985, las mentadas tablas. Algunas de las cuales sobresalen más por la noción de conjunto que por su individualidad. Pero al mismo tiempo, su escrito habla de su propio cuerpo de obra. Ya que de manera velada y tangencial es posible advertir en cada una de estas notas que tanto las ideas se vierten para los pintores en cuestión como para sí mismo. Por ejemplo, en la nota 15 ello

queda de manifiesto al prologar: “Cómo hablar de un texto, mi texto como de un espectro de texto, que sin embargo se retroalimenta de su propio imaginario, de su propio banco de sangre, su Artaud?” (Codocedo, “Pies de Foto”, 1985). Actitud que bien se puede remitir al sentido de la faena pictórica entre Bororo y León, o bien el momento que V. H. Codocedo desarrolla como artista. Ello si pensamos que el artista estaría fraguando “Eclipse”, una muestra individual de 1985 en Galería Bucci. Por tanto no sería desaventurado imaginar estos pies de foto para la muestra en Visuala, como las notas al margen de lo que sería “Eclipse” en su propio universo creativo.

Lo anterior queda reflejado en la nota 13 cuando el artista discierne: “Entonces, ¿cómo escribir de ese modo en que nos vamos terciando, digo, alimentando de datos, sensaciones, informes todos, como no escribir de esa poesía que me otorga el alcohol, las drogas mentales, las noches de lobo de monasterio, esas tardes que parecen mañanas, esos autores nacionales y extran-

ARTE Y ESPECTACULOS



Objetos simbólicos, como el "wurlitzer" o una motoneta, se transforman en piezas de arte.

romántico (en el buen sentido de la palabra) podía estar tras la decisión. "El wurlitzer es simplemente un chiste", dice Albornoz. "No —tercia Codoceo—, no es un chiste." "Pero no lo tomamos por el lado del pasado —acota Infante—, porque son objetos que están presentes, igual que las motonetas." "Pero son marginales, existen, pero no están aceptados, no tienen un territorio conocido —insiste Codoceo—. Lo que antes eran ellos, ahora son los videos. Y también pertenecen a nuestra infancia, al igual que la música que tocaban. Era lo que escuchábamos y veíamos bailar

a nuestros hermanos. Además, hay muchos elementos que han sido dejados fuera del ámbito de la plástica. El humor y la alegría, por ejemplo, que no se utilizan en vistas de un rigor entre comillas. Creemos que al emplear estos símbolos estamos recuperando algo genuinamente nuestro.

La discusión sigue para largo. Lo concreto es que el wurlitzer está allí, en carne y hueso, o, mejor dicho, en metal y acetato, presidiendo no sólo la entrevista, sino la



Diversas técnicas y formas de expresión están presentes en la muestra: desde las instalaciones hasta la pintura.

ERCILLA, 25 junio 1986

exposición. Entran al juego de las respuestas los teóricos, que lo explican todo desde la razón. Y también los sentimentales que —como Milton Lü— dicen "los wurlitzer me recuerdan a mis viejos". O como Albornoz que hace memoria, "en un momento de nuestras búsquedas, nos dimos cuenta de que cuando terminaban nuestras fiestas, siempre cantábamos. Canciones de la Nueva Ola. Y éramos como una de esas máquinas, porque había algunos que se las sabían todas".

Disparidad. De seres, de enfoques. Pero similares resultados al nivel de la creatividad, de las propuestas. Los del *Colectivo de Arte Wurlitzer* no hay duda que tienen algo más que amistad en común: talento. Que se nota en las imágenes con que el espectador se encuentra en la *Bucci*. Desde las agresivas mujeres de Albornoz, directamente referidas a la gráfica de los *comics*, hasta la motoneta de verdad de Lü, pintada de varios tonos jaspeados; pasando por la foto del tacatata en la playa de Infante.

Desde el tocadiscos con el perrito de la *Voz del Amo*, los neones y la reproducción de Humphrey Bogart parado delante del *café de Rick* del no menos nostálgico filme *Casablanca*, en las instalaciones de Codoceo, hasta *The Beatles* sugeridos más que retratados por Bororo. Mundos. Que confluyen en una época, quizás con intenciones de rescatar de ella cierto espíritu, cierta mirada adolescente y sin corazas. Cierta espacio en el futuro donde instalarse para manifestar la voluntad de expresión artística.

Maria Eugenia Meza ■



Hugo Donoso

PLASTICA

Girando en torno del "wurlitzer"

□ Un nuevo equipo de creadores muestra su trabajo al público en "Galería Buccì".

Los dos Negros, el Leo, el Tito, el Coyote, Papelucho, Lú, Doctor Jekill y Bororo primero formaron un equipo de *baby fútbol*. Más tarde, todos ya egresados de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se juntaron durante años a recorrer las "picadas" de Santiago y a conversar sobre sus vidas. Muchos se habían casado, trabajaban en diversas cosas (algunas muy distanciadas del arte, otras menos) y pocos se dedicaban completamente a sus vocaciones. Los años siguieron pasando y el grupo jamás se perdió de vista.

A fines de 1985 sintieron que había llegado otra hora; que el tiempo de la catarsis había terminado, que a los treinta era necesario enfrentarse a sus sueños. Y sintieron ganas de retomar el arte. Dejaron de juntarse sólo a pasarlo bien. Comenzaron a trabajar. Hicieron nacer el *Colectivo de Arte Wurlitzer*.

Ahora, exponen. Alejandro Albornoz, Lú, Tito Achurra, Leonardo Infante, Fernando Allende, Bororo, Víctor Hugo Codocedo, José Luis Valenzuela. La *Galería Buccì* se transformó en el lugar donde cada uno, según su estilo y su intención creadora, muestra al público lo que tiene que decir, esta vez con un tema en común. Girando en torno a un objeto bastante particular que se transformó también en un símbolo: la máquina de música más conocida como *wurlitzer*.

Plástica, gráfica, instalaciones, textos y fotografías repletan las cinco salas de la galería, para dar cuenta de las ideas de un grupo que comparte un quehacer, una generación y una voluntad; pero no necesariamente puntos de vista. Cuando discuten, lo hacen en serio, echando fuera todo su pensamiento, su modo de ser. No siempre se ponen de acuerdo, pero el grupo se mantiene. Quizá porque, antes que todo, son amigos y poseen un humor cortosivo pero sano y viven esa suerte de complicidad que se produce en los grupos cerrados de hombres. Como en el *Club de Toby*, ese al que la *Pequeña Lulú* está siempre tentada de infiltrar.

Para explicar la elección del *wurlitzer* como nombre y *leit-motiv* de esta muestra, por ejemplo, se contradicen. Se irritan. Se callan. Hablan todos a la vez.

Sugerimos que la nostalgia o el recuerdo

ERCILLA, 25 junio 1986

jeros instalados a un costado de un baúl que simula ser biblioteca? Hablo de un alud, de una copa puesta en reversa." (Codocedo, "Pies de Foto", 1985).

Tanto en la muestra colectiva del artista y también del colectivo Wurlitzer seis meses después en la misma galería, esos datos y sensaciones irían por la vía de entrelazar el rock y el cine a una estética ligada a la práctica objetual. De hecho, en una declaración suya a propósito de la muestra "Eclipse" V. H. Codocedo señala: "a mi me interesa un discurso intelectual en el trabajo de arte, pero también un reconocimiento social. No puedo concebir el trabajo de arte sin ese reconocimiento, en el sentido de comunicación, de comprensión de la obra. Yo reflexiono sobre el dolor, el terror y eso es inherente a todos. Es esencial a todos los seres humanos." (Meza, "Las Instalaciones de Codocedo", 08/01/1986). De ahí entonces que en "Eclipse" las citas al cine de horror y su mitología fuesen un punto no menor a considerar al recorrer la muestra. Lo que hacía

de preámbulo textual para que el espectador se sumergiese en una experiencia visual ligada a una puesta teatral –por la iluminación de cada una de las salas– y de encuentro casual con momentos o escenas aparentemente cotidianas en cada una de estas habitaciones.

Como ya se ha indicado, seis meses después esas mismas dependencias fueron ocupadas por el *colectivo de arte Wurlitzer* y transformaron el lugar no en un espacio en donde el horror fuese el tema a desarrollar, sino más bien el rock, pero manteniendo ese carácter oscuro en la puesta en escena. Llevado a la muestra de Visuala, ahí también se observaba un tono oscuro y no festivo en la faena de Bororo y León, porque el emplazamiento de las 49 tablas pintadas estaba dado por una grilla vertical ortogonal de 12 x 4, es decir, cuatro columnas de 12 tablas, lo que a fin de cuentas impedía ver con claridad la totalidad de las obras en su particularidad. Si a lo anterior se agrega que junto a este montaje había un

monitor de video que reproducía parte de las sesiones de trabajo de los pintores con una estridente música de rock pesado, dedicar tiempo a cada pintura se hacía difícil. Por tanto, el interés de los artistas hacia el espectador era más bien declarar la vigencia del gesto en función del rock, más que ampliar las fronteras de la práctica de la pintura en el vigor de la década de los ochenta.

Lo anterior no deja de ser curioso, porque a fin de cuentas Bororo y León se hallaban fuera de toda consideración de lo que se podría denominar un arte oficial o bien ser partícipes de una discusión refractaria a ese oficialismo cultural en el Chile de esos años, aspecto que luego de 1990 marcará un cambio gravitante en cómo se considerará esa “ideología del gusto”², en el marco del restablecimiento de la democracia. De hecho, V.H. Codocedo fallece en 1988 y su figura adquiere relevancia recién en la última década

² Para una mejor idea de lo que sostengo véase, Guillermo Machuca “Alas de Plomo: Prólogo, Editorial Metales Pesados Santiago, 2008.

a nivel público, precisamente por esa necesidad suya y de su arte de ir vinculando elementos de la cultura urbana a la práctica con objetos en el campo del arte contemporáneo.

Si retomamos el destino del Colectivo Wurlitzer, Bororo sobresale de modo evidente como la gran figura pública en la escena local, precisamente por como la asociación de su pintura libre y gestual se hace respecto a la recuperación de la democracia en Chile a partir de 1990. Sin embargo, la nueva élite cultural concertacionista que domina a Chile, edita su interesante trabajo gráfico que le hizo merecedor del gran premio en la VII Bienal Internacional de Arte en Valparaíso en 1985 y gran parte de la producción pictórica de los años setenta y comienzos de los ochenta. Para dejarlo como un pintor que a la manera de un niño juega y delibera en torno al cotidiano desde el color furioso y la mancha alegre. Los casos de: Alejandro Albornoz, Milton Lü y Tito Achurra, pasan a engrosar la extensa lista de los pintores chilenos que

se dedicaron a comparecer en las diversas aperturas o inauguraciones en el Chile de los noventa, concentrando sus esfuerzos a narrar el día a día bohemio, hoy desaparecido. Sin embargo, Fernando Allende ha sabido cultivar un tipo de pintura figurativa ligada a temas urbanos y cotidianos, que de cuando en cuando se deja ver. Compartiendo sus ideas y presencia en contadas ocasiones, pero manteniendo un perfil de buen pintor, ajeno a modas y tendencias de vanguardia. Siendo su exposición más pública, el bello mural que decora las dependencias del "Huaso Enrique" epicentro cultural de la cueca urbana tan en boga en el Santiago del siglo XXI.

Al retomar el trabajo colaborativo de V.H. Codocedo y Wurlitzer, no deja de ser interesante los cruces que se provocan en tan corto lapso de tiempo. Ya que por una parte, fiel a sus preocupaciones en torno al arte objetual y reflexivo, se da tiempo para mirar la pintura que se produce en específico, la gestualidad de su generación. Siendo Bororo y José León, no un

ejemplo al azar, sino más bien un íntimo deseo de otorgar otra mirada a un momento en la pintura chilena de ese tiempo.

Por lo mismo, "Eclipse" sería no solo el tercer eslabón en este breve relato de tiempos, lugares y colaboraciones, sino más bien la culminación de un proceso creativo donde el propio artista cierra su emblemática etapa de prácticas conceptuales al instalar registros de ellas en el pasillo subterráneo de la galería y que permite el acceso a cada una de las salas. Donde como, ya sabemos, prima una estética del cotidiano alterado con ribetes del cine de horror. Aspecto muy bien capturado por el periodista Ernesto Saúl al prologar: "Para Codoceo la noción de Eclipse era la interferencia de un rayo de luz en un acto de juego del espectador, pero al mismo tiempo contenía ingredientes de miedo, el miedo, para Codoceo era una especie de congelación, de paralización, tal como se congela la imagen al detenerse una proyección cinematográfica". (Saúl, E. "Artes Visuales 20 Años.

1970–1990. 1991) Es en esa búsqueda de trabajar el horror para que el espectador, luego de ver la obra quede inoculado, habitaba un genuino deseo por parte del artista no solo de entrelazar a la práctica del arte el rock junto al cine, sino que también tratar de sanar la herida social producto del 11 de septiembre de 1973. De ahí entonces el deseo de Codoceo por alejarse de la práctica conceptual para acercarse a la idea de un arte más social y donde la noción de un colectivo de arte llamado "Wurlitzer" fuese una plataforma de pensamiento y discusión, más que de producción de obra, relegando a la figura del artista a la de simplemente un anónimo colaborador.

Bibliografía

- Codocedo, V. H. "Pies de Foto" *En la Pule, 48 pinturas y un video. Bororo, José León.* Catálogo de la muestra homónima. Galería Visuala. Santiago. Octubre. 1985
- Meza, M. E. "Girando en torno del Wurlitzer" *Revista Ercilla.* Santiago. 25 / 06. / 1986. Págs 32 y 33
- Meza, M. E. "Las Instalaciones de Codocedo" *Revista Ercilla.* Santiago. 08 / 01 / 1986. Págs 28 y 29
- Saúl, E. "Artes Visuales 20 Años. 1970 – 1990" Ediciones MINEDUC. Santiago, 1991

**ENTRE EL PARAÍSO
PERDIDO Y LA TIERRA
PROMETIDA (NOTAS
SOBRE LA MUESTRA
“NOTIZEN” DE
GONZALO DÍAZ)**

MARTÍN LÓPEZ ACHONDO

0

Existe esta frase del grupo Tiqqun que rinde muy bien a la hora de amarrar la coherencia que existe entre la muestra que Gonzalo Díaz instaló en la Galería D21 y los acontecimientos y efectos de la revuelta de octubre. La frase es: "No se hace la limpieza en una casa demolida". Y es que queda de manifiesto, tanto en una como la otra, el vicio de los parches, el cansancio por reformas leves, la desesperación y ansiedad a este respecto, que conlleva la necesidad de desarmar y repensar las estructuras tajantemente.

La fecha de inauguración de "Notizen", a días de iniciado el estallido social, es un tremendo acierto casual que, sin embargo, venía gestándose hace ya muchos años a lo largo de la obra de Díaz. En su preocupación por lo constitutivo y los mecanismos de base, vemos que la cuestión de lo estructural es un leitmotiv, tema constante, en su producción. El 2014 ya había señalado él mismo, que su obra "Al pie de la letra", instalada en una casa de Ñuñoa, obedecía a una voluntad constituyente, proponiéndonos a partir de esto la latencia de una tarea pendiente. La obra nos percibía ubi-

cados en la cresta de un agotamiento de las herramientas, ante la insuficiencia de un modelo, hallados en la encrucijada de tantear nuevas maneras, de meter mano a pensar las estructuras configuradoras. Así mismo es que se nos presentan las instalaciones de "Notizen".

En este sentido hay algo muy interesante ocurriendo entre la medula central y el work in progress. Es dar ocasión a la instancia de fragua de los pilares fundamentales, pensarlos con tentativas.



"Notizen" de Gonzalo Díaz, vista general, fotografía Jorge Brantmayer

1

Para partir por el principio:

"Notizen", del alemán: Impresión, Notar, Bosquejo, Anotar. Este término cabecilla de la obra posee un doble potencial simultáneo, el cual consiste en: por un lado, la entrada de lo a medio digerir, y por el otro, la salida de ciertas tentativas. Se concibe de este modo en unidad la acción de percepción-proposición.

2

Así, bajo estos preceptos y con especial énfasis en el procedimiento, en las aproximaciones, es que Díaz se plantea desde su preocupación constitutiva, o bien estructuralista (premisa marxista: el producto es inseparable del proceso), y hace el siguiente paralelo fundamental: constitutividad de los sistemas perceptivos y constitutividad política. Poniendo sobre la palestra el sueño de la coherencia entre ambas.

La propuesta: pensar el problema de la representación transversalmente. Pensar en la representación a nivel tanto político como fenomenológico y a una misma vez.

Una observación, escudriñamiento de la experiencia individual, que dé vía a la gesta de grandes estructuras coherentes a ella. La proporción entre el dedo y la pierna.

Parece atingente, a este respecto, la noción confuciana de que: para gobernar bien a la nación, al pueblo, es necesario, primero, saber gobernar bien a la propia familia; para gobernar bien a la propia familia es necesario saber gobernarse a

sí mismo primero y, "para saber gobernarse a sí mismo, es necesario escuchar las notas profundas del propio corazón".

3

Algunas nociones sobre el gran problema de la articulación:

Estar entre la cohesión y la individuación. Las partes que logran interactuar armónicamente entre sí, versus la dispersión de restos aislados.

Un punto de partida: nacer es ser amputado del todo original. Queremos volver por donde vinimos, recuperar psico-socialmente esa armonía de alguna forma.

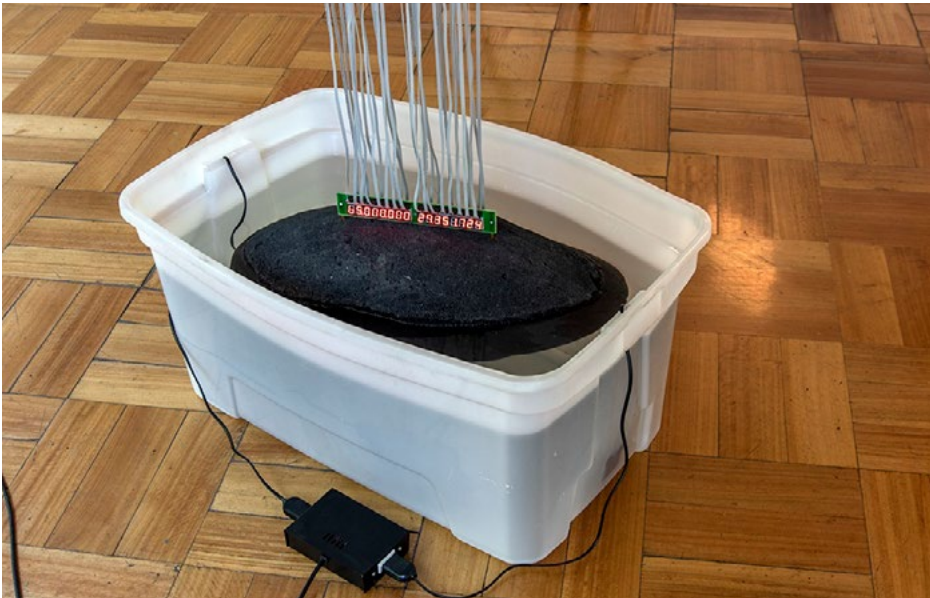


"Madre, esto no es el Paraíso" de Gonzalo Díaz, fotografía Jorge Brantmayer

3.1

Consecuente al asunto de las partes aisladas, hablaremos de un naufragio, aprovechando de colgarnos del naufragio mencionado ilustrativamente en la marina invertida de "Madre, esto no es el Paraíso", o de las coordenadas de paralelos y latitudes de la piedra flotante en "El Fin de la Historia". Ya sea por una u otra, es la desorientación de no saber de dónde se viene ni a dónde se va.

Antecedentes: La Madre. La Madonna. La chica Klenzo. Durante los años 80, Díaz Díaz trabajó con la chica del detergente Klenzo en calidad de Madonna, proveyéndole a Chile una especie de madre postiza, sucedáneo que atiende el hecho de ser un país de identidad perdida en su ni de aquí ni de allá. Naufragio por orfandad.



"El Fin de la Historia" de Gonzalo Díaz, fotografía Jorge Brantmayer

3.2

De esa unidad total que es la nada de donde se viene, se llega al mundo traumatado al caer en cuenta de que hay muchas cosas en vez de una sola. Ahí radica la importancia del montaje, la articulación orgánica de las partes, el impulso de querer juntar. El montaje como gramática o bien sintaxis concatenadora.

"Con estos fragmentos soportaré mis ruinas" (La tierra baldía, T.S Eliot).

La condición humana: hallarse entre el Paraíso Perdido y la Tierra Prometida. Ese esfuerzo por juntar y proyectar, intentar sostener lo que de por sí tiende a caer en desintegración.

4

Producto vs procedimiento

Cada pieza está compuesta de piezas. Es la reutilización, el parche.

Una propuesta: que las partes dispersas hablen y se espejen entre sí, de tal modo que no se distinga dónde empieza una y termina la otra. Sistema de ecos entre las piezas individualizadas.

No la obra sino la obranza del hacer-deshacer que privilegia el devenir, el estar siendo en tanto haciendo, por sobre el rígido ser de lo listo e inmodificable.

Diether Roth: "La vida es el proceso, la muerte es el producto". Sólo hay vida en los procesos.

El gran proyecto, el gran proceso.

Materialismo y utopía: lo concreto y el infinito. El gran proceso junta la tierra y el cielo.

Definición que da Galeano de la función de la utopía: el horizonte, que avanza cada vez que doy un paso, me hace andar.

5

Realismo impresionista en "Notizen"

De antemano: téngase al impresionismo como continuador de los valores instaurados por el realismo courbetiano que le precedió. El impresionismo quita rigidez a las figuras y atiende el devenir apelando a la impresión y el boceto como modelos más verosímiles de la experiencia perceptiva. Para conectar, volvamos a la definición de "Notizen": Impresión, boceto.

Por otro lado, los impresionistas salían de sus talleres, iban en busca de la realidad allá afuera. En Díaz se puede establecer un paralelo, en cuanto se evidencia una intención de enfrentar a la representación a punta de presentación. Esto es, en vez de ver de lejos por la ventana, ver la cosa en directo. En el trabajo objetual, ahí reside su voluntad realista.

Y volvemos así a la propuesta confuciana de la buena gobernanación, que solo ha de ser ejercida tras conseguir la correcta comprensión de la realidad más inmediata (principio que comparte la sospecha marxista hacia toda metafísica).

6

Recordemos la traducción de Novalis de la cuál Díaz hizo uso en el alemán original para su obra "Tratado del entendimiento humano" (frase la cual, acusa Díaz, ocuparía como su definición de arte):

Buscamos por doquier lo incondicionado y encontramos siempre solo cosas. (Traducción de Pablo Oyarzún)

Según él mismo indica, dado el modo de pensar alemán, aquí cuando se dice incondicionado, se está hablando de algo que remite a lo incosificado.

Se puede desmenuzar más la frase de Novalis apuntada por Díaz, aplicada a una visión general de sus instalaciones veremos que el contrapunto permanente es: la estructura recta y la luz amorfa. El objeto y el significado. Lo crudo y la esencia. El infierno y el cielo, no como excluyentes sino que conjugados. Lo material y lo inmaterial.

Un ideal y una podredumbre. Así lo vemos en "Civitas dei", el listado de la jerarquía angelical puesta en UTI, como ya se ha referido Díaz a otras obras suyas que tienen esa clara dependencia de motor externo para sobrevivir. Mortalidad evitada a la fuerza: el arte como articulador artificial de las cosas, que de ese modo da vía a lo incosificable.

6.1

Otra considerable a la condición naufraga (dispersión social):

Entre más crecen las hipercomunicaciones, más se individualiza el sujeto y menos sale la gente de sus casas: Estado de deriva por encierro. Naufragio sedentario. El mundo visto solo por la ventana. Encriptación de las cosas vueltas espectro.

Y porque la pérdida de presencialidad nos hace tan livianos que nos deshacemos, es que resulta pertinente una estrategia materialista: la objetualidad, a modo de confrontación, ante el deterioro de la atención a lo presente.



“Civitas Dei” de Gonzalo Díaz, fotografía Jorge Brantmayer

6.2

La condición humana de ser animales que se la pasan más rato en el lenguaje que en cualquier otra cosa, habitar a punta de representación, conlleva el paraíso perdido de la pérdida de la presencia propiamente tal.

En "Notizen" se busca a tientas una definición. A punta de prueba y error persiguiendo aquello que sostiene todo esto. Partiendo de la base de consolidar lenguaje y cosa como una. La máquina metafórica. El materialismo de "No ideas sino en las cosas" (que enuncia el poeta estadounidense William Carlos Williams) parece ser el conciliador, la vía de recuperación de la presencia perdida.

7

Es claro que los espejismos pueblan nuestra realidad. Una producción de obra suscrita al proyecto realista debe considerar necesariamente la presencia y el rol del artificio ilusorio en el proceso perceptivo. La realidad, despojada del lenguaje tergiversador, nos es ajena y no nos incumbe. En nuestro caso, no podemos trazar una línea que señale: por aquí está lo real y por allá el lenguaje.

7.1

En "El mito de la Caverna":

Decir la palabra "Metáfora" deja entrever una sensación de falta de contenido poético, hay una especie de estructura sin aliento. Sin embargo, este término general (la palabra Metáfora) que dice de todo pero nada en particular, adque-



“El Mito de la Caverna” de Gonzalo Díaz, fotografía Jorge Brantmayer

re forma de instante único a partir de los reflejos irrepitibles que proyecta la luz. La rigidez resultante de fijar en palabras la experiencia, enfrentada por la idea de que jamás una palabra ha sido dicha igual dos veces en la historia.

La palabra vuelta cosa. La cosa destellando un reflejo inmaterial. No hay un adentro y un afuera de la caverna. La caverna es una botella de Klein. No hay diferencia entre representación y presentación. El mundo es de reflejos.

En cuanto al despliegue de aparatajes técnicos: ver claramente cómo funciona la cosa (el chasis descubierto) no nos genera claridad, sino que persiste lo inentendible, lo ambiguo, el destello (exacto y desmedido) como estructura medular.

8

Realismo socialista

Sigla que por su factura en letras de bronce y en el contexto de las citas de otras obras a órganos de la república, resuena en reemplazo del SPQR del gobierno de la antigua República romana, a esto súmese la mención (en el título) al arte oficial soviético. Hay un gajo de ironía en las diferencias, por ser el movimiento LGBTQIA+ uno de los más comulgados, que tiende, sin embargo, a apelar a la tolerancia de las libertades individuales, no alcanzando la ejecución de un proyecto a nivel constitutivo en un sentido total (de gran relato más que de opciones personales).



“Realismo Socialista” de Gonzalo Díaz, fotografía Jorge Brantmayer

8.1

Realismo v/s Realismo socialista

Como ya hemos visto, por su trabajo objetual, sus nociones impresionistas, Díaz comparte estrechamente las preocupaciones realistas. Es más que socialista, pero por muy realista y muy socialista que sea, jamás suscribiría al realismo socialista, tradición que iba siempre en desmedro de la duda, la curiosidad y la reflexión.

No es que haya problema alguno con el trasfondo o las preocupaciones que tuvo lo que fue el realismo socialista o su versión contemporánea aquí apuntada (repetición de la historia: primero como una gran tragedia, después como farsa). Pero sí ocurre algo y tiene que ver con las preocupaciones que repelían. El programa privilegiaba el buen rendimiento en la transmisión del mensaje conciso, ya sea de lo que se promovía o denunciaba, de modo que las zonas de lo no-definido eran vistas como una tontera poco práctica y hasta desconfiable.

8.2

Aprovechando de que ya está sacado a colación por Díaz en "El último cuadro de Malevich", cabe pensar la relación que tuvo este pintor ruso y su proyecto de vanguardia frente al arte oficial soviético. Basta con decir que llegó a caer preso durante dos semanas, aun cuando el proyecto suprematista bien pudiera verse como lo que fue una insignia de la revolución: pensar todo desde el principio, la estructura fundacional, cimentar el nuevo mundo.

Visto en perspectiva el realismo socialista no dejó muchos frutos al arte que le siguió, sí de seguro al cartelismo y los oficios de propaganda. En cambio el devenir del arte ha sabido reconocer la obra de Malevich como un gran hito cuyos ecos aún nos resuenan.

La sigla, de nuevo el código, la encriptación. Funcionar a punta del decir directamente y sin rodeos. Denunciar con nombre y apellido. Las operaciones de Díaz se mantienen humildemente en la zona del "no lograr dar cuenta de". Ese admitir una insuficiencia de los recursos, visibilizar el estado descompuesto que padece el discurso, cuestión que

es mucho más consecuente a las condiciones de la época. Señalar la desorientación, la falta de claridad, de resolución. Balbucear es algo muy certero cuando se quiere indicar la imposibilidad de articulación.

9

Hay un carácter de estúpido que porta el arte frente a la realidad en llamas. Esta última hace parecer a cualquier obra algo escuálido, insuficiente. La asepsia silenciosa del taller, distante al contacto con el mundo. Y uno que mira por la ventana no pudiéndosela con lo que afuera ocurre. Aquí se tiene la nobleza de admitir esa derrota como punto de partida a la hora de la construcción. El lugar de la imposibilidad y los esfuerzos.



“El Último Cuadro de Malevich” de Gonzalo Díaz, fotografía Jorge Brantmayer

EL UMBRAL DE LA DEMOCRACIA: UN VIAJE DE REGRESO A ATENAS DE RICARDO VILLARROEL

DIEGO MAUREIRA

El pavor que infunde el río es el pavor y la inmensidad inescrutable que suscita el fluir del tiempo.

Banana Yoshimoto

El sábado 22 de octubre de 1988, solo un par de días después del plebiscito que decretaba el fin de la dictadura, un joven estudiante de bellas artes de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS) llevó a cabo una intervención artística que tomaba como escenario central las aguas del río Mapocho. Su nombre era Ricardo Villarroel Corvalán y cursaba por ese entonces el sexto semestre de carrera. A diferencia de las obras de finales de los 70 y comienzos de los 80, la interven-

ción de Villarroel se distinguió por el inusitado y fugaz colorido que otorgó al caudal que cruza Santiago. La obra se caracterizó por explorar nuevos aspectos en el terreno de la intervención, ya sea en sus posibilidades de producción como en sus rendimientos estéticos.

El título, *El Viaje a Atenas de Bella del Río*, hacía alusión a una realidad mediática recogida en una nota periodística. En términos históricos, la obra de Villarroel debe ser

entendida como la superación de aquella tendencia auto-indicativa presente en el Colectivo Acciones de Arte (CADA) y en las obras de Luz Donoso, Hernán Parada y Elías Adasme. Es un nuevo momento de la intervención urbana, ahora asentada como categoría de arte. Este momento coincide con el umbral trazado por el fin de un régimen autoritario y la restauración de un sistema democrático en el país: se termina una etapa de oscuridad y comienza otra iluminada por los iridiscentes colores de la democracia (el arcoíris de la franja del «No» anticipó el afán inclusivo que caracterizó a la década de los 90, entendida por muchos intelectuales como un período de desarticulación del activismo y la participación política¹, y expansión de la neoliberalización de

¹ Para la teórica Nelly Richard, la oficialización del consenso es un discurso «nacido bajo la consigna festiva de la diversidad y la pluralidad (el “arcoíris” de la Franja del NO) que luego se ocupó de reintegrar expeditamente lo diverso y lo plural a la serialidad homogeneizadora del consenso y del mercado, promocionando el lugar común de fórmulas-tipo que estandarizan gustos y opiniones, juicios y posturas, cuerpos y estéticas, siguiendo una pasiva concordancia entre modelo y serie alineada por el consumo acrítico, la repetición fiel, la copia sumisa, la repetición mecánica de lo idéntico» (Richard, 2001: 221)

las garantías sociales). La acción de Villarroel tiene que ver justamente con el retorno del color. Desde el puente Recoleta del río Mapocho el artista lanzó cincuenta bolsas plásticas infladas y pintadas de color amarillo, verde, rosado, rojo y azul. Sin sospecharlo, la obra compuso un cuadro contextual que enlazó los componentes más relevantes de aquel momento histórico por medio de una serie de signos y procesos formales de desplazamiento.

El recorrido transitado por estos bultos ingravidos fue registrado por colaboradores del artista entre los puentes Recoleta e Independencia². Este punto es relevante en la medida que Villarroel dará continuidad a la acción a través de distintos procedimientos gráficos; trabajo de posproducción inherente a las intervenciones más cercanas al campo artístico, aquellas que asignan un valor material a acontecimientos de naturaleza finita gracias a los medios mecánicos de reproducción. En este sentido, Ricardo Villarroel llevará un paso más allá

² Entre estos estaban Fransico Brugnoli, Dagoberto Carrasco y Claudio Medina.

el rendimiento de su trabajo, diferenciándose de la simultaneidad y la asociación simbólica desarrollada en espacios de exhibición por algunos artistas precedentes³. Los más próximos a este tipo de continuidad fueron Lotty Rosenfeld, con su trabajo audiovisual sobre las intervenciones de un signo de tránsito, y Elías Adasme, con la reproducción gráfica de su cuerpo desnudo –en relación con la palabra “Chile” y el mapa geográfico de nuestro país– sujeto a la constatación de la censura en el espacio urbano y la consecutiva reproducción fotográfica de dicha experiencia (reproducción fotográfica sobre la imagen de una intervención, nacida a su vez de un registro fotográfico en espacios colectivos e individuales)⁴.

³ A diferencia del CADA, que proponía en Para no morir de hambre en el arte una “simultaneidad” –o lo que Nelly Richard llamó “segmentarización” (Nelly Richard, 2000: 50)– de los distintos elementos que componían su obra, El viaje de Atenas de Bella del Río debe ser considerado más bien desde la noción de “desplazamiento”, vale decir, la sucesión y demudación de lenguajes que tomó la obra a través del tiempo. Una suerte de derivación constante que se ramificaba y alteraba constantemente.

⁴ Las obras señaladas son, por una parte, la video instalación *Una herida americana* de Lotty Rosenfeld en la Bolsa de Comercio de Santiago, realizada en 1982 a partir del material videográ-

En el lapso fronterizo donde nos ubicamos, los movimientos sociales que se habían levantado contra la dictadura comenzaron a perder fuerza, sobre todo a medida que esta llegaba a su ocaso. Dentro de este panorama social surgen bajo otras directrices acciones con nuevas aspiraciones y recursos estéticos, también de índole política, pero circunscritas a causas aledañas a los grandes relatos de orden político, aunque no por ello menos determinantes respecto al contexto de fines de década. En este momento tienen su entrada grupos como Las Yeguas del Apocalipsis (1988) y Los Ángeles Negros (1989), ambos partidarios de un accionar más bien subversivo –de irrupción o escándalo–, ligado a asuntos como la delincuencia o el travestismo. Por otro lado, el largo periodo de la dictadura no dejó de estar presente en el tiempo consecutivo a la derrota de Pinochet. El trauma del régimen persistiría sobre todo en asuntos como la justicia de las víctimas del

fico de dos intervenciones hechas en Washington y en Santiago, y por otra parte, la otra obra *A Chile* de Elías Adasme, realizada entre 1979 y 1980. Esta última nunca se exhibió en Chile durante el período de dictadura.



El Viaje a Atenas de Bella del Río, 1988, fotografía atribuida a Francisco Brugnoli. Cortesía de Ricardo Villarroel

terrorismo de Estado, la herencia del esquema político trazado por la Constitución de 1980 y las políticas neoliberales a las que darán continuidad los gobiernos de la Concertación. A la vez, durante los años 90, su presencia será manifiesta ya sea en determinados gestos militares de acuartelamiento, o en los insignes casos de Pinochet asumiendo

como senador vitalicio y arrestado en Londres el año 1998.

Este último aspecto vuelve insoslayable las asociaciones políticas latentes en *El Viaje a Atenas de Bellas del Río*. La intervención evidenció el impacto de la dictadura militar en el momento mismo en que ocurría el retorno a una demo-



El Viaje a Atenas de Bella del Río, 1988, fotografía de Dagoberto Carrasco

cracia pactada en el país. A pesar de que la obra nació fundamentalmente a partir de experiencias personales, esto no invalida un enorme número de interpretaciones que se desprenden de la misma. La intervención en cuestión se originó en los talleres de la Universidad ARCIS: específicamente en una cátedra de pintura dirigida por el artista Francis-

co Brugnoli (miembro fundador del Taller de Artes Visuales y en aquella época director de la Escuela de Arte de ARCIS). En aquel espacio de trabajo propio de la pintura, Ricardo Villarroel proyectó la intervención. El hecho de haber sido una acción en el espacio urbano da cuenta de la inclinación artística que identificó a la Escuela de Arte de la Universi-

dad ARCIS, la que daba preponderancia a la experimentación plástica y conceptual por sobre la transmisión y emulación de los modelos tradicionales de la disciplina. La obra emana de un tema puntual recogido por Ricardo Villarroel del diario *La Época*. Se trató de un reportaje realizado por Berta Morales, fechado en agosto del mismo año, que abordaba el caso de alrededor de doscientas jóvenes chilenas que habían caído en una red internacional de trata de blancas tras viajar a Grecia bajo engaño. El reportaje indagaba en dos de estos casos: por un lado el Bella del Río Castro y, por otro, el de una joven señalada como Liliana. Ambos fueron citados por Villarroel en dos intervenciones diferentes.

El Viaje a Atenas de Bella del Río hacía referencia a una joven procedente de Valparaíso, de 28 años, que en octubre 1987 se había trasladado a Atenas dejando a sus tres hijos al cuidado de Teresa Castro, su madre. De acuerdo al itinerario que cotidianamente realizaba Ricardo Villarroel entre ARCIS, el TAV (taller de grabado de ARCIS) y su trabajo, estableció vínculos

que asociaban la noticia de Bella del Río con aquel entorno urbano que habitaba. Así fue como llevó a cabo un desplazamiento del soporte pictórico, trasladándolo al paisaje urbano⁵. En la intervención —marcada por una demudación constante de formatos y temporalidades— confluyeron: la nombrada cita a un hecho de la realidad mediática, el oficio pictórico (sujeto a una serialidad dada por el material industrial utilizado así como por el brochazo rígido y de verticalidad maquinal efectuado por Villarroel), el género del paisaje (secular en la historia del arte, trabajado en este caso desde la misma espacialidad paisajística y no como motivo representacional) y la evanescencia de una intervención que, según el propio artista, «pintó el paisaje de río Mapocho sin tocarlo»⁶.

⁵ En Chile, el desplazamiento del grabado tuvo un importante lugar en la producción artística del periodo 70-80. Este tuvo como espacio central el taller de grabado de la Universidad Católica de Chile, dirigido por Eduardo Vilches. Ver: «Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile». En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile*. Del Piano, María José (2011). Santiago: LOM Ediciones.

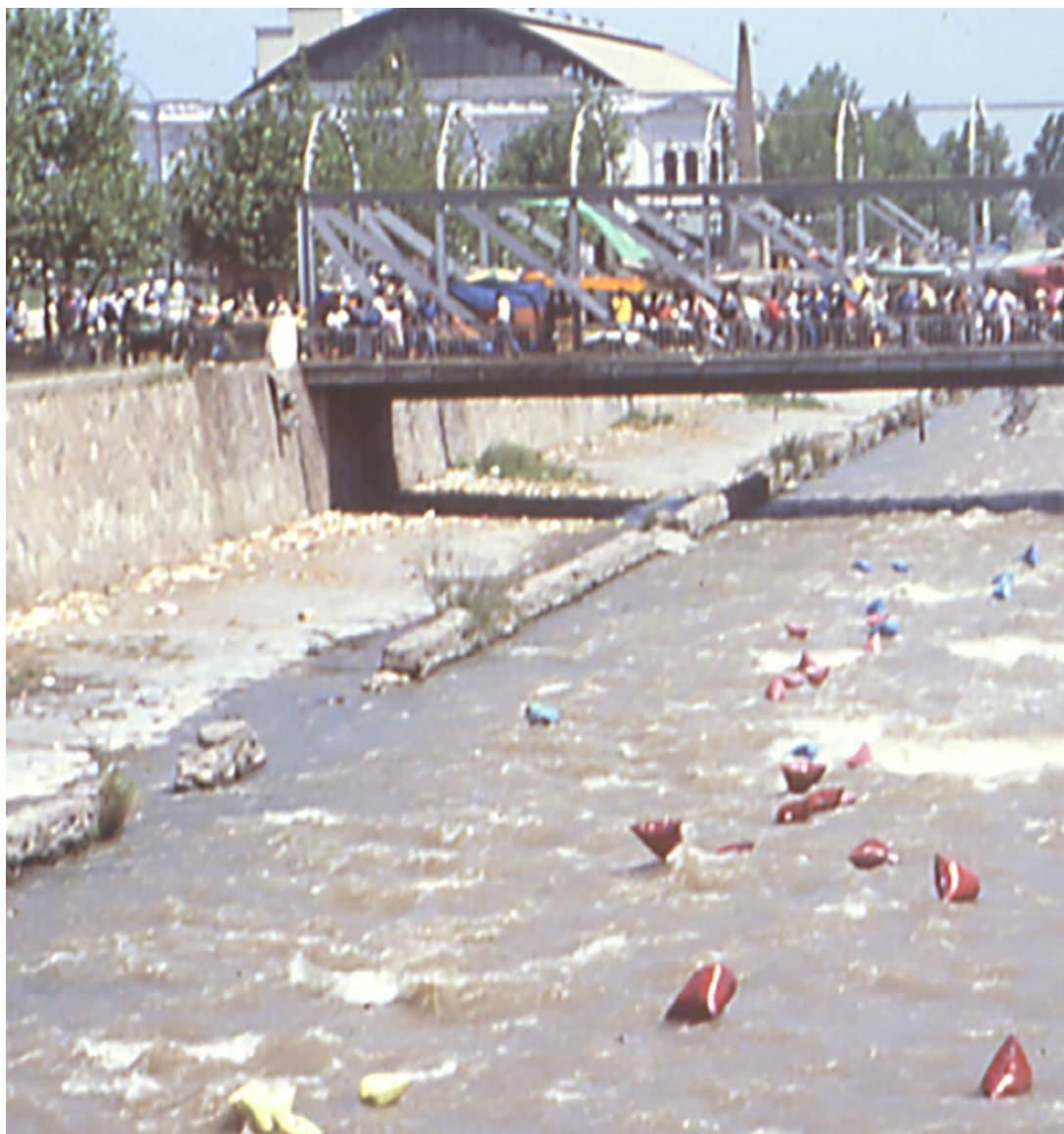
⁶ Entrevista realizada a Ricardo Villarroel el día viernes 29 de mayo de 2015.

En los talleres de la Universidad ARCIS Ricardo Villarroel pintó con esmalte, sobre los atriles –como si se tratase de lienzos–, las cincuenta bolsas plásticas de basura. El día de la intervención, realizada justo al mediodía de un sábado, las bolsas fueron infladas en el puente Los Carros. Para esta labor Villarroel fue secundado por un grupo de personas que lo acompañaban, entre ellas estaban Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Claudia Monsalves y algunos jóvenes estudiantes del Liceo Integral de Maipú, donde Villarroel trabajaba. Luego, trasladaron las bolsas al puente Recoleta. En ese lugar el artista instaló fotocopias en algunas columnas del puente que contenían la noticia del diario La Época e incluían el título de la intervención: «Acción de arte: El viaje a Atenas de Bellas del Río». Desde ese lugar, Villarroel y quienes lo asistían, arrojaron las bolsas en una secuencia ordenada de acuerdo a sus colores.

El emplazamiento elegido por Ricardo Villarroel rememora otros gestos artísticos que iban por la misma línea y que señalan una suerte de recorrido histórico del río

Mapocho a través de *happenings* y acciones performáticas. Ejemplo de ello fue la acción realizada en 1981⁷ por la Unión Nacional por la Cultura (UNAC) el día en que Augusto Pinochet asumió como presidente de la república de acuerdo a la Constitución de 1980. En aquella ocasión una serie de talleres, agrupaciones, artistas e intelectuales independientes convocados por la UNAC arrojaron anilina a las aguas del río, permutando su color por uno rojizo que emulaba la sangre de las víctimas de la dictadura (muchas de ellas habían sido vistas flotando y en las riberas del río tras el golpe de Estado de 1973). Otro ejemplo fue el despliegue de tres lienzos que conformaban la frase “No +” acompañada por la imagen de una mano que empuñaba un revólver. Esta instalación en el borde del río fue realizada por el CADA, colectivo que hacia 1983 se encargó de difundir esta consigna en las calles de la

⁷ La data de esta intervención posee contradicciones. Se ha señalado su ejecución en los años 1979, 1980 y 1981. En este relato me he basado en la información señalada por Elías Adasme, partícipe de la acción, quien afirma que esta se realizó el mismo día en que Augusto Pinochet asumió como presidente.



El Viaje a Atenas de Bella del Río, 1988, fotografía atribuida a Francisco Brugnoli.
Cortesía de Ricardo Villarroel



ciudad, la que luego se multiplicó de forma espontánea como lema de oposición a la dictadura. Y por último el *happening* colectivo de 1984 *Adiós a Tarzán*, encabezado por Enrique Lihn, el que consistió en una cinta videográfica –teatral, paródica y carnavalesca– que culminaba cuando el grupo misceláneo de artistas participantes arrojaba el enorme ataúd de Johnny Weismuller (Tarzán) a las aguas del río.

El viaje de las bolsas, por su parte, alteró un paisaje de avezada turbiedad, componiendo una breve escena multicolor sobre la corriente del caudal. El contexto en que se inscribe la intervención de Villarroel hace difícil su desvinculación con hechos políticos concretos. Por una parte estaba la reciente campaña política del plebiscito, correlativa al colorido despliegue de *Bella del Río*, y por otra, estaban los pigmentos conducidos por las aguas del río, materializados en forma de cuerpos que retrotraían el dramático recuerdo de la dictadura. Al igual que la acción de la UNAC, esta intervención evocaba a todos los caídos producto del genocidio

político del periodo iniciado en 1973. *El Viaje a Atenas de Bella del Río* reconstituía un eclecticismo simbólico entre las más profundas secuelas de la dictadura y la fórmula idealizada y mediatizada de la vuelta a la democracia (representada por el lema: «Chile, la alegría ya viene»). La idea de un viaje a Atenas –cuna de la democracia a nivel universal– propuesta por Villarroel, coincide a la vez con el esperado retorno a la democracia que vivía el país.

Villarroel realizó además una segunda intervención en 1989. Esta tuvo lugar en el Registro Civil de las avenidas Manuel Rodríguez y Huérfanos, y llevó por nombre *El Relato de Liliana*. Se trató de un título que apelaba a la historia de otra de las jóvenes que habían viajado a Grecia. Referida solo por su nombre de pila, era una muchacha de 23 años que había viajado junto a su hermana, dos años mayor, para trabajar en lo que se suponía sería una cadena de restaurantes en Grecia. En esta oportunidad Ricardo Villarroel ocupó, sin permiso previo, el frontis del Registro Civil, convocando nuevamente



El Viaje a Atenas de Bella del Río, 1988, fotografía de Dagoberto Carrasco

a un grupo de personas, que en su mayoría asistió como público espectador. *El Relato de Liliana* apeló a la institucionalidad estatal para instalar un discurso simbólico-estético sobre la identidad. Villarroel utilizó una vez más bolsas plásticas infladas, las que en esta ocasión estaban pintadas de color dorado, plateado y negro (una de ellas contenía el retrato serigrafado en negativo de *Bella del Río*, entablando de ese modo un víncu-

lo con la intervención anterior del río Mapocho). Villarroel instaló las bolsas en los pilares del frontis del edificio, disponiendo además una serie de fotocopias en los escalones de la entrada. Estas contenían un telegrama enviado por *Bella del Río* tiempo después del reportaje del diario La Época. En él transmitía su decisión de permanecer en Grecia, país en el que había contraído matrimonio y comenzado una nueva vida.



El Viaje a Atenas de Bella del Río, 1988, fotografía de Dagoberto Carrasco

El cuerpo artístico trazado por las dos intervenciones de Ricardo Villarroel concluiría con las exposiciones *Bella del Río*, realizada en Galería Bucci en 1989, y *Traspasos y Transparencias*, en la Sala de Exposiciones de la Corporación Amigos del Arte en 1991. La exposición de Galería Bucci, plagada de objetos e imágenes que hacían alusión a la acción del río Mapocho, incluyó los siguientes elementos: una serie de xilografías en blanco y negro

a partir de una imagen fotográfica que mostraba al grupo momentos antes de arrojar las bolsas; un plano de Santiago que señalaba los puntos más significativos de la acción; una balaustrada similar a las que bordean el río Mapocho, confeccionada en yeso por el propio Villarroel; y por último una enorme cantidad de arena que cubrió el piso de la galería, sobre el cual quedaban las huellas de quienes visitaban la muestra, convirtiendo

el espacio, como señala Carlos Pérez Villalobos en el catálogo de la exposición, en otro «soporte de impresión». Por su parte, la exhibición en la Sala de Exposiciones de la Corporación Amigos del Arte se concentró en su trabajo xilográfico realizado desde las matrices fotográficas de la intervención. Esta vez, sin embargo, no se limitó solo a una imagen, sino a una variedad más amplia de registros, los que combinó y alteró expandiendo las posibilidades gráficas suscitadas por el acontecimiento desarrollado dos años antes⁸.

Volviendo al tema de la intervención, el caso particular de Villarroel involucró en su dinámica un patrón instaurado en Chile por el CADA hacia 1979, año en que el colectivo comenzó su actividad con la obra *Para no morir de hambre en el arte*. Me refiero a aquello que Nelly Richard llamó “obra-situación” (propuesto también por el mismo colectivo como “obra-abier-

ta”⁹), que consistía en un tipo de trabajo artístico que multiplicaba y distribuía sus partes en diferentes soportes, emplazamientos y temporalidades. Lo que surgió en un taller de pintura como ejercicio de obra acabó por constituirse en paisaje o escultura en movimiento dentro de la experiencia de la urbe. Ricardo Villarroel desarrolló una intervención en la que el núcleo de todos sus componentes emanaba de la naturaleza inaprensible e irrefrenable del río. Enlazó gestos y procesos en una misma obra múltiple; una que giraba alrededor de sí misma, transmutando y citando sus propias partes. *El Viaje a Atenas* no solo dispersó toda corporalidad plástica, perfilándose como un acontecimiento etéreo y desperdigado en sutiles fragmentos, sino que también habitó y se apropió por momentos de otras esferas de circulación pública, como lo

⁸ Las piezas gráficas presentadas en ambas exhibiciones fueron posteriormente donadas al Museo de Arte Contemporáneo (MAC) el año 2018.

⁹ Según Fernando Balcells: «Reflejaba, por una parte, el carácter de la obra como proceso y como creación colectiva y, por otra parte, enfatizaba en lo abierto, nuestro rechazo a todas las figuras del encierro. En los trabajos del CADA, hubo una voluntad radical de ruptura con lo establecido por la represión –policial o académica– y de apertura igualmente radical a las emociones, a la memoria, al dolor y al riesgo incontrolable de lo nuevo» (Neustadt, 2012: 124).

fueron los medios masivos. Estos movimientos constantes eran la réplica del desplazamiento inasequible del río¹⁰

El Viaje a Atenas de Bella del Río es la transmutación de una microhistoria periodística apropiada; es también la práctica pictórica que se extiende al espacio urbano; es el instante irrepetible del viaje de los bultos arrastrados por las aguas del río Mapocho; y es, finalmente, la transformación y alteración ejercida sobre el registro fotográfico de la acción. La intervención de Villarroel reconfiguró, desde un caso lateral, los grandes conflictos políticos de un momento clave en la historia contemporánea del país. En términos alegóricos hizo emerger nuevamente los cuerpos arrebatados por la dictadura, capturados esta vez bajo la promesa política del presente, impregnados por los vivos colores del arcoíris

democrático. Se trató de una obra confeccionada con elementos precarios (bolsas de basura y esmalte) y caracterizada por una liviandad que rehusaba la contemplación objetual y la fijación estática de la mirada. Pese a ubicarse en un plano escultórico, alejaba el peso de la escultura evocando la espontaneidad y el dejo de azar de la pintura expresiva. La obra activó el protagonismo de la fotografía en la captura de una realidad irreversible, cruzando la antes imposible imbricación de la contingencia política con la vivacidad del color; concentró semánticamente el fin de un periodo colmado de pragmatismos y confrontaciones, patentando los primeros atisbos de una nueva organización social en el país, mientras el río volvía a nacer y morir sin ser advertido.

¹⁰ Carlos Pérez Villalobos patenta del siguiente modo las transformaciones de la obra: «La conversión de la calle en matriz; la conversión de la matriz en impronta, la conversión de la impronta en huella, la conversión de la huella en signo de algo que falta, en la presencia positiva de una ausencia... provocan en la conciencia la revelación total de la realidad» (Pérez, 1989).

Bibliografía

- Jaime Lizama (1999). «El arrebato de la ciudad». *Revista de Crítica Cultural* núm. 19, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Salinas, Luis (1999). *The London Clinic*. Santiago: LOM Ediciones.
- Moulian Tomás (2002). *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones.
- Neustadt, Robert (2012). *Cada Día: La Creación de un Arte Social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Ed. Red de Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Centro de Arte Museo Nacional Reina Sofía.
- Richard, Nelly. *La Insubordinación de los Signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007. Pérez, Carlos (1989). «Bello nombre para un imaginario». En: *Bella del Río*. Catálogo. Santiago: Galería Bucci.

D21 EDITORES