

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

ARCHIVOS: RECONFIGURACIONES DE UNA
HISTORIOGRAFÍA LOCAL

VANIA MONTGOMERY Y GASTÓN J. MUÑOZ J.,
YOCELYN VALDEBENITO CARRASCO
IVÁN RIVERA DÍAZ
MARIAIRIS FLORES LEIVA



**ARCHIVOS: RECONFIGURACIONES
DE UNA HISTORIOGRAFÍA LOCAL**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN VII

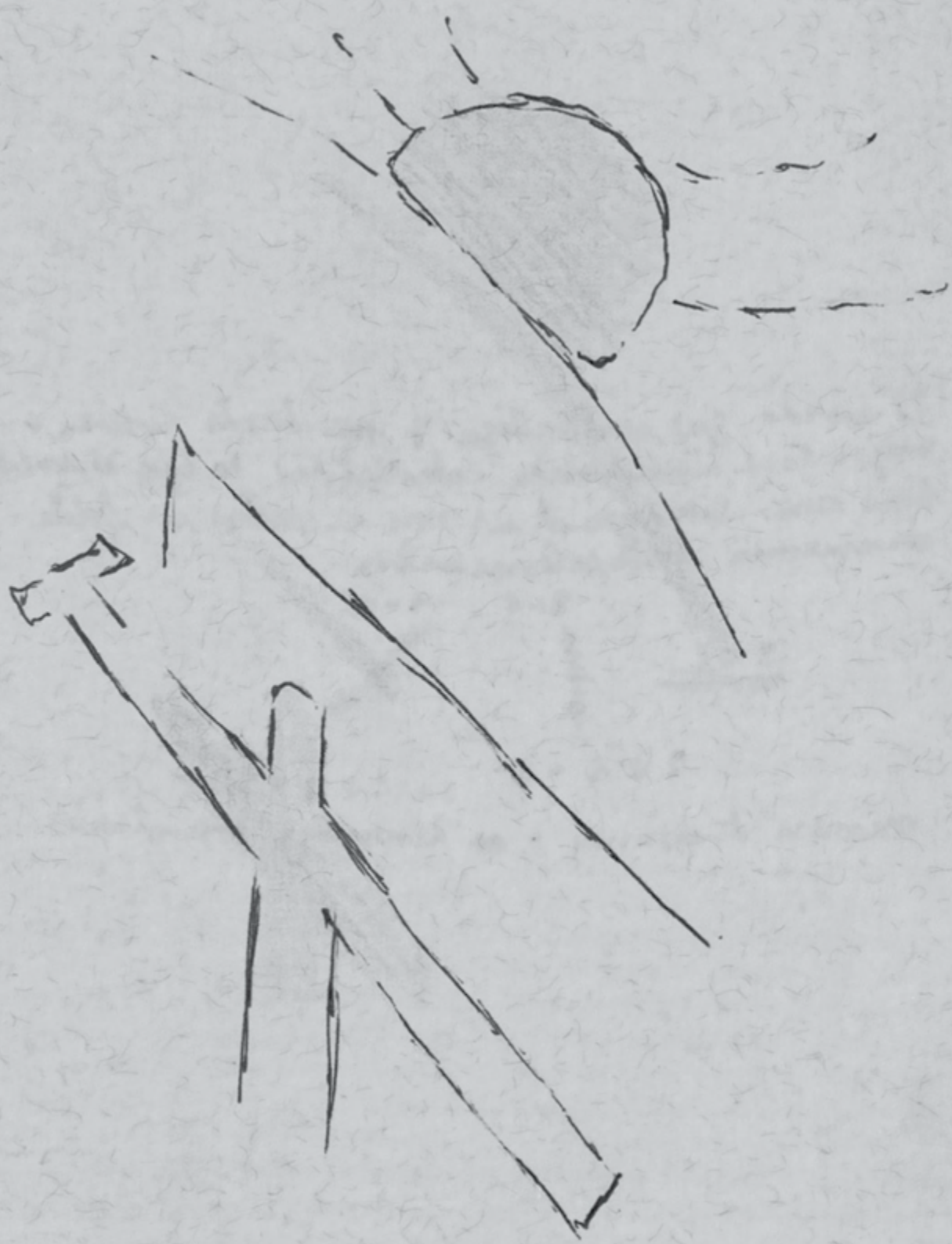
**ARCHIVOS: RECONFIGURACIONES
DE UNA HISTORIOGRAFÍA LOCAL**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN VII

VANIA MONTGOMERY Y GASTÓN J. MUÑOZ J.
YOCELYN VALDEBENITO CARRASCO
IVÁN RIVERA DÍAZ
MARIAIRIS FLORES LEIVA

CENTRO NACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO CERRILLOS

MATTA





El borde que amoldeniza y por tanto revela, o mejor trae a presencia - plasticidad la que el borde luce como. Sin dejar de ser como se vuelve en doble en máxima autoafirmación



$$2 \pm 1 = 2^{\pm}$$

$$1 \pm 2 = 2^{\pm}$$

manera de exponer - en lenguaje espectral

maxima potenciacion : abertura + Todo lo
absiniente

Rosa en un jarron que se abre hasta su fondo
antes de entrar a secarse. \ Su fondo de la sepa
decepcion de los orgenes reproducidos

Trazado espectral que se invierte a un
limite: aquel que se desprende del blanco
de la pagina. o sea, muestra lo que el se-
ñala

la experiencia
de la vocación
la vocación
cual destinación

cual co-destinación general interlocución
coloquial

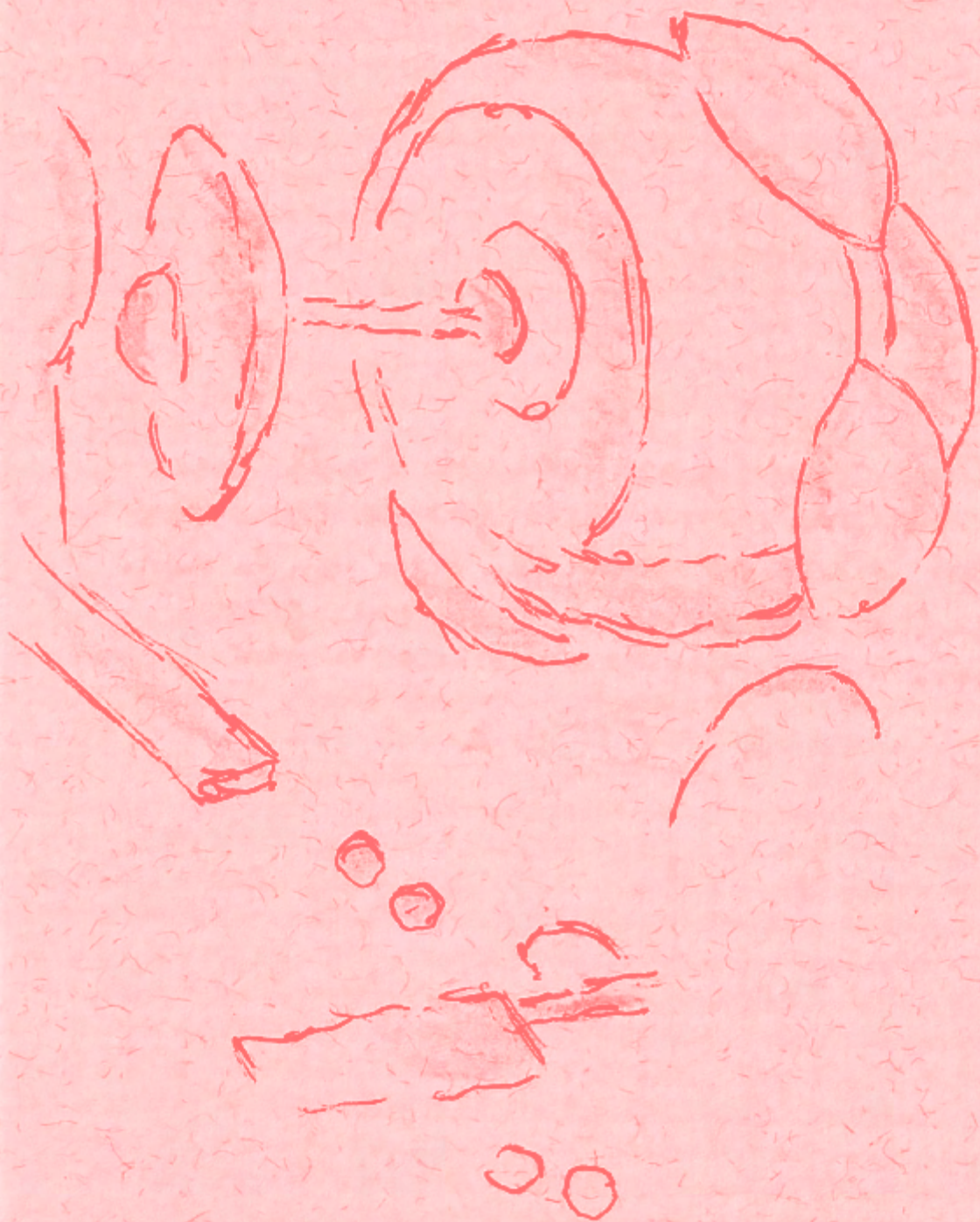
Experiencia del exponer
entre el don.
el auto-don.

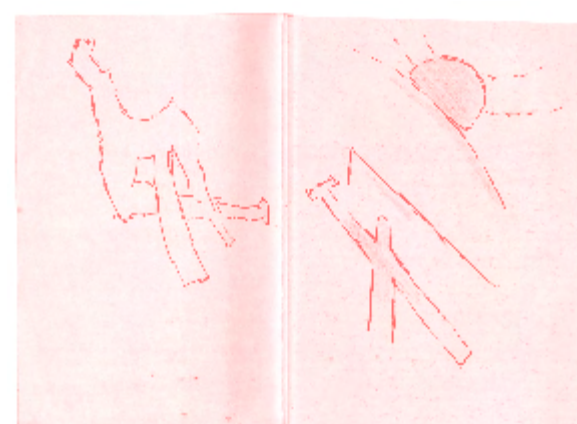
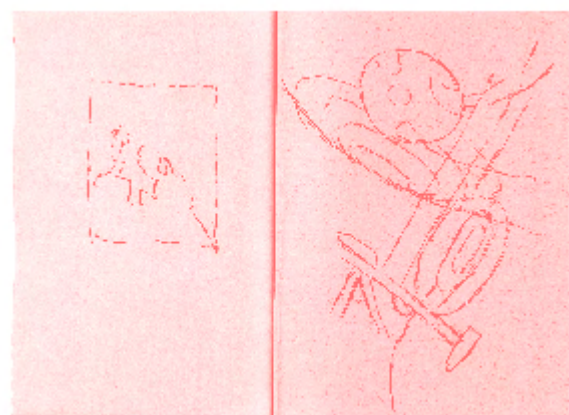
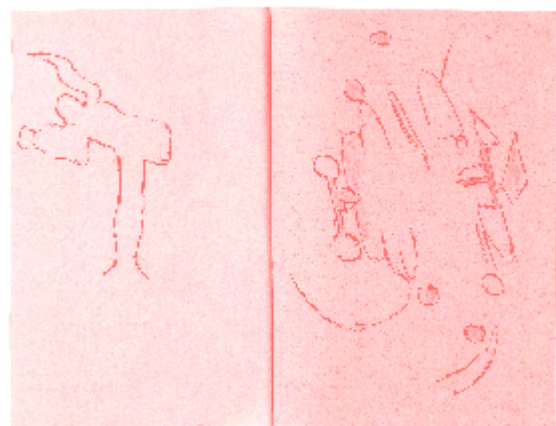
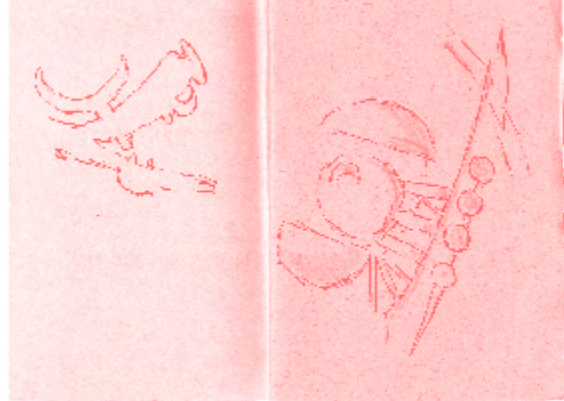
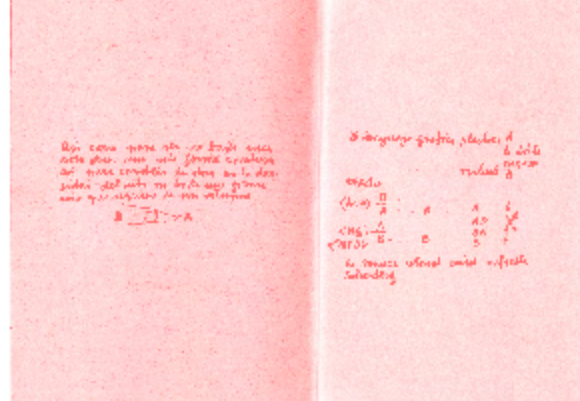
igual .
distinto.

acometer
consumar

identica construcción
distinta expresión







ROBERTO
MATTIA
14 II
2004



**ARCHIVOS: RECONFIGURACIONES
DE UNA HISTORIOGRAFÍA LOCAL**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN VII

Ministra de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio:
Consuelo Valdés Chadwick

Subsecretario de las Culturas
y las Artes:
Juan Carlos Silva Aldunate

Jefa del Departamento de Fomento:
Claudia Gutiérrez Carrosa

Directora Centro Nacional
de Arte Contemporáneo:
Soledad Novoa Donoso

Las imágenes que presentan y
cierran esta publicación pertenecen
a cuadernos de la Fundación Alberto
Cruz Covarrubias. Pp. 4-15: Cuaderno
«Roberto Matta», 2004. Pp. 170-181:
Cuaderno «s/t», c. 1984.

© Vania Montgomery gastón j. Muñoz j.
© Yocelyn Valdebenito Carrasco
© Iván Rivera Díaz
© Mariairis Flores Leiva
© Ministerio de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio, 2019.

Coordinador Centro de Documentación
de las Artes Visuales (CNAC):
Ignacio Javier Szmulewicz Ramírez

Directora de arte. Departamento de
Comunicaciones. Diseño de colección:
Soledad Poirot Oliva

Corrector de estilo:
Vicente Braithwaite

Diagramación:
Estudio Vicencio

Primera edición: diciembre 2019
ISBN (pdf) 978-956-352-348-5

Se autoriza la reproducción parcial
citando la fuente correspondiente.
Prohibida su venta.

Impreso en Chile por Ograma Impresores.

ÍNDICE

21	PRESENTACIÓN
24	Prólogo. Archivos de arte en Chile Ignacio Szmulewicz Ramírez
30	Codocedo Vania Montgomery y gastón j. Muñoz j.
74	Cuerpos políticos. Apuntes historiográficos sobre la obra feminista de Laura Rodig Pizarro Yocelyn Valdebenito Carrasco
118	Un seguimiento a las piedras de Berg Iván Rivera Díaz
144	«El perchero» de Carlos Leppe: origen y actualidad. Una perspectiva crítica a la museificación y su vínculo con la historia del arte Mariairis Flores Leiva

PRESENTACIÓN

CONSUELO VALDÉS CHADWICK

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

El resguardo de nuestro patrimonio documental relacionado a las artes visuales contemporáneas es una misión fundamental que tenemos como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

En nuestra institucionalidad cultural, esta tarea la abordamos a través del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc), plataforma creada bajo el amparo del Centro Cultural La Moneda el año 2006 y que desde el 1 de marzo de 2018 —fecha de nacimiento de nuestro Ministerio— se encuentra al interior del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos.

El CeDoc ha tenido una misión esencial para el sector de las artes visuales de nuestro país. Desde su creación, esta plataforma ha trabajado en la documentación, investigación y difusión del patrimonio del arte contemporáneo nacional, a través de acciones como el Archivo Digital, los Archivos Regionales, el Glosario de Arte Chileno Contemporáneo, el Seminario Internacional de Arte Contemporáneo y la iniciativa por la que nace la presente publicación: el Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales.

Este concurso se ha convertido en una de las acciones más importantes a nivel nacional para el estímulo de la investigación sobre arte contemporáneo en Chile. Ha posibilitado al sector la exploración y revisión de historias, interpretaciones y debates a partir de las fuentes primarias

levantadas por el CeDoc. Con sus ocho versiones, seis libros publicados y diecinueve ensayos, esta iniciativa se ha preocupado de apoyar la trayectoria de los investigadores más jóvenes, ayudando al posicionamiento de nuevas voces en la historia del arte nacional. Curadores, investigadores, historiadores y críticos que se han aventurado a repensar nuestra historia reciente, vinculando imágenes con textos de la época, catálogos perdidos, libros de artistas, prensa, fotografías de autor y documentos audiovisuales recuperados, todas ellas fuentes imprescindibles para reencontrarse con la historia de las artes visuales nacionales.

Es así como este año estamos presentando a la comunidad dos publicaciones que recopilan los ensayos ganadores de esta iniciativa en sus dos últimas versiones. El séptimo concurso tuvo por temática una pregunta por la historia del arte desde los archivos, resultando ganadores cuatro trabajos. La octava versión, en tanto, estuvo centrada en las relaciones entre Chile y el panorama internacional, reconociendo finalmente a seis ensayos. Ambas instancias contaron con jurados de nivel internacional, como Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer y Nelly Richard.

Esperamos que esta entrega contribuya a entender y dimensionar la importancia de resguardar, estudiar y difundir el patrimonio documental del arte chileno y de lo beneficioso de abrir espacios para nuevas miradas sobre este ámbito. No tengo dudas que estos son esfuerzos imprescindibles para la construcción de una memoria y patrimonio que permitan el desarrollo y crecimiento de las artes visuales de nuestro país.

PRÓLOGO: ARCHIVOS DE ARTE EN CHILE

IGNACIO SZMULEWICZ RAMÍREZ

COORDINADOR DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
DE LAS ARTES VISUALES

El hallazgo de los cuadernos

El año 2017 salió a la luz un conjunto sorprendente de piezas documentales del arquitecto Alberto Cruz Covarrubias (1917-2013). Fueron exhibidas en el Museo de Artes Visuales como parte de la muestra *El cuerpo del arquitecto no es el de un solo hombre*, curada por María Berríos, con Amalia Cross como curadora adjunta. Para los incansables seguidores del mítico arquitecto, el encuentro con este diamante en bruto acarrió un inmediato reposicionamiento respecto de la manera como había sido concebida la historia de la arquitectura. El vasto corpus de más de 2.200 cuadernos, apuntes, cartas y diagramas, organizado por la fundación homónima liderada por su nieta, la historiadora Sara Browne, permite acercarse, como a través de un microscopio, a un personaje ineludible.

Felizmente, casos como este ya no son la excepción a la regla. Cada día, y a cada minuto, emocionados familiares, perseverantes investigadores y ágiles curadores persiguen estos tesoros para resguardarlos y, por qué no, darlos a conocer con pompa y majestad. En un país donde

los archivos se encuentran en peligro, ya sea por las características geográficas, el centralismo administrativo o la escasez de recursos, la celeridad respecto del consenso acerca de su importancia es sorprendente. El misterio que encubrían artistas de la talla de Carmen Beuchat, Guillermo Deisler, Guillermo Núñez, Nemesio Antúnez, Francisco Copello, Inés Paulino, Víctor Hugo Codocedo y tantos más, ha dado paso a las más diversas iniciativas para poner en perspectiva sus obras gracias a las huellas que han dejado en la cultura material.

El descubrimiento de esas huellas ha demostrado el valor que tuvieron para la sociedad que nos antecede y, qué duda cabe, para el mundo que los contempla con sorpresa en el siglo XXI. La historia del arte se rescribe constantemente a través de posicionamientos críticos, perspectivas de análisis y puestas en valor que generan tramas distintas de comprensión de los artistas y sus trayectorias.

Urgencias del presente

En los archivos se forja la mirada hacia el pasado. Lo que muestran, u ocultan, siempre acarrea consecuencias inusitadas en el devenir del presente. La necesidad es hoy más urgente que nunca. Nuestro país está pasando por un proceso histórico de transformación institucional, gracias a la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. En este proceso se pondrán de relieve las deudas más importantes que tiene el Estado y la sociedad con la cultura, especialmente para con el patrimonio contemporáneo, tan intangible, complejo y resbaladizo.

El Iluminismo del siglo XVIII y XIX construyó la modernidad en base a sólidos edificios que se preocuparon del orden de los tiempos precedentes. Asimismo, los nacientes estados-nación de América Latina vieron con buenos ojos la implementación de un orden republicano que reconocía los valores que la Europa moderna había instaurado acerca del conocimiento público como aliciente para el desarrollo ciudadano. La primera mitad del siglo XX vio el colapso de esos valores producto de las Guerras Mundiales, con la enorme pérdida de patrimonio histórico y cultural, y la atmósfera de sospecha a que dieron lugar durante la llamada Guerra Fría, que hizo de la información un valor geopolítico crucial. La esperanza retornó cuando, al finalizar el siglo, apareció

la red internacional de internet, que produjo una inusitada proliferación y masificación de documentos, imágenes y fuentes que viajaban ahora libres e inalcanzables por el océano de 0 y 1. El nuevo milenio ha demostrado que es más fácil perderse en un laberinto de píxeles que en los recovecos de polvorientos anaqueles en las bibliotecas de antaño.

Todo parece indicar que, más que un abismo insondable entre lo digital y lo material, este siglo ha ocasionado nuevas formas de investigación, asociadas a nuevas lecturas y miradas, en un entorno de convivencia cada vez más distanciado de la vida universitaria. Entender las lógicas, dudas y aportes que pueden entregar los archivos, centros de documentación y repositorios para la sociedad en su conjunto es una batalla que todas las instituciones que nos preocupamos de esta tarea estamos empujados a emprender. Se necesitan imaginar nuevas estrategias para volver las fuentes y el conocimiento algo valioso para una sociedad líquida e intangible, desaprensiva con su pasado y con un futuro hoy más que nunca incierto y nebuloso.

Plataforma nacional para la investigación

El Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc), del Centro Nacional de Arte Contemporáneo (CNAC) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, ha impulsado una labor ejemplar en la manera de aproximarse a los fascinantes vestigios del pasado que podemos encontrar en la actualidad. Su labor ha consistido sistemáticamente en el fomento de las nuevas investigaciones sobre arte chileno contemporáneo, con especial énfasis en el análisis de fuentes, relatos y narrativas para entender el devenir de los últimos cincuenta años.

La presente entrega del concurso de ensayos sobre artes visuales demuestra una vez más el valor que tiene la investigación, en concordancia con un renaciente interés por los archivos a nivel público. El séptimo concurso llevó por título «Archivos: reconfiguraciones de una historiografía local» con la esperanza de promover la noción de que la historia del arte es una disciplina en constante movimiento y replanteamiento. La utilización de fuentes antiguas o nuevas conlleva siempre una apertura de sentidos, una grieta en las convenciones y un cuestionamiento de los cimientos en los que reposa nuestra comprensión del pasado.

Los cuatro ensayos ganadores de la convocatoria 2017 caminan en una senda que se comenzó a trazar el 2010 con la primera convocatoria y que tiene múltiples derivas aún por ser descubiertas. Un jurado de expertos nacionales e internacionales —Fernando Davis, Nelly Richard y Sebastián Valenzuela— ha propuesto una cuidada selección de refrescantes miradas que la historia del arte nacional necesita con ahínco.

Los escritos que se compilan en este volumen abordan artistas de la talla de Víctor Hugo Codocedo, Laura Rodig, Lorenzo Berg y Carlos Leppe, aunque resulta especialmente distintiva la manera como los autores los enfocan. Quiso el destino que los cuatro ensayos pertenecieran al campo de las monografías, demostrando la amplitud que este género sigue teniendo. Aproximaciones cuidadosas y delicadas a objetos de estudio que siguen teniendo una reverberación crucial en el presente. Críticos, analíticos y deconstructivos, pertenecen a una generación de historiadores del arte que no temen mirar más allá del objeto artístico para releer las tramas de su aparición en los relatos historiográficos (Vania Montgomery y Gastón J. Muñoz J.), las batallas que ha librado la institución museal por una apropiada inscripción (Mariairis Flores), los modos de exclusión de ciertos asuntos que el feminismo ha optado por desmitificar (Yocelyn Valdebenito) e incluso la manera que ha tenido la historia política de resistirse al arte criollo (Iván Rivera Díaz).

Junto a esta brillante labor emprendida por investigadores jóvenes, el Centro de Documentación de las Artes Visuales se ha preocupado de articular y consolidar plataformas para el debate sobre los archivos de arte en Chile. Como parte de su misión, encomendada por la Política Nacional de Artes de la Visualidad 2017-2022, el CeDoc, en conjunto con la Macro Área de Artes de la Visualidad, se ha lanzado a la tarea de estudiar el problema a nivel país, generando mesas de trabajo, catálogos, estudios e informes que nos han permitido tener una comprensión más cabal del estado actual del problema. En este sentido, si bien la investigación se ha visto robustecida en los últimos quince años, la situación institucional de los archivos —pública y privada, metropolitana y regional— sigue siendo precaria. Todos los hallazgos que puedan ser aplaudidos por la sociedad deben venir acompañados de orientaciones, medidas e implementaciones claras que permitan que las generaciones

futuras tengan las mismas oportunidades para acceder a las fuentes que la que ha podido tener la actual camada de jóvenes voces. Nuestro más profundo deseo es que así sea, y no nos cansaremos de seguir esa senda.

Vania Montgomery (Santiago, 1992) es Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile y Diplomada en Archivística por la misma casa de estudios. Durante el año 2018 participó en el proyecto de investigación «Corpus de obra Víctor Hugo Codocedo». Actualmente trabaja en la galería D21 Proyectos de Arte y en un proyecto de archivo, digitalización y difusión de las obras gráficas y documentos de Eugenio Dittborn.

gastón j. muñoz j. (Santiago de Chile, 1993) es crítica, curadora independiente, docente e investigadora, warriache champurria y trans*. Forma parte del Comité Directivo de Arte Contemporáneo Asociado A.G. Es Licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Activista por los derechos de las mujeres, las personas LGTBIAQ+ y las personas viviendo con VIH/Sida. Actualmente colabora en medios como *Artishock*, *A*Desk* y *The Clinic*.

CODOCEDO

VANIA MONTGOMERY

GASTÓN J. MUÑOZ J.

DEDICAMOS ESTE TRABAJO A LA
MEMORIA DE GASTÓN LORENZO
MUÑOZ BRIONES (1945-2017).

Este es el resultado parcial de una investigación de largo alcance que busca catalogar los trabajos del artista chileno Víctor Hugo Codocedo¹ (1954-1988). Si bien han habido impulsos por datar o reflexionar sobre la obra de este artista en el campo local, ya sea bajo la visibilidad de las investigaciones/videos sobre *Arte y política*² a cargo de Nelly Richard o en la reciente exposición de los argentinos Colectivo Etcétera... en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago en el año 2014, la mayoría del relevante cuerpo de obra del artista —salvo, específicamente, su conocida «Serie de la bandera»— se encuentra en virtual desconocimiento por el público general o por los archivos de acceso abierto en el país. Esto revela la siguiente disonancia para la investigación del autor y otros afines en nuestro contexto: por un lado, debemos depender —a nivel país— de la buena voluntad e interés a manos del coleccionismo privado para salvaguardar y visibilizar los registros del accionar artístico de creadores paradigmáticos, como es el caso de Codocedo; y, además, aún no existe una política pública lo suficientemente robusta sobre el patrimonio cultural (tangible o, en el caso de las prácticas conceptualistas bajo dictadura militar, muchas veces *intangible* debido a la tendencia a la desmaterialización³ y urgencia política de muchas de estas prácticas) que asegure la inserción de estos contenidos en el arbitrio público.

La producción de estos artistas plásticos —posterior al golpe de Estado en 1973— representa un canal de memoria que rescata las pulsiones de emancipación simbólica materializadas por una escena neovanguardista⁴ de izquierda, conocida como «escena de avanzada». En miras de generar un documento escrito de fácil circulación, nuestra propuesta consiste en exponer un número abarcante de obras producidas por Víctor Hugo Codocedo de manera sistemática y a la mejor capacidad de nuestra recopilación investigativa, para luego aseverar la tímida tesis de que el grueso de las indagaciones plásticas del artista tensionaron la problemática de la figura de la autoridad —trabajada por el sicoanalista francés Jacques Lacan bajo la nómima del Nombre del Padre— en cuanto esta era homologable con la del régimen autoritario de Augusto Pinochet y la Junta en aquellos años de dictadura. Esto se debe a la relación no-compartimentada de cómo «[l]a obra de Víctor Hugo Codocedo se desarrolló principalmente dentro del período de la dictadura y su trabajo se caracterizó por la búsqueda

y proposición de diversas formas de articulación entre el arte y "lo social"» (Arqueros 2017, p. 161).

Bajo el contexto dictatorial, cualquier aproximación artística a la esfera social trazada desde la disidencia para con el régimen debe ser leída desde el activismo simbólico y material de oposición, enfáticamente aquellas que emplean el espacio público.⁵ Esta es la postura que toma el teórico e historiador del arte Ignacio Szmulewicz en torno al arte chileno de raigambre social o pública de fines de los setenta y comienzos de los ochenta, una escena «donde la necesidad de la metáfora o la elipsis, como bien lo dice Nelly Richard, fue una de las pocas formas de hablar de viajes, límites y restricciones que eran vividas de manera cotidiana. Fue, a su vez, un momento donde esas mismas estrategias permitieron la presencia de acciones de cuestionamiento de la realidad, en un estado de modelación (escultura social), o bien de contemplación (observación social)» (Szmulewicz 2015, p. 160).

Comprendemos que las indagaciones artístico-visuales de Codocedo sobre la autoridad, especialmente aquellas que emplearon el espacio público dictatorial «bajo el control militar y mediático» (Szmulewicz 2015, p. 149), pueden cuestionar ciertas nociones normadas sobre la figura del padre, sin perder de vista el espacio de privilegio biológico y reproductivo del artista que, si bien contaba con una cantidad mayor de agencia en comparación con otras identidades sexo-genéricas marginadas, también se vio oprimido por una noción normativa sobre la paternidad. En este momento, y comenzando a indagar rápidamente en la producción del artista en cuestión, cabe mencionar algunos elementos biográficos del artista, particularmente la ausencia de su padre biológico, la cual marcó su infancia: solamente tuvo contacto con su progenitor en una ocasión cuando se encontró por casualidad con aquel hombre en la vía pública hacia su primera década de vida. El artista haría alusión directa a este hecho autobiográfico en algunas obras a lo largo de su carrera, la más explícita de las cuales sea quizás «En el nombre del padre» (1982).

Víctor Hugo Codocedo nació y vivió en la capital de Chile, Santiago, demostrando un interés temprano por la pintura. Esto quedó consiguado en la primera exposición en la que participó durante 1972 en el

marco de un concurso organizado por el liceo donde estudiaba, con su pintura «El violín y su música». En 1973, el año del golpe de Estado, ingresó a estudiar arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso, para luego pasar a Licenciatura en Artes de la Universidad de Chile en 1974 hasta su egreso el año 1978. Posteriormente incursionó en el campo de la publicidad y luego estudió fotografía junto a Bob Borowicz en la Universidad de Chile durante 1980. Similar a esta amplitud en su formación, el artista se destacó por la pluralidad de medios artísticos en los que navegó a través de su producción, incluidas «la gráfica, las acciones de arte, el video, el arte postal y la instalación» (Arqueros 2017, pp. 161-162).

Por último, destacamos la flexibilidad del autor por concurrir con distintas influencias que se pueden observar a lo largo de su trayectoria. Así, sus primeros años de producción artística estuvieron marcados por el *pop art*. Esto se refleja en las citas a Andy Warhol y sus botellas de Coca-Cola o a Roy Lichtenstein y su clásica pistola, presentes en una serie de pinturas y serigrafías desarrolladas en los años setenta y posteriores trabajos de grabado durante la década del ochenta. También encontramos la influencia de estos referentes en obras como la que expuso en la muestra *PINTURA*, exposición colectiva junto a Alejandro Albornoz y Héctor Achurra llevada a cabo en el Instituto de Arte Contemporáneo en el mes de mayo de 1978.⁶ No obstante, el autor luego deambuló hacia una faceta de corte más bien conceptualista, ligada al uso de emblemas patrios, prendas y elementos provenientes del trabajo obrero, juegos de luces y sombras para las atmósferas en sus exposiciones instalativas e incluso la presencia de un caballo vivo dentro de una exposición artística.

El papel del arte postal

Antes de ingresar dentro del cuerpo de obra de Víctor Hugo Codocedo, nos gustaría detenernos en su vínculo con las prácticas artecorreístas. Es importante considerar que el artista gozaba de un arduo conocimiento de los artistas nacionales e internacionales que realizaban *arte postal* o *arte correo*, así como de las tendencias colectivas que estaban surgiendo bajo el uso de este medio. Según el artecorreísta y teórico

holandés Ruud Janssen, con quien Codocedo mantuvo correspondencia, el género del arte postal —el cual se agrupa dentro de los conceptualismos artísticos o el *fluxus*— típicamente incluye a quienes producen e intercambian postales o variedades de cartas, diseñan estampillas o timbres y decoran, ilustran o imprimen sobres desde un prisma artístico, sumadas las redes de transferencia cultural transnacional que conllevan.

En un texto publicado en el primer boletín de la APECH⁷, Codocedo destaca al estadounidense Ray Johnson y a los japoneses Chieko Shiomi y On Kawara como figuras importantes (además de Marcel Duchamp y Stéphane Mallarmé) a tener en consideración a la hora de esbozar una panorámica sobre esta práctica. En un plano más local, rescata a los argentinos Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala como organizadores de la exposición *Last International Exposition of Mail Art*, y a los brasileños Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, que organizaron la *Exposición Internacional de Arte Postal*, ambas en el año 1975. Además, el artista menciona la plataforma *Ephemera*, revista mexicana a cargo de Ulises Carrión donde se publicaban obras de arte postal.⁸

Víctor Hugo Codocedo mantuvo redes de arte postal con varios autores durante los años de la dictadura, entre los que se encuentran los chilenos Guillermo Deisler, Eugenio Dittborn, Justo Pastor Mellado y Guillermo Núñez, y César Olhagaray o Clemente Padín, de proveniencia uruguaya. Vale mencionar que fue Eugenio Dittborn quien comenzó a realizar este tipo de trabajos de arte postal en 1981, cuando Nelly Richard volvió de la Bienal de Medellín y le proporcionó las direcciones de otros artecorreístas latinoamericanos. Así, Dittborn sostuvo intercambios artístico-epistolares a través de estas redes durante los dos años siguientes, antes de elaborar su práctica de las conocidas Pinturas Aeropostales en el año 1984, tras una convocatoria para realizar una exposición individual en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, Colombia. Igualmente, es interesante rescatar la mención que Codocedo realizó en el texto publicado por la APECH, donde se refirió a los artistas chilenos que utilizaban este medio, como los antofagastinos Rogelio Cerda, Eduardo Díaz y su hijo, Andrés Díaz Poblete, en ese entonces relegado⁹ a Tierra del Fuego, cuyo caso —según Codocedo— había sido motivo para la realización de «distintas gestiones con

organismos internacionales e instituciones de Derechos Humanos por la inicial desaparición y su posterior relegación, con el sistema de Arte Correo» (Codocedo 1985, p. 15). Por último, la visión personal de Víctor Hugo Codocedo respecto al arte postal radicó en que:

Para que este sistema tenga una verdadera autonomía lingüística se deberá considerar sus posibilidades concretas tales como la noción de formato, serialización, diversidad de públicos o receptores, extensión geográfica o espacial, temporalidad, imponderancia del tránsito, organización posterior del hecho de su muestra, etc. Desde esta plataforma entonces impugnar el Arte Correo como una alternativa para todos los trabajos de arte que utilizan otros medios para su formulación, puesto que, al no existir circuitos sociales estables, ni afanes mercantiles precisos, ni estilos únicos (aún cuando es posible que todo esto ocurra después del hecho postal en sí), el Arte Postal se presenta entonces como una opción OTRA, no como un género más, si no como un sistema paralelo, con un ciclo de tiempo inventado y por lo tanto co-existente, en fin, el Arte Correo es una Opción calculada y no una imposición del azar. (Codocedo 1985, p. 15)

Serie de la bandera

El día 24 de marzo de 1979, el literato Juan Radrigán inauguraba su primera pieza teatral titulada *Testimonio sobre las muertes de Sabina* bajo la dirección de Gustavo Meza. Este montaje se realizó en el Teatro del Ángel, fundado en 1971 en una galería de la calle Huérfanos frente al connotado teatro-cabaret Bim Bam Bum, que debió cerrar sus puertas en 1978. Este último dato nos contextualiza en el hostil ambiente que vivía el teatro independiente a la fecha del estreno de Radrigán, debido al impuesto de valor agregado impulsado por el decreto ley 827 del régimen militar, que exigía el pago del 22% del ingreso por las taquillas, salvo en aquellas funciones acogidas por una comisión extraordinaria de gobierno (Rojo 1985, pp. 40-41).

La dramaturgia de Juan Radrigán trata sobre la cruda realidad de un matrimonio de ancianos que trabajan como feriantes y revendedores de mercancías durante aquellos años dictatoriales, quienes pierden su puesto comercial debido a un parte de carabineros por una patente de ventas atrasada, infracción que en realidad no tiene fundamento y que se trata de una confusión burocrática interna. En el tercer acto del guión, el personaje de Rafael (esposo de Sabina) entrega unas líneas que podrían ser interpretadas por fuera de la diégesis de la obra, como un comentario metatextual sobre los abusos legislativos, la violencia autoritaria y la impunidad política de aquellos años: «La ley no está por ninguna parte, no tiene cara, no tiene ojos, no tiene cuerpo. [...] ¿Y qué le hicimos a la ley? ¡Lo único que hemos hecho es tratar de vivir!». Los personajes Rafael y Sabina son expuestos a los abusos de carabineros corruptos y luego sometidos a una serie de trabas administrativas que terminan quitándoles su bienestar material y mental, aludiendo al contexto social de inequidad y de control legislativo, político y mediático que mantenían los militares en la época.¹⁰

Continuando una serie de intervenciones artísticas realizadas en el foyer de aquel teatro, el Grupo Plástico —compuesto por Jorge Brantmayer, Alberto Díaz y Víctor Hugo Codocedo— instaló su propia obra *Testimonio sobre las muertes de Sabina* al alero del montaje teatral. Dicho trío de artistas produjo obras entre los años 1978 y 1979 empleando medios como el cuerpo, las intervenciones efímeras y la performance. Según el catálogo impreso que acompañó a esta producción teatral, el Grupo Plástico fue convocado por la artista Luz Donoso, quien ejercía el rol de coordinadora del teatro. Previo al proceso de desarrollo y montaje de la intervención, los tres colaboradores realizaron una serie de visitas al mercado La Vega Central (entre el 25 de enero y el 3 de marzo de 1979) para empaparse dentro del contexto aludido por la obra teatral. A modo de proceso colaborativo, el espacio entre el ingreso del teatro y el foyer sería intervenido con una serie de objetos cotidianos recontextualizados tras los resultados de las visitas a terreno de los artistas y de su análisis de las materialidades presentes en aquella contingencia, descritas en el catálogo mencionado como: «[c]ajones—lonas—plásticos—papeles—timbres—estampillas—tubos fluorescentes—cocinas—kioscos—balanzas—frazadas—platos—acrílicos

—tampones—simbología gráfica—formularios—cintas—otros». Comparando esta descripción incluida en el catálogo de la obra con los registros fotográficos capturados por el propio Brantmayer, podemos observar cuatro etapas en el desarrollo material de esta instalación artística: primero, el empleo de una parrilla con dos tubos de luz fluorescente sobre un banquillo; segundo, una muralla tapizada con tabloides de diario extendidos desde donde se proyecta una huincha de un material plástico oscuro desde una viga en diagonal descendente hasta el muro enfrente a la banquilla iluminada; tercero, una construcción de diversos cajones empleados en el comercio feriante para la fruta y verdura —algunas colgando como racimo o sobre ganchos dispuestos de manera seriada pendiendo de un cordel—, sobre un muro rojo en cuyo margen superior se ha añadido un rectángulo de tela azulina; y, finalmente, una serie de fragmentos cuadrados que contienen publicidad de productos frutícolas dispuestos en una grilla de tres por tres sobre otro fragmento cuadrado de material plástico oscuro.

Esta intervención en el foyer del teatro vendría a ser un aventón hacia una serie de propuestas que Víctor Hugo Codocedo abordó en solitario durante los próximos dos años, conocidas como la «Serie de la bandera», ejecutada en tres partes y en continuidad con esta línea artística experimental. Cabe mencionar que si bien el acervo de fotografías que documentan las tres partes de esta serie generalmente se comprenden y agrupan como conjunto, cada una de las tres acciones fueron ejecutadas de manera independiente y durante momentos distintos. Sin embargo, su convergencia se debe a que el artista le entregó sus negativos a Mario Fonseca, quien realizó una selección de algunas de las fotografías y gestionó su copia desde negativos a fotografías análogas. Esta edición junto a Mario Fonseca dio como resultado la afamada serie.

La primera parte de esta serie se remonta a julio de 1979, cuando Codocedo se situó en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), sosteniendo una bandera nacional plegada, que luego extendió y suspendió a la altura de los brazos. Estos tres actos: situarse, desplegar y replegar la bandera en aquel frontis constituyen la dimensión corporal y performática de la acción «Repliegue», registrada por Alberto

Díaz. Cabe agregar que la fachada del MNBA ya había sido intervenida antes de la dictadura con las obras «Cuerpos blandos» de Juan Pablo Langlois (1969) y «Muerte de Marat» de Valentina Cruz (1972). Si bien ambas obras formaban parte de un trabajo orientado hacia la desmaterialización de sus propios recursos artísticos, estas aún recaían en el soporte del objeto. Las obras de Cruz y Langlois ocupaban un lugar definido dentro de la panorámica curatorial oficial del MNBA a modo de «crítica institucional» (Giunta 2017, p. 14) sin estar subsumidas a un escenario de represión equiparable al posterior, donde el énfasis estuvo puesto en acciones artísticas de carácter efímero y clandestino en relación a las instituciones culturales.

Bajo el contexto dictatorial, el MNBA representaba no solamente la institucionalidad artístico-cultural oficialista —habiendo sido forzado a renunciar Nemesio Antúnez de su cargo como director— sino también a la Junta Militar como salvaguarda de la moral conservadora, velada por el juicio de gusto trascendentalista asociado a las estéticas de lo bello y lo sublime propias del canon de las Bellas Artes. Cabe mencionar que durante ese mismo periodo coexistió otra ocupación de la fachada del MNBA, cuando el grupo C.A.D.A.¹¹ desplegó un lienzo blanco como parte de su obra «Inversión de escena», en diálogo y continuación de «Para no morir de hambre en el arte», realizada unas semanas antes. Algo similar ocurrió en el año 1980, cuando el artista Humberto Nilo instaló su escultura «Apuntes» en ese mismo espacio (Maureira 2015, p. 59). Ese mismo año el frontis del MNBA serviría también de escenario para la presentación del interior del libro *Cuerpo correccional* escrito por la crítica Nelly Richard, quien mostraría sus páginas abiertas en una serie de fotografías instantáneas capturadas por el artista Carlos Leppe (Godoy Vega 2012, pp. 124-125). La dupla Leppe y Richard llevarían esta intervención a distintos escenarios capitalinos, ocupando la fachada del MNBA bajo el título de «Impugnación textual de una fachada: museo», pero también incluyendo otras intervenciones en el frontis de la Biblioteca Nacional o el Hospital Salvador.

La segunda parte de la serie se ejecutó en septiembre de 1979, cuando Víctor Hugo Codocedo realizó la «Intervención a la bandera», clavando una bandera de Chile sobre un bastidor y ocupando así el soporte

tradicional que habitaba el lienzo pictórico dentro de las Bellas Artes. El producto final de la «Intervención a la bandera» fue exhibido dos meses después en el Instituto Cultural de Las Condes, en ocasión del Segundo Encuentro de Arte Joven, convocado por la Corporación de Amigos del Arte. Esta obra, junto a otro trabajo del artista Elías Adasme, fue censurada bajo la excusa de ser «aniquiladas no por política, sino por malas» (Ulibarri 1979, p. 36), de acuerdo a las declaraciones de Francisco Javier Court, organizador de este encuentro. Sin embargo, Codocedo utilizó las fotografías de esta acción en futuras exhibiciones y mostró la obra cuatro años después, en la muestra *Contingencia* realizada en Galería Sur, a la que ya nos referiremos más adelante. Cabe destacar que este Segundo Encuentro de Arte Joven suscitó el rechazo de algunos agentes culturales desde el momento de su planificación y convocatoria, cuando la UNAC¹² emitió un documento titulado «Aun es tiempo [sic]», en protesta de esta iniciativa organizada desde el oficialismo de la dictadura.

En 1979 también realizó las acciones «Pintura encontrada», de la que no se cuenta con mayor documentación, y «Monóculo». Esta última obra consistió en secuencias de retratos fotográficos registrados por Daniel Moreno, en los que se observa a Codocedo sosteniendo una moneda de \$10 pesos chilenos con distintos enfoques y locaciones de fondo, incluyendo el Palacio de La Moneda, sitio simbólico de la usurpación democrática en el contexto de la dictadura, bombardeado seis años antes, el día del golpe de Estado. La moneda de \$10 pesos muestra la figura del Ángel de la Libertad y corresponde al diseño emitido durante la dictadura militar en Chile, simbolizando la «liberación» del socialismo democrático que gobernaba hasta 1973. El origen del título de esta obra se debe a que en una de las fotografías aparece Codocedo aprisionando la moneda desde uno de sus ojos, en forma de monóculo.

Desde el punto de vista del contexto crítico, es necesario señalar la realización del seminario «Arte Actual. Información. Cuestionamiento», dictado por Nelly Richard entre abril y junio de 1979 en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura de Santiago, con el objetivo de «definir qué margen de culpabilidad mantenemos frente a la lectura de hechos culturales ya historizados; propongo historizar dicho margen

como un nuevo hecho cultural» (Richard 2014, p. 44). En este escenario, la revista *La Bicicleta* publicó un artículo elaborado por algunos de los artistas participantes del seminario y estructurado por Carlos Leppe,¹³ entregando los testimonios de Carlos Altamirano, Juan Castillo, Lotty Rosenfeld y Víctor Hugo Codocedo, entre otros, donde este último —recién egresado de la carrera de Artes en la Universidad de Chile— declaró que:

La experiencia seminario verifica una vez más el estado regresivo por el cual desfilan hoy las escuelas de arte universitarias (lo cual es extensible a la totalidad de las áreas del conocimiento); por razones obvias se ha disimulado en los programas de arte todo contenido referido a la realidad cotidiana y/o contemporánea, sustituyendola «inteligentemente» por las clásicas y agotadas estructuras decimonónicas. Por otra parte, el profesorado, al asumir estas estructuras como las propias, se convierten por incapacidad o coerción en cómplices de aquellos que las generan. Forzosamente el producto de estas manipulaciones va desarticulando progresivamente la capacidad crítico-analítica que hoy, dadas las exigencias cognositivas que implican el arte contemporáneo, es indispensable para cualquier práctica de arte. Estas prácticas, reafirmadas durante el seminario, radicalizan tanto la génesis procesual de las proposiciones, como la formulación de sus enunciados y por ende los comportamientos perceptuales que estas prácticas originan. Así, esta información se convierte dialécticamente en una doble reflexión que compromete el espacio del arte y el componente social en que aquel se produce. (La Bicicleta 1979, p. 46)

Dos años después, en 1981, Codocedo ejecutó la tercera parte de la «Serie de la bandera», esta vez dibujando en las arenas de la playa Loncura, ubicada en Quinteros, pueblo costero a poco más de dos horas de Santiago. Accedemos a esta acción efímera titulada «Entre cordillera y mar» a través de las fotografías tomadas por Gloria

Sandoval, pareja de Codocedo en ese entonces y madre de su hija Paula Codocedo, que nos muestran la estrella y formas rectangulares que componen la bandera arada sobre la arena de la playa. Esta serie de determinaciones y ejecuciones sobre el territorio nos remiten a las prácticas del *land art*, utilizando la playa y el mar no solo como un ecosistema vivo que borra los rastros de la bandera, sino también como un elemento transversal a la geografía nacional chilena. Además, se debe considerar que durante el periodo de dictadura militar, restos de detenidos desaparecidos fueron arrojados al mar con el propósito de borrar su rastro definitivamente.

Así, las obras «Repliegue», «Intervención a la bandera» y «Entre cordillera y mar» constituyen lo que se denomina la «Serie de la bandera», utilizando los emblemas patrios para su parodia dentro y fuera de los espacios de exhibición tradicionales, con el cuerpo del artista como herramienta y fuente de acción efímera, quien dibuja, clava, pliega y despliega la bandera a modo de protesta contra el escenario político dictatorial que enfrentaba. Los comentarios historiográficos relevados hasta el momento sobre esta serie artística han contado con varias imprecisiones, especialmente en lo que compete a sus fechas de realización. Este es el caso de la entrada del artista dentro del Catálogo Razonado del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, donde la acción «Repliegue» es atribuida a los años 1981 y 1982, mientras «Entre cordillera y mar» es datada dentro del abarcante período entre 1975 y 1981.

Los primeros ochentas

El año 1981 fue muy relevante para la producción de Víctor Hugo Codocedo, año donde además obtuvo la beca de la Corporación de Amigos del Arte que le brindó la oportunidad de continuar con las prácticas artísticas experimentales que había desarrollado para su «Serie de la bandera». El 29 de septiembre de aquel año, el autor publicó su obra «Doble superficie» en el número 129 del suplemento artístico-cultural *Rumbo. La Revista Estudiantil* del diario *La Tercera de La Hora* en un artículo titulado «Otra mirada».¹⁴ Esta obra se ejecutó en dos partes. Primero, la publicación de una foto del artista



EN TORNO AL AUTORRETRATO

Luego de dos años en el Instituto de Arte Contemporáneo haciendo esculturas, Eduardo "Pello" Echeverría tuvo un cambio radical: "Corté la cabeza y el cuerpo de yeso y le metí plantas. De ahí surgieron botatos, ropa, materiales de desecho y comencé a crear mis cosas". Hoy está continuamente renovándose y no quiere que la encasillen con su más conocida obra, las "panties", que ganaron el concurso de la Colocadora hace unos años.

Desde hace un tiempo, está trabajando la idea de su autorretrato. Y estas tres cabezas en volumen de plástico son parte de esta etapa. Es una especie de rompecabezas. "Soy yo y la idea es que la gente juegue con uno. Puede moverlo, manipularlo. Y nos dejamos coartar, dirigir, desde el momento en que nacemos".

También representa un proceso. "Es reflejo de una experiencia. Me desgasté, luego me vendé y saí limpio. Es un proceso hasta llegar a la pureza, la que finalmente es sólo pintura, pues vuelve a la figura y etapa inicial", explica Echeverría, de 23 años.

Otra mirada

Un arte más intelectual, casi "conceptual", se abre también paso dentro de la vanguardia chilena. Ellos privilegian la idea antes que la percepción visual.

DOBLE SUPERFICIE

1. Lea cuidadosamente las instrucciones antes de intervenir en esta proposición.
2. Una vez terminada su participación (si decide participar) recorte la imagen y envíela por correo a: Correo 1026, Santiago.
3. Escriba al reverso su nombre, dirección, edad y oficio.
4. La fotografía muestra un individuo parado en la calzada de la Alameda.
5. El texto escrito bajo sus pies es palabra sola.
6. El individuo sostiene un cartel no dice nada.
7. Ese cartel debe ser llenado de algo y letra por el lector de tal modo que el texto impreso en el asfalto, al ser leído junto al nuevo escrito, origine otro significado visual.
8. Esta nueva imagen será recogida posteriormente, junto a todas las respuestas en una publicación organizada según los grados de convergencia conceptual.
9. Toda omisión de respuesta por aquellos que hubieren leído este trabajo, será acogida a su favor.

AUTORES: Victor Hugo Codocedo.
TÍTULO: Doble Superficie
SOPORTE: Módulo seriado, inserto en un medio de comunicación masiva.

TRABAJO DE ARTE EXPERIMENTAL. PROPOSICIÓN COLECTIVA.
Foto de Daniel Moreno



PROPOSICIÓN 10.000

LA IDEA: Propone desde el arte celebrar el cumplimiento de los diez mil días de existencia de cualquier persona.

ACCIONES INFORMATIVAS Y DE APOYO A LA PROPOSICIÓN 10.000:

1. Acciones en espacios públicos y medios informativos (desplazamiento por diversos lugares de una ciudad difundiendo la idea e información a los distintos medios de comunicación sobre la idea).

2. Acciones en el espacio cultural y en el ámbito artístico (en una galería, presentación de un cumplimiento de diez mil días, celebración del instante y visualización de registros de la existencia transcurrida: fotos, certificados, etc.).

AUTOR: Hernán Parada.



ABRIR EL CIELO

"Esta es sólo una proposición mental. No se da en el nivel de los hechos, de la acción", aclara ante todo Patricia Gasevira, 30 años, al explicar su proyecto de trabajo de arte. "Lo que se intenta es unir a dos opuestos: el arado, que se relaciona con el campesino, y a la Fuerza Aérea".

Lo importante para Patricia es que los aviones de la FACH, manejados por los mismos pilotos, alteraran su uso cotidiano. Su misión sería hacer una estela, y con ella simbólicamente "abrir" el cielo de los chilenos. Sería proponer una nueva relación entre los que forman parte de la idea. Es una manera de llegar a la mayor cantidad de gente posible.

(Foto de Daniel Moreno)



situado sobre la Av. del Libertador Bernardo O'Higgins —conocida popularmente como Alameda— sosteniendo un cartel en blanco sobre la palabra «SOLO» de la señalización «SOLO BUSES» inscrita sobre el pavimento de la calle. Dicha irrupción de Codocedo dentro del espacio público deviene en un acto político que se encarna y toma forma en el propio cuerpo del artista, haciendo uso de esta presencia como medio artístico.

La segunda parte de esta obra corresponde al llamado para que los lectores de aquella revista intervengan la fotografía y la remitan de vuelta al autor, constituyendo así una práctica de arte postal. Para esto, Codocedo entregó una serie de instrucciones al margen izquierdo de la fotografía:

Víctor Hugo Codocedo, «Doble superficie», acción de arte, foto-performance y arte postal, 29 de septiembre 1981. *Revista Rumbo. La Revista Estudiantil*, suplemento del diario *La Tercera de La Hora*.

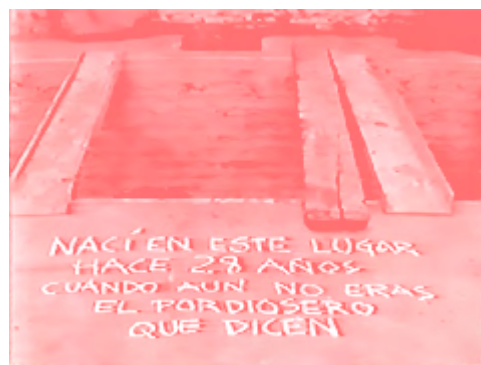
*1. Lea cuidadosamente las instrucciones antes de intervenir en esta proposición. / 2. Una vez terminada su participación (si decide participar) recorte la imagen y envíela por correo a: Coquimbo 1026, Santiago. / 3. Escriba al reverso su nombre, dirección, edad y oficio. / 4. La fotografía muestra un individuo parado en la calzada de la Alameda. / 5. El texto escrito bajo sus pies es la palabra **SOLO**. / 6. El individuo sostiene un cartel que no dice nada. / 7. Ese cartel debe ser llenado de puño y letra por el lector de tal modo que el texto impreso en el asfalto, al ser leído junto al nuevo escrito, organice otro significado visual. / 8. Esta nueva imagen será recogida posteriormente, junto a todas las respuestas, en una publicación organizada según los grados de convergencia conceptual. / 9. Toda misión de respuesta por aquellos que hubieran leído este trabajo, será acogida a su favor. (Codocedo 1981)*

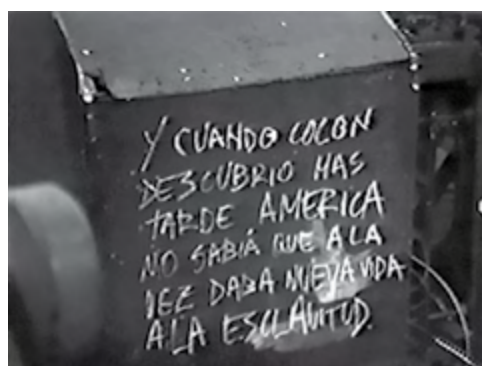
Así, vemos un cruce de prácticas y categorías dentro de este trabajo artístico, como lo es el uso del espacio público, su difusión a través de un soporte editorial, el llamamiento¹⁵ a un actuar político, el uso del arte postal y la futura conformación de una suerte de proyecto de documentación para dar testimonio del resultado de estos diálogos disciplinares.

En 1982 Víctor Hugo Codocedo expone la instalación «En el nombre del padre» en el MNBA, exhibiendo varios objetos, entre los que se contaban una batea de cemento, un paño negro y un video. La idea detrás de este trabajo nace a partir de la añoranza del artista por conocer a su padre biológico, cuyo único contacto fue el verlo caminar en la vía pública durante su infancia (Lloret 2010, p. 1). Años después volvería a esa locación de Santiago, en calle Nataniel Cox con Av. 10 de Julio Huamachuco, para encontrar un garaje y simular su nacimiento desde el foso del piso, donde además se leyó un texto escrito por Mario Salas a título de esa ocasión. Por su parte, la batea de cemento expuesta simbolizaba el rol de su madre, estableciendo una conexión entre la dureza del trabajo que debió cumplir esta figura femenina, lavando ropa en este caso, y la del cemento como material bruto de construcción. Cabe destacar que esta obra, junto a «El papel del trabajo» —que referiremos más adelante—, fueron enviadas a la Bienal de París ese mismo año, con Nelly Richard como curadora.

Uno de los aportes fundamentales que hizo el francés Jacques Lacan a la teoría psicoanalítica freudiana fue la noción de Nombres del Padre a la economía síquica primordial como componente necesario para activar el proceso de escisión del sujeto. Por este concepto —que, dicho sea de paso, es independiente de la individualidad de la persona comprendida genéticamente como «padre»— se entiende la inscripción significativa de la denominada función paterna. En el tercer seminario con tema de la psicosis, Lacan afirma cómo el complejo de Edipo es abordado por la siquis durante la edad temprana por medio de una relación imaginaria de ansiedad paranoide (miedo a la castración). Es esta ansiedad la que se transfiere a la siquis desde el estadio presimbólico al simbólico o significativo, estadio desde el que se da inicio a la subjetivación: «Hace falta una ley, una cadena, un orden simbólico, la intervención del orden de la palabra, es decir del padre. No del padre natural, sino de lo que se llama padre» (Lacan 2009, p. 139). La tragedia de la cultura, este aventón normativo en la experiencia del sujeto hacia la representación simbólico-«civilizatoria» de la sociedad propia de los Nombres del Padre, describen las dinámicas centrales en lo que el psicoanálisis concibe como el complejo de Edipo.

Página actual y siguiente. Víctor Hugo Codocedo, fotogramas de «En el nombre del padre», video-arte, U-matic, 1982. Gentileza de Paula Codocedo Sandoval.





Elaborando esta idea, percibimos cómo una gramática autoritaria o bien normativa de significantes se transforma en el segundo objeto de deseo posterior al cuerpo materno, activando un reconocimiento de la subjetividad ajena a la de la madre a través del ingreso del superyó como factor transversal a los diferentes grados de conciencia. De cierta manera, la idea de los Nombres del Padre ya se encontraba de manera potencial en la descripción que hace Sigmund Freud sobre el *padre de la horda* o bien el *padre primordial*, observando las culturas tildadas como «primitivas» en donde —previo a la introducción de los cultos totémicos u otras formas de organización socio-cultural— existirían figuras masculinas autoritarias que ejercen su poder a través del sometimiento sexual de las hembras de las llamadas hordas; figuras masculinas que perviven en la economía síquica del «hombre» moderno a través del Edipo y la ansiedad producida por el miedo de la castración: «Tanto en el complejo de Edipo como en el de castración, el padre desempeña igual papel, el del temido oponente de los intereses sexuales infantiles. La castración [...] es el castigo que desde él amenaza» (Freud 1991, p. 132). Cabe mencionar que distintas relecturas de la teoría lacaniana, incluidas las postestructuralistas y feministas de Luce Irigaray, Julia Kristeva o Suely Rolnik, perciben cómo el Edipo propio de la noción de Nombres del Padre privilegia la experiencia del sujeto masculino a través de observaciones clínicas que se basan en la falacia *argumentum ad verecundiam* de la experiencia del maestro psicoanalista y sus delicadas dinámicas de poder que subsumen la subjetividad del paciente como objeto de estudio.

En la escena local, la influencia de la teoría signifiante (avanzada por las lecturas psicoanalíticas y postestructuralistas) fue instrumentalizada en la puesta en crisis del modelo edípico a través de la crítica sexo-disidente de la arqueología genética del deseo para con el cuerpo materno dentro del llamado arte «homosexual». Esto se puede medir a través del trabajo crítico y curatorial de agentes como Nelly Richard en torno a la obra de Juan Dávila o Carlos Leppe (Rivas San Martín 2016, pp. 223-227). En ese sentido, podemos comprender cómo existió en el campo artístico chileno dictatorial alternativo una noción sobre ciertas ideas del

sicoanálisis relacionadas con la figura paterna y las construcciones hegemónicas de la masculinidad como un horizonte intelectual, horizonte tensionado críticamente a través de estrategias como la exploración de las identidades no-heterosexuales. En extensión de esta estrategia, podemos observar cómo la producción artística de Codocedo toca —desde diversas perspectivas— las ideas que homologan a la masculinidad con la autoridad y la violencia, proponiendo una distancia crítica sobre estos constructos naturalizados y planteando, eventualmente, otras posibles definiciones en términos de género activadas desde las prácticas artístico-culturales no oficiales.

Después de esta última acción y subsecuente registro, nos encontramos con el video-arte «El papel del trabajo», realizado en octubre de 1982 en la Fábrica de Metalurgias Domingo Sandoval. Para esta ocasión, Víctor Hugo Codocedo leyó el texto *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre* de Friedrich Engels en voz alta, vestido con overol y casco de obrero, con las máquinas de la fábrica funcionando como sonido ambiental de la acción. De este texto de Engels, Codocedo tomó las frases: «EL PASO DECISIVO PARA EL TRÁNSITO DEL MONO AL HOMBRE», «Y CUANDO COLON DESCUBRIO MAS TARDE AMERICA NO SABIA QUE A LA VEZ DABA NUEVA VIDA A LA ESCLAVITUD [sic]» y «LOS HOMBRES EN FORMACION LLEGARON A UN PUNTO EN QUE TUVIERON NECESIDAD DE DECIRSE ALGO LOS UNOS A LOS OTROS [sic]» y las escribió con una barrita de tiza blanca sobre las estructuras negras que revestían las máquinas de la fábrica. La escena es acompañada por una fotografía enmarcada del padre del artista, que posa junto a una bicicleta apoyada sobre el piso del recinto. La imagen tiene un texto añadido, en cuyo comienzo reza: «He asesinado a unas cuantas muchachas» y sobre su marco se apoya una bicicleta similar a la del padre dentro de la misma fotografía. Esta acción fue registrada mediante fotografía y video, para luego ser presentada en el II Encuentro Chileno-Francés de Video-Arte, realizado en el Instituto Chileno Francés durante noviembre de ese año, donde también expusieron el C.A.D.A., Juan Castillo y Ximena Prieto (Grupo Al Margen), Eugenio Dittborn, Soledad Fariña, Alfredo Jaar, Diego Maquieira y Gonzalo Mezza, entre otros.

Arte desde el Sur

Durante los años previos al golpe de Estado, Santiago no contaba con muchas galerías de arte y el MNBA gozaba de una gran cantidad de exposiciones bajo la dirección de Nemesio Antúnez. Asimismo, en un contexto de efervescencia política, las brigadas muralistas se encontraban activas y utilizaban el espacio público como soporte y lugar de exhibición. Esta situación se vio truncada con la llegada de la dictadura a partir de 1973, que significó el cierre e intervención de varios espacios públicos ligados a la educación, la cultura y las artes. Frente a este escenario, emergieron varias galerías, talleres y espacios de cultura al margen de la oficialidad artístico-cultural. Uno de los sitios culturales fue la Galería Sur, fundada en 1980.

Tal como relató Osvaldo Aguiló en ese entonces, Galería Sur fue significativa «en la medida en que recog[ió] y promov[ió] parte importante del arte de vanguardia y [fue] una de las pocas [galerías artísticas que recogió] las prácticas de avanzada como política estable y definida» (Aguiló 1983, p. 31). Asimismo, a partir de 1982 esta galería comenzó a publicar una revista llamada *La Separata*, que contenía imágenes y textos de corte teórico sobre las exposiciones que ahí tenían lugar. Uno de los autores de estos textos críticos fue Víctor Hugo Codocedo, con «Klenzografía; area movediza de la pintura [sic]» en agosto de 1982, «Cruz del Sur Galería y pretexto separatista» y «Vuelta al Kitsch y táctica decadente» en julio de 1983. Asimismo, en marzo de 1983 publicó un texto en el tercer catálogo de Galería Sur titulado «Los marginales de la paz».

Entre abril y mayo de 1982 formó parte de la exposición *Con/Textos* en la misma Galería Sur, en la que participó junto a otros artistas; tal como constata Osvaldo Aguiló, la muestra funcionó a modo de un

variado muestreo colectivo: Adasme, Altamirano, Bru, Brugnoli, Codocedo, Dávila, Díaz, Dittborn, Donoso, Duclós, Errázuriz, Fonseca, Gallardo, Jaar, Leppe, Maquieira, Mezza, Parada, Paredes, Parra, Saavedra, Smythe, Soro y Vilches. [...] [E]s significativa porque

presenta el punto expositivo más alto y amplio de una práctica que desde hace algunos años se viene dando con insistencia (no sólo en cuanto expresa la diversidad de resultados y operaciones de la práctica que se menciona, sino también porque expresa su punto de agotamiento, de quiebre y saturación) [...] podemos decir la manifiesta apertura a nuevas lecturas que complejizan el diálogo que con la obra se mantiene. En las distintas relaciones texto-imagen que se proponen (indicación, documentación, referencia, ilustración, interacción, tensión, etc.), presente está la necesidad de reflexionar y subvertir no sólo los mecanismos de comunicación visual, sino también textual. (Aguiló 1983, p. 36)

Cabe destacar que, en mayo de 1983, Eugenio Dittborn le dedicó un texto al artista en cuestión en el segundo catálogo de Galería Sur, como respuesta a lo que Codocedo había leído en un debate en dicho espacio artístico el 19 de mayo de ese año, a propósito de una exposición de los artistas Samy Benmayor, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos y Carlos Leppe.

Ese mismo año, V. H. Codocedo continúa con la obra de arte postal «El derecho de nacer», tomando la imagen de una teleserie mexicana que llevaba ese nombre exhibida por el Canal 11 de la Universidad de Chile el año anterior (1982) y ubicándola como motivo principal de una postal, en cuyo reverso se leía «PROPONGA UNA INTERROGANTE / USE ESTE ESPACIO. // Su pregunta será contestada por un Latinoamericano. / Devuelva su intervención a Víctor Hugo Codocedo. / Calle Januario Espinosa 7091 / La Reina Santiago, Chile». Algunas de las respuestas a esta convocatoria postal provinieron de autores como Dittborn, Guillermo Núñez o César Olhagaray, además de otras postales intervenidas sin firmar.

El 23 de mayo de 1983, a las 12:30 hrs., ocurrió una acción colectiva en las escalinatas de la Biblioteca Nacional de Santiago, con la congregación de un gran número de artistas que portaban un lienzo con la frase «1983: Artistas exigen el retorno a la democracia» para luego entonar el himno nacional. La fotografía de ese acontecimiento capturada



Víctor Hugo Codocedo, «El derecho de nacer», arte postal, papel couché con impresión offset, 15 x 10 cm., septiembre 1983. Gentileza de Paula Codocedo Sandoval.

por Jorge Ianiszewski apareció en el diario *Las Últimas Noticias*, y dicha publicación formó parte de una obra que Codocedo planeaba continuar y nombrar «Retorno», donde se expusiera la imagen publicada por el diario en un lienzo y que paralelamente fuese exhibido en España, por un grupo de artistas y conocidos chilenos residentes en ese país. Igualmente, se propuso la repetición de ese acto en países limítrofes, de modo que se

trazara un circuito internacional durante los doce meses previos a su retorno a Chile. Por último, la documentación de todas esas acciones formarían parte de una publicación. No obstante, no se han encontrado materiales que avalen la realización de dichos proyectos.

La amistad y colaboración artística entre Víctor Hugo Codocedo y Hernán Parada se vería consolidada ese mismo año, cuando montan una exposición bipersonal en la Galería Sur llamada *Contingencia*, entre el 23 y el 30 de septiembre. Para esa ocasión, Codocedo mostró obras de exposiciones anteriores, entre las que se encontraban la bandera de Chile en el bastidor empleado en la «Intervención a la bandera», el saco de cemento utilizado «En el nombre del padre», las postales de «El derecho de nacer» y una tela que recorría los muros y pilares de la galería, a lo largo de la cual imprimió múltiples reproducciones en

clusivo: operativo de la Comisión Civil de Carabineros

MUERTE COMBATEN EL COMERCIO SEXUAL

(Págs. 14 y 15)



Los despiadados que creyeron que estaban filmando una telenovela en las escalinatas de la Biblioteca Nacional. Ellos, varios actores de la televisión estaban entre los 400 intelectuales que hicieron una manifestación relámpago abogando por el regreso a la democracia (Pág. 12). A la derecha, el nuevo millonario del "Comilón" recibe su cheque de un millón de pesos, que le entrega Raúl González Alfaro, editor de informaciones de "Las Últimas Noticias". (Pág. 7)

Por declararon los sindicalistas

GOBIERNO ESTUDIA EL RETIRO DE QUERELLAS

(Pág. 3)

Seguel, presidente
Confederación de Tra-
bajadores del Cobre, aban-
donando la oficina del
gobernador Hernán
Cabrera Bravo, luego de
haber declarado en la
calle por presunta infrac-
ción a la Ley de Seguridad de
los trabajadores, que enfrenta junto a
otros nueve dirigentes.

SO TUCAPEL:
ASAPARECIO
STIGO CLAVE

(Pág. 13)



Levantada la sanción administrativa

DIARIO DE COOPERATIVA PUEDE SEGUIR LLAMANDO

(Pág. 2)

"YO, MUJER" ES HOY SU REVISTA

Día miércoles, color verde:

"COMILUN": EL N.º 370.653 SE LLEVA EL NUEVO MILLONCITO

(Pág. 16)



las últimas noticias

DIARIO POPULAR E INDEPENDIENTE

\$ 20

IVA INCLUIDO

AÑO LXXXI — N.º 26.100 — Martes 24 de Mayo de 1983

HOY: Santa Susana — MAÑANA: Santa Sofía
Edición I, II, III y XII Regiones \$ 30,00

LA MAYOR CIRCULACION DE CHILE

kodalit de la fotografía en la portada de *Las Últimas Noticias* realizada para «Retorno» (Galaz e Ivelic 1988, p. 186).

Por otra parte, destacamos el texto que escriben Diamela Eltit y Raúl Zurita en el catálogo de *Contingencia*, donde declaran que la obra de Codocedo es un trabajo «regularmente censurado y que hoy se muestra —en rigor— por primera vez» (Eltit y Zurita 1983, p. 1), esto en el marco de la censura aplicada durante el Segundo Encuentro de Arte Joven, que ya relatamos en el presente ensayo. Asimismo, el C.A.D.A. publicó un texto a propósito de esta muestra, donde se «sanciona la autorreferencialidad del espacio de la galería» tal como constata Nelly Richard en 1986 (Richard 2014, p. 139).

Otra de las colaboraciones entre Codocedo y Parada fue la primera intervención de la acción artística de larga duración «Desde la incertidumbre», realizada por Hernán Parada en 1984, cuando visita los Tribunales de Justicia con la máscara de Alejandro, su hermano detenido y desaparecido, mientras Codocedo registra con la cámara fotográfica y Luz Donoso graba el audio. Luego de aproximadamente siete minutos afuera de las dependencias de los Tribunales, el grupo se desplaza hacia la Escuela de Veterinaria de la Universidad de Chile, lugar donde Alejandro había estudiado. En este lugar, y tal como se permite escuchar en la grabación de Luz Donoso reproducida en un seminario impartido por Parada en el Taller de Artes Visuales¹⁶ el 23 de noviembre de 1984, el artista deambuló por alrededor de media hora en la Escuela de su hermano, preguntándole a alumnos, docentes y funcionarios si tenían idea sobre cuál era su propio paradero (desde la perspectiva de Alejandro, portando la máscara).

El 4 de abril de 1984 se inauguró la exposición colectiva *El pan* en Galería Sur, donde Víctor Hugo Codocedo participó junto a otros artistas, entre los que se contaban Nemesio Antúnez, Gracia Barrios, Samy Benmayor, Roser Bru, Rodrigo Cabezas, el C.A.D.A., Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Luz Donoso, Arturo Duclos, Juan Pablo Langlois y Mario Soro. Si bien no se han relevado mayores antecedentes de esta exposición, la postal que sirvió como invitación para esta instancia permite acceder a los nombres de los artistas participantes.

«Artistas exigen el retorno a la democracia», acción colectiva, 23 de mayo 1983. Diario *Las Últimas Noticias*.

Posteriormente, en noviembre de ese año realiza la obra de arte postal «El derecho de nacer II».¹⁷ Este trabajo se plantea como continuidad de «El derecho de nacer» y también utiliza la postal como soporte. La imagen principal consiste en un recorte de prensa que anuncia el fallecimiento del actor que interpretaba a uno de los personajes de esta teleserie homónima y la combina con elementos visuales recurrentes en la obra del artista, como el rostro de Nosferatu, la pistola de Roy Lichtenstein o la imagen de la teleserie mexicana utilizada en la primera versión de esta obra.

En 1985 su obra gráfica «Bienvenido Mr. Bond» es seleccionada en la VII Biental Internacional de Arte de Valparaíso. Ese mismo año, con motivo del terremoto acaecido el 3 de marzo, Codocedo donó obras para una exposición y venta privada a beneficio de los damnificados, realizada entre el 2 y 8 de junio en las salas de la casa de remates de Don Jorge Carroza López, en la que participaron autores asociados a la APECH, como Juan Downey, Alfredo Jaar, Lotty Rosenfeld, o Jorge Tacla, entre varios otros, logrando un total de cuarenta y cuatro obras donadas, lo que fue anunciado en el primer boletín de la misma APECH.

Eclipses

A finales de 1985 y principios de 1986, Víctor Hugo Codocedo exhibió sus instalaciones en la exposición *Eclipse* en la Galería Bucci, introduciendo el tema del cine de horror a través de la figura del vampiro, el mago Harry Houdini y Nosferatu e instalando un ataúd de plumavit, entre otros objetos. Tal como reza su catálogo, el «reparto», que ocupaba todas las salas de la galería a modo de *environment* o ambientación artística, era el siguiente: «Sala N°1: Eclipse, Sala N°2: El Resplendor, Sala N°3: Alcatraz, Sala N°4: Nosferatu, Pasillo: La Momia, Disco que gira: Jorge Negrete, Mago: El gran Houdini, Niño: Aladino» (Codocedo 1986, p. 2). Esta distribución queda narrada en el relato que recoge la revista *Cauce*, donde se explica que «[l]a galería es una sola instalación que está dividida, trabajada espacialmente en cuanto a que cada una de las salas representa un espacio distinto a otro, pero que todas ellas están unificadas por varios ejes comunes. Por ejemplo: un eje es la luz o la situación de eclipse de la luz; otro eje es el horror; otro

Víctor Hugo
Codocedo, «El
derecho de nacer
II», arte postal,
papel couché
con impresión
offset, 15 x 10 cm.,
noviembre 1984.
Gentileza de Paula
Codocedo Sandoval.

Murió autor del “Derecho de nacer”

Arturo Alsina

ASUNCION, 27 (AP).- A consecuencia de un proceso infeccioso falleció a los 87 años de edad Arturo Alsina, principal figura del teatro paraguayo.

Alsina, que falleció ayer, nació en la ciudad argentina de Tucumán y llegó al Paraguay en mayo de 1909. Desde 1918 desarrolló una intensa labor cultural.

En los años veinte el teatro paraguayo conoció su época de oro con Alsina, quien escribió “Evangalina”, “El derecho de nacer”, “La llama flota”, “El intruso”, “La marca de fuego” y varias otras.

¡ BIENVENIDO MR. BOND !

**“El Servicio Secreto estaba
muy aburrido
desde que usted se fuè ”**



eje, la cinematografía; un cuarto eje, la arquitectura, el trabajo espacial; finalmente, está el uso del plumavit» (Cauce 1986, p. 26). Además, destacamos el relato que recoge la revista *Paula*, donde se menciona que la muestra «contiene un registro fotográfico de diversas obras que Codocedo ha realizado en las décadas del 70, y del 80, acciones de arte que lo vincularon al movimiento conceptual y que ahora recuerda ya que siguen presentes como sentido más que como imagen, en su trabajo actual sobre la luz y el miedo» (Meza 1985, p. 7).

Cabe destacar que los textos presentes en este catálogo fueron escritos por Fabio Salas y Eugenio Dittborn. Este último describió los «documentos fotográficos de acciones realizadas en exteriores» (Dittborn 1983, p. 5) destacando la presencia de la «Serie de la bandera» y señalando hacia el cierre de su texto que «[t]odos estos pequeños documentos fotográficos conforman una diminuta vía láctea fosilizada [sic]. Pequeñas luces que viajan habiéndose ya extinguido la fuente que las produjo. Luz fósil, entonces» (1983, p. 5). Por otra parte, desde una mirada más crítica, podemos recoger lo que señalaron Gaspar Galaz y Milan Ivelic en su libro *Chile Arte Actual*, donde sostienen que Codocedo «[h]a modificado su estrategia analítica y su temática sobre la contingencia por una orientación que apela más a lo sensible y emotivo, a través de instalaciones escenográficas como *Eclipse*, en Galería Bucci, 1985. Utilizó tres fuentes como recursos básicos de instalación: el cine de horror, la luminotecnia y la propia galería, pero como espacio desmontado» (Galaz e Ivelic 1988, p. 187).

Finalmente, destacamos lo que declara el propio autor sobre *Eclipse*, donde se refiere a la presencia del miedo como eje dentro de la muestra, declarando que estas instalaciones

subliman mis propios miedos, al enfrentarlos. Por eso, uno de los personajes que figuran en mi «reparto», es Aladino, que simboliza el miedo que sienten todos los niños, pero que se transforma en fascinación, la fascinación por el horror que sentíamos al escuchar La tercera oreja o El doctor Mortis ... Si uno es capaz de hacer una obra con todo eso, con el miedo, con su dimensión

cotidiana y su dimensión extraordinaria, está superando, objetivando la fantasía interior para que adquiriera otra dimensión en la realidad. (Codocedo 1986, pp. 28-29)

El 17 de junio de 1986 se inauguró la muestra *Colectiva de Arte Wurlitzer* C. A. W. en la Galería Bucci, agrupación en la que Codocedo participó junto a otros artistas como Héctor «Tito» Achurra, Alejandro Albornoz, Carlos «Bororo» Maturana, Leonardo Infante y Milton Lu. El nombre de la agrupación nace del reproductor musical Wurlitzer, también conocido como rocola, cuyo eslogan publicitario era «La voz del amo» e incluía la figura de un perro en colores blanco y negro. Mencionamos ambos elementos debido a que el artista los utilizó como figuras recurrentes dentro de algunos dibujos y fotografías no catalogadas dentro de una obra específica.

Para la exposición de Wurlitzer se creó un catálogo en el que intervino Eduardo Correa, Leonardo Infante, Fabio Salas y el propio Codocedo, con una especie de manifiesto sobre la colectiva. Posteriormente, la Colectiva Wurlitzer expondría en lugares como el Garage Internacional Matucana 19, con la muestra *Pintura Mural* en 1987. Se vuelve importante mencionar que las colaboraciones artísticas entre Codocedo y Bororo —compañero en el ya mencionado Colectivo Wurlitzer— se extendieron hacia un plano más íntimo durante ese año, cuando este último ilustró un libro que Codocedo le escribió a su hija Paula, titulado *Buenas noches*. Este libro se compone de once páginas interiores que narran un cuento sobre una locomotora, una portada ilustrada por la hija de Bororo, llamada Elisa, y texto en letraset.

Su participación en la VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (1987) con «El arca de Noé» es un acontecimiento importante a examinar, en el sentido de los análisis y reacciones que se constatan en algunas de las críticas emitidas en medios de la época que hicieron alusión al uso de la instalación como medio artístico. Así, en un relato de diario oficialista se lee:

El hecho de que en la parte nacional se haya incluido las Instalaciones subraya el aspecto temporal de muchos envíos, elaborados e instalados para esta

ocasión. La temporalidad encontró su pináculo en una «performance» de Víctor H. Codocedo, cuando llevó al mar su «Arca Noé» (una balsa de rollizos), en una accidentada salida registrada por el video. Tal temporalidad hace que muchas veces la metáfora sea más importante que la estructura de la obra, que prime un criterio que busca referencias al hombre y a su entorno mediante aseveraciones —«propuestas»— que se refieren al medio social. (Labowitz 1987, p. 11)

Igualmente Gaspar Galaz y Milan Ivelic señalan que:

Estas prácticas fueron el resultado de iniciativas personales de los artistas, insertas en sus particulares investigaciones y no en una explícita invitación a elaborar «instalaciones». De ahí la extrañeza que nos ha provocado la convocatoria de la última Bienal Internacional de Valparaíso (1987), al invitar a los artistas chilenos a presentar esculturas e instalaciones, abriendo un campo de tiro al blanco para cualquier francotirador, estuviese o no comprometido con el marco conceptual, la estructura y la estrategia de las instalaciones. (Galaz e Ivelic 1988, p. 187)

Por último, vale recordar que en octubre de ese año Pablo Oyarzún describe el término «instalación» en el catálogo de una exposición del artista (del que daremos cuenta en los próximos párrafos), definiéndola a partir de un «determinado trato con el espacio y con el tiempo, y por una determinada relación que ella establece entre el espacio y el tiempo». ¹⁸ (Codocedo 1987)

Entre el 2 y el 17 de octubre de 1987 se exhibe *Eclipse II* en el Garage Internacional Matucana 19, exposición que cuenta con un catálogo en el que escribieron Pablo Oyarzún y Eugenio Dittborn. Aquí se rescatan objetos recurrentes en muestras anteriores, como la bandera chilena —que se utiliza como telón cinematográfico para proyectar la película *Nosferatu*—, postes de alumbrado público, una silla atravesada por una vara, fotografías en forma de documentos de acciones pasadas,

sumados a un componente nuevo que causó cierto revuelo: un potro negro que permaneció ahí los primeros días de la exhibición «traslado desde un pastizal hasta el espacio cerrado del garage, [que] vivió a un metro de Nosferatu durante una semana» (Donoso 1987, p. 49). Cabe agregar que sobre la pared contigua a la bandera se leía la frase «EL FARAON TIENE CARA DE NUEVO [sic]». La instalación incluyó un extractor de aire que giraba y producía sombras intermitentes mediante las aspas de su hélice. Por último, ante la pregunta de por qué el título de *Eclipse* en todo este acontecer, Codocedo responde «[t]iene que ver con la idea de interrupción, con el corte de luz en el continuo de una cotidianidad de la que hay que distanciarse para retomar el espíritu crítico» (Donoso 1987, p. 50).

Finalmente, y a modo de contexto, resulta importante introducir brevemente al Garage Internacional Matucana 19. Este centro cultural pertenecía a los hermanos Jordi y Rosa Lloret, esta última por entonces pareja de Codocedo. Ubicado en Av. Matucana, anteriormente había alojado un garage de automóviles y funcionó durante la década de los ochenta como un centro para la reunión cultural, convocando a jóvenes *punks* de los alrededores del barrio, artistas, intelectuales y personalidades de la cultura *underground* de la época. De esta manera, durante el día se utilizó como un lugar lúdico de torneos de ping pong y ensayos de la compañía del Teatro del Silencio, y en las noches como escenario para bandas como Los Electrodomésticos o Los Fiskales Ad-Hok. Por otra parte, este espacio de resistencia cultural produjo las revistas *Matucana* y *Nueva Época*, donde se publicaron cómics, dibujos, diseño, fotografías y literatura, además de incluir la programación de las actividades del mismo Garage.

Epílogo o hacia una luz fósil de Codocedo

El sábado 27 de agosto de 1988, Víctor Hugo Codocedo falleció repentinamente, a la corta edad de treinta y cuatro años. Posterior a su muerte, sus compañeros del Colectivo Wurlitzer, junto al apoyo de Carmen Waugh y la galería La Casa Larga, le rindieron un homenaje el día 28 de noviembre de ese año. El homenaje incluyó varias obras e intervenciones que conmemoraban al artista, realizadas por Matilde Achurra,

Fernando Allende, Gracia Barrios, Samy Benmayor, Bororo, Roser Bru, Rodrigo Cabezas, Omar Gatica, Sergio Lay, Milton Lu, Sebastián Nilo, Francisca Núñez, Matías Pinto y Bruna Truffa. Asimismo, se realizaron reproducciones del rostro de Codocedo en el espacio público de los alrededores de la galería. El homenaje también incluyó la proyección de dos diaporamas elaborados por Jorge Brantmayer sobre Codocedo y el grupo Wurlitzer, así como una lectura poética a cargo de Mauricio Redolés. Por último, se elaboró una hilera de papeles colgantes instalados desde el techo de la galería, compuesta por reproducciones de la nota de prensa escrita por la periodista Verónica Waissbluth en el diario *La Época*, a propósito del fallecimiento de Codocedo.¹⁹

Con el paso de los años, la obra de V. H. Codocedo ha sido revalorizada gracias al esfuerzo de varios agentes, entre ellos su hija Paula Codocedo, quien realizó un llamado público para recopilar materiales inéditos del artista, en el marco de una exposición en Matucana 100 que homenajeó a su padre, titulada *Circuitos-Circuits* el año 2005. Igualmente, se han exhibido algunos de sus trabajos en otras exposiciones colectivas, como es el caso de *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad* en el MAC el año 2012 o *Trabajadores de la luna* desde noviembre del 2014 a enero del 2015 en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Quinta Normal, donde se rescataron materiales inéditos del autor, contando con registros íntimos y acciones de arte. Por último, encontramos obras de Codocedo en la exposición realizada por el MAC entre noviembre de 2015 y enero de 2016, titulada *Colección MAC: una suma de actualidades*.

Volviendo a visitar la obra de Víctor Hugo Codocedo desde la actualidad, podemos percibir que existe una constante crítica de resemantización de los significantes del autoritarismo y autoridad en su producción, tensionada en el concepto lacaniano de Nombres del Padre. Esto se percibe en sus trabajos de finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta, donde el emblema patrio de la bandera es visitado desde una autoconciencia irónica y de denuncia sobre el código patriarcal de la Junta Militar, tal como exhibe en su «Serie de la bandera» (1979-1981). Avanzando en la década de los ochenta, distintos estereotipos vinculados con las convenciones hegemónicas sobre la paternidad son reflexionados desde su obra, incluidas alusiones a la

mecánica y sus estéticas homo-socio-masculinas. Este sería el caso de la indagación autobiográfica que culmina en «En el nombre del padre» (1982). Posterior a esta obra, continúa indagando estereotipos vinculados por el rol paterno, incluida la idea del trabajo como medio para la subsistencia del «núcleo familiar» heterocéntrico, tal como puede percibirse en obras como «El papel del trabajo» (1982). También remite a las temáticas populares de la televisión y sus melodramas, las cuales marcan una pauta sobre los roles convencionales de géneros («El derecho de nacer», 1983), también la figura de James Bond como figura de una masculinidad validada a través de la violencia y las conquistas sexuales («El derecho de nacer II», 1984, y «Bienvenido Mr. Bond», 1985).

La paternidad es asociada hegemónicamente en las sociedades occidentales con «aceptar responsabilidad, sin mención de las palabras "ternura" y "afecto", porque estas palabras se usan para definir a la madre» (Hooks 2000, p. 138). En ese sentido, las obras de Codocedo —especialmente hacia la segunda mitad de la década de los ochenta— nos permiten repensar la figura paterna. Esto ocurre, por ejemplo, a través de la asociatividad entre distintos agentes artísticos —a través de procesos colaborativos como los llevados a cabo por la Colectiva de Arte Wurlitzer—, la cual pone en crisis la noción de firma autoral privilegiada por la historia del arte occidental. El recurso del personaje del vampiro Nosferatu dentro de la producción de Codocedo, aludido en el reverso de la postal «El derecho de nacer II», en la ambientación artística *Eclipse* y como proyección sobre la bandera chilena en *Eclipse II*, puede ser leído como una alegoría de la decadencia de la figura paterna autoritaria a través de la retórica del cuerpo monstruoso como seña de la abyección. De forma similar, la figura del patriarca bíblico Noé es visitada de manera autoconsciente y distanciada en la instalación «El arca de Noé» (1987). Sin embargo, cuando es más clara esta puesta en crisis de las nociones edípicas de familia es quizás en el libro-obra *Buenas noches* (1986), donde Codocedo colabora con Bororo y su hija Elisa para producir un objeto artístico para su propia hija Paula, proponiendo así una definición de paternidad basada en la ternura y el afecto.

Sentados estos antecedentes sobre la producción artística de Víctor Hugo Codocedo, hemos querido proponer que ciertos cuestionamientos

sobre la autoridad y la violencia presentes de manera casi transversal en el cuerpo de obra del artista buscaron expandir las nociones edípicas de masculinidad desde las prácticas artísticas experimentales. Sin embargo, uno de los factores que queda más nítido, posterior a este ejercicio de cronología, es el hecho de que este fue un artista en extremo dinámico en cuanto a las fuentes y medios en los cuales se desarrolló su producción. Lo cierto es que, después de varios años en los que la producción de Codocedo permaneció en virtual ocultamiento para el campo de la investigación sobre artes visuales, debemos relevar la importancia de seguir indagando en la producción de este atípico y singular productor y de proponer nuevas lecturas e interpretaciones sobre su obra, clave en una escena artística que actualizó las nociones de la tradición local en sintonía con una convulsa contingencia política a nivel regional.

MATERIAL CONSULTADO

Aguiló, Osvaldo (1983).

Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto, Santiago de Chile: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.

Arqueros, Gonzalo (2017).

«CODOCEDO, Víctor Hugo», en *Catálogo razonado. Colección Museo de Arte Contemporáneo*, Santiago de Chile: Museo de Arte Contemporáneo.

Baeza, Felipe y José Parra (2012).

«Taller de Artes Visuales (TAV). Producción, difusión y reflexión sobre el grabado en Chile durante la Dictadura», en *Ensayos sobre artes visuales: Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Santiago de Chile: Centro Cultural La Moneda y Lom.

Cauce (1986).

«Instalaciones de Víctor Hugo Codocedo», Equipo Cauce, 27 enero al 2 febrero.

Codocedo, Víctor Hugo

- (1982). *La Separata 2*. 13 agosto (Catálogo multimedia, CeDoc).
- (1983). *La Separata 6*, julio (catálogo multimedia, CeDoc).
- (1983). *Tercer Catálogo Galería Sur* (catálogo multimedia, CeDoc).
- (1985). «Arte Correo, Mail Art o Arte Postal», en APECH 1. *Boletín de de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile*, abril-junio (catálogo multimedia, CeDoc).
- (1986). *Eclipse* (catálogo multimedia, CeDoc).
- (1987). *Eclipse II* (catálogo multimedia, CeDoc).

Dittborn, Eugenio (1983).

Segundo Catálogo Galería Sur (catálogo multimedia, CeDoc).

Donoso, Claudia (1987).

«Instalación de Víctor Hugo Codocedo. Eclipse interruptor», en *Apsi*, 26 octubre.

El Mercurio (2003).

«La revolución del espacio», *Vivienda y Decoración*, 21 junio 2003.

Eltit, Diamela y Raúl Zurita (1983).

Sexto Catálogo Galería Sur. Colección Pedro Montes.

Freud, Sigmund (1991).

«El retorno del totemismo en la infancia», en *Obras completas*, Vol. 13, Buenos Aires: Amorrortu.

Galaz, Gaspar y Milan Ivelic (1988).

Chile, arte actual, Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaíso.

Garbayo Maeztu, Maite (2016).

Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo, Bilbao: Consonni.

Giunta, Andrea (2017).

«Desvíos del papel. Cuerpo, instituciones e identidad en la obra de Juan Pablo Langlois», en *Juan Pablo Langlois V. Retrospectiva (obras 1969-2012)*, Santiago de Chile: Centro Cultural Matucana 100, Metales Pesados Visual, D21 Editores y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Godoy Vega, Francisco (2012).

«Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980», en *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, Volumen II, Santiago de Chile: Centro Cultural La Moneda y Lom.

Gómez García, Manuel (2007).

Diccionario Akal del teatro, Madrid: Akal.

González Castro, Francisco, Leonora López y Brian Smith (2016).

Performance arte en Chile, Santiago de Chile: Metales Pesados.

Hooks, Bell (2000).

«Revolutionary Parenting», en *Feminist Theory: From Margin to Center*, Cambridge: South End Press.

Jacoby, Roberto (2017).

«Sin título (notas sobre inmaterialidad)», en *Archivos en uso*, Red Conceptualismos del Sur (RCS). Sitio web: <http://archivosenuso.org/sites/default/files/jacoby/notas_inmaterialidad/1967-13126.jpg>

La Bicicleta (1979).

«Situación Seminario Arte Actual 1979», Carlos Leppe (comp.), agosto y septiembre.

Lacan, Jacques (2009).

El Seminario de Jacques Lacan Libro 3, Las Psicosis 1955-1956, Buenos Aires: Paidós.

Labowitz, Pedro (1987).

«VIII Bienal Internacional de Arte Valparaíso», en Artes y Letras, *El Mercurio*, 6 diciembre.

Las Últimas Noticias (1983).

«No faltaron los despistados que creyeron que estaban filmando una fotonovela...», 23 mayo.

Lippard, Lucy (2004).

Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, Madrid: Akal.

Lloret, Rosa (2010).

«Transcripción sesión videos V. H. Codocedo». Entrevista Carol Yasky para la Unidad de Conservación y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 18 de junio. Fondo Archivo Institucional MAC (Faimac).

Manzi, Javiera y Paulina Varas (2016).

Poner el cuerpo, llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina, Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende (catálogo multimedia).

Maureira, Diego (2015).

«Arte y esfera pública en el Chile de las últimas cuatro décadas: el mural, la silla y la vitrina», en *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, Ignacio Szmulewicz (ed.), Santiago de Chile: Metales Pesados.

Meza, María Eugenia (1985).

«Tras el mito y la Luz». *Paula*, 24 diciembre.

MNBA (1985).

Catálogo VI Concurso de Creación Plástica. Diciembre 1984 - marzo 1985. Fondo Archivo Institucional MAC (Faimac).

Orellana, Patricio y Elizabeth Quay Hutchison (1991).

El movimiento de derechos humanos en Chile, 1973-1990,
Santiago de Chile: Centro de Estudios Políticos
Latinoamericanos Simón Bolívar CEPLA (multimedia).

Richard, Nelly (2014).

Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973,
Santiago de Chile: Metales Pesados.

Rivas San Martín, Felipe (2016).

«Tiempos disidentes. Filiación materna en las teorías del arte desde los 70 en Chile», en *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*, Lucas Martinelli (comp.), Buenos Aires: UBA.

Rojo, Grínor (1985).

Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983, Madrid: Ediciones Michay.

Ulibarri, Luisa (1979).

«Arte joven. Estado de la situación», en *Revista Ercilla*, 24 octubre.

Varas, Paulina E. (2018).

Luz Donoso. El arte y la acción en el presente,
Santiago de Chile: Ocho Libros.

VV.AA. (1979).

Aun es tiempo, Santiago de Chile (documento multimedia, CeDoc).

VV.AA. (1986).

Colectiva de Arte Wurlitzer (catálogo multimedia, CeDoc).

VV.AA. (2012).

Chile años 70 y 80, memoria y experimentalidad, Santiago de Chile: Museo de Arte Contemporáneo.

NOTAS

¹ También conocido por sus apodos «El Bakán», «La Motta» o «El Solo» dentro de su producción artística y su círculo de colaboradores.

² Cuya etapa inicial se basaba en tres videos titulados *Arte y Política I, 1960-1973* (Gaspar Galaz y Virginia Errázuriz), *Arte y Política II, 1973-1989* (Nelly Richard) y *Arte y Política III, 1989-2004* (Nury Gonzalez, Guillermo Machuca y Willy Thayer), estrenados en un seminario homónimo del mes de junio de 2004, en una colaboración entre la Universidad ARCIS, el aquel entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Vale mencionar que los resultados parciales de esta investigación y documentales constituyeron un número especial de la *Revista de Crítica Cultural* lanzada en aquel año, correspondiente a los números 29 y 30.

³ Si bien la conocida propuesta de que el arte conceptual desarrollado hacia el período de la Guerra Fría habría «desmaterializado» al objeto artístico suele ser atribuida al trabajo de la crítica norteamericana Lucy Lippard, en particular a su texto *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* de 1973, existen varias aproximaciones teóricas y prácticas sobre esta noción en el contexto del Cono Sur que son simultáneas o que incluso anteceden a aquella lectura. Esto acontece especialmente en el contexto argentino, donde los artistas asociados a la que posteriormente se conocería como la Generación del Di Tella —incluido Roberto Jacoby—, planteaban desde la segunda mitad de la década del sesenta la «relativa inmaterialidad» (Jacoby 1967, p. 1) de las prácticas artísticas recientes a favor de la inclusión de la esfera extraartística dentro de las mismas acciones conceptualistas.

⁴ La referencia al concepto de «neovanguardismo» es empleado, entre otros, por Osvaldo Aguiló en su texto *Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto* de 1983, en referencia a aquellas prácticas artísticas in o desmaterializadas que aludían a la contingencia política de aquellos años.

⁵ La investigadora Maite Garbayo Maeztu señala que las acciones conceptualistas que emplean el espacio público son «un acto que posee ciertas implicaciones, especialmente en un contexto dictatorial, en el que las calles y todo el espacio público están fuertemente controlados y delimitados. En la acción se reafirma un no admitir que el espacio público sea un lugar de prohibición y constricción» (Garbayo Maeztu 2016, p. 37).

⁶ Esta obra sin título y datada del año 1975 actualmente forma parte de la colección del Museo de Arte Moderno (MAM) de Chiloé.

⁷ Asociación de Pintores y Escultores de Chile (primer boletín: abril-junio 1985).

⁸ La revista *Ephemer*a funcionó entre los años 1977 y 1978, con un total de doce números publicados.

⁹ La relegación política consistió en un tipo de represalia utilizada bajo la dictadura de Augusto Pinochet en la que se obligó a que individuos opositores al régimen tuvieran que trasladarse a vivir en pueblos y regiones remotas de su domicilio, alejándose de sus círculo político, familiar y laboral por un determinado periodo de tiempo. Cabe destacar que hacia 1980 nació la Agrupación de Familiares de Relegados y Ex-Relegados (Orellana y Hutchison 1991, p. 31).

¹⁰ El autoritarismo de la Junta y del dictador podría estar siendo aludido en la siguiente frase que emite Rafael en el segundo acto, sobre el poder ejecutivo y la justicia: «El impector dice que lo mandan, el carabinero dice que lo mandan, el jefe de'llos dice que lo mandan. Y el jefe del jefe también se la saca con que lo mandan.

¿Con quién vai'hablar?... Si toos dicen que los mandan, tendríai que hablar con Dios nomás; Él debe ser el que los manda a toos». La alusión a Dios podría estar ridiculizando la autocracia autoritaria.

¹¹ El conocido Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), vigente entre fines de 1978 y 1985, estuvo conformado por los literatos Diamela Eltit y Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld.

¹² La Unión Nacional por la Cultura (UNAC) se creó el año 1977 con el objetivo de «unir, coordinar y apoyar las acciones e iniciativas relacionadas con la cultura y especialmente del arte en Chile» (UNAC, 1). Entre sus miembros se contó con artistas y autores individuales y también con agrupaciones colectivas ya creadas, como el T.A.V., la Agrupación Cultural Chile, el Departamento Cultural Vicaría Sur, la Federación de Cineastas, la galería Espacio Siglo XX, el Teatro Imagen, la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) o el Taller 666, entre otras organizaciones.

¹³ Esto sostienen los investigadores Francisco González Castro, Leonora López y Brian Smith en la nota 287 de su libro *Performance arte en Chile*.

¹⁴ Incluyendo la siguiente bajada de línea: «Un arte más intelectual, casi "conceptual", se abre / también paso dentro de la vanguardia chilena. Ellos / privilegian la idea antes que la percepción visual». Este artículo también incluye las propuestas artísticas de sus contemporáneos Hernán Parada y Patricia Saavedra.

¹⁵ Recogemos el término «llamamiento político» del catálogo *Poner el cuerpo* (2016). Este concepto fue empleado con frecuencia en grupos disidentes y/o sindicales hacia la década de 1980, refiriéndose al ejercicio de interpelación pública hacia la toma de posición y acción colectiva en contra de Augusto Pinochet (Manzi y Varas 2016).

¹⁶ El Taller de Artes Visuales (T.A.V.) fue una agrupación cuyo antecedente directo sería el Taller Bellavista —gestado por Francisco Brugnoli y también conformado por Alfredo Cañete y Pedro Millar en 1974—, luego «un taller de impresión y artes gráficas» tras la donación de una casa en la calle Bellavista por el Comité de Cooperación para la Paz a una sociedad limitada conformada por los miembros del Taller Bellavista menos Pedro Millar y sumados Raúl Bustamante, Gustavo Poblete y Fernando Undurraga a comienzos de 1975. Eventualmente albergaría la docencia, galerismo y producción artística alternativa desde T.A.V. (Baeza y Parra 2012, pp. 22-23).

¹⁷ Sobre esta serie, el autor luego dirá «debo citar también el trabajo “El Derecho de Nacer” del cual soy autor, como antecedente para fundar un código postal basado en la producción seriada de tres obras postales desde 1983 a 1985, y su implicancia social en Chile y Latinoamérica» (Codocedo 1985, p. 15). De hecho, esta serie presentada como tríptico le valdría una selección y aparición en el catálogo del VI Concurso de Creación Plástica, entre los meses de diciembre de 1984 y marzo de 1985 en el MNBA.

¹⁸ Aquí vale la pena mencionar que el historiador Guillermo Machuca declara en el año 2003, respecto al concepto de «instalación», que «el primero que lo ocupó e hizo un análisis fue el filósofo Pablo Oyarzún, para una obra del artista Víctor Hugo Codocedo, en 1985. La escena de entonces decía que le interesaba el arte corporal, la influencia de la fotografía, el espacio urbano, las intervenciones, en fin. Pero no se analizaba la instalación como categoría. Recién a mediados de los noventa empieza a adquirir mayor preponderancia» (Machuca 2003, p. 11).

¹⁹ A modo de paralelismo, destacamos la similitud entre esta hilera y la obra «Huincha sin fin», creada por Luz Donoso hacia comienzos de la década del ochenta. Según la investigadora Paulina Varas, la primera vez que esta obra fue mostrada públicamente

fue para la *Exposición Internacional de la Plástica* al alero del Simposium Internacional de los Derechos Humanos en el Museo de San Francisco en 1978 (Varas 2018, p. 110), sin embargo ninguna fuente documental accesible de la época da cuenta de este dato. La investigadora también registra cómo Hernán Parada recuerda la primera de estas «Huinchas» en el año 1979 (p. 196). Esta «obrabierta» (Hernán Parada) consistió en un trabajo archivístico, que contó con una serie de huinchas de papel que se compusieron a lo largo del tiempo y los acontecimientos políticos que tuvieron lugar, utilizando documentos relativos a la dictadura y las violaciones a los derechos humanos, como retratos de detenidos desaparecidos, panfletos de protestas públicas, listas de personas desaparecidas, etc., unidos en forma de hilera.

Yocelyn Valdebenito Carrasco (Chillán, 1982) es Diplomada en Archivística y Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Sus líneas de investigación comprenden la museología latinoamericana, la historia del arte en Chile y pedagogías feministas. Actualmente trabaja en el libro *Laura Rodig Pizarro (1901-1972). Lo político es un verbo*. Además, desde 2011 se desempeña como investigadora y académica en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile y en la Universidad Alberto Hurtado.

CUERPOS POLÍTICOS

APUNTES HISTORIOGRÁFICOS SOBRE LA
OBRA FEMINISTA DE LAURA RODIG PIZARRO

YOCELYN VALDEBENITO CARRASCO

Preludio

Este ensayo plantea desarrollar una aproximación crítica al problema central que ha abordado la historiografía con enfoque de género en los debates internacionales desde mediados de siglo XX,¹ esto es: el conflicto entre la contribución histórica de mujeres a las transformaciones sociales, culturales y artísticas, y su sistemática omisión en las narrativas oficiales, por diferentes instituciones tanto públicas como privadas.² En este problema historiográfico subyace una cuestión de fondo, que es la categoría «mujer» como objeto de estudio, cuyo significado ha sido profundamente cuestionado por ciertas posiciones del feminismo.³

Tales posiciones han señalado que la masculinidad en Occidente se construyó por oposición a la categoría mujer, es decir, la «mujer» habría sido inventada por los hombres como un mecanismo de diferenciación de su propia masculinidad. La mujer «distinta» al varón, como marca de inferioridad, en tanto «otra», símbolo de cuerpo, sexo y reproducción como instrumento de vindicación de su virilidad (De Beauvoir 2017, p. 34). Si bien es innegable que la categoría mujer, asignada por la cultura patriarcal, subyugada por el capitalismo e impuesta por el colonialismo, ha generado vivencias comunes de exclusión, marginalidad y violencia, también ha abierto brechas entre «ellas» a causa de las clases sociales, razas, orientaciones sexuales y otras tantas experiencias, geopolíticas incluidas, como el tercer mundo.⁴

Por tanto, pensar históricamente «la opresión patriarcal» no es posible en tanto experiencia universal y unívoca sino a partir de las particularidades de las diferentes vivencias. Lo que Adrienne Rich llamó «la política de localización» y «el *continuum* lesbiano»,⁵ es decir, un punto de vista feminista que configura la experiencia de sujetos en una localización específica en el espacio y en el tiempo: la localización primaria que es el cuerpo, esto es, el espacio morfológico y político del sujeto femenino incardinado. Rich, en este sentido, radicalizó la perspectiva crítica de Simone de Beauvoir y transformó el análisis del papel normativo de la heterosexualidad obligatoria en una herramienta política para pensar deseos e identidades otras.

Monique Wittig planteó incluso que la categoría «mujer» está contaminada políticamente y es teóricamente inútil por cuanto encierra a las mujeres en una trampa esencialista (Wittig 2006). Propuso una alternativa en la categoría «lesbiana», entendida ya no como una orientación sexual sino como una posición política que trasciende el imaginario masculino; vale decir, un posicionamiento fuera de la oposición dicotómica entre el hombre y la mujer impuesta por el patriarcado. Con la frase «las lesbianas no son mujeres», pronunciada durante la conferencia anual de la Modern Language Association en Nueva York en 1978, Wittig cuestionó un punto fundamental que el feminismo no había puesto en duda: el sujeto mismo de sus luchas en relación a la heterosexualidad. De este modo, la disidencia sexual pasó a ser ya no una expresión de la sexualidad relegada al ámbito privado sino un régimen político, de resistencia y lucha.

Revisar críticamente el campo de la historia del arte en Chile incorporando tales reflexiones feministas implica no solo develar la cuestión de las omisiones historiográficas sino también cuestionar la estructura epistemológica en la que se inscribe la historia como universalidad del saber, permitiendo que ingresen las particularidades a los relatos. Contra una narrativa totalizante centrada en «una historia de las mujeres», propongo desarrollar a través de este ensayo una estructura que despliegue las subjetividades incardinadas de una artista en particular, las maneras que tuvo de negociar sus diferencias, sus contradicciones y perplejidades. Tal como señala Nelly Richard: «El feminismo necesita de la reflexión crítica y de la acción política pero también de la escritura crítica y de la figuración estética para desorganizar y reorganizar los significados culturales de la realidad social modificando creativamente sus aparatos de enunciación» (Richard 2018, p. 36). De este modo, dar cuenta de la construcción de ciertas subjetividades situadas en un contexto histórico y social específico permite dilucidar lo que Donna Haraway ha denominado una «ética situada» (Haraway 1995, p. 264).

El caso de Laura Rodig Pizarro es quizás uno de los más representativos en torno a las estructuras diferenciales de poder. Dado que su legado y posición política ha tenido un escaso desarrollo documental, desconociéndose el papel protagónico que desplegó la artista en la contribución

a las transformaciones sociales y proyectos modernizadores en el país, es necesario analizar la singularidad de Rodig como sujeto histórico incardinado —*enfleshed* (Braidotti 2004, p. 157)— y su negociación con los códigos, las fuerzas, los afectos, las normativas de su época.

La artista, en el curso de su trayectoria laboral, desplegó con absoluta convicción política una producción artística fecunda desde su militancia feminista en el Movimiento por la Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCh), así como siempre actuó en función de aportar a la educación nacional, mediante diversas iniciativas culturales que se extendieron a ámbitos de saber muy diversos. Su labor a lo largo de los años se desplazó entre muchos intereses, como la pedagogía, el diseño y el afichismo, la escritura curatorial y de ensayo, la ilustración infantil, la gestión cultural, la recopilación documental con fines historiográficos, la museología y la educación museal. Para efectos de este ensayo, nos centraremos en su labor artística y compromiso político entre 1920 y 1940.

Lo particular del trabajo de Rodig es que parte importante de su obra aparece atravesada por un fuerte contenido ideológico. A diferencia de muchas compañeras de su generación en la Escuela de Bellas Artes, cuyas obras tendían a seguir los postulados de las vanguardias históricas mediante la exploración de un lenguaje visual cercano a la abstracción,⁶ la producción artística de Rodig presenta, además de la composición de las imágenes con una reminiscencia del indigenismo y la cultura mexicana, un fuerte contenido social con mensajes disidentes.

Poéticas

Nacida en Los Andes el 7 de junio de 1901,⁷ Laura Rodig Pizarro creció en el seno de una familia de clase obrera, conformada únicamente por su madre Tránsito Pizarro. Entre los datos sobre su infancia y adolescencia que ella misma proporcionó a diversos medios impresos de la época, se sabe que sus primeros estudios los hizo en Linares y que luego estudió en el Liceo Superior de Niñas N°2 de Santiago, anexo al Liceo de Aplicación de Hombres (De Sfeir 1972).

De contextura pequeña y salud frágil, sus estudios formales a menudo se vieron interrumpidos (Rodig 1955). Sin embargo, a través de los



relatos de sus cercanos, se puede inferir que desde muy niña demostró un «extraordinario talento artístico, ingresando a la Academia de Bellas Artes a la edad de 11 años» (Vergara 1963). A pesar de haber sufrido con la rígida formación académica del maestro Virginio Arias, tuvo rápidamente un gran reconocimiento de su talento, ganando su primera medalla a los

trece años en el Salón Oficial de 1914, luego la segunda medalla del Salón Oficial en 1916.⁸ Ese mismo año conoció a Gabriela Mistral, quien se desempeñaba como profesora del Liceo de Los Andes y se convirtió en su íntima amiga y protectora. Otras artistas, como Dora Puelma, también la ayudaron a seguir con su sueño artístico, al que su madre se opuso desde un principio. Sofía Barros, por ejemplo, le brindó alojamiento hasta que inició su carrera como profesora en Punta Arenas bajo el atento resguardo de Gabriela Mistral (Helfant 1972, p. 41).

Desde ese momento su trayectoria artística se vinculó con la educación, convirtiéndose en «la primera artista que impulsó un arte social» (Rodig 1925) a través de su trabajo pedagógico tanto en escuelas como en museos (Vidal 1972). En una época en la que no era habitual que las mujeres viajaran solas por los países y menos que cruzaran fronteras, Rodig incorporó los viajes como parte de su estilo de vida. Junto

Laura Rodig junto
a su amiga Luisa
Fernández Abarca
en el Museo
Nacional de Bellas
Artes en 1921.
Gentileza Archivo
fotográfico Karen
Plath Müller Turina.

a Mistral se embarcó en 1919 a Punta Arenas, luego a Temuco en 1921, Santiago en 1922, ese mismo año a Ciudad de México y en 1923 a Nueva York. Luego en solitario continuó su periplo por Madrid en 1924 y en 1925 por Montevideo, Punta Arenas y Santiago. En 1928 aterrizó en París, en 1930 en Sevilla y de vuelta a Santiago de Chile en 1932. Viajó a Punta Arenas en 1948 y al archipiélago de Juan Fernández en 1953.

En este periodo en que el rol de la mujer se construía a partir de condiciones biológicas, que las asociaba a menudo con seres débiles emocional y físicamente, cercanas a la naturaleza, al instinto y la maternidad, su oficio de maestra fue un pivote fundamental para revertir este destino que le permitió además llevar una vida autónoma y alternar con las tareas artísticas y de creación intelectual.

Durante su estadía con la poeta tuvo la oportunidad de conocer a la intelectualidad mexicana y empaparse de su cultura y perspectivas de modernidad latinoamericana.

Cuando en junio de 1924 llegó a Madrid, tenía tantos bocetos de su viaje por México que organizó una gran exposición en la reconocida Casa Nancy. Como resultado, su escultura «India mexicana» fue premiada por el círculo de críticos de arte de Madrid⁹ y luego fue adquirida por el Museo Moderno de Madrid, convirtiéndose así en la primera mujer latinoamericana en ingresar con una obra a aquel museo.

De vuelta a Santiago en 1925, tras una fuerte ruptura con Gabriela Mistral, se reincorporó como inspectora en el Liceo de niñas N°6 de Santiago. Luego, entre 1925 y 1927, además de trabajar como profesora de dibujo en el Liceo de niñas N°5, realizó un Curso para Maestras de las Escuelas Técnicas Femeninas.

Participó de manera voluntaria y desinteresada tanto en la alfabetización de adultos en la escuela nocturna de Artes y Oficios como en la organización de un viaje de pintores al sur de Chile. En 1928 partió a Europa a perfeccionarse en el taller de pintura mural del artista francés Marcel Lenoir en París. Un año más tarde se inscribió en el taller de André Lothe y en la Escuela de Artes Decorativas de París. En paralelo, se interesó por desarrollar una serie de copias en el Museo del Louvre.¹⁰ Ese año compartió hogar con la escritora feminista Marta

Vergara, quien dejó registro de las intensas conversaciones y aventuras de ambas en sus libros de memorias publicados durante la década de 1960.

En 1930 obtuvo la medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España. Asimismo, solicitó una prórroga, junto a su amigo el pintor Camilo Mori, para extender un año más la beca de estudios concedida por el Estado chileno.

Siguió esculpiendo a una serie de intelectuales de la época, como el compositor chileno Humberto Allende, a raíz del éxito de este último en la ciudad de Praga, o el retrato de Romain Rolland, a quien la artista leía profusamente y admiraba por sus ideas pacifistas.

Políticas

De vuelta en Chile en junio de 1932, se incorporó de lleno a las intensas actividades de los movimientos feministas que comenzaron a emerger durante esa década. Ya en diciembre de ese año puso en contacto a Marta Vergara, recién llegada de París, con varios grupos de mujeres populares que deseaban participar de la lucha por sus derechos civiles y sociales. Como señala Marta Vergara:

Meses antes, cuando aún yo estaba en Europa, Isabel Díaz le dijo a Laura Rodig que contaba con noventa viudas descontentas, y Laura me escribió, muy feliz, que cuando yo llegara ya me tendría material humano para mi inquietud social y sentimental: las noventa viudas y Marcos Chamudes.¹¹ Isabel Díaz quedó de acarrear a estas mujeres enojadas a la calle San Diego. Se mostró mientras tanto la organización de la cual ellas serían el núcleo «en resistencia». (Vergara 1974, p. 118)

Entre tanto, Rodig repartía su tiempo entre las febriles actividades de las concentraciones obreras, la producción artística y las cada vez más demandantes acciones de filantropía y asistencialismo. Vergara recuerda: «Al poco tiempo Laurita ya no trabajaba sino para el Socorro Rojo.¹² Con esa condición suya para crearse problemas, ella, cuyo

Certificado otorgado a la artista que la notifica de la obtención de la medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España, el 15 de abril de 1930. Gentileza del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional.



EXPOSICIÓN IBERO-AMERICANA
SEVILLA

JURADO DE RECOMPENSAS

TERMINADAS LAS DELIBERACIONES DEL JURADO SUPERIOR DE RECOMPENSAS, EN LAS QUE HAN SIDO EXAMINADAS Y DEFINITIVAMENTE RESUELTAS LAS PROPUESTAS FORMULADAS POR LOS JURADOS DE CLASES, REVISADAS POR LOS RESPECTIVOS DE GRUPOS, TENGO EL HONOR DE COMUNICAR A Vd. HABERLE SIDO OTORGADA LA DISTINCIÓN DE MEDALLA DE ORO COMO expositor DEL GRUPO 1º.- BELLAS ARTES.

Su escultura "India".

CLASE 3ª.- Escultura.

DIOS GUARDE A Vd. MUCHOS AÑOS.

SEVILLA 15 DE ABRIL DE 1936.

EL SECRETARIO DEL JURADO SUPERIOR.

AL Laura Redig.

contacto con el dinero era tan fugaz, se había hecho cargo de una cantidad de gente que debía mantener. A menudo ocupaba a sus protegidos como ayudantes en el taller. Los casos que atendía Laurita en esa época del Socorro Rojo se habían gestado por cuestión de volantes repartidos [de propaganda], y los personajes principales no podían lanzarlos al aire porque estaban encerrados [presos]. Casi todos habían dejado atrás a una familia; gente que ya no tenía qué empeñar. Laura concluía por llevar sus propias cosas a la agencia [de empeño]» (Vergara 1974, p. 115).

Dado que las características anatómicas de las mujeres se asociaban a lo instintivo, a la maternidad y la emocionalidad como definición de lo «femenino», estas consideraciones se proyectaban como verdades estables que posibilitaban un orden social y que por cierto aseguraban la continuidad política en la reproducción de lo establecido. En este sentido, la vida emancipada e independiente que llevaba Rodig contrastaba con el estilo de vida en sujeción masculina que se esperaba de toda «buena mujer». Tal como refiere un texto de visitantes sociales católicas de ese periodo: «[...] en las actividades culturales, artísticas, de investigación científica e industriales, el varón está en su propio terreno... la mujer cumple su función creadora a través de la maternidad... la confección del vestuario, la preparación de la alimentación, la atención de sus enfermos y la educación de sus hijos son actividades peculiares de la mujer, ya que derivan de su propia naturaleza» (Valdés, Caro y Peña 2010, pp. 117-206). Por lo que cuestionar o alterar cualquiera de estas afirmaciones amenazaba al sistema en su totalidad, incluso resquebrajando la paz social, ya que se creía que un hogar armonioso contribuía a atenuar los conflictos de clase.

Así, el 11 de mayo de 1935, tras una asamblea en la Universidad de Chile que congregaba a una veintena de mujeres encabezadas por Elena Caffarena y Marta Vergara, se dio comienzo a uno de los movimientos más importantes del feminismo en Chile (Antezana-Pernet 1997, p. 40), cuyo proceso Julieta Kirkwood definió como «el paso de la invisibilidad a la visibilidad de la mujer en la historia de Chile; de ser objeto a ser un sujeto de la sociedad» (Kirkwood 1982, p. 34).

A pesar de que la historia del MEMCh sufrió una serie de vicisitudes y transformaciones a lo largo de los años, en sus inicios aspiraba a ser un instrumento de cohesión social en la que todas las mujeres, independientemente de su clase, características intelectuales, orientación sexual o étnicas, se sintieran identificadas y militaran activamente en el movimiento en pro de sus derechos civiles y sociales. Las principales promotoras de estas ideas fueron Elena Caffarena y Marta Vergara, quienes dieron una dura batalla al interior del movimiento por mostrar un claro compromiso con las mujeres de clase obrera. «Allí [en el MEMCh] se realizó algo que hasta entonces parecía increíble: ver actuar juntas y en perfecta armonía a mujeres de todas las clases sociales: la empleada al lado del médico, la abogada al lado de la campesina, la señora al lado de la empleada doméstica, la artista, la escritora al lado de la mujer de pueblo...» (Caffarena 1942, p. 3).

A partir de los contactos que le proveyó Laura Rodig, Marta Vergara asistió tanto a las reuniones de las mujeres acomodadas como a las sesiones con las señoras populares; ella misma lo describió así: «Mientras tanto, en la calle San Diego sesionaba otro grupo, llamado "Federación de Mujeres", integrado por algunas comunistas, obreras sin partido y estudiantes interesadas en los problemas sociales. Esta federación, que no consideraba a nadie, pues éramos un montoncito, podía considerarse numerosa si se estima que la engendró la ilusión de una "pantalonera". Se llamaba Isabel Díaz. Cosía los pantalones en la fábrica y "los llevaba" en su casa, en su partido, adonde fuera. Su físico no discrepaba de su carácter. Muy alta, seca, las facciones acentuadas, la voz resistente. A los hombres poco los quería y éstos la juzgaban una vieja testaruda» (Vergara 1974, p. 118).

Efectivamente, junto a la demanda por cubrir necesidades y derechos específicos de la mujer en la sociedad chilena, también llegaron mujeres que desafiaban la orientación sexual legitimada y cuyas expresiones corporales se establecían desde lo ambiguo. Todas ellas tenían su lugar en el movimiento, aunque no sin cierto recelo por parte de algunas compañeras, así como por la burla, el rechazo y la hostilidad por parte de la mayoría de los señores de izquierda. Elena Pedraza también recuerda a Isabel Díaz con notoriedad por sus modos y también por el efecto que causaba en los varones:

La Isabel era una obrera pantalonera, vestonera. Y esta mujer yo no sabía si había conocido a Recabarren. Esta mujer era una vieja, de pelo blanco, bien grande. Le faltaban los dientes parece, pero para hablar era una feminista tremenda. Y por ser feminista y como les peleaba a los hombres de igual a igual, esto es algo que yo pienso, podría haberle pegado hasta un puñete a un hombre, maciza. Me acuerdo que le corrieron [voz] que era maricon... Estaba en el partido y ella les enrostraba, la impresión que tengo, sobre todas las cosas de los hombres, la política del partido, de considerar a la mujer, de mirarla en un segundo plano. (Rosemblatt, 2000)

De esta manera, los peligros secretos del feminismo para los varones de izquierda radicaban no solo en la amenaza latente de perder los privilegios masculinos del poder y el control político sino que en la posibilidad de la subversión de la «identidad de mujer» en un ámbito más íntimo. Así pues, comenzó una guerra soterrada de desprestigiar el movimiento y dividir a las «memchistas» introduciendo la idea de que ante todo se debían preservar las identidades de clase, antes que el género femenino, pues el riesgo era que se perdiera la lucha contra la opresión burguesa.

Ante el asedio tanto de las corrientes políticas conservadoras, principalmente la fuerza de la Iglesia católica y el acoso «desde dentro» por parte de los grupos de hombres de izquierda que militaban en el Frente Popular, se necesitaba urgentemente propiciar una identidad del grupo memchista. En 1937, rápidamente se organizaron comités que favorecieran la cohesión entre las militantes. Una cuestión fundamental fue la creación de un estandarte que produjera ese efecto en las marchas, lo mismo la elaboración de un carnet de adhesión y un brazalete de tela que se ubicaba alrededor del brazo. Todo ello fue pensado por Laura Rodig, que desarrolló un sistema de fabricación artesanal en serie que permitiese a las participantes la adquisición de tales indumentarias a bajo costo.

De esta forma, cientos de memchistas comenzaron a solicitar desde todas partes del país los atavíos que las identificaban como militantes. Por ejemplo, en julio de ese año, la señora Ana Álvarez de la localidad

rural de Corral demanda a través de una carta el envío de los administrativos memchistas. La respuesta fue la siguiente: «Le adjunto un croquis del estandarte del MEMCh, este estandarte fue ejecutado por la pintora Laura Rodig. Si usted se interesa por uno igual, pediría a ustedes encargársele. Estaría que le escribiera a la siguiente dirección: calle Juárez N°759. Santiago».¹³

Resulta notable cómo la imagen creada por la artista se convirtió en un icono que no solo logró mantener una imagen uniforme del movimiento sino que contribuyó a generar una identificación con la causa, convirtiéndose en una manera poderosa de estimular un profundo sentido de pertenencia y lucha común. Pues fueron las mismas mujeres quienes se vieron reflejadas en la imagen que buscaba un progreso más equitativo para ellas.

Aun cuando el fascismo arreciaba y las consignas de emancipación eran acalladas por una fuerte represión policial, la resistencia que generaba el movimiento fue vivido con perseverancia, ingenio y muchas veces con una buena cuota de humor. Es el caso de una redada perpetrada en contra de las actividades de la agrupación:

Las mujeres organizamos un acto en un cine del barrio San Diego y Avenida Matta. Unos jóvenes Nazis, niños bien, lo disolvieron lanzando bombas lacrimógenas. Algunas tratamos de exhortar a las asistentes a resistirlas, pero yo misma lloraba en forma tal que hube de salir. Lloraba lágrimas negras. Me pintaba prolijamente las pestañas en lo que empleaba cierto tiempo. A Laura la encontré en la calle rodeada de un grupo de obreras que me recibió entre risas y llantos. «Estábamos tan preocupadas —dijo una—, porque decía Laura que con tus ojos sin pintar no te íbamos a reconocer en este alboroto». Dos de los asaltantes habían sido atrapados por las asistentes. Se los entregamos a los carabineros y nos dirigimos todos a la comisaría. Mejor no lo hubiéramos hecho. Con la redacción que fue dándosele al parte, estuvimos en un tris de pasar al juzgado como agresoras. Si las obreras se hubieran hallado solas frente a los niños bien, eso habría ocurrido. (Vergara 1974, p. 120)

Para muchas obreras y campesinas, ambas figuras se convirtieron en personajes de reconocimiento, admiración e incluso protección. Esto quedó de manifiesto por ejemplo cuando en momentos de dudas el comité local de Rancagua fue enfático en insistir acerca del envío de una delegación de intelectuales de la talla de Marta Vergara o Laura Rodig y de compañeras obreras para apoyar la concentración que estaban preparando a fin de reclutar nuevas adeptas.¹⁴ Es evidente que el rol público que cumplía Laura Rodig no era solo como artista sino que también como una voz en defensa de las más desfavorecidas. Este papel que había desplegado en base a un compromiso político genuino y profundo con los ideales de emancipación y autonomía tuvo consecuencias tanto en su vida personal como profesional.

En el periódico *La Hora*, el 19 de julio de 1937, Rodig pronunció un encendido discurso a favor de la Pasionaria¹⁵ en un evento organizado para la conmemoración de un año de la Guerra Civil española en el Teatro Victoria de Santiago. A través de este discurso, la artista estimuló la formación de un Comité Femenino pro ayuda a España que organizó todo tipo de acciones a favor de la República:

*La mujer está siempre al comienzo de toda época
ayudándola a nacer con su dolor. He ahí unas palabras que
representan la situación de España. Ahí está ella, la mujer
española, la que no quería ser sino mujer, sino madre.
Supo de un golpe que esta vez en la epopeya que viviría
su pueblo iba a jugarse en su propia sangre el destino
del mundo. [...] La vida de un niño, puede depender del
pequeño esfuerzo de una de nosotras. Agotad toda
vuestra intuición e iniciativa. Imaginad a un niño herido,
desnudo y con hambre. ¡Pensad por un momento
que él fuera vuestro hijo! [...] ¡con el calor de nuestros
sentimientos tenemos que caldear el vientre de ese barco,
con nuestras manos hechas para la ternura empujarlo
para que lleve nuestro mensaje fraternal, nuestra
respuesta entrecruzada de esperanza, a ese grito de las
mujeres que han de encontrar en nuestros corazones el
eco inefable de la solidaridad humana! (Rodig 1937, p. 4)*



La artista junto a sus trabajos en una exposición individual realizada en Chile en 1927. Gentileza del Fondo Fotográfico del Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Pese a que su discurso sigue siendo naturalista y esencialista de la identidad femenina vinculada a la maternidad y al «calor de la ternura» —forma de entenderla propia de este periodo—, lo interesante es que ubica a la mujer en el origen de las épocas, concibiéndola como sujeto de la historia en la que su propia sangre está en ciernes frente al destino de la humanidad. La concepción poética de sus palabras reviste también un trasfondo político que es el palpito del inminente devenir; lo político, según su concepción, es el futuro, la incertidumbre de lo posible, dada la autonomía de los sujetos que encarnan la historia. No es raro que la infancia como una «radical novedad» haya ocupado gran parte de sus preocupaciones intelectuales, éticas, estéticas y afectivas.

Cuerpos

Durante este intenso periodo —de 1920 a 1940—, Laura Rodig generó obras reflexivas y agudas en torno a la posición y el cuerpo de la mujer en la sociedad, creaciones que contienen un espesor discursivo y simbólico que es necesario examinar en profundidad. En este último apartado nos proponemos trazar un análisis de al menos dos obras de esta etapa, «La fuente y sus mujeres» (1929) y «Desnudo de mujer» (1937), con el objetivo de examinar las condiciones de producción y

contenido discursivo que pueden ser leídos como reflejo de los procesos históricos de emancipación y disidencias de mujeres en el contexto de la historia cultural y artística local.

Esta cuestión exige establecer algunas preguntas preliminares que orienten la relación entre arte y feminismo: ¿cuáles fueron los contextos productivos en que se desarrollaron las obras seleccionadas?, ¿hasta qué punto la militancia feminista puede verse reflejada en tales imágenes?, ¿de qué manera emergen en sus trabajos las representaciones de género?

La hipótesis que sostiene este ensayo es que los viajes a México que Rodig realizó de 1922 a 1923 y su posterior estadía en París, entre 1928 y 1932, fueron experiencias gravitantes para articular una posición feminista¹⁶ que se tradujo no solo en una obra artística sino que también en una obra social, desde y para el pueblo. Bajo una estética indigenista, la artista logró transformar las herramientas visuales adquiridas en una reflexión sobre la construcción tanto de identidades individuales como colectivas.

Lo colectivo se puede dilucidar en el compromiso activo de la artista en la lucha por la igualdad jurídica y política para la superación de la subordinación femenina a través del MEMCh y la conquista del derecho a voto, de modo de contribuir a una sociedad más igualitaria para hombres y mujeres. También se puede advertir, desde un punto de vista artístico —de acuerdo a la documentación reunida hasta ahora—, en la necesidad de Rodig por explorar la síntesis visual que ofrecía la estética indigenista, redescubriendo, rescatando y valorizando la cultura latinoamericana mediante imágenes autóctonas.¹⁷

Por otro lado, algunas de sus obras presentan cierta ambigüedad cuando explora las formas de lo femenino. Esa riqueza en la manera que presenta los cuerpos permite leer lo que enuncian y esconden estas formas como signos de una profunda introspección de la artista en torno a la identidad de género.¹⁸ Desde la biografía de Laura Rodig emergen, además, episodios que afirman una orientación sexual lésbica, cuestión que incide principalmente en la comprensión de sus contextos de producción.

Una cuestión relevante al plantear una lectura feminista de su obra es considerar la especificidad de las condiciones de diferencia a partir de su orientación sexual. Pues, como han subrayado frecuentemente las teóricas feministas, la invisibilización de las intelectuales lesbianas en su labor de agentes culturales sigue perpetuándose en los modos de construir los relatos históricos.¹⁹ E incluso en el caso de las que han sido incorporadas al canon oficial, la cuestión de su lesbianismo se reduce con frecuencia a una mención anecdótica o alguna nota a pie de página.

Abordar de manera explícita la orientación sexual de las artistas permite eludir las definiciones absolutas y las generalizaciones arbitrarias de una expresión corporal y orientación sexual en particular. Pues resulta evidente que no existe un canon de expresión lésbica, siendo múltiples las posibilidades de expresarse en este aspecto. Por otro lado, resulta absolutamente imprescindible reconocer en el caso de Laura Rodig la especificidad de sus vivencias en torno a su sexualidad y estilo de vida, pues esto posibilita comprender y acercarnos más cabalmente a la manera en que tuvo que disputar su posición sexual con el poder legitimado de su época.

Estos elementos sin duda contribuyen a dilucidar la dimensión política del feminismo al que adscribía la artista y por supuesto a evidenciar con toda crudeza la opresión patriarcal, sexista y clasista con la que tuvo que lidiar a lo largo de su vida. Al igual que otras intelectuales de este periodo, Rodig desarrolló estrategias de resistencia para vivir en oposición a las estructuras patriarcales de dependencia económica, familia heteronormativa, sexualidad y reproducción. Una de estas estrategias fue la construcción de una serie de relaciones de complicidad con otras mujeres, como una forma de subvertir las marginaciones y omisiones del poder legitimado.²⁰ Esto nos recuerda que el poder no es solo una cuestión de fuerza coercitiva sino también, tal como señala Griselda Pollock, «una red de relaciones, de inclusiones y exclusiones, dominación y subordinación» (Pollock 2013, p. 81).

Estando en París en 1928, Rodig repartía su tiempo entre el desarrollo artístico durante el día y las intensas conversaciones en los cafés y bares en la noche.²¹ Tras el horror de la Primera Guerra, la vida cotidiana en las grandes ciudades europeas cambió drásticamente, así como las



Laura Rodig
en París 1929,
Colección Archivo
Fotográfico,
Archivo Central
Andrés Bello,
Universidad
de Chile.

antiguas normativas morales burguesas del siglo XIX. La tragedia que había arrebatado millones de vidas incitó el deseo de la juventud francesa a olvidar todo lo vivido, convirtiendo a la ciudad en el epicentro de una larga noche bohemia, de fiesta y carnaval que duró toda la década de 1920. Junto al destello de la luz eléctrica, París se transformó en el centro de intelectuales y artistas de diferentes partes del mundo. La libertad con que la sociedad parisina dejaba a los inmigrantes vivir su vida fue una característica muy atractiva para numerosas personas que pudieron desarrollarse a plenitud y sin complejos.

Es en este paréntesis de libertad entre las dos guerras mundiales que emergió también una apertura social hacia la diversidad de las orientaciones sexuales y las expresiones e identidades de género. Tal como plantea Christine Bard, la aparición de *les garçons* o la afición femenina de vestirse como un chiquillo excede el simple fenómeno de la moda para ubicarse entre la cultura de las apariencias y la historia social, generando con ello una doble señal de emancipación extraordinaria: borrar la separación del signo corporal hombre/mujer mediante el atuendo y la aparición de la libre expresión de identidades y orientaciones lésbicas (Bard 1998, p. 12).

Travestirse con los atuendos masculinos (pelo corto, pantalones, camisa y cigarros) constituyó no solo un acto de innovación en el vestir sino también, y principalmente, un gesto de rebeldía inquietante, una transgresión sobre todo a la normativa heterosexual, rompiendo la dicotomía entre los géneros. En este contexto de eclosión de cultura sáfica, una comunidad de mujeres vivía ya hacía varios años en la orilla izquierda del río Sena. Provenientes de tierras anglosajonas o norteamericanas, desarrollaron un modo de vida independiente cuyo propósito era librarse de tabúes sexuales y falsas identidades (Benstock 1992, p. 23).

Mientras en la ciudad florecían los bulevares y la arquitectura moderna de inspiración geométrica, intelectuales como Gertrude Stein, Djuna Barnes, Romaine Brooks, Nancy Cunard, Sylvia Beach, Natalie Barney, Janet Flanner, Hilda Doolittle, junto a las francesas Adrienne Monnier, Renée Vivien y Colette, fueron urdiendo una red que hizo posible la aparición de las principales vanguardias artísticas, tendencias filosóficas, corrientes políticas y estéticas de lo más variadas (Weiss 2017, p. 29).

De este modo, París se ofrecía a sí misma como un bastión de modernidad, un espacio en el que las mujeres podían gozar de una libertad inusitada, especialmente si se era extranjera. Una vez instalada en la capital francesa, en mayo de 1928, Rodig se inscribió en el taller de pintura mural con el artista Marcel Lenoir. Rápidamente comenzó a asimilar el estimulante ambiente intelectual y cosmopolita que movía a la ciudad de París. En el barrio Montparnasse —calificado por Henry Miller como el ombligo del mundo—, una noche de tertulia estival conoció a una mujer chilena llamada Consuelo Lemetayer e inició con ella un romance apasionado que duró cerca de tres años. Separada y madre de dos hijas, Lemetayer se dedicó a promover internacionalmente la carrera artística de su pareja pues, a diferencia de Rodig, gozaba de una buena situación económica.²²

Mediante un conjunto de correspondencias sostenidas entre Lemetayer y la escritora estadounidense Anna Melisa Graves, es posible advertir no solo la relación amorosa que sostuvo con Rodig sino también el apoyo que brindó a su carrera artística, gestionando y promoviendo su trabajo con diferentes contactos internacionales. Es así como en una de sus cartas, el 13 de agosto de 1930, señala:

Le mando ese Monde donde Barbusse ha ilustrado su novela inédita con un dibujo original de Laura. Ignoro por qué el nombre de Laura no figura. Ha sido olvido simple? Esto me servirá para hacer introducir a Laura más profundamente en Monde porque considero ese contacto muy importante para ella.²³

Es interesante notar la manera en que Lemetayer advirtió la omisión de la autoría de Laura en la ilustración. Pareciera sospechar que en «aquel aparente olvido» había algo más, una especie de menoscabo al reconocimiento del talento, o invisibilización de la autoría de su protegida. Resulta evidente que por la forma en que identifica el hecho, Lemetayer estuviese ya habituada a lidiar con este tipo de «olvidos».

La relación entre ambas incluía a Rodig en la responsabilidad del cuidado de las hijas, de esta manera conformaron una familia, fuera de las normativas burguesas. A través de una correspondencia dirigida

a una amiga norteamericana, fechada el 29 de noviembre de 1928, Lemetayer explica que dejará a la pequeña Margot a su cuidado: «Laura me pide enviarle, junto con su cariño, esas dos fotografías tuyas. En estos momentos ella y yo, estamos preparando muy apuradas nuestros viajes: el mío a Chile y el de ella junto con mi hijita Margot a la Alta Savoya francesa que queda justamente sobre Ginebra».²⁴ Semanas más tarde Rodig escribe: «Su hijita Margot y yo estamos desde ayer en este sitio Mont Salève del que creo le hemos hablado ya. Está a una hora de Ginebra [...] Estamos bajo treinta centímetros de nieve y bajo un panorama imponente, creo que estaremos por un mes aquí, mientras preparo obra, hacemos un poco de sport».²⁵

La complicidad entre mujeres fue una de las características más importantes entre la comunidad de intelectuales y artistas latinoamericanas que residían en París durante este periodo. Con bastantes menos recursos que sus homólogas anglosajonas, sobrevivir en la gran capital era una tarea primordial para luego estudiar, escribir o producir obra. Para ello, desarrollaron prácticas económicas de trueque o intercambio de favores entre ellas, pues era una manera de subsistir y visibilizar su trabajo creativo (Cabello Hutt 2017, p. 3).

Es así como el hogar de Laura Rodig en París se convirtió en un espacio solidario en el que cabían personas de todos los lugares. Marta Vergara Varas, que vivió con ella en aquel periodo, la recuerda así: «Más que casa particular, la suya era entre albergue y hotel, a pesar de contar con solo dos habitaciones» (Vergara 1974, p. 67). Otra de las hospedadas por Rodig fue la artista Carmen Sacco, quien venía de conocer la experiencia de Moscú y permanecería en París algunas semanas antes de viajar a España para embarcarse finalmente a Perú.²⁶

Entre tanto, Rodig seguía trabajando arduamente, pese a las preocupaciones que generaba la salud de la pequeña Margot, quien seguía a su cuidado. Ya en 1929 la artista se había inscrito en la prestigiosa Academia de André Lothe y concretaba su exposición *Motivos de Chile*, organizada por el comité France-Amerique Latine. En plena primavera europea se enteró de que se había adjudicado una beca anual para estudiar en la Escuela de Artes Decorativas. El suceso fue descrito por Consuelo a través de una carta fechada el 25 de mayo de 1929: «Buena

noticia: El gobierno de mi país acaba de comisionar a Laura para que estudie en Europa tres años más con una renta de 2,300 francos mensuales —algo es algo. Annie querida y yo estoy feliz por este triunfo de mi niña».²⁷ Esto generó en Rodig un cierto alivio ya que la subsistencia se hacía cada vez más difícil. Optó por matricularse en la Escuela de Artes Decorativas en los talleres de grabado mientras en sus ratos libres asistía al Museo Louvre a realizar copias de pinturas que le atraían.

A mediados de año había reunido material suficiente para exponer apoyada nuevamente por el comité France-Amerique Latine. La exhibición se desarrolló esta vez en el Salon des Tuileries el 14 de junio. Apoyada por Consuelo, continuó generando redes con intelectuales latinoamericanos, como el escritor y compositor peruano César Alfredo Miró Quesada. Asistían juntas a reuniones donde se discutía de política y de arte, recibiendo el reconocimiento del círculo de intelectuales como una pareja activa en el campo cultural del momento. En una carta fechada el 27 de septiembre de 1929 y enviada a su amigo José Carlos Mariátegui, César Miró comentaba lo siguiente:

Consuelo Lemetayer y Laura Rodig me encargan un saludo muy cariñoso para Ud. Le adjunto un artículo sobre esta última y algunas reproducciones de sus obras. Me pide Consuelo que le diga que ha recibido su carta, así como la que va dirigida a Rabines. Le contestará en estos días. Me dice también que ha conseguido algunas suscripciones para Chile que le enviará.²⁸

Asociada a un conjunto de importantes artistas latinoamericanos —como la argentina Raquel Forner, el cubano Eduardo Abela Villarreal, los ya famosos mexicanos Diego Rivera y José Clemente Orozco y el organizador de la exhibición, el uruguayo Joaquín Torres-García—, expuso desde el 11 al 24 de abril de 1930 en la Galería Zak.²⁹ Este lugar fue un núcleo de encuentro importante para la pintura moderna europea y sudamericana.

Unos años antes, en este mismo contexto, Laura Rodig pintó «La fuente y sus mujeres», un óleo de formato pequeño que fue expuesto por primera vez en el Salón de Otoño de 1928 de esa ciudad. Pese a que es

Retrato de Laura Rodig, 1936, Alfredo Molina Lahitte, monocromo, gelatina sobre papel fibra; 27,5 x 34,5 cm. Gentileza Biblioteca Nacional.



una obra efectuada en el contexto del taller de Marcel Lenoir, la idea compositiva surgió de su experiencia en México cuando emprendió una sucesiva cantidad de viajes por ese país como ayudante de Gabriela Mistral, quien había sido invitada por José Vasconcelos para implementar el proceso de Reforma Educativa.

Desembarcaron juntas en junio de 1922 en el puerto de Veracruz; no obstante, a semanas de su llegada, la labor que cumplía Laura como secretaria fue designada a otra muchacha mexicana. Como consecuencia, la artista decidió inscribirse en las Misiones Culturales, servicio que tenía como propósito propagar la alfabetización por las escuelas rurales, además de ampliar los saberes del mundo campesino e indígena, a través del activismo de maestros y maestras comprometidos/as con la causa. Como ella misma cuenta:

En cuanto a mí que fui de secretaria [...] mis servicios sobraron porque se puso a su disposición para servirla a la maestra más capacitada de la universidad, la señorita Palma Guillén, y a un equipo de taquígrafas y dactilógrafas. Yo entonces solicité, y obtuve, trabajar en el Servicio Misionero de Cultura Indígena lo que me permitió recorrer gran parte de la tierra mexicana. (Rodig 1957, p 287)

Este breve periodo de su vida la marcó profundamente. El contacto con el pueblo indígena en cada pueblito, las conversaciones con la intelectualidad mexicana, las obras de Diego Rivera en particular, la conmovieron a tal punto que registró cada momento en muchos bocetos. En una entrevista realizada en Chile, en abril de 1925, manifestó:

Pintores hay muchos, pero los que me impresionaron grandemente fueron Diego Rivera con sus dibujos llenos de vigor, atiborrados de vida y movimiento, y los de Montenegro, el gran estilista tan conocido ya. Diego Rivera tiene una visión inmensa y una grandeza de interpretación que sorprenden [...] Allá todo tiene ritmo y movimiento, las mujeres visten unas faldas anchas que parecen un jardín, sombreros enormes y adornos muy originales [...] Es muy apasionada esa raza, allá el amor anda en el aire, todos son trovadores, la gente canta, baila, trabaja y hace guerras. (Rodig 1947, pp. 20-22)

La síntesis visual en la manera de dibujar los cuerpos, la composición poética de los personajes y el colorido vibrante de la paleta cromática son elementos que remiten a la influencia de Diego Rivera. En sus palabras:

Yo había recorrido Méjico y tenía una multitud de croquis; en mis croquis tenía aprisionada el alma mejicana. Aquellas mujeres [...] que se cubren con unos amplios mantos azules, que tienen una expresión ascética, me habían apasionado. Tienen tanta gracia, hay en ellas un fuego interior, y todas tienen un gesto de dolor pasional, parecen que las lágrimas están ahí a flor de pupila, y esa misma expresión de amor sufriente, las sublima. Y luego todas andan trayendo su hijo; parece que fueran una sola alma que anhelara por cuatro pupilas y que sufriera por dos cuerpos [...] el amor maternal no es allí una paradoja. Yo amé a esas mujeres, y esa es la razón por la que las interpreté medianamente. (Rodig 1947, p. 22)

Como se puede apreciar en «La fuente y sus mujeres, la composición tiene una estructura piramidal en la que descansa una fuente de agua. Cada personaje delineado sintéticamente en la escena tiene una

vinculación con el agua, aunque con predominancia de la presencia de mujeres, quienes se distribuyen afanosamente en torno al círculo de la fuente. El agua como elemento simbólico se asocia a la vida, a la fertilidad y en este caso también a lo femenino, cuestión que se pone de manifiesto desde el tratamiento del volumen de los cuerpos hasta en la forma de las vasijas.

La escala cromática elegida por Rodig se basa en una armonía de contrastes entre los amarillos y violetas, entre los celestes y marrones, los rojos y verdes que producen el efecto de vibración, movimiento y vida, tal como ella misma se refiere a la impresión que le produjo el paisaje humano mexicano. En tanto, el tono oscuro de la piel no solo hace referencia al indigenismo, sino que también a las clases bajas, debido al uso de atavíos y vestimentas propias de este grupo social.

La elección de una escena de carácter público, junto al desarrollo de una estética social-figurativa, como el registro visual de un acto comunitario de sacar agua, refleja el impacto que tuvo el contacto con Diego Rivera y la influencia del sustrato ideológico del muralismo, cuyo interés discursivo se centraba en destacar el aspecto indígena de la cultura mexicana como un pasado fabuloso, valorizando y proyectando así una identidad común para las clases populares.

En este caso, Laura Rodig logró representar en conjunto la cuestión de la raza, la clase social y el papel de las mujeres en esta relación. En esta escena Rodig muestra el protagonismo de ellas, su interacción cotidiana y sus relaciones comunitarias, como un nicho de cohesión social imprescindible. Desde la pequeña niña con trenzas sentada en la fuente, a la mujer que junta sus manos sentada en el suelo y la señora de falda roja algo mayor sentada al centro de la escena.

Pocos meses antes de viajar a París, Laura Rodig concedió en Chile otra entrevista en la que reflexionó sobre el impacto que significó para ella la experiencia mexicana de 1922 en comparación a su viaje de 1924 a España: «En mis actividades de maestra rural en México, creo haber aprendido cosas de más interés y utilidad que en mi viaje a Europa. Me tocó en suerte trabajar en un medio espléndido de resurgimiento y renovación, en la naturaleza misma, con gentes puras y libres de prejuicios» (Rodig 1927).

La conciencia latinoamericanista que se desprende de sus palabras se presenta en completa sincronía con la morfología de sus personajes y el desarrollo cromático, así como con los rasgos sociales e indigenistas que se evidencian en su trabajo. No es extraño que una de sus preocupaciones como feminista y militante comunista, a su regreso a Chile en 1935, fuera la participación de las mujeres mapuche en el Movimiento por la Emancipación de la Mujer Chilena. En diciembre de ese año la artista viajó a conocer las inquietudes de ellas y la posibilidad de unirse en una causa común.

Rodig, quien fue delegada del Primer Congreso de Mujeres Mapuche, realizado en Imperial en diciembre de 1935, comentó lo siguiente:

Algunas mujeres mapuche también tomaron parte activa en las tareas del congreso. Ellas también quieren la lucha por las reivindicaciones de su raza. Se interesaron muy especialmente por la Organización del Socorro Rojo Internacional y vimos a las descendientes de Fresia, Guacolda y Tegualda, etc... mujeres que, como las espartanas de la antigüedad, desprecian a los cobardes. (Mattus 2009, p. 14)

Rodig comprendía que la originalidad no podía sino residir en la búsqueda de ese pasado mestizo y popular en las capas sociales más desfavorecidas con las que se identificaba plenamente.

Dos años después, en 1937, la artista volvió a exponer la serie *Motivos Mexicanos* que ya había presentado en Chile en 1927, pero esta vez incorporando una serie de dibujos inspirados en el mundo mapuche, además de otra serie de pinturas: *Mujeres frente al mar*. La exposición se desarrolló con éxito en la Sala de Exposiciones del Banco de Chile en junio de 1937.³⁰

«Desnudo de mujer» es quizás una de las obras más enigmáticas que se conocen de esta artista. Pintada en Chile y exhibida en la exposición mencionada anteriormente en 1937, durante un periodo febril, cargado de intensa actividad política. Además de incorporarse como activista al MEMCh, se involucró en los movimientos intelectuales para valorizar la infancia a través de diversas actividades, como la primera exposición de

Laura Rodig,
«Desnudo de
mujer», ca. 1937,
óleo sobre tela,
80 x 67 cm. 2-2212.
Colección Museo
Nacional de Bellas
Artes. Fotografía de
Eloísa Ide. Gentileza
Museo Nacional
de Bellas Artes.



niños pintores en el Museo Nacional de Bellas Artes. Esta pintura vuelve a poner en evidencia el influjo del indigenismo en la construcción de figuras ciclópeas y vigorosas, así como en el uso del color y el volumen.

Aquí se representa un cuerpo ambiguo y fornido en el que apenas se sugieren senos. No obstante, la cabeza lleva melena larga y oscura. Asimismo, la mano izquierda sostiene un paño que esconde sus genitales, mientras mantiene el otro brazo flectado y la mano empuñada en señal combativa. Al fondo, se observa una escena con dos figuras de pie, planicie y cielo azul claro con algunas nubes. Aquellas dos figuras se reiteran en otro cuadro llamado «Mujeres frente al mar», publicado en la *Revista de Arte* de la Universidad de Chile el año 1937, por lo que todo indica que ambas obras serían parte de una serie.

Desde este lugar, las obras de Rodig parecieran explorar una doble frontera sobre la categoría mujer. Por una parte, la fisiología indígena o mestiza se posiciona como una base que se sustenta en las reflexiones mistralianas sobre el papel del mundo indígena en la construcción de una América moderna. Por otro lado, la androginia y la ambigüedad en la representación de los cuerpos supone un profundo cuestionamiento a la determinación de la genitalidad por sobre la identidad de los géneros. Tal como plantea Gloria Cortés, esta obra: «Se pregunta sobre la deconstrucción de la sexualidad hegemónica elaborando un nuevo modelo de feminidad masculinizada [...] ellas transgreden la frontera de la norma, transformando los contenidos y los límites de la corporalidad, la sexualidad y la maternidad, o bien, la ausencia de ella» (Cortés 2016, p. 15).

Sería interesante preguntarse también hasta qué punto todas estas representaciones creadas para circular en el ámbito público fueron también parte de la esfera privada de la artista, recogidas de su experiencia biográfica. Como cuenta su amiga Marta Vergara, Laura Rodig desde pequeña debió asumir el rol de proveedora en el hogar, a través de la venta de sus esculturas para mantener a la madre (Vergara 1974, p. 341).

Asimismo, la posibilidad de explorar una función intelectual de creación y autonomía, más allá de la función reproductiva que les asignaban a las mujeres en esa época, facilitó la incorporación de cualidades

«masculinas» en construcción de su propia identidad de género y en su orientación sexual. Vergara relata que:

Gabriela fue para Laura su primer amor, a esa edad en que el amor no tiene cara, nombre ni sexo. Fue la primera ternura y el primer hogar; fue además la poesía. Cuando Laura pasó ya a trabajar en colegio, cuando más tarde vivieron en la soledad de Punta Arenas y Gabriela escribía por las noches su Desolación, se acurrucaba a sus pies y se dormía como un animalito, soplando su bienestar. (Vergara 1974, p. 342)

Al parecer, este amor idealizado la acompañó toda su vida;³¹ sin embargo, entre sus cuadernos de apuntes y cartas personales, también se encuentran cartas dirigidas a otras mujeres. En una carta enviada en 1930 a Blanca Luz Brum Elizalde, expresa lo siguiente:

*Blanca, hoy no quiero dejar pasar más días sin enviarte estas líneas con ese afán que es el que todos sentimos por acercarnos en alguna forma a los seres que deficientemente³² queremos. Sé que es completamente absurdo como me conduzco contigo; sin embargo sé también que algo muy íntimo ha de defenderme en tu corazón y que en alguna forma de él sería posible siempre una alianza. [...] No te buscaba. Te dejo esta señal llena del afecto que tú me suscitas y que me ha nacido siempre como la luz de esta mañana y te abraza, Laura.*³³

Hay varios aspectos de la carta que sugieren una relación más bien íntima con la destinataria, pero lo que resulta más llamativo es el carácter tortuoso con que Laura autocalifica sus afectos dirigidos a Blanca. Al emplear y subrayar —en sentido literal— el término «deficientemente», adjetiva el cariño que siente con epítetos negativos, al igual que cuando señala la manera en que actúa cuando está en presencia de Blanca. Esta actitud no debería resultar extraña si se consideran las opiniones y concepciones que se portaban en aquella época respecto del amor lésbico.³⁴ Allí se advierten las complejidades y contradicciones de la artista, cuya orientación no se encontraba ajena a las concepciones de su época como marco.

Por otro lado, su participación en los círculos bohemios de Santiago, México, Madrid y París, le permitió abrir espacios de paridad para las artistas de su época. Lugares que antes estaban reservados solo para varones, como bastiones de poder y cofradías exclusivamente patriarcales, ahora eran espacios de conquista y proyección de nuevos significados para mujeres. Como ejemplo de ello, puede citarse la iniciativa de un grupo de artistas —incluida Laura Rodig— para exponer sus trabajos en una muestra exclusivamente femenina en la Galería Montparnasse de Santiago en 1936.

La articulación de un espacio solamente de creadoras fue catalogada por uno de los críticos que asistió a la exhibición como un mero capricho:

Las damas tienen a veces la veleidad de levantar aparte sus penates [...] No obstante, se puede observar que casi nunca aportan ellas ni lo mejor, ni lo más nuevo de sus producciones [...] Laura Rodig, siente y piensa como un varón por más inteligente y campanudo que se crea. ¿Por qué no habrá de llevar ese dibujo que llama «Mineros», bellísimo como organización de ritmos lineales, una firma de varón?»³⁵

Artistas como Rodig, ciertamente, pusieron en tensión la categoría de genio artístico masculino, debiendo el crítico recurrir a la comparación de un varón para dotar de valor la obra expuesta. Asimismo, al eludir los roles asignados socialmente en su categoría de mujer como hija, madre y esposa, sumado a su activismo político y feminista, generó una serie de suspicacias sobre sí misma, cuestión que le costó su marginación del cargo público de maestra durante diez años.³⁶ La experiencia lésbica situó a Rodig en una posición de subversión contra lo que debía «ser una mujer y cómo debía comportarse», y en la lucha que desplegó para la defensa de sus derechos cuestionó la representación de lo femenino.

Con sus amores, subjetividad y «otras» configuraciones de intimidad, puso en crisis la heterosexualidad como estructura normativa, reproductora, y fundamentalmente como un régimen político de regulación de los deseos.

Aunque tuvo el reconocimiento de sus pares, el silencio historiográfico sobre su obra y legado feminista sigue siendo elocuente. Al momento de su muerte, Camilo Mori, artista y amigo de su generación, la despidió así: «Joven silenciosa y ausente, pálida, de ojos profundos y abundante cabellera, graciosamente llevaba siempre una boina, vestida de azul y que portaba una caja de colores colgada de su hombro derecho. Esa muchacha era para nosotros el símbolo de la ideal compañera bohemia, pura estampa de artista». ³⁷

Por último, se podría decir que su aporte a las artes visuales fluyó desde su esfera más íntima, encontrándose y revelándose desde su singularidad como una artista fiel a sí misma: «Eso es Laura Rodig, artista que sin vocerío ni proclamas trabajó en profundidad, sacando de la piedra escondidos secretos de belleza» (Olmos 1972). A consecuencia de su prominente curiosidad intelectual, recibió estímulos de diversas fuentes, y es por eso quizá que su obra es tan ecléctica y variada. Hay, efectivamente, elementos de la propuesta indigenista, a la vez que sus figuras comienzan a tener menos relato anatómico y una mayor figuración sintética. Y, por otro lado, hay un aspecto muy relevante de su trabajo, que es el estado reflexivo e intimista de sus representaciones, cuyas formas interpelan la producción de preguntas y cuestionamientos, invitándonos a la producción de nuevos significados.

Al estudiar el caso de Rodig, nos hemos centrado en develar y cuestionar la estructura discursiva de valoraciones y jerarquías que se ha impuesto como modelo de validación, especialmente en la historiografía del arte chileno como disciplina. Pues, como se indica en el Catálogo Razonado del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile:

Aun cuando Laura Rodig fue una artista, pintora y escultora, destacada durante la década del 40 y el 50, sus obras no han tenido una circulación permanente y continua. [...] trabajó durante muchos años como profesora normalista, lo que dentro de la historiografía artística nacional reforzó más su imagen de pedagoga que de artista. (VV.AA. 2017, p. 188)

De lo que se trata es de dilucidar de qué manera esta artista debió trabajar en un mismo contexto cultural que artistas varones, aunque ocupando una posición de subalternidad tanto en la circulación de su obra como en la invisibilización historiográfica por parte de la historia del arte chileno; es evidente que esto último ha repercutido en la valoración de sus aportes al desarrollo de las artes y su legado social a Chile.

Examinar aquella diferenciación construida artificiosamente sobre un cúmulo de condiciones sociales, códigos y retóricas, implica no solo leer unos determinados contextos de producción artística, sino que también comprender de qué manera este bagaje ideológico sobre la diferencia sexual influyó y se internalizó en la configuración y la psiquis de la misma artista sobre lo que debía «ser una mujer» y cómo esta cuestión se conflictúa aún en la apreciación de su obra.

Asimismo, su arte nos provee la oportunidad de reflexionar sobre los debates feministas siempre contingentes y relevantes en la actualidad, allí donde las fronteras se desdibujan para dar paso a la configuración de nuevas experiencias, donde «el cuerpo deviene territorio de lo político», como señaló Kate Millett, y resistencia a las marginalidades, segregación y/o exclusión de los sujetos sociales y su condición genérica. Contextualizar y analizar su obra se convierte en una ocasión de resarcir su olvido. Tal como ella misma planteó alguna vez: «Es justicia, señor Ministro, es justicia».³⁸

MATERIAL CONSULTADO

ABC (1929).

«El triunfo de Laura Rodig», Madrid, 5 de mayo.

Acevedo Hernández, Antonio (1925).

«Laura Rodig Pizarro: Mujeres interesantes»,
en *Zig-Zag* N° 1247, 4 de abril.

Aliaga, Juan Vicente (2010).

*Arte y cuestiones de género: una travesía del
siglo XX*, San Sebastián: Nerea.

Amorós, Celia (comp.) (1995).

Diez palabras claves sobre mujer, Navarra: Verbo Divino.

Antezana-Pernet, Corinne (1997).

El MEMCH hizo historia, Santiago: Imprenta SEIT.

Bard, Christine (1998).

*Les garçonnnes: modes et fantasmes des
années folles*, París: Flammarion.

Benstock, Shari (1992).

Mujeres de la Rive Gauche, Madrid: Lumen.

Braidotti, Rosi (2004).

Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade, Barcelona: Gedisa.

Butler, Judith (2007).

*El género en disputa. El feminismo y la subversión
de la identidad*, Madrid: Paidós.

Cabello Hutt, Claudia (2017).

«Redes queer: escritoras, artistas y mecenas en la primera mitad
del siglo XX», en *Revista Cuadernos de Literatura* 42, Pontificia
Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales.

Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comps.) (2007).

Crítica feminista en la teoría e historia del arte,
México: Universidad Iberoamericana.

Cortés, Gloria

— (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*, Santiago de Chile: Origo.

— (2016). *Catalogo (en)clave. Masculino*, Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

Defensa (1935).

«Las labores del Socorro Rojo Internacional», diciembre, Año 1, N°2.

Díaz Navarrete, Wenceslao (2010).

Bohemios en París, Epistolario de artistas chilenos en Europa: 1900-1940, Santiago: Ril.

El Mercurio (1927).

«Laura Rodig Pizarro», 23 de junio.

Giacamán de Sfeir, María (1972).

«Laura Rodig, una artista genial», entrevista en *Mundo Árabe* N°41, 1 de enero.

Haraway, Donna (1995).

Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza, Madrid: Cátedra.

Helfant, Ana (1972).

«El caso Rodig: Demasiado típico», en *Ercilla* N°1948, 15 de noviembre.

Héritier, Françoise (2007).

Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kirkwood, Julieta (1982).

Feminismo y participación política en Chile, Santiago de Chile: Flacso.

La Hora (1937).

«Laura Rodig», 19 de julio.

La Nación (1942).

«Elena Caffarena» (entrevista), 25 de enero.

Lecourt, Yasmín (2005).

Relaciones de género y liderazgo de mujeres dentro del Partido Comunista de Chile, Tesis para optar al grado de Magíster en estudios de género y cultura, mención Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago.

Mattus, Charlotte (2009).

Los derechos de las mujeres Mapuche en Chile, Tesis, Instituto de estudios políticos de Grenoble, Francia, Universidad Pierre Mendes.

Mayayo, Patricia (2007).

Historias de mujeres, historias del arte, Madrid: Cátedra.

Moraga, Cherríe y Ana Castillo (eds.) (1988).

Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en Estados Unidos, San Francisco: Ismo.

Olmos, Pedro (1972).

«Laura Rodig ha muerto», en *El Siglo*, noviembre.

Pollock, Griselda (2013).

Visión y diferencia, feminismo, femineidad y diferencia, Buenos Aires: Fiordo.

Rich, Adriene

— (1978). *Nacida de mujer*, Barcelona: Noguer.

— (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona: Icaria.

— (1985). «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana», en revista *Nosotras que nos queremos tanto* N°3, Madrid: Colectivo de Lesbianas Feministas.

Richard, Nelly (2018).

Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer, Santiago: Metales pesados.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015).

Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina, Buenos Aires: Tinta Limón.

Rodig Pizarro, Laura

— (1955). «Los niños nos enseñan», en *Revista de Arte* N°2, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, septiembre-octubre.

— (1957). «Presencia de Gabriela Mistral (Notas de un cuaderno de memorias)», en *Anales de la Universidad de Chile* N°106, abril-junio, serie 4.

Roseblatt, Karin (2000).

Entrevista a Elena Pedraza, 28 de mayo 1993, citado en *Gendered Compromises: Political Cultures and the State in Chile, 1920-1950*, Chapel Hill/Londres: The University of North Carolina Press.

Segato, Rita (2017).

La guerra contra las mujeres, Buenos Aires: Tinta Limón.

Scott, Joan

— (1996). «El Género: una categoría útil para el análisis histórico», en Lamas, Marta (ed.) *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México D. F.: UNAM.

— (2011). «Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?», en *La manzana de la discordia* Vol. 6, N°1, enero-junio.

Valcárcel, Amelia (1991).

Sexo y Filosofía. Sobre mujer y poder, Barcelona: Anthropos.

Valdés Ximena, Pamela Caro y Daniela Peña (2001).

«Género, familia y matrimonio: La visión de las visitadoras sociales católicas entre 1930 y 1950», en *Revista de la Academia* N°6.

Vergara, Marta (1963).

Memorias de una mujer irreverente, Santiago de Chile: Gabriela Mistral.

Vidal, Virginia (1972).

«Laura Rodig artista para el descubrimiento de los valores escondidos de Chile», en *El Siglo*, 2 de noviembre.

VV. AA. (2017).

Catálogo razonado, Museo de Arte Contemporáneo. Santiago: Universidad de Chile.

Weiss, Andrea (2017).

París era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena, Barcelona: Egales.

Wittig, Monique (2006).

El pensamiento heterosexual y otros ensayos, Madrid: Egales.

NOTAS

¹ La historiadora Joan Scott en 1986 desplazó la pregunta sobre por qué las mujeres han sido excluidas de la historia, a cómo ha ocurrido este fenómeno. Propuso el enfoque de género como una herramienta que podía develar las diferencias del sexo anatómico atribuidos socialmente, no inherentes a los cuerpos, y que había una historia y una política de esas atribuciones de significados. La idea de género como construcción cultural y el sexo como una categoría biológica fue planteado con el fin de revertir la subordinación del género mujer en el análisis histórico (Scott 1996). Sin embargo, Judith Butler y Donna Haraway, entre otras, señalaron que la distinción era falsa, ya que si el género podía ser construido culturalmente, lo mismo podía hacerse con los significados biológicos del sexo. De hecho, era el género el que le atribuía a la biología su significación supuestamente innata. Estos reproches propiciaron una revisión crítica de Joan Scott sobre su propio texto, por lo que en 2010 publicó *Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?* donde replantea algunos de los supuestos sobre esta categoría y las maneras que las instituciones académicas neutralizaron el componente crítico del mismo, evitando los efectos políticos del feminismo (Scott 2011).

² Este tema ha sido desarrollado ampliamente por Gloria Cortés Aliaga en su libro *Modernas* (2013). Allí establece un registro de más de un centenar de mujeres, activas artísticamente a principios de siglo XX, cuyos nombres aparecían en los registros de los salones, sin embargo, muchas de ellas fueron excluidas de las instituciones culturales y han sido escasamente referenciadas por la historiografía del arte chileno.

³ Rosi Braidotti, por ejemplo, señala que Simone de Beauvoir sentó las bases para una nueva categoría, la del «sujeto feminista femenino»: «La pensadora feminista femenina toma como objeto

de estudio la experiencia de las mujeres y la categoría de "mujer", y lo hace no solo para comprender el mecanismo de descalificación de su género, sino también para liberar a la noción de "mujer" de la red de semiverdades y prejuicios donde la confinó el patriarcado» (Braidotti 2004, p. 14).

⁴ Véase Moraga y Castillo 1988, Rivera Cusicanqui 2015 y Segato 2017.

⁵ Véase Rich 1978, 1983 y 1985.

⁶ Aquí puedo nombrar a Ana Enriqueta Petit Marfán (1894-1983), bajo el seudónimo de Henriette Petit, Ana Cortés Julián (1895-1988) e Inés Puyó León (1906-1966), entre otras.

⁷ La partida de nacimiento se encontró en el Archivo Histórico del Registro Civil solicitada por la propia Laura Rodig en 1953.

⁸ Véase Catálogo Oficial, Museo Nacional de Bellas Artes, año 1916.

⁹ «Con la del mejicano Diego Rivera, es, sin duda, esta de la chilena Laura Rodig la creación plástica americana que mejor se enlaza con las formidables producciones del arte indígena. Y muy moderna —con las últimas adquisiciones simplificadoras de la estatuaria—, y muy antigua: y con la estilización milenaria dictada por la raza misma» (ABC 1925).

¹⁰ Datos extraídos de un documento que prepara la misma artista en una carta hacia el Ministro de Instrucción Primaria. Véase Rodig Pizarro, Laura. *Solicitud de reconocimiento por años de cesantía*. Archivo Nacional Decreto N°6070, 14 de septiembre de 1943.

¹¹ Marcos Chamudes Reitich (1907-1989) fue un activo militante comunista que más tarde se convertiría en esposo de Marta Vergara.

¹² El Socorro Rojo fue una entidad perteneciente a la Internacional Comunista, que prestaba ayuda humanitaria a los perseguidos políticos, niños, mujeres y ancianos.

¹³ Carta N°168. Santiago, 3 de agosto de 1937. Comité Local MEMCh Corral. Archivo de Mujeres y Género.

¹⁴ Archivo de Mujeres y Género, Carta N°588. Rancagua, 23 de marzo de 1939. Comité Local MEMCh Rancagua.

¹⁵ La Pasionaria es un seudónimo de Dolores Ibárruri Gómez (1895-1989), política española, quien tuvo un papel importante en la Guerra Civil española y fue militante histórica del Partido Comunista. A su acción política unió la lucha por los derechos de las mujeres para demostrar que «las mujeres, fuesen de la condición que fuesen, eran seres libres para elegir su destino».

¹⁶ Véase Archivo Nacional, Archivo Mujeres y Género, caja 2, carpeta 03; documento 5.

¹⁷ Estando en París, Laura Rodig compartió con varias artistas latinoamericanas, en especial con la escultora y feminista peruana Carmen Sacco (1882-1948). A partir de una serie de correspondencias dirigidas a la escritora estadounidense Anna Melissa Graves (1919-1953), es posible dilucidar las reflexiones que generó en Rodig las redes de amistad y complicidad con diferentes mujeres en sus viajes. De igual modo, es posible advertir que ambas artistas desarrollaron un marcado interés por el indigenismo y las causas sociales, mediante sus colaboraciones con la *Revista Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui (1894-1930). Véase Anna Melissa Graves Papers, Swarthmore College Peace Collection.

¹⁸ Aunque sigue siendo tema de disputa en las teorías feministas, las identidades de género refieren a la experiencia de identificación de cada persona, que puede o no corresponderse con el sexo biológico que se le asignó al nacer o con la forma en que se espera que exprese su género. Como señalaba en un primer apartado, desde ciertas posiciones feministas, la categoría de género ha sido profundamente cuestionada, ya que los comportamientos, actitudes y expresiones corporales asignados socialmente a las

mujeres difieren muchas veces de la cultura lesbiana, por cuanto se ha sustraído a las identidades basadas en el falo: la lesbiana es subversiva porque se niega a sostener la matriz heterosexual y, en consecuencia, problematiza todo el esquema de la sexualidad. Radicalizando a Monique Wittig, Judith Butler propone abordar el género como una noción performativa, es decir, como la actuación en las maneras femeninas o masculinas: «Esta noción se convierte en la idea de una nueva política subversiva, la política de la mascarada, la cual subraya la producción de identidades alternativas con respecto al género en un desdibujamiento deliberado de las fronteras sexuales y de las identidades sexuadas. En una suerte de defensa política de la postura travestida, Butler aboga por una posición situada “más allá del género” como el gesto político subversivo» (Braidotti 2004, p. 144). A su vez, revisar Butler 2007.

¹⁹ «Las mujeres lesbianas se han enfrentado, de forma mucho más acusada que los heterosexuales, al problema de la invisibilidad, no solo dentro de la cultura dominante, sino también dentro de la propia subcultura homosexual, donde la homosexualidad se identifica convencionalmente con la homosexualidad masculina y donde rara vez se abordan las diferencias entre mujeres lesbianas y hombres gays» (Mayayo 2015, p. 78).

²⁰ Véase Cabello Hutt (2017)

²¹ Rodig Pizarro, Laura. *Solicitud de reconocimiento por años de cesantía*. Archivo Nacional, decreto N° 6070, 14 de septiembre de 1943. Véase anexo 8.

²² Escasamente mencionada en publicaciones académicas, a excepción de un artículo desarrollado por Claudia Cabello Hutt, quien ahondó en su biografía. Consuelo Lemetayer nació en Valdivia, Chile, en 1891. Casada con Carlos Grado, tuvo dos hijas, Inés Elvira y Margot Grado Lemetayer. Tras separarse de su marido en 1918, Lemetayer salió de Chile junto a sus hijas rumbo a California y posteriormente a París. Véase Cabello Hutt 2017, pp. 145-160.

- ²³ Véase Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers, Box 15. Carta de Consuelo Lemetayer a Anna Melissa Graves, 13 de agosto de 1930.
- ²⁴ Véase Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers, Box 15. Carta de Consuelo Lemetayer a Anna Melissa Graves, París, 29 de noviembre de 1928. p. 1.
- ²⁵ Véase Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers, Box 15. Carta de Laura Rodig a Anna Melissa Graves, Ginebra, 14 de diciembre de 1928. p. 3.
- ²⁶ Véase Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers, Box 15. Carta de Laura Rodig a Anna Melissa Graves, Ginebra, 14 de diciembre de 1928. p. 1.
- ²⁷ Véase Swarthmore College Peace Collection, Anna Melissa Graves Papers, Box 15. Carta de Consuelo Lemetayer a Anna Melissa Graves, París, 25 de mayo de 1929. p. 2.
- ²⁸ Carta de César Miró a José Carlos Mariátegui, París, 27 de septiembre de 1929, p. 2. Archivo José Carlos Mariátegui.
- ²⁹ Catalogue 1^{re} Exposition du Groupe latino-américain de París, du 11 au 24 avril 1930. Archivo Joaquín Torres-García.
- ³⁰ Periódico *La Nación*, Domingo, 27 de junio de 1937. s/n
- ³¹ Laura Rodig escribe en sus apuntes: «Gabriela Mistral que nombre de leyenda! Dulce y ardoroso como los carbones de la gracia. [...] Representa a Chile como nadie, el más grande de los poetas vino del continente en una sencilla y refrescante figura de mujer». Biblioteca Nacional, Archivo del escritor, manuscritos. Apuntes sobre Gabriela Mistral, Carpeta 05, Pieza: 2.
- ³² He decidido respetar el subrayado original en la transcripción del manuscrito.

³³ Rodig Pizarro, Laura. *Manuscritos*. Apuntes, Carpeta 02, Pieza: 2. Archivo del escritor, Biblioteca Nacional.

³⁴ Para profundizar en otras cartas que refieren a las relaciones amorosas de Laura Rodig, véase Cabello Hutt 2017, pp. 145-160.

³⁵ Anónimo. Galería Montparnasse, Exposición femenina. *Revista de Arte*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, II (12), 1936, p. 61.

³⁶ Ella misma lo describe de este modo en una serie de cartas que le escribe al ministro de Educación, quedando cesante al volver de París, desde 1932 a 1942. Véase Archivo Nacional. Rodig Pizarro, Laura. *Solicitud de reconocimiento por años de cesantía*. Decreto N°6070, 14 de septiembre de 1943, p. 2.

³⁷ Mori, Camilo. A *Laura Rodig, carta de despedida en funeral.*, Santiago, 03 noviembre de 1972. Documento de archivo, Departamento de Colecciones MNBA, 2.

³⁸ Rodig Pizarro, Laura. *Solicitud de reconocimiento por años de cesantía*. Archivo Nacional. Decreto N° 6070, 14 de septiembre de 1943.

Iván Rivera Díaz (Viña del Mar, 1995) es artista visual y Licenciado en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (2017). Actualmente desarrolla dos proyectos autorales: «Persistencia de la Palma», donde investiga la distribución y condición actual del Palmar El Salto en la ciudad de Viña del Mar (Galería BAJ 2019), y el «Archivo del Choapa», que reconoce la importancia de sitios prehispánicos en el Valle del Choapa y en cómo el proyecto minero anula estas cosmovisiones. Ha expuesto en galerías de Santiago y Valparaíso.

**UN SEGUIMIENTO A LAS
PIEDRAS DE BERG**

IVÁN RIVERA DÍAZ

*Equipararse al objeto en latitud se llama aprender;
abarcarse el objeto en su profundidad se llama inventar¹*

J. W. von Goethe

*Como una síntesis de Chile, agua, piedra y metal,
estos son los elementos que forman el monumento²*

Lorenzo Berg

Monumento a Pedro Aguirre Cerda

En el año 1960 se dio inicio en la ciudad de Santiago a la construcción de un monumento que haría presenciar la visión material del Origen, una vuelta al modo primigenio de abarcar el espacio. El escultor chileno Lorenzo Berg (Concepción, 1924 – Santiago, 1984) fue quien dio creación a esta unidad simbólica que —a primera vista y bajo el título de «Monumento a Pedro Aguirre Cerda»— conmemoraba la llegada al gobierno de la primera representación *popular* al poder. Sin embargo, la figura política no era más que un motivo que desplazaría en sí una representación mítica anterior, de orden quizás cosmogónico: la muestra de la materia prima que dio estructura al continente. El agua, la piedra y el fuego en su conjunto eran una alegoría del territorio.

En sus inicios, el proyecto del Monumento a Pedro Aguirre Cerda tenía como base una fuente de agua construida en concreto, cuya altura se elevaba un metro sobre el nivel del suelo y donde el agua reflejaba como un espejo. El agua se rebalsaba por los bordes de la estructura a través de un sistema de brocales incluidos por debajo, lo que hacía que este espejo se extendiera hasta lo vertical de la caída, difuminando así los límites de la fuente. Dentro de la pileta se alzaban siete piedras de granito cuya altura iba entre los 4 y 5 metros. En el centro de todo el conjunto se balanceaba una llama de 10 metros: escultura geométrica de cobre bruñido y barnizado que giraba sobre su mismo eje a causa del movimiento hídrico, contraponiendo su material racionalmente trabajado con la sustancia bruta de las piedras.

El nombre de la obra da la clave para leer el monumento bajo sus aspectos cívicos, ya que, como se dijo en el párrafo anterior, en temas formales era una alegoría del paisaje. Berg había ganado un concurso



junto con el arquitecto Osvaldo Cáceres para remodelar el bandejón central de la Alameda en la comuna de Estación Central. Posteriormente, el proyecto quedó solo en manos de Berg y el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) optó por trasladar la obra al Paseo Bulnes (frentis del Palacio de La Moneda) por motivo de la reconfiguración del Barrio Cívico. Es allí donde se le pide a Berg conmemorar al expresidente Pedro Aguirre Cerda, figura clave para enunciar la historia política del país, cuyo gobierno tenía como agenda central el derecho a la educación.

Lorenzo Berg nos explica en su escrito fundacional, *Memoria del Monumento*, que «desde un principio fue la intención que el monumento a Don Pedro marque una nueva etapa en la plástica nacional y terminara con la sucesión de estatuas que no corresponde al mundo en que vivimos» (Kay 2014, p. 12). Lo particular de esta conmemoración es la ausencia de retrato, también la intención nula de alzar figuras políticas: en el caso de Pedro Aguirre Cerda, la enunciación estaba fuera del monumento como tal, se incrustaba en la diagramación del asentamiento, en la dirección en que miran las piedras alzadas, al modo de los levantamientos primitivos (menhires, rehues). Ellas apuntan hacia organizaciones levantadas bajo el gobierno de dicho presidente; estas son: La Defensa de la Raza, Corporación de Reconstrucción y Auxilio, la CORFO, la Pascua de los Niños Pobres y los límites de la Antártida (Kay 2014, p. 159).

En su libro *Lorenzo Berg/Un Origen*, Ronald Kay nos cuenta que la reformulación de la obra por parte del autor fue a raíz de un hecho en

particular: el terremoto de Valdivia de 1960. Durante la catástrofe Berg residía en Italia, por lo que solo pudo vivir el cataclismo a distancia, a través de los medios de comunicación, imaginando la tierra andina removiéndose, el agua en desborde y el esqueleto pétreo del planeta saliendo a superficie.

En 1961 se pone en marcha la construcción del monumento, cuya armonía se vio interrumpida al año siguiente por la imparcialidad de los ejecutores. En el año 1962 falla la firma contratada por la Comisión Pro Monumentos. Berg se hizo cargo de la extracción y el traslado de las piedras desde una cantera en Lampa hasta el centro de Santiago. Posteriormente, en el año 1964, al aparecer la naturaleza del monumento, comienzan las incomprensiones por parte del Estado respecto a la función conmemorativa de la obra.

La presencia estatal dentro de la construcción del monumento estaba representada por el senador Ulises Correa,³ quien fue presidente de la Comisión Pro Monumentos encargada del cumplimiento de la obra. A su juicio, el complejo escultórico no alcanzaba a conmemorar de lleno la figura de Pedro Aguirre Cerda (presidente que llegó al poder impulsado por su mismo partido político), y más bien desviaba la atención hacia la llama simbólica del centro, por lo que propuso al escultor reemplazarla por una figura de mayor relieve del presidente (Kay 2014, p. 161). Berg, tras rechazar la manipulación ajena y desentendida de su obra, es expulsado del recinto en donde esta se construía, quedando su finalización en manos de terceros y de empresas contratistas.

Aquí tiene lugar el fin del proyecto elaborado por Berg. La obra, por supuesto, queda inconclusa y carente de dos de los materiales que componían la triada originaria. La llama de cobre se omite por completo, el agua de la pileta desaparece y posteriormente se rellena con tierra; son solo las piedras las que hoy en día sobreviven, enterradas y erguidas sobre los vestigios del monumento.

La escritura de «El Origen»

Como si fuesen ruinas sepultadas bajo la ciudad que avanza, el Monumento a Pedro Aguirre Cerda hoy persiste solo por la presencia de las piedras escondidas entre los árboles, sin aire y extremadamente sólidas. Una

historia desconocida, un monumento inexistente, solo las moles nombradas como «las piedras del Parque Almagro». Profanado completamente, oculta su relevancia mítica y su alcance de reverencia geológica.

Es importante el modo en que se reconoció a este monumento como un acontecimiento mítico. La historia se reconstruye en un libro titulado *El Origen*, escrito por el poeta y teórico Ronald Kay en el año 2014. Ya el título remonta el relato hacia una visión cosmogónica, siendo principalmente la fundamentación material lo que conmemora este origen: la representación de las fuerzas telúricas.

Kay ya nos habló anteriormente de cómo se ha representado al continente americano o Nuevo Mundo siempre desde una perspectiva geográfica o, más bien, cartográfica: «La Terra Ignota no fue captada visualmente mediante la habitación realista de la técnica paisajística. El avance y establecimiento espacial del mundo hispanoamericano ocurrió en su conversión y transcripción a un sistema abstracto de notación y medición» (Kay 2009-2010, p. 41).⁴ La medición de la tierra a través del cuerpo humano es promovida por el desplazamiento: en un principio, los grupos nómades y sus señaléticas en el arte rupestre, la red vial inca y posteriormente las herramientas cartográficas que llegan de Occidente. Ya sea a pie, a caballo o sobre un barco, es la experiencia móvil del cuerpo la que exige una cuantificación *in situ* de la extensión del continente.

Lorenzo Berg/Un origen es el título del libro publicado por el Consejo de Monumentos Nacionales. El título se resume con el nombre del autor y el nombre de la obra, un sustantivo propio y una determinación en el tiempo. Ronald Kay rescata esta historia y reconstruye la esencia primitiva de la obra a través de un trabajo dialéctico entre imagen y palabra. Setenta fotografías son las que muestran secuencialmente la gesta, desde el desentierro de las piedras en la cantera hasta el montaje en el Barrio Cívico. Paralelamente, el lenguaje escrito: versos, decretos y narraciones que puntualizan los hechos y al mismo tiempo dimensionan a esta obra como un adelanto del *land art*, acá en el sur del continente.

Según las palabras de Kay, el libro es un «monumento al monumento». La extensión del libro abierto es de 29×58 cm. Se inicia con

los dos escritos fundacionales de Lorenzo Berg que muestran la fundamentación geológica de la obra, sin anticipar estos textos su futura destrucción. Seguido de esto, comienza el archivo fotográfico otorgado por la familia de Berg, cuyas imágenes son dispuestas a página completa y algunas ocupando la extensión total del libro. Entremedio de este archivo visual se yuxtaponen frases de textos posteriores a modo de versos que acompañan a las fotografías, creando microrelatos en la analogía de imagen y palabra. Ronald Kay, en una entrevista hecha por Justo Pastor Mellado,⁵ afirmó que cada imagen, en su relación con la otra, constituyen la creación de un verso o un poema. La vida del monumento aflora en la presentación fotográfica del tiempo y de la escala humana frente a las moles pétreas en sus dos contextos de expropiación —la extracción de las piedras del roquedal y su instalación en la ciudad—, cuya muestra de contención material da cuenta de la envergadura de la obra. Ya en la última etapa se exponen los certificados de propiedad intelectual que aseguran que este relato tuvo alguna vez la especulación de levantarse en la ciudad de Santiago.

En el libro *Del espacio de acá*, Ronald Kay expone su teoría de la fotografía integrada al contexto americano: «Se puede afirmar que no hay un solo cuadro en el Nuevo Mundo que haya orientado y determinado de un modo socialmente vigente y comprometedor un "paisaje" "americano" o un "rostro americano". Sabemos en forma colectiva del espacio americano por una cantidad sucesiva, dispersa y diseminada de fotos» (Kay 2005, p. 28). La cita corresponde a la imagen «realista de América» y no a la noción abstracta y cuantitativa expuesta antes en materia cartográfica. Sin embargo, al ser fotografía, se incluye también la problemática de la tierra, esta vez a nivel técnico, el fenómeno cósmico de la inscripción de la luz en el nitrato de plata, «fenómeno geológico en miniatura».⁶

Así, al hablar de un monumento al monumento, refiere a que la obra de Lorenzo Berg persiste en el tiempo mediante el montaje realizado por Kay. Los dos autores utilizan la figura intermediaria del otro para llegar al propósito poético —Lorenzo Berg toma a Pedro Aguirre Cerda y Ronald Kay a Lorenzo Berg—; en ambos casos la operatoria culmina en una conmemoración alegórica en dirección a la tierra, hacia la fuerza telúrica o la herida geológica. Los dos monumentos son una

rememoración abierta que convergen más allá de la persona conmemorada, en el punto común de *el origen*. El recorrido visual que muestra la gesta de las piedras de Berg no se concibe como tragedia hasta el final del libro cuando comienza *la zozobra*. Antes de llegar a los textos finales, el monumento vive fosilizado en la escritura de la luz, en un tiempo que le es propio, el papel: «Ya no se trata de viajar a través del tiempo y del espacio por medio de la imagen, puesto que son el tiempo y el espacio los que lo hacen, los que viajan, en cada caso, en la imagen» (López 2005, p. 68).

Este ensayo, por lo tanto, consiste en un trabajo complementario al libro de Ronald Kay y en un diálogo sostenido con él, siendo su libro *Un Origen* el primer eslabón de este estudio. El análisis de la obra original puede ser concebido a causa de la extensa descripción hecha por Ronald, sumando a esto las fotografías del proceso de obra que demuestran su envergadura y escala. Kay expone que el Monumento a Pedro Aguirre Cerda es un adelanto al *land art* norteamericano, no obstante, la etiqueta solo se utiliza para situar a la obra dentro de un contexto oficial y hegemónico y así tener el reconocimiento del CMN para la publicación del libro. La complejidad del monumento se dispara en un contexto histórico en donde Berg hacer converger de forma híbrida distintas corrientes: abstracción, mito, geografía y artesanía.

La obra no ha sido consignada por parte de la historia del arte local, pese a su ubicación como monumento en un sector céntrico de Santiago. Se ha ausentado su relato dentro de una de las décadas más significativas —la de los años sesenta— en relación a los cambios de la escultura en Chile, en donde el cuerpo humano deja de ser el motor representativo. En parte, esta ausencia se justifica por la falta de documentación al respecto, siendo el libro *Un Origen* la primera recopilación de archivos que verifican la existencia de aquella obra y que la inscribe en primera instancia como un hito dentro de la historia del arte local, complementándolo con la visión poética que se despliega en cada rasgo del monumento.

Cimiento

Pedro Aguirre Cerda fue quien dio inicio a los denominados gobiernos radicales que presidieron Chile desde 1938 a 1952. Este primer mandato

quedó inconcluso tras la muerte del presidente en el año 1941 a raíz de una tuberculosis. Es importante mencionar la sucesión de mandatarios en tal periodo, ya que posterior al gobierno de Pedro Aguirre Cerda llegó al Palacio de La Moneda el señor Juan Antonio Ríos, que se encargó de seguir las políticas públicas y la nacionalización industrial que ya había puesto en marcha Aguirre Cerda. Junto al reconocimiento de las materias primas del territorio, importante también fue la creación de instituciones para desarrollar los oficios encargados de trabajarlas. Un ejemplo de esto es la fundación de la Escuela de Canteros.

Para su fundación, en 1943, el presidente Juan Antonio Ríos se dirige a la casa del escultor Samuel Román (1907-1990) para que tome el cargo de director de la escuela.⁷ Tras haber sido becado para ampliar sus estudios en Europa, Román vuelve a Chile a trabajar en la Escuela de Artes Aplicadas y, al mismo tiempo, desarrolla su producción trabajando en el Cementerio General. Según él, este lugar era «un verdadero muestrario de cantería»; allí además conoció a los grandes canteros, los herederos de la técnica española. En la Escuela de Canteros se prepararían los futuros escultores de la piedra, integrando el trabajo escultórico a la estatuaría, la arquitectura y el urbanismo. Román ya había formado su trayectoria en base a monumentos cívicos, historial que lo llevó al cargo de director y así a enfocar la enseñanza en una función pública.

En 1944, un año después de la fundación, Samuel Román es nombrado miembro del Consejo de Monumentos Nacionales, cargo que le corresponderá hasta 1974. Durante los treinta años que formó parte del Consejo, integró las sesiones en donde se veló por el futuro del Barrio Cívico y se decidió la suerte del Monumento a Pedro Aguirre Cerda.

Lorenzo Berg ganó el concurso en primera instancia en el año 1953, en un proyecto formulado en conjunto con el arquitecto Osvaldo Cáceres, cuando el monumento estaba destinado a realizarse en la Plaza Argentina, en la Alameda de Estación Central. Esta primera versión de la obra consistía en una llama monumental formada por cuerpos humanos que alegorizaban el fuego de manera expresionista. Al estar vacante el espacio que conecta el Paseo Bulnes con el Parque Almagro, en 1961 el CMN decidió trasladar allí el monumento, donde se supone que la imagen de Pedro Aguirre Cerda le daría al Barrio Cívico el enclave político, el término del sendero que sigue tras atravesar el umbral de La Moneda.

Ese mismo año, mientras se discutía este tema en el Consejo de Monumentos Nacionales, dentro del acta de la sesión celebrada el 24 de marzo, se ve el nombre de Samuel Román refiriéndose al monumento.⁸ El Consejo afirmaba que el emplazamiento se justificaba por el valor histórico que Pedro Aguirre Cerda le entregaba al Barrio Cívico, pero Samuel Román discrepaba de este argumento, insistiendo en que aquel cruce estaba asignado para un monumento a O'Higgins y en que «el Consejo no debiera objetar para ese entonces».

Samuel Román era el único escultor dentro de la audiencia, es decir, se supone, el punto de vista sensible respecto a lo material del monumento. Román insistía en la figura de O'Higgins, defendiendo su permanencia en el cruce Almagro/Bulnes. Seguir rememorando a los denominados «próceres de la patria» era seguir patrones tradicionales, coloniales y repetitivos, más aún si recordamos la trayectoria escultórica y pública de Román, quien siempre se mantuvo dentro del cánón de la figura humana.⁹ En cambio, conmemorar a un nuevo personaje dentro de la historia política del país implicaba de por sí una fundación, más aún con el hito que marcaría la obra escultórica de Berg: la consolidación pública del arte geométrico/concreto.

«Al tratar de ahondar en el espíritu de esas tierras de América, tratamos de ahondar para hallar la obra del hombre esencial. Despreciando lo histórico, de ayer y de hoy, procuramos dar con el terreno primitivo» (Torres-García 2000, p. 497). Con estas palabras de Joaquín Torres-García, pertenecientes a su «Segundo Manifiesto Constructivo» de 1938, se anticipa el panorama que comenzó a formarse en América en torno a la función de las artes plásticas. Siguiendo la idea vanguardista de acabar con lo clásico y dar cabida a nuevas sensibilidades, el problema de la identidad en Latinoamérica condujo a los artistas a buscar en las culturas originarias la clave para sostener la simpleza de las formas.

En Chile, toda esta corriente que tensaba una epistemología hacia lo primitivo comenzó a manifestarse claramente en la década de 1950. En el panorama de las artes a nivel institucional, la escultura introdujo este principio por medio de las vanguardias europeas. Marta Colvin y Lily Garafulic, quienes traen a Santiago, tras haber sido becadas en Europa, los cuestionamientos planteados por artistas como Henry Moore o Brancusi,

son las que marcan esta ruptura. La problemática de la escultura radica en su superficie,¹⁰ ¿qué es lo que se muestra verdaderamente?, ¿es el material de origen o la representación del cuerpo humano en los distintos soportes que entrega la naturaleza? La distancia cada vez era mayor, estas dos escultoras ya no cargan con el peso de la figura humana por sobre la naturaleza, ya no hay representación en su escultura, sino solo materia. La piedra o la madera no se desbajan para crear un cuerpo nuevo, sino que se pulen para realizarse a ellas mismas.

Este proceso de distanciamiento entre lo humano y lo natural culmina con la aparición de Berg en la escena. Las piedras de granito que constituyen el monumento ya rechazan toda intervención en su figura.¹¹ Es materia virgen, la forma originaria, desenterrada y bruta desde su origen, moldeada solamente por la fuerza telúrica que persiste en su apariencia. El ser humano se desprende de la materia para mirarla desde un punto de vista externo. Ya no reconoce a la tierra mediante su imagen intermediaria; ahora la naturaleza es una fuerza que tiene su propio dominio y que no soporta encima el sometimiento a la forma humana.

Justamente en el periodo de tiempo que estamos abordando, la obra de Lorenzo Berg sufre una transformación, cuyo cambio responde al impacto que sufrió la escena artística local cuando se funda en 1956 el Grupo Rectángulo. La llama de cobre, que en 1953 fue concebida como una alegoría de cuerpos humanos, se vuelve una representación puramente material y geométrica en su segunda versión tras el terremoto. La clave del cambio está en que el nombre de Lorenzo Berg figuró en una de las últimas exposiciones de Grupo Rectángulo,¹² aliándose a la agrupación que proponía integrar la abstracción geométrica como una nueva sensibilidad del espíritu. Apoyados en las ideas de Kandinsky, sostenían que la pureza de las formas permanecen eternas en el tiempo; así lo confirman en las primeras páginas del catálogo, cuando citan directamente al pintor: «Se verá que una columna rudamente tallada de un templo indio es una expresión del mismo espíritu que inspira a la pintura más moderna».¹³

En el catálogo del 4° Salón del Grupo Rectángulo de 1959, Lorenzo Berg exhibió un dibujo de su escultura «Fuga», que presenta el levantamiento de unos planos geométricos por fuerza de un eje central. La escultura

no se define por su masa, sino por los planos, y el aire vacante dentro de la figura lo hace por medio de la transparencia y la ligereza de la geometría. Este bosquejo se puede situar como el primer eslabón que resultaría posteriormente en la llama de cobre central del Monumento a Pedro Aguirre Cerda. En el libro *Un Origen*, se nos entregan dos grados consecutivos de esta escultura, habiendo dos bocetos y una fotografía de referencia. En ellos se puede ver la correspondencia formal entre Grupo Rectángulo y la llama central del monumento.

Ya sabemos que Grupo Rectángulo sentó sus bases sobre el discurso espiritual de Kandinsky, quien sostenía que la forma tiene que ser transcendental en el tiempo y que tanto los pueblos como las épocas se mostrarían simples y esenciales si el artista lograra concebir la pureza del lenguaje. Ramón Vergara Grez, fundador del grupo, ya nos muestra una traducción de la geografía mediante la pintura con sus denominadas geometrías andinas, que a través de planos de color reconoce el relieve cordillerano. La geometría nace para darle a esta realidad sentido, estructura, orden, ritmo,¹⁴ características netamente de concepción precolombina.

Estos antecedentes formales nos hablan de dos nociones de *abstracción* o *concretismo* que convergen en la obra de Lorenzo Berg. Por un lado, la abstracción geométrica de la llama de cobre y, por otro, las piedras de granito que se muestran a sí mismas, puras, vírgenes y sin significado más que su materia misma. Estos monolitos fueron la causa por la cual Ronald Kay identificó al Monumento a Pedro Aguirre Cerda como un precursor del *land art* acá, en el sur de América. Sin embargo, estas piedras no dejan de ser la materialización de un pensamiento americanista que venía ya emergiendo desde la década del 50. Este americanismo al que hago referencia no es solo aquella visión del arte producto de las vanguardias del siglo XX, en donde América Latina se cuestionaba sincrónicamente, en todas sus regiones, cuál era su identidad, midiéndose con los cánones hegemónicos norteamericanos o europeos. La búsqueda de la identidad desarrollada en Berg no es de carácter comparativo con la corriente oficial del arte, sino, al contrario, responde al rescate del arte popular, de la artesanía marginada de los circuitos oficiales por ser «artes menores», de ahí el germen.

Figura 1: Detalle de Dibujo para «Fuga», Escultura de Lorenzo Berg, Catálogo Cuarto Salón del Grupo de Arte Moderno Rectángulo, 1959. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC), Subfondo Programación, Serie Exposiciones, EXP-0065, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Gentileza MAC.

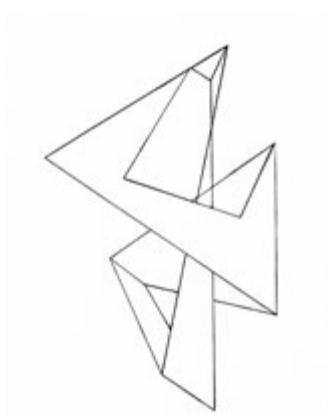


Figura 1



Figura 3

Figura 2: Modelo en cobre, 1961. Extraída del libro Lorenzo Berg/ *Un Origen*. Consejo de Monumentos Nacionales de Chile; Santiago; Chile. 1a. ed. 2014.

Figura 3: Boceto. Fuente figura 2.



Lorenzo Berg, 1961
modelo en cobre

Figura 2

El *Canto general* de Pablo Neruda (1950) se podría decir fue la obra que llevó al extremo esta corriente americanista, acompañado de un nacionalismo de izquierda y la voz enaltecida de un poeta que cree hablar por los muertos, para narrar desde ese tono la historia de los pueblos en Latinoamérica. Así comenzaron los cincuenta, de ahí vino el Boom y todo el neobarroquismo que centró su investigación en los vestigios coloniales de América. El rescate de lo popular, no obstante, se remonta en Chile al año 1935, cuando Tomás Lago, amigo de Neruda, inaugura una de las primeras exposiciones de estas características: la I Exposición de Arte Popular, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

En el año 1960 culmina este rescate con las ferias de artesanos montadas en el Parque Forestal bajo el auspicio del MAM.¹⁵ Estas ferias eran organizadas nada menos que por Lorenzo Berg, reconocido por su presencia horizontal e integradora, que tras volver de Europa comenzó a gestionar de lleno el oficio del artesano.¹⁶ Las ferias eran frecuentadas también por Neruda, quien ese mismo año publicó su libro *Piedras de Chile*. La coincidencia, sin embargo, era solo material, ya que Neruda tomaba a la piedra como objeto lírico y soporte de sus numerosas odas, distanciándose profundamente de la concepción originaria y mítica propuesta por Berg durante ese año.

La particularidad de estas ferias era que su montaje en el Parque Forestal venía a agitar tanto el contexto ciudadano como el del arte, en donde la práctica artística se escapaba del circuito oficial de exposiciones en la ciudad de Santiago. Dentro del bullicio por el levantamiento de los paneles y la construcción de obras dentro de los mismos, se reunían tanto artistas como artesanos en un marco que no diferenciaba estos dos ámbitos del oficio. El encuentro se tituló *Primera Feria de Artes Plásticas*. La diferencia era clara: afuera, los paneles y la exhibición de obras a la vista de todos los transeúntes; y, paralelamente, a solo unos pasos, el MNBA con su reducido público de élite o universitario. Así fue como en el espacio público convergieron artes populares y artistas como Violeta Parra, Nemesio Antúñez, Sergio Castillo, entre otros.

Este gesto puede coincidir con el concepto planteado por Ticio Escobar de «vanguardia popular»: «A ciertas minorías cultas no les basta hablar en nombre del pueblo; también quieren crear en su nombre: consideran

que los sectores populares no solo son incapaces de desarrollar sus propios proyectos históricos, sino ineptos para imaginarlos» (Escobar 2008, p. 119). El mensaje va en crítica a los eruditos que actúan como «mesías» para salvar aspectos de la cultura popular, artesana o folclórica, y así ser representantes de una minoría que, a ojos de ellos, no es capaz de entrar en los sectores oficiales de arte, dada su marginación cultural. El caso de Berg se descarta en esta particularidad. El escultor, en su calidad de organizador y difusor de la actividad artesanal, nunca habló en nombre de ellos, tampoco intentó sobrevalorar la práctica en comparación con la cultura hegemónica; no hizo que se integraran, sino que convivieran, para que así cada una se desarrollara bajo su propio dominio.

Volviendo al monumento, ya con la mirada puesta sobre las prácticas artesanales, Lorenzo Berg fijó su atención en uno de los materiales más esenciales del oficio: la piedra. Una de las características de la artesanía es la correspondencia dimensional entre el cuerpo y el entorno, en cómo el sujeto mide su capacidad manual a través de las condiciones formales que le entrega la materialidad geográfica. Berg, separándose de la práctica tradicional, aumenta la escala de las herramientas con las que cuenta el artesano; ya no es el cincel y el martillo, sino también el desarrollo técnico industrial, el cual había tenido un auge con la garantía institucional propuesta por Pedro Aguirre Cerda y los gobiernos populares a través de la cooperación de CORFO, la Empresa de Ferrocarriles

Transporte de las piedras de granito desde el roquedal. Extraída del libro Lorenzo Berg/*Un Origen*.



del Estado y Endesa (irónicamente, hoy en día esta última empresa ha devastado el medio ambiente a causa del extractivismo desenfrenado propiciado por el mercado neoliberal).

La visión artesanal se expandió a funciones macroespaciales, como la extracción de las moles y su traslado, el reforzamiento de puentes y la construcción de terraplenes de carga. Kay señala: «Esta faena que a muchos pareció imposible, fue realizada limpiamente y con la mayor precisión, pese a que no había antecedentes en esta clase de trabajos» (Kay 2014, p. 83). Las piedras brutas fueron instaladas en un espacio totalmente ensamblado en el centro del Barrio Cívico, con lo cual Berg buscó poner en contraste lo puro y lo intervenido (la llama de 10 metros), ocasionando un diálogo suficiente para que el transeúnte cuestionara la capacidad motriz del ser humano y hasta dónde llega la factura del cuerpo, sumado a la extrañeza de la intervención tercera representada por el símbolo de la llama de fuego.

La escultura precolombina tenía similitudes con la obra de Lorenzo Berg. Recordemos los *moais* pascuenses, piedras megalíticas dispuestas verticalmente; también los rehues mapuches o las *wak'as* del Imperio inca: más que esculturas, son situaciones espaciales que articulan el movimiento y la lectura de un entorno. El conocimiento sobre los pueblos originarios y la artesanía abre ante la mirada de Berg la riqueza del material a trabajar, su valor histórico y motriz. La simpleza de las figuras, lo elemental de las formas, la pureza del material y el tamaño de la estructura nos remiten a la concepción del sujeto precolombino con su entorno y la relación de este con las artes y el rito. La piedra, además, siendo el material originario por excelencia, ya sea como refugio, soporte o arma, se ha complementado desde la prehistoria con el cuerpo del ser humano para la supervivencia y testimonio de este. Si bien el monumento puede ser catalogado como precursor del *land art* norteamericano, por la observación plástica del espacio geográfico, es la visión artesanal la que mejor sustenta el fundamento histórico de la obra, ya que el punto que toca Berg no es solo la concepción del paisaje, sino también la aplicación de la correspondencia entre la condición humana con las materias primas.

Página actual y siguiente. Artículo de Roberto Merino publicado en revista *Apsi*, 1987.

Monumentos en la Plaza Almagro

Aguirre Cerda, la ira de las piedras

Roberto Merino



En una oda elemental, Neruda observó, inspirado por la calle San Diego, que ésta era el lugar donde lo transitorio se había quedado para siempre. Una breve excursión a esa calle y sus inmediaciones basta para confirmar la apreciación: construcciones a medio construir, demoliciones a medio demoler, eriazos perpetuos guarnecidos con panderetas bull-dog y custodiados por cuidadores de eriazos.

El barrio se prepara para emprender el vuelo del progreso, pero no despega. Habitualmente se derrumba el interior de las casas y se deja las fachadas intactas. En una sobrevive, obliterada sobre la puerta, la razón comercial: Tienda La Leona de Castilla; al frente, clavado en la muralla que agoniza, un letrero anuncia: "Se afilan guillotinas".

Desde los escombros sin mutaciones se levanta en verano un persistente polvo rojizo, y en invierno el humo de las fogatas furtivas.

Detrás de este paisaje de postguerra, camuflados entre los árboles de la Plaza Almagro, se agrupan, dentro de un círculo en cementado, siete bloques de piedra de gran tamaño (uno tiene insinuado el relieve de un rostro). Para un observador desprevenido podría tratarse de megalitos prehistóricos, replicas santiaguinas de los monumentos conmemorativos o

fúnebres de Stone Henge. Ahora, si decide investigar —o leer esta crónica— comprobará que la larga historia de esas piedras es una refutación al verso de Neruda: proceden de una compleja escultura que se levantaría en homenaje al presidente Aguirre Cerda, inconclusa y abandonada por la fortuna y por el artista que la ideó, Lorenzo Berg. Lo que iba a ser

para siempre, se quedó transitorio. La historia inicial tiene menos que ver con el arte que con la burocracia y el radicalismo chileno: se prolonga en una sucesión de trámites parlamentarios, designación de comisiones, erogaciones públicas y privadas. A comienzos de los años cincuenta, la primera colecta nacional para la erección del "homenaje agradecido de la ciudadanía al que fuera su presidente popular" obtuvo la insuficiente suma de doscientos ochenta y siete mil doscientos sesenta y seis devaluados pesos y setenta y un centavos. En Chillán, al final de una regada cena política en festejo del ministro de obras públicas, Ernesto Merino Segura, los entusiasmados comensales —todos radicales— desembolsaron generosas contribuciones al proyecto. Lamentablemente el dinero nunca fue habido: desapareció por arte de prestidigitación de entre las manos de los encargados de remesarlo a Santiago.

Un par de años más tarde, en el gobierno de Ibáñez, la mesa ejecutiva de una subcomisión gubernamental convocó a un concurso latinoamericano de escultores. La trampa, el espejismo que el destino le tendió a Lorenzo Berg, consistió en hacerlo ganador de ese concurso.

El proyecto consideraba el levantamiento de siete esculturas más o menos abstractas que simbolizaban siete obras fundamentales del período de Aguirre Cerda (entre ellas, el terremoto de 1939). En el centro se instalaría una llama de cobre de siete metros de altura en constante rotación. Un espejo de agua circular multiplicaría los reflejos del fuego y de las piedras, el follaje cercano, la cúpula de los Sacramentinos, el cielo, sus nubes y sus constelaciones.

BARRO PARA LOS RADICALES

Berg pudo iniciar tardíamente los trabajos, casi una década después, a su regreso de Inglaterra (beca del British College of Arts, estudios con Henry Moore). El anecdótico revela que se dedicó obsesivamente a su obra. Para trasladar el más grande de los bloques a través de una ladera abrupta, debió improvisar una alfombra de jabón gringo rallado en escamas. In-

gresó cada piedra clandestinamente a Santiago, por las noches, en un camión de veintiséis ruedas, infringiendo las disposiciones legales sobre tara y carga. Al llegar al puente Pío Nono, los pionetas preferían cruzar a pie. Sólo el escultor y el chofer continuaban a bordo.

Durante varios años Lorenzo Berg vivió en la Plaza Almagro, vigilando los progresos de una obra demorosa y pesada. Una película de la época lo muestra trepado en los andamios (en el fondo la calle Inés de Aguilera, el malogrado Cine Almagro), dirigiendo un camión-betonera que despidió una mezcla de ripio y cemento por sus mangueras (al fondo los Sacre Coeur, un letrero de Coca Cola, unas demoliciones), observando la actividad de una grúa roja (al fondo los conventillos de la calle Gálvez y en un cambio de ángulo

la calle San Diego: gente de 1963 que entra por un extremo de la pantalla desapareciendo irrecuperablemente por el otro; descamisados, montepiados, tipógrafos, mirreyas, gente que se dirige al Cine Almagro, que prescinde de los servicios de La Leona de Castilla, que necesita afilar una guillotina).

Los hechos posteriores se encargarían de defraudar la pasión de Berg.

La tercera comisión gubernamental pro-monumento, presidida por los pro-hombres Ulyses Correa y Arturo Olavarría B. (este último varias veces ministro involuntario del Interior), comenzó a imponer algunas exigencias estéticas: realismo a ultranza, mayor énfasis en la figura de Aguirre Cerda. Además quiso suplantar los textos que originalmente se inscribirían en las piedras por otros extractados de discursos selectos del presidente. Otro hecho infausto: la empresa constructora contratada para erigir la base del monumento había abaratado al parecer excesivamente los costos: las incipientes grietas en los cimientos indicaban que no iban a soportar el resto de la obra.

Los trabajos se detuvieron. Paulatinamente se fueron retirando hombres y máquinas.

Lorenzo Berg confiaba en que ésta era sólo otra dificultad, no la definitiva. En una carta de febrero de 1965 escribe a un amigo: "Me estoy preparando para la pelea del monumento. ¡Qué pena que soy tan malo para pelear por lo mío! Creo que es el momento preciso para largar barro a los radicales y dejarlos a la altura del unto. Trataré de partir en algún diario o revista de los serios, idealmente Ercilla, donde antes he colaborado y me han ayudado, para después disparar desde cualquier ángulo".

PICADO DE VIRUELA

Berg erró los disparos y agotó las municiones. La comisión decidió adjudicar el proyecto a Galvarino Ponce (célebre perpetrador de estatuas; a su haber: la de Patricio Mekis y la del Cardenal Caro, que infaman al Teatro Municipal y a la Catedral Metropolitana, respectivamente), quien satisfacía con creces las expectativas estéticas de los hombres públicos. Pero el realismo exige que la ma-

teria original se transparente sobre lo representado: los músculos de piedra o de bronce deben estar tensados como músculos, con una prescindencia inicial de la piedra o el bronce; la tela simulada debe oponer al viento la resistencia de la tela, no la de la piedra o el bronce. En este sentido, si es realista la escultura de Ponce (descubierta en Avenida Bulnes, a treinta metros y de espalda a las de Berg) deberíamos creer que representa a un señor que hubiera sido efectivamente de piedra, picado de viruela, sorprendido en pleno proceso de derretimiento, asistido por un par de criaturas igualmente pétreas, sorprendidas en trance de expansión acromegálica.

La tendenciosa sacralidad del arte supone obras intocables, aunque por lo mismo invisibles. La sacralidad de la política oficial de todos los tiempos conjetura un monumento como un depósito de ofrendas florales, en conformidad con el manual de efemérides. Para que se cumpliera finalmente una comunión entre el arte y la vida era necesario que el verdadero monumento a Aguirre Cerda quedara inconcluso, que el homenaje se desbaratara en sus preparativos. De ese modo, convertidas en meadero y tiradero comunal, soporte de rayados partidarios, ocasional abrevadero de pájaros, las esculturas de Berg se vinculan a esta ciudad en la forma de su paisaje más insospechado.

La obra más perdurable del Renacimiento pudo haber sido la estatua ecuestre del Conde Sforza, de Leonardo, la que nunca existió, aparte de su boceto, un gigantesco caballo de barro con el que los soldados franceses se ejercitaron en el tiro al blanco hasta reducirlo a escombros. El bronce con el que se daría forma a la cabalgata inmóvil de Sforza —destinado a glorias más resonantes— fue fundido en cañones.

Los escombros de ese caballo son indistintos a los de la calle San Diego, son los mismos residuos que humean en el tiempo.

Lorenzo Berg dejó la escultura, herido por la certeza. Murió hace pocos años. Una llama de cobre —reducción de la que se reflejaría en el espejo de agua— acompañaba ahora sus cenizas en el Cementerio General, en un patio que se llama jardín del recuerdo. *



Lorenzo Berg: ilusionado, trampeado, defraudado.

Cuestiones cívicas

La idea de instaurar un Barrio Cívico frente al Palacio de La Moneda llevaba años planteándose. La historia de aquel lugar se ve escrita como un constante ensayo y error de proyectos que no hacen más que superponerse los unos con los otros. La intención que surgió en el momento del traslado del Monumento a Pedro Aguirre Cerda era instaurar un motivo que reuniera al Palacio de La Moneda con el futuro Congreso Nacional que iba a construirse en el Parque Almagro. Sin embargo, no hubo ni Congreso ni monumento, ambos proyectos quedaron a medio camino. Anteriormente ya se sabía de monumentos fallidos que nunca llegaron a ser realizados. En el año 1946 se propuso situar allí el Santuario de la Patria que iba a ser levantado por el arquitecto Juan Martínez, premiado en un concurso público. Este proyecto nunca llegó a concretarse por falta de financiamiento,¹⁷ quedando así en el olvido y siendo reemplazado por el Monumento a Pedro Aguirre Cerda.

La principal causa de la interrupción del proyecto es que al señor Correa «no le gustaba la llama simbólica» (Kay 2014, p. 161). A esto se suma que, en el año 1964, cuando llega al Poder Ejecutivo el presidente Eduardo Frei Montalva (DC), que tenía afinidades con el sector conservador de la política chilena, pasan a formar parte del Consejo de Monumentos Nacionales entidades de la Armada de Chile, siendo ellos mismos quienes solicitan su entrada.¹⁸ Tras la objeción de Correa y las nuevas entidades militares que pasaron a formar parte del CMN, la idea original del monumento cada vez se vio más opacada y, por otro lado, el contrapunto artístico dentro del Consejo quedó en manos de Samuel Román, quien, como se dijo anteriormente, no se mostraba afín con la reformulación del proyecto.

Dado este historial, no sorprende entonces la imparcialidad por parte de los representantes del Estado para acoger las proyecciones de artistas sobre el espacio público. Si anteriormente se había hablado de falta de subvención para el Santuario de la Patria, en el caso de Lorenzo Berg no fue más que censura impuesta por un senador. Omitir la llama de cobre fue cerrarle las puertas a las nuevas visiones estético-culturales que comenzaban a formularse desde las bases artesanales y a los principios epistemológicos que retomaban la visión precolombina (geometría)

para llegar a la obra. En cambio, el senador Ulises Correa pedía un reemplazo de esta llama por una figura de mayor relieve del presidente Aguirre Cerda: nuevamente la figura del ego político imponiéndose sobre un saber popular, la actitud colonizadora al ver la naturaleza fuera del dominio humano.

Todo esto nos da como resultado la última obra escultórica de Lorenzo Berg, por lo menos de la que se tiene registro. Este monumento fue el gran hito en su trayectoria artística, su magna obra. Posteriormente, Berg toma distancia de las escalas monumentales para adentrarse en facturas que incluían mayormente a las artesanías tradicionales. Como ya se mencionó, a partir del año 60 comenzó a interesarse por los ámbitos artesanales, participando y colaborando en las ferias del Parque Forestal y al mismo tiempo trasladando estas muestras a ferias internacionales. Viajó por Chile indagando la materialidad que da forma a las manifestaciones vernáculas, concluyendo estos estudios en un libro titulado *Artesanía Tradicional de Chile* (1978).

Kay lo explica: «Lorenzo Berg no solo se anticipa al *land art*, sino que destaca y es único en este, por la matriz sintetizadora que reconoce en el sismo, que indisolublemente anida la geología con la comunidad» (Kay 2014, p. 187). La capacidad de sintetizar monumentalmente las matrices geográficas es lo que llevó a Berg a elevar un paso las prácticas de la artesanía —en armonía con la última frase de esta cita de Kay—, acercándose a un rasgo originario del producto artesanal: la finalidad de ser utilizado o intercambiado con la comunidad, como ocurría en los pueblos primigenios. Para Berg, la artesanía significaba la expresión plástica del habitante de algún lugar determinado, incluyendo así el sentido más primitivo, el encuentro y descubrimiento con el material aledaño de origen, como la piedra, la madera, los bosques y las fibras. Este mismo principio lo llevó a imaginar el Monumento a Pedro Aguirre Cerda con una magnitud que sobrepasaba los poderes manuales: un cambio de escala que es un cambio de paradigma.

Estas palabras de Berg sirven de cierre: «La artesanía tradicional del país es como un espejo de nosotros mismos, evolucionante y frágil»¹⁹ (Berg 1978, s/n).

MATERIAL CONSULTADO

Berg Costa, Lorenzo (2016).

«La obra de mi padre fue muy particular», en Juan Pablo Casado, *Arte al Límite*, 27 de julio.

Berg Salvo, Lorenzo (1978).

Artesanía Tradicional de Chile, Santiago: Departamento de Extensión Cultural.

Cáceres, Alicia y Juan Reyes (2008).

Nosotros los Artesanos y las Ferias de Artesanías del siglo XX, Santiago: Departamento de Creación artística CNCA, Colección Patrimonio.

Castillo, Eduardo (2010).

Artesanos, Artistas, Artífices, Santiago: Ocholibros.

De Nordenflycht, José (2005)

«Tres "tallas directas" sobre la escultura chilena contemporánea», en Rodrigo Gutierrez Viñuales, *Arte Latinoamericano del siglo XX, otras historias de la historia*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Escobar, Ticio (2008).

El mito del arte y el mito del pueblo, Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Galaz, Gaspar y Milan Ivelic (2012).

Chile: Arte Actual, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Kay, Ronald

— (2009/2010). «Clío, origen gráfico del continente como Nuevo Mundo; episodios de su registro visual», en revista *Pensar y Poetizar* 8/9.

— (2012). *Conversaciones con Ronald Kay*, por Justo Pastor Mellado. Centro Cultural La Moneda, Canal de Youtube. 27 abr, 2012. Web. 6 de Sep, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=I28dtVBgCQY&t=1s>

— (2005). *Del espacio de acá: señales para una mirada americana*, Santiago: Metales Pesados.

— (2014). *Lorenzo Berg/Un Origen*, Santiago: Consejo de Monumentos Nacionales de Chile.

López, Paz (2015).

«Donde se quiebra el océano del tiempo. Una lectura de la imagen en Ronald Kay», en *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, Volumen IV. Santiago: Lom ediciones/Centro Cultural La Moneda.

Martínez Lemoine, René (2007).

«El Barrio Cívico», en revista electrónica DU&P. *Diseño Urbano y Paisaje*, Volumen VI, N°17: Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje.

Rivera Díaz, Iván (2017).

Entrevista a Ronald Kay, realizada el 1 de junio.

Román, Samuel (1965).

«Samuel Román», en *Anales de la Universidad de Chile*, octubre-diciembre.

Ruiz Tagle, Carlos (1992).

Los Antifrívolos. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Torres-García, Joaquín (2000).

«Constructivo 100 %: Manifiesto N°2, 1938», en VV. AA., *Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Universidad de Chile (1959).

Departamento de Extensión Cultural, *Rectángulo: 4° Salón del Grupo de Artes Moderno Rectángulo*. Digital.

Vergara Grez, Ramón (1983).

«El arte más allá del museo», en *Demoliendo el muro*. Santiago: Colección Audiovisual Centro de Documentación de las Artes Visuales.

NOTAS

¹ J. W. von Goethe, «De la actividad científica», en *Obras Completas*, Tomo I. Madrid: Aguilar, 1963.

² Kay 2014.

³ Ulises Correa (Talca, 1893-1985). Se integra al Partido Radical en 1938.

⁴ Más adelante profundiza: «En cuanto a gráfico, el territorio se habilitó cuantitativamente en la distancia de su trasposición, de su proyección planimétrica, mediante el orden de coordenadas —longitudes y latitudes— reticulando, encuadrando y segmentando geográficamente el continente» (Kay 2009-2010, p. 41).

⁵ Sobre el archivo visual de *Del espacio de acá*, véase Kay 2012.

⁶ Kay refiriéndose a los fueguinos fotografiados por Gusinde (Kay 2009/2010).

⁷ Para Samuel Román el proyecto de la Escuela de Canteros tiene raíces ideológicas. En sus palabras: «Y así fue como en 1943 vinieron el presidente de la República, don Juan Antonio Ríos, y toda la masonería a mi casa. La piedra es un símbolo de la masonería, el compás, la escuadra y el martillo». Tanto Juan Antonio Ríos como Pedro Aguirre Cerda fueron miembros de dicha agrupación. Véase Ruiz Tagle 1992.

⁸ Consejo de Monumentos Nacionales, Acta Sesión 2^{da} celebrada el viernes 24 de marzo del año 1961. p. 2. Digital.

⁹ Samuel Román hasta el año 1965 se definía, tanto a él como a su trabajo, con etiquetas canónicas occidentales. En una entrevista para la revista *Anales de la Universidad de Chile* él mismo se declara barroco pero estático, y al mismo tiempo define sus gustos por el

expresionismo alemán. También declara: «Doy rienda suelta a mi fantasía, pero siempre en virtud de una ordenación plástica que en rigor determina todas mis creaciones» (Román 1965).

¹⁰ Véase De Nordenflycht 2005.

¹¹ El rostro de Pedro Aguirre Cerda tallado en una de las piedras fue débilmente insinuado por Berg al formular el monumento. Posteriormente, cuando es expulsado de la construcción de su obra, la empresa contratista se encarga de terminar el tallado sin dialogar con el autor.

¹² Su membresía en Rectángulo se data cercana ya al término de la década, ya que no figura en las exposiciones iniciales. Por otro lado, durante ese mismo año, es becado por el British Council para contribuir sus estudios en el School of Sculpture del Royal College of Art de Londres, por lo que se concluye que su participación en dicho grupo fue relativamente corta.

¹³ Universidad de Chile. Departamento de Extensión Cultural, *Rectángulo: 4º Salón del Grupo de Artes Moderno Rectángulo*, 1959. Digital.

¹⁴ «(La geometría) en mí, surge como una profundización de una inquietud que surge en el norte, en la visión del paisaje. Incluso en la observación del hombre de esta región, de esta zona geográfica que es Antofagasta, Mejillones particularmente. Es un espacio inconmensurable, es un tiempo ilimitado, y hay que encontrar algo que llene ese espacio, hay que buscar algo que le de significación real. Yo creo que así entonces surge la geometría, por una voluntad de darle a esta realidad sentido, estructura, orden, ritmo» (Vergara Grez 1983).

¹⁵ Museo de Arte Moderno, realizado en el Parque Forestal afuera del MAC. German Gassman fue el fundador de las ferias, siendo auxiliado posteriormente por Berg.

¹⁶ Dentro del texto citado, se le dedica un capítulo completo a Lorenzo Berg por parte de los artesanos, quienes destacan la cercanía y sencillez del escultor, además de reconocer en él al gran precursor del rescate de la artesanía en Chile, desde las ferias del MAM hasta las realizadas bajo la fundación CEMA-Chile, creada por Lucía Hiriart, esposa del dictador Augusto Pinochet, en los tiempos de dictadura. Véase Cáceres y Reyes 2008.

¹⁷ Véase Martínez Lemoine 2007.

¹⁸ Consejo de Monumentos Nacionales, Acta de la Sesión 16^a celebrada el 8 de octubre de 1964.

¹⁹ Véase Berg Salvo 1978.

**«EL PERCHERO» DE
CARLOS LEPPE: ORIGEN
Y ACTUALIDAD**

UNA PERSPECTIVA CRÍTICA A LA
MUSEIFICACIÓN Y SU VÍNCULO
CON LA HISTORIA DEL ARTE¹

MARIAIRIS FLORES LEIVA

Introducción

A finales del año 2012 y principios del año 2013 se inauguró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) la exposición *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, curada por la Red Conceptualismos del Sur.² Esta muestra fue el resultado de una extensa investigación que reunió más de seiscientas obras, correspondientes a distintos artistas, soportes y materialidades, tales como fotografías, videos, dibujos, grabaciones sonoras e instalaciones, las que posteriormente ingresaron a la colección del MNCARS. Además, la muestra contó con una serie de actividades de extensión y con una itinerancia que la llevó a finales del año 2013 a exhibirse en el Museo de Arte de Lima y durante el año 2014 en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires).

La exposición constituyó un hito por varios motivos, primero porque fue un resultado concreto de la asociación que realizó el año 2009 el MNCARS con la Red Conceptualismos del Sur. Segundo, porque fue una exposición que se planteó desde una lógica anticolonial, que no reproducía la noción de centro-periferia, siendo horizontal en cuanto al modo en que se comprende el flujo de saberes. Y, por último, porque la muestra fue el fruto de una investigación exhaustiva desplegada en cinco países y llevada a cabo por más de veinticinco investigadores, los que consiguieron reunir un significativo número de obras y documentos para dar cuenta de los múltiples procesos artísticos ocurridos en Latinoamérica en la década de los ochenta. Periodo marcado por dictaduras, lo que se tradujo en un contexto social e histórico complejo de mucha violencia política ejercida principalmente desde el estado.

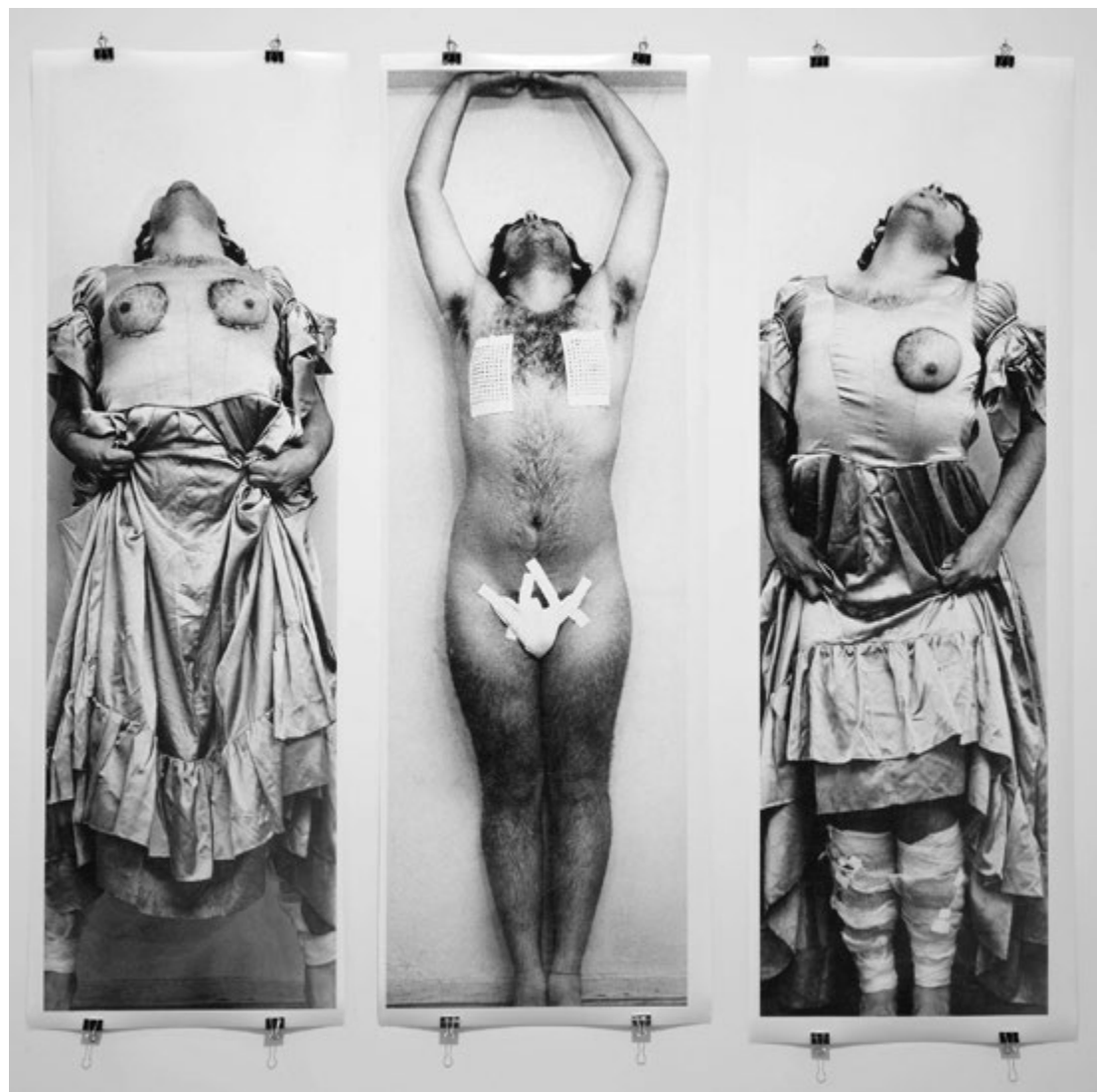
Lo que interesa a esta investigación de la muestra en el MNCARS es el trabajo museológico realizado con la obra «El perchero» (1975) de Carlos Leppe. La pertinencia de revisar y analizar esta pieza radica en la modificación que sufrió en su montaje respecto del original y su posterior ingreso a la colección del museo modificada. El carácter objetual de la obra cambió al punto que no se corresponde con «El perchero» presentado en el año 1975 en el marco del concurso Senografía, en la Galería Módulos y Formas. Con todo lo anterior, propongo que la obra *original* no sería la que hoy resguarda el MNCARS, y la responsabilidad de tal

transformación radica en parte en la investigación que llevó a cabo la Red Conceptualismo del Sur, que a la larga ha respaldado teóricamente tal modificación. Esta variación, evidente a un espectador especializado, motiva una serie de interrogantes sobre la obra —las que serán revisadas en un apartado dedicado a ello— que llevan a reflexionar asuntos de mayor alcance, tales como el rol de la institución museal en el campo del arte y su relación con la historia de la misma o los motivos que dan cabida a una exposición como *Perder la forma humana* en el MNCARS.

La noción de museificación se torna clave para revisar el proceso vivido por la obra de Carlos Leppe al ingresar a la colección del MNCARS. Este término nos permite hablar del ingreso de obras a una colección e implica también las modificaciones que inevitablemente estas sufren al transformarse en piezas de museo. La museificación podría definirse, en términos simples, como el tránsito simbólico que termina por adaptar una obra a la colección de un museo; no obstante, este es un proceso complejo, cuyas características se establecerán en el desarrollo de este ensayo y a la luz de una definición más amplia de lo que es el museo.

El museo es un dispositivo y un espacio parcial que determina una forma de mirar (Alpers 1983) y que ha sido sometido a diversas críticas, algunas de las cuales lo señalan incluso como un espacio muerto que aleja al arte de la experiencia viva (Dewey 1980), y otras que equiparan la experiencia museal con la de la religión, en cuanto a la disposición del espacio (O'Doherty 1976). Si bien estas críticas son representativas de una determinada forma de concebir el museo, quien se enfoca de lleno en este debate sobre sus estatutos es Douglas Crimp en su ensayo «Sobre las ruinas del museo» (1980), donde da cuenta de un momento histórico en que la interpelación al museo estuvo en manos de los propios artistas, quienes ponían en jaque a la institución mediante las obras; como ejemplo de ello usa a Robert Rauschenberg. No obstante, este debate en torno a la vigencia y relevancia del museo no se agota y se ha visto actualizado a través, entre otros, de las intervenciones de Boris Groys, quien en su texto «Sobre lo nuevo» (2000) destaca la importancia que el museo tiene para el arte contemporáneo y se refiere al trabajo de Manuel Borja-Villel, director actual del MNCARS, quien a su vez se adentra en esta discusión en su ensayo «El museo

Carlos Leppe,
«El perchero»,
1975 / Copia 2011.
Tres fotografías, 173
x 58 cm c/u. Museo
Nacional Centro
de Arte Reina
Sofía. Gentileza
Archivo Fotográfico
MNCARS.



interpelado» (2010), el cual servirá de base, a lo largo de este ensayo, para comprender las operaciones que están detrás de la institución por él dirigida.

Establecer el recorrido por algunas de las discusiones que el museo suscita nos permitirá una comprensión acabada del mismo y justificará la importancia de considerar la noción de museificación, puesto que las modificaciones que sufre una obra, en este caso «El perchero», al ingresar al museo tienen consecuencias directas tanto en su recepción como en los relatos historiográficos que puedan elaborarse a partir de y sobre ella, e inclusive en la propia experiencia que tendríamos como espectadores al visitarla. Por esta razón es que se hace pertinente una investigación de archivo que posibilite acercarnos al contexto original de recepción y creación de la obra. Recurrir al archivo nos permitirá establecer similitudes y diferencias con la actual lectura y valoración de «El perchero», así como abrir preguntas a la museografía y a la curatoría de la exposición.

La museificación: definir un concepto desde el estado actual de las discusiones acerca de los museos

Referirnos al museo es un asunto complejo, ya que cada institución responde a lógicas internas determinadas y constituye distintas formas de mirar de acuerdo con su misión y especialidad. Es por esto que resulta pertinente definir en qué terreno nos encontramos cuando hablamos de los museos, puesto que hablar de museo de artes visuales, museo de bellas artes o museo de arte contemporáneo ya nos está situando en espacios diferentes con lógicas distintas. Y aunque estos nombres nos den ciertas directrices, cada una de las instituciones, como espacios específicos, construyen un guión propio que depende tanto de su línea curatorial, de sus colecciones, como del país en el que se encuentra, es decir, del contexto histórico y social con el que se vincula. Cabe mencionar que dicho guión varía dependiendo de si la exposición es temporal o permanente, si es una muestra de la colección o una itinerancia que proviene de otro museo. Establezco todo lo anterior con el fin de demostrar la cantidad de capas que se hallan al momento de adentrarse en un análisis determinado.

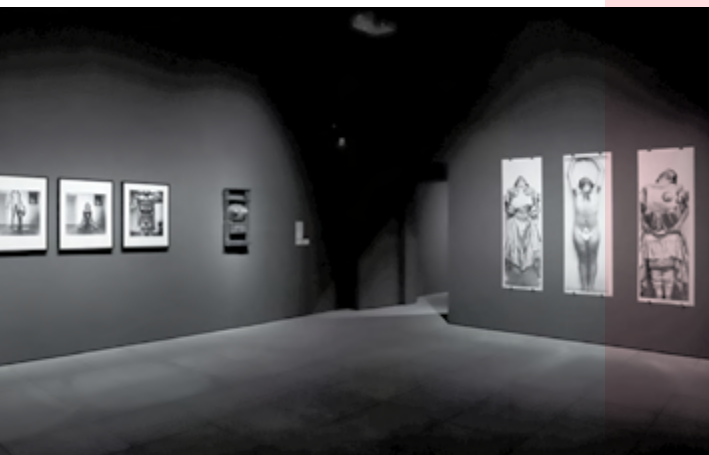
Independientemente de la serie de especificidades establecidas anteriormente, existen ciertas críticas y visiones generales que son comunes a los diferentes museos. Tal como lo establece Svetlana Alpers, los museos nos enseñan a mirar. Son espacios que guían nuestra mirada, es por esto que es importante analizar cuál es la mirada que han construido, es decir, buscar las intenciones que existen tras las exposiciones. Las piezas, una vez expuestas en el museo, se modifican, el contexto de origen específico se pierde, y es este punto el que ha levantado distintas críticas, tal como la desarrollada por Theodor Adorno en «Valéry Proust Museum», recogida por Douglas Crimp en su ensayo «Sobre las ruinas del museo»:

La palabra alemana «museal» [propio de museo] tiene connotaciones desagradables. Describe objetos con los que el observador ya no tiene una relación vital y que están en el proceso de extinción. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son términos que están relacionados por algo más que una asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte. (Crimp 2008, p. 75)

Esta parece ser una opinión generalizada y compartida por varios autores; no obstante, este tipo de análisis no considera al museo como una experiencia en sí misma, es decir, como una nueva posibilidad de subjetivación para el espectador y una constante resignificación para el arte.

Boris Groys es un autor clave para pensar estos asuntos críticos respecto al museo en la actualidad, puesto que reivindica la pertinencia de esta institución y la relación que tendrán con ella los artistas, que son unos de los agentes activos del campo del arte:

Aquello que ya está expuesto en un museo se considera automáticamente como algo perteneciente al pasado, como algo que ya está muerto. Si, fuera del museo, encontramos algo que nos recuerda a las formas, posiciones y enfoques representados dentro del museo, no estamos preparados para verlo como algo



Vista de la exposición *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años 80 en América Latina* que nos muestra «El perchero» en sala. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Gentileza Archivo Fotográfico MNCARS.

real o vivo, sino más bien como una copia muerta de un pasado muerto. Por tanto, si un artista dice (como dicen la mayoría de los artistas) que quiere escapar del museo para ir hacia la vida en sí, para ser real o para crear un arte verdaderamente vivo, esto no significa sino que el artista quiere que se le colecciona. Esto es debido a que la única posibilidad de que el artista sea coleccionado es sobrepasando el museo y entrando en la vida en el sentido de hacer algo diferente de lo que ya ha sido coleccionado. De nuevo, solo lo que es nuevo puede ser reconocido por la mirada experta del museo como real, presente y vivo. (Groys 2002, p. 3)

De acuerdo con lo planteado en esta cita, vemos cómo los artistas dialogan con el museo, ya que sus colecciones deben ser consideradas al momento de la creación. Los artistas no solo cuestionan los estatutos de este mediante las obras, como planteó Crimp, sino que pueden crear con relación a él. Además, Groys destaca que solo aquello que sea una experiencia viva podrá entrar al museo: «Lejos de subvertir y deslegitimar al museo como institución, la crítica a la concepción categórica del arte proporciona, de este modo, los fundamentos teóricos actuales para la institucionalización y la museificación del arte contemporáneo» (Groys 2002, p. 7). Es necesario entonces el museo, puesto que nos permite

articular experiencias y seguir viendo al arte como una unidad, a pesar de las infinitas expresiones y materialidades que lo conforman actualmente.

La museificación corresponde entonces al ingreso de una obra a la colección de un museo. Ingreso que garantiza que la obra tendrá nuevas propuestas de lectura desde la institución museal, donde además dispondrá de un nuevo espacio, es decir, donde será puesta en valor en relación con las formas de ver que el museo construya para ella: «De este modo, poniendo obras de arte ya existentes en nuevos contextos, los cambios en la exposición de una obra de arte pueden provocar una diferencia en su recepción, sin que haya habido un cambio en la forma visual de la obra de arte» (Groys 2002, p. 11). Esto es lo que ocurre con las obras que ingresan a la colección del MNCARS a través de la exposición *Perder la forma humana*. Cabe destacar que esta curatoría también responde a otro modo de concebir el museo, un modo que es actual:

En los últimos tiempos, el estatus del museo en tanto que lugar de colección permanente ha ido cambiando gradualmente a un museo como un teatro para exposiciones itinerantes a gran escala organizadas por conservadores internacionales, e instalaciones de gran escala creadas por artistas individuales. Cada gran exposición o instalación de este tipo se realiza con la intención de diseñar un nuevo orden de las memorias históricas, de proponer un nuevo criterio para coleccionar mediante la reconstrucción de la historia. Estas exposiciones itinerantes e instalaciones son museos temporales que exponen de manera abierta su temporalidad. (Groys 2002, p. 11)

En esta descripción que da Groys se puede identificar la muestra organizada por el MNCARS y la Red Conceptualismos del Sur como una exposición itinerante que buscaba dar un nuevo orden a las memorias históricas, entendiendo al museo como un organismo vivo que genera nuevas relaciones que repercuten tanto en el interior como en el exterior del mismo, sin excluir la propia historia del arte.

El MNCARS y su proyecto expositivo: una alternativa al modelo imperante

Manuel Borja-Villel, en su ensayo «El museo interpelado», da cuenta del modo en que comprende el rol de los museos, rol que considera las críticas revisadas anteriormente y el actual escenario globalizado, en el que, de acuerdo a sus palabras, impera el capitalismo posfordista, además de referirse en este texto al papel que tiene la institución que dirige. Una de las hipótesis más interesantes que levanta este ensayo es que el modelo más reciente para los museos dedicados al arte, y que imperó por mucho tiempo, fue el del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. Este modelo —llevado adelante por el historiador del arte Alfred Barr, primer director del MoMA— instauró un relato cronológico, progresivo y formalista que dejó de lado el contexto histórico y el origen de la obra. Tal como lo plantea la historiadora del arte británica Claire Bishop en su libro *Radical Museology* (2014), el MoMA es el modelo paradigmático del museo artístico que trasciende hasta hoy, ya que traspasó a diversas instituciones e imperó por largo tiempo, aunque actualmente es cuestionado por instituciones como el MNCARS, que levantan las críticas más potentes, al mismo tiempo que plantean alternativas.

Borja-Villel descarta el modelo erigido por el MoMA y es crítico también de la supuesta neutralidad del cubo blanco:

La idea del museo como un receptáculo neutro en el cual se puede distribuir una serie de obras que son percibidas por el público sin interferencias es algo utópico. Una exposición consiste en una intersección de textos, prácticas y lugares. Y es precisamente en esta encrucijada, en esta red intertextual, en la que se inscribe la obra de arte. (Borja-Villel 2010, p. 23)

De este modo se refiere Borja Villel al entramado que construyen las exposiciones. Esto se encuentra en una línea similar a la que establece Alpers respecto a los museos: «Nuestra forma de ver puede abrirse a diferentes cosas, pero sigue siendo ineludiblemente la nuestra» (Alpers 1983, p. 30), ya que, independientemente de la diversidad de obras que

sean expuestas, estas siempre estarán implicadas también con el lugar en el cual se expone. A partir de esto, me interesa plantear la siguiente pregunta: ¿por qué exponer una investigación de arte latinoamericano, hecha por investigadores del sur, en Europa? Claire Bishop nos da una respuesta:

La alternativa de Borja Vilel a estos escenarios [de museos multiculturalistas] está nutrida por la escritura reciente sobre lo «decolonial» (ver el mundo desde la perspectiva del sur global) y lo común (que busca producir nuevos modelos de propiedad colectiva). El punto de inicio para este museo es por lo tanto la noción de las múltiples modernidades: una historia del arte concebida no más en términos de vanguardia original y derivados periféricos, ya que este modelo priorizaba el centro europeo e ignoraba el grado en que las aparentemente «tardías» obras, sostenían otro tipo de valores en su propio contexto. (Bishop 2014, p. 43)

Así como existe un análisis que valora el proyecto del MNCARS, desde Latinoamérica surgen dudas respecto a este interés. Andrea Giunta, Nelly Richard y Ticio Escobar se refieren, en *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*, a este tipo de exposiciones como parte de un «boom internacional de los archivos» que, de acuerdo a lo señalado por Richard, tendería a borrar la escena de emergencia en la que surgieron. Al respecto, Escobar señala: «El peligro no radica en la negación del potencial disidente de la documentación, sino en su negación como hecho político y ético abierto a nuevos procesos de significación» (Richard 2014, p. 122). Podríamos proponer entonces, a partir de lo planteado, que es fundamental que el contexto de emergencia esté considerado y expuesto, ya que de lo contrario se negaría su trama política y ética, que potencia hoy, al mirarlos como obra, nuevos procesos de significación. Sabemos que la Red Conceptualismo del Sur se encargó de montar una exposición que contextualizara las obras, exponiendo y trabajando con una serie de documentos necesarios para situarlas históricamente. De todas maneras, y de acuerdo con lo anteriormente expuesto, sabemos que la muestra no fue imparcial y que había un recorrido premeditado con el cual se relacionaban los espectadores.

Para finalizar este punto y entrar de lleno en el análisis de «El perchero», es necesario volver a la definición que Borja-Villel ofrece respecto a las exposiciones:

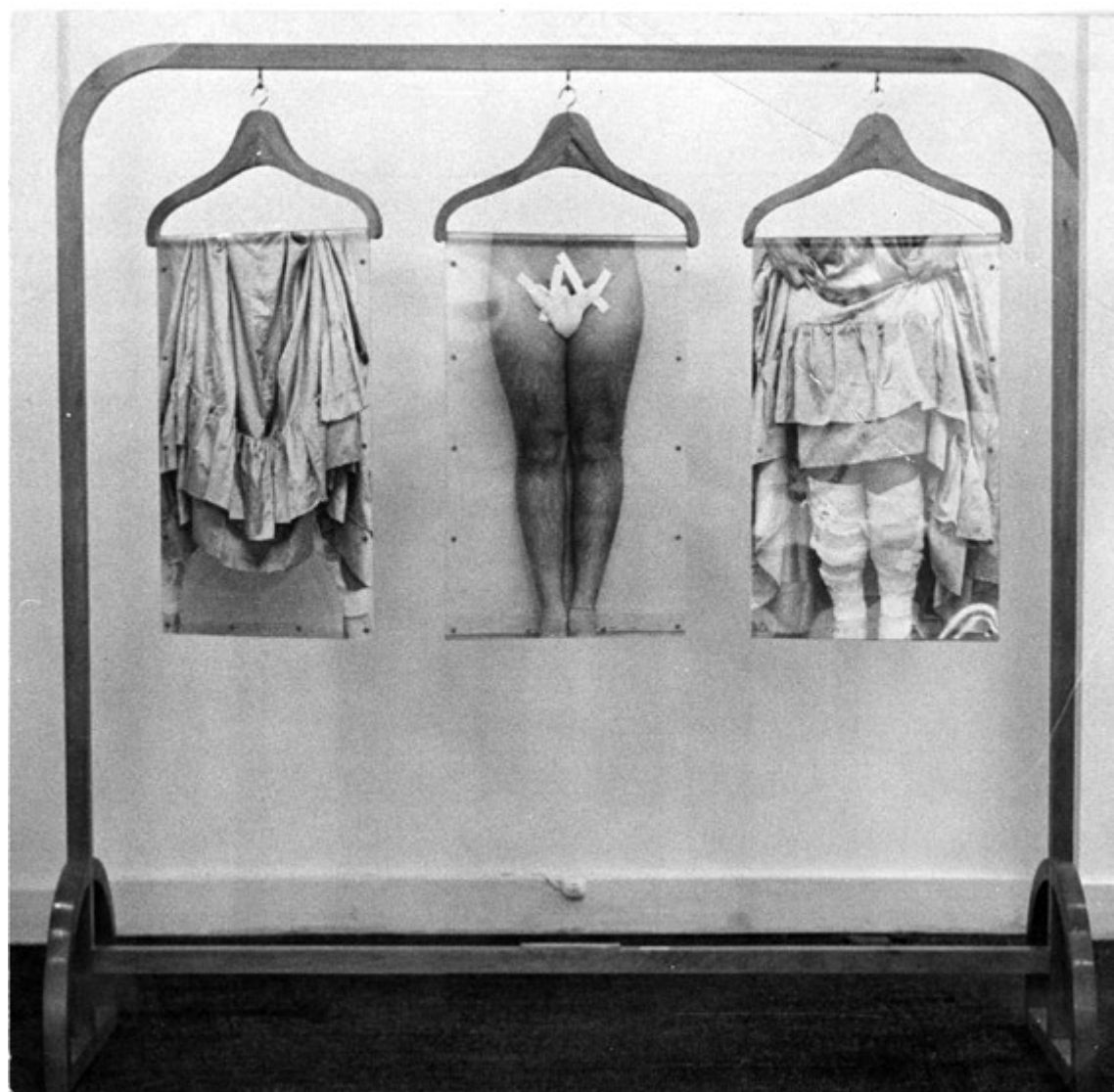
Podríamos decir de forma esquemática que toda exposición es, por un lado, una práctica discursiva que incluye la evaluación, selección y organización de una serie de obras que se exponen en galerías y museos. Por otro, es un sistema de significados compuesto por un grupo de afirmaciones o expresiones: el de las obras. Estos significados son simultáneamente «atrapados» por los títulos, categorías y comentarios de la exposición y a la vez «liberados» y diseminados por el mismo proceso de articulación. Y no olvidemos que una exposición se desarrolla en una disposición espacio-temporal fundamentalmente abierta, en la que el espectador puede seguir un argumento, o parar y volver atrás cuando lo juzgue necesario. (Borja-Villel 2010, p. 23)

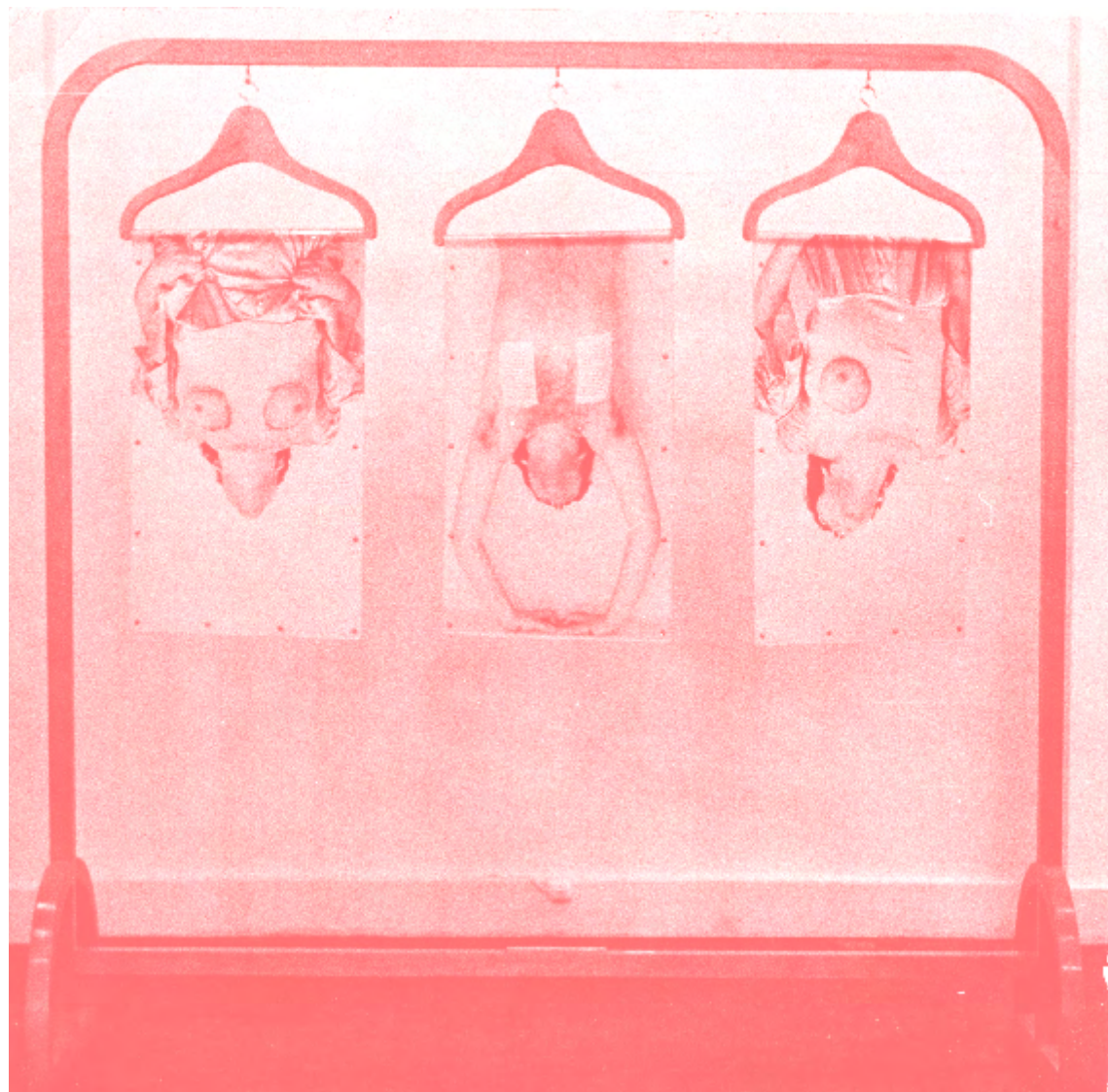
Lo que sucede con el caso de «El perchero» es que, además de ser expuesto bajo una curatoría ordenadora de sentido, su museificación se tradujo en un nuevo montaje. Hablamos entonces de una modificación profunda que olvida su contexto de exhibición y transforma su materialidad, por lo que el perchero ahora está solo presente en el título de la obra.

«El perchero» y su archivo: tensiones a partir de su museificación

Como ya se ha mencionado, el problema que nos interesa abordar se relaciona con el montaje de «El perchero» de Carlos Leppe y las diversas consecuencias que esto conlleva. En este caso no corresponde hablar de *original*, ya que esta noción no se encuentra puesta en juego, sobre todo porque lo presentado es una copia declarada, una reproducción de las fotografías. Cabe mencionar que es la copia número tres de cinco, de acuerdo con lo que informa el MNCARS en su página web. «El perchero» expuesto en esta ocasión está conformado por tres fotografías a escala humana en las que se ve al artista de cuerpo

Página actual
y siguiente.
Carlos Leppe,
«El perchero»,
Instalación.
1975. Galería
Módulos y Formas.
Gentileza Archivo
Carlos Leppe.





completo. Las fotos corresponden al registro de una performance que no fue realizada frente a público. En dos de las fotografías Carlos Leppe aparece con un vestido roto que exhibe sus pezones y en la tercera fotografía está casi desnudo, cubriendo únicamente sus pechos y genitales con unos parches y una especie de conchero. En la página web del MNCARS se señala: «En 1975 realizó la obra titulada "El perchero", cuyo montaje original estaba compuesto por tres fotografías de tamaño natural, dobladas y colgadas de una estructura con tres perchas». ¿Por qué se hace mención al primer montaje de la obra en la web si en la exposición no hay acceso a este? Si bien en el sitio web aparece mencionado, en la museografía no había nada que refiriera a la situación de 1975. Cabe mencionar también que en el año 2011 «El perchero» fue exhibido en la muestra *EL CUERPO DE LEPPE / CHILE*, realizada en la galería Espavisor, la cual contó con la supervisión del artista. En dicha ocasión la obra se montó como en el MNCARS, no obstante se mostró en fotografías el montaje original.

«El perchero» fue expuesto por primera vez en el año 1975, en la galería Módulos y Formas, en el marco del concurso Senografía. Este fue un concurso público de escultura que se difundió por todo el país. De acuerdo con lo establecido en sus bases, solo abarcaría el campo de la escultura y tendría como tema único y principal: los senos. Para esta ocasión, Leppe envió un objeto: un perchero con tres colgadores, en cada uno de los cuales se encontraba doblada por la mitad una de las fotografías del artista, realizadas especialmente para la ocasión, las mismas que se exhibieron estiradas en la exposición del MNCARS. Por un lado de la pieza se veían torso y cabeza, y por el otro las caderas y piernas; esto obligaba al espectador a rodear la estructura para conseguir una visión completa de la propuesta.

Alberto Pérez, artista y teórico del arte, realizó un texto para la convocatoria del concurso que podríamos llamar «curatorial», ya que definió las líneas de lo que debía ser presentado. En él se describe a los senos como «lo más bello y significativo del cuerpo femenino», dándoles un valor tradicional, a través de conceptos como seguridad, prosperidad y fertilidad. Los pechos femeninos son también rescatados como motivo plástico, puesto que proponen «un reto permanente en la

TIEMPO LIBRE

Exposiciones

OGNIENTA VERSIONES PARA UN TEMA: Los senos femeninos en la galería Módulo y Formas

Senos duros, blandos, antiguos, modernos, simples y buscados. Senos de madera, metal, gelatina (sí, gelatina de verdad, de Francisca Añil y su mención Honrosa), más un letrerito-súplica "por favor no toque mis O O", senos de yeso, goma o piedra. Luis Fernando Moro lanzó el llamado a un concurso inaudito. Se presentaron más de ochenta escultores. Seleccionados veintisiete, los primeros premios son para Mario Richeda, senos dorados desde diferentes ángulos en seis compartimientos en la parte posterior es blanca con columnas antiguas. Dos segundos premios: para la escultura de alabastro, síril y nácar de Wilma Hannig, y pa-



Senos, senos y más senos, de todos los tamaños, formas y materiales más diversos.

ra el original y joven Carlos Leppe y sus fotos-perchas mirables por dos lados. Pienas masculinas vendadas trágicamente, senos en torso de hombre, miembro masculino cubierto de vendas, pecho



masculino con gran parche poroso, seno que aparece en corset, y un sentido del humor y de la estética fuera de lo común. Mención Honrosa para los ya mencionados senos de gelatina (por

La entrega de premios, concurría ceremonia en Módulo y Formas.

favor-no-to-car), y para la escultura de yeso de Joaquín Bergamini. La imaginación voló y se introdujo a veces en campanas de vidrio donde los senos se ocultan en corazón antiguo. O toma forma de gran helado con pezón y todo. Chupetes de maderita y vidrio, goma negra o maleta-seno también son válidas. La próxima exposición de módulos y formas, anticuario-moderno en muebles y objetos. Y en el futuro, dibujos y grabados que se mostrarán en forma permanente.

Carmen Osca

TIEMPO LIBRE

viene de la vuelta

La imaginación corre y vuela. El jurado, compuesto por Rodolfo Opazo, Lili Garufilic, Mario Fonseca, Roberto Edwards, Rodolfo Opazo y Mario Carreño, tuvo un trabajo arduo al decidir.

GALERIA MODULOS Y FORMAS también llama a

nura, los senos. Esta Senografía se presentará entre el 1º y el 30 de junio en Santa Magdalena 66, segundo piso. Las obras se recibirán hasta el 30 de mayo en la misma dirección. Pueden participar todos los chilenos y extranjeros residentes, los fallos serán irrevocables, y los premios tienen un valor de 1.000.000

(dos), dos de 500.000 escudos (quinientos mil escudos), y dos menciones honoríficas. Las esculturas deberán presentarse con su propio pedestal, y los concursantes de provincia deberán financiar el traslado y retiro de sus obras. Cada concursante podrá presentar tres esculturas. El jurado será compuesto por los

Claudio di Girolamo. El arquitecto Sergio Larraín García Moreno, El crítico de Arte Romolo Trebbi, el pintor Iván Vial y la periodista Teresa Serrano. El dueño de la galería, Luis Fernando Moro Amunátegui, cree que el concurso será un éxito. Señores escultores de todo Chile, a inspirarse en los senos para

«Ochenta versiones para un tema: los senos femeninos en la galería Módulo [sic] y Formas», Santiago, 1975.

historia del arte», debido a su «peso, ductilidad, textura, maleabilidad, mayor o menor fluidez de la materia» (Bases para Concurso Nacional de Escultura, 1975, s/n). Las características generales de este texto, sumado al hecho de que fuera un concurso de escultura, nos permiten ver que se trataba de una propuesta conservadora, tanto en su temática como formalmente hablando. En este contexto, la obra de Leppe fue transgresora, ya que torció el encargo del concurso doblemente: primero, porque no respondía a las características formales planteadas, y segundo, porque no pensaba los pechos como un asunto exclusivamente femenino. Por ello es que es su propio cuerpo el que se pone en escena para ser fotografiado y quedar expuesto. «El perchero» es una obra que constituye un cruce entre instalación, fotografía/registro, performance y escultura. Pie forzado para su entrada al concurso en el que curiosamente y, a pesar de la torsión del encargo, obtuvo el tercer lugar, tal como se consigna en la publicación «Un concurso diferente», de Pedro Labra, en la revista *Ercilla* del 11 de junio de 1975. En relación con las bases, esto le significó a Leppe un premio de 500.000 escudos.

La recepción de la muestra en prensa fue amplia y con relación a la participación de Leppe da cuenta de la extrañeza que «El perchero» provocó. En un artículo de la época, titulado «Ochenta versiones para un tema: los senos femeninos en la galería Módulo [sic] y Formas», que forma parte del archivo personal de Luis Fernando Moro,³ se describe la obra de Leppe de la siguiente manera: «Sus fotos-perchas mirables por dos lados. Piernas masculinas vendadas trágicamente, senos en torso de hombre, miembro masculino cubierto por vendas, pecho masculino con gran parche poroso, seno que aparece en corset y un sentido del humor y de la estética fuera de lo común» («Ochenta versiones para un tema: los senos femeninos en la Galería Módulo y Formas», 1975, s/n). A pesar de que se reconoce una representación trágica, se le cataloga como humorística, quizá porque solo en este marco es que se puede tolerar una obra como la presentada.

En conocimiento del contexto de producción y recepción original de la obra, podemos sostener que las palabras asignadas en el catálogo de *Perder la forma humana* cristalizan uno de los sentidos que la obra de Leppe abría. «El perchero» se encuentra en el capítulo «Desobediencia

sexual» dedicado a las obras que responden a las preguntas sobre el lugar de los márgenes sexuales en el arte latinoamericano bajo las dictaduras. La pieza de Leppe es descrita como una obra que:

Cruzaba la referencia oblicua a la violencia de los cuerpos por el orden represivo de la dictadura, con la extremada artificialidad de la pose y la cosmética de género mediante descalces y deslizamientos de los signos que desorganizaban los marcos de inteligibilidad de la norma heterosexual en su sexuación y generización de los cuerpos. [...] [Es a partir de esto que] las torsiones y desplazamientos del sentido que movilizaba, el conjunto de fotografías trastornaba el duro binarismo en torno al cual se configuran las divisiones de sexo y de género en sus asignaciones normalizadas para advertir que dicha división es, antes que nada, política. (Red Conceptualismos del Sur 2014, p. 97)

Esta descripción da cuenta de una de las problemáticas que la obra instaló y la reconoce como política. No obstante, y quizás por la modificación que la pieza sufre, no se refiere a la tensión que la obra porta al presentar el cuerpo quebrado, partido por la mitad y colgado, lo que nos podría remitir a las técnicas de tortura de las cuales eran víctima los cuerpos de los disidentes políticos durante la dictadura chilena. Las poses de Leppe en el montaje original lo muestran doblegado, plegado; hablamos entonces de una doble tensión, la de la pose y la de la materialidad dada por la percha que sostiene al cuerpo —a través de la fotografía— y no a la ropa, resignificando su uso cotidiano. Esta puesta en tensión, intensificada por el doblez y la pose dramática, sugiere las presiones que se viven por la norma heterosexual que adoctrina los cuerpos y por un contexto donde el terrorismo de estado se normalizaba en el cotidiano.

En la lectura de obra que propone la investigación de la Red Conceptualismos del Sur para «El perchero» no se niega la posibilidad de que este involucre un hecho político abierto, cuestión que preocupaba a Ticio Escobar en la discusión acerca del «boom internacional

de los archivos», pero lo que sí ocurre es que la obra queda reducida únicamente a un problema de lo político relacionado con la identidad sexual, negando una vez más *la forma y materialidad* a las propuestas experimentales del arte latinoamericano. Esta restricción a lo político del arte producido en el sur, que se analiza exclusivamente por sus temáticas, no sería un asunto nuevo y que ocurra solo con la obra de Leppe; de ello da cuenta la discusión desarrollada por Nelly Richard en su ensayo «El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural» (2007) a partir de unas palabras de Beatriz Sarlo, como vemos a continuación:

La paradoja que parece enunciar la cita de B. Sarlo es la siguiente: después de que lo latinoamericano haya reclamado tan insistentemente su derecho al contexto, es decir, después de que lo latinoamericano haya usado su «regionalismo crítico» en contra de lo universal para desafiar el idealismo trascendental del valor estético, Beatriz Sarlo, una crítica latinoamericana, se queja ahora de que lo latinoamericano, en la escena internacional, quede restringido al «contexto» y no al «arte»: a la «diversidad cultural» (a las identidades sociales y políticas) y no a las problemáticas formales y discursivas del lenguaje estético. (Richard 2007, p. 82)

Lo que ocurre entonces es que «El perchero» estaría representando únicamente la diversidad cultural, mientras que las problemática formales y discursivas del lenguaje estético que la obra porta se anularían al presentarla sin su materialidad originaria. Efectivamente, la discusión propia de la neovanguardia en la obra de Leppe queda anulada, ya que el ingreso de la obra a la colección del MNCARS la reduce a meros registros fotográficos. Debido al lugar exclusivamente político que se le ha asignado al arte latinoamericano de la época, no importó sacar toda la estructura al perchero y dejar simplemente las fotografías colgadas al muro, ya que la crítica a la norma heterosexual se mantiene. Lo que este montaje ofrece es un énfasis en el travestismo de Leppe al presentarlo plano y directo al muro. Por otro lado, el contexto de circulación original en el que la obra fue vista por cientos de personas o cómo se

dio cuenta de la misma en la prensa de la época, al igual que la estructura y las perchas, desapareció, es decir, el contexto que abrió la obra no se consideró relevante. En el catálogo de la exposición de 2012, «El perchero» aparece nuevamente descrito con su montaje e idea primera; sin embargo, ni las imágenes del catálogo, ni las fotografías montadas en sala aportan dicha información al espectador, generando incluso algún tipo de confusión entre lo que aparece descrito y lo que efectivamente se observa. ¿Qué decisión modificó a este punto la obra? Pareciera ser que, como la obra mantiene el potencial político que le interesa leer a la Red Conceptualismos —a saber, el vinculado con la disidencia de la norma heterosexual—, no importa cómo la obra sea exhibida en términos materiales. Sin embargo, y de acuerdo a lo expuesto, consideramos que hay una pérdida de sentido innegable en este proceso, es decir, en su museificación.

Palabras al cierre

Exponer el proceso de la museificación nos permitió vislumbrar las complejidades que este acarrea. Desde una perspectiva vinculada a la historia del arte, la museificación es un asunto al que se debe atender puesto que en cierta medida sanciona las lecturas de obra en lo que respecta a su divulgación. Un ejemplo sencillo, que es parte de nuestro cotidiano, nos permite comprender más claramente a qué nos referimos. Al googlear «El perchero», lo único que aparece es el montaje del MNCARS: no hay fotos donde podamos ver *el perchero* y *los colgadores*.⁴ Las fotografías aparecen simplemente como el registro de una performance y toda la dimensión objetual de la obra se pierde. El ojo del museo nos obliga a mirar la obra como el registro de una acción a la que no asistimos, pero que en estricto rigor nunca existió, puesto que su objetivo era la construcción de una pieza que cuestionara, entre otras cosas, qué se entendía por escultura. En el caso que hemos analizado, vemos que la idea de la desmaterialización de la obra como sinónimo de radicalidad artística en el contexto de las propuestas neovanguardistas operó como teoría normativa en una obra que, siendo radical, seguía siendo objetual. Es decir, se equiparó la radicalidad de la propuesta política a un soporte igualmente radical, que no tenía que ser ni escultórico, ni instalativo, sino performativo, para vincularse con

un modo de comprensión de la obra de arte que se difundió con fuerza en la época de los setenta. Esto terminó por anular las reflexiones sobre cuerpo y objetualidad que la obra desplegó.

Con el paso del tiempo y el ingreso de «El perchero» a la colección del museo, es probable que del episodio Senografía cada vez se sepa menos, más aún si consideramos que aparece mencionada solo una vez en el libro *Chile Arte Actual* de Milan Ivelic y Gaspar Galaz.

Si bien el museo es un espacio a partir del cual construir nuevas relaciones y está en constante transformación, es también un lugar que zanja y determina: posee entonces un carácter dual. En esta línea es pertinente volver a Borja-Villel y algunas de las preguntas que formula para el museo:

¿Cómo crear una memoria desde la oralidad? Coleccionar objetos significa a menudo transformarlos en mercancía.

¿Cómo exponer eventos sin que sean fetichizados?

¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica? La respuesta pasa por pensar la colección en clave de archivo. Ambos, museos y archivos, son repositorios de los que pueden extraerse y actualizarse muchas historias. Pero el archivo las «desaturiza», ya que incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, etc., rompe la autonomía estética, que separa el arte de su historia, replantea el vínculo entre objeto y documento, abre la posibilidad al descubrimiento de territorios nuevos, situados más allá de los designios de la moda o el mercado, e implica la pluralidad de lecturas. (Borja-Villel 2010, p. 34)

Las interrogantes que plantea resultan sumamente complejas y quizá son un desafío que se propone en su propia gestión, pero que no termina de resolverse en el planteamiento. El archivo pareciera ser la solución; no obstante, vemos cómo «El perchero» expuesto como fotografía y documento obvió otros asuntos como la materialidad e inclusive otros documentos como los de la prensa o la exposición original y con ello se terminó descontextualizando la obra, aun cuando

las intenciones que motivaban la propuesta apostaban por la contextualización. Vemos que la presencia de la obra siguió teniendo más importancia que los documentos, es decir, que el archivo que Borja-Villel instalaría como solución. La escritura sobre las obras debe estar atenta entonces tanto al archivo como al devenir de las mismas en sus distintos contextos, sean estos exhibiciones o investigaciones que persigan analizar el pasado.

MATERIAL CONSULTADO

Alpers, Svetlana (1991).

«The Museum as a way of seeing», en *Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display*, Washington: Smithsonian Institution Press.

Bishop, Claire (2014).

«The archive of commons: The Reina Sofía», en *Radical Museology*, Colonia: Koenig Books.

Borja-Villel, Manuel (2010).

«El museo interpelado», en *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona: Edicions de l'Eixample.

Crimp, Douglas (2008).

«Sobre las ruinas del museo», en Hal Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona: Editorial Kairós.

Dewey, John (2008).

El arte como experiencia, Barcelona: Editorial Paidós.

Groys, Boris (2002).

«Sobre lo nuevo», en *Artnodes Journal on art, science and technology*, Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. Enlace: <https://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.pdf>

Labra, Pedro (1975).

«Un concurso diferente», en Revista *Ercilla*, Santiago, 11 de junio. (Archivo Luis Fernando Moro).

O'Doherty, Brian (2011).

Dentro del cubo blanco. La ideología del dispositivo, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte.

Red Conceptualismos del Sur (2012).

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Richard, Nelly

—— (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*, Santiago: Ediciones UDP.

—— (2007). «El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural», en *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.

NOTAS

¹ Esta investigación comienza a desarrollarse a finales de 2015 en el marco del seminario «Teoría e Historia del Patrimonio y los Museos (siglos XIX-XX)», dictado por Paulina Faba en el Magíster de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile.

² La Red Conceptualismos del Sur es una agrupación de investigadores latinoamericanos. Fundada en el año 2007, se caracteriza por investigar, discutir y posicionarse desde América Latina.

³ El acceso a este archivo fue posible gracias a la investigación realizada por Catherina Campillay en torno a la exposición *Senografía*, titulada «Cuerpos colgados y pechugas: Concurso Nacional de Escultura “Senografía” en Galería Módulos y Formas (1975). Formas del éxito y nuevos códigos del arte luego del Golpe de Estado en Chile».

⁴ Desde la escritura de este ensayo a la fecha, han ocurrido una serie de hechos importantes de consignar, por ejemplo, en el año 2017 se lanzó la web www.carlosleppe.cl desarrollada por Justo Pastor Mellado, Catherina Campillay y quien escribe, en el que consignamos el contexto de producción original de «El perchero». A finales del mismo año, Nelly Richard dio una conferencia en el MNCARS titulada «Archivos de arte chileno, memoria y resistencia crítica», donde realizó un recorrido amplio por una serie de hitos tales como el envío no oficial a la Bienal de París (1982), la exposición *Chile vive* y su reactivación chilena del 2013 curada por Francisco Godoy, la exposición *Mujer, arte y periferia* (1987) y la exposición *Perder la forma humana*, en la que revisó críticamente el montaje de «El perchero», entre otros asuntos. Este punto que atañe directamente a la institución surtió efectos.



N.Pi-76
C 1989



GEORGE
GROSZ

Group





...ra, el dibujo y todos mis cam-
...guntos como uno acompaña
...hora. Ahora bien, el acompa-
...mismo de plena autonomía
...vera, no es en tal acompa-
...compañía. Sería un ser de

de Palladio o Mansoni. Y es
...ella quien si ella tra la con-
...ultima, acompañar al sujeto

la, el carnio, el carcaño
...en plena ser figurativa no-
...morte, con su arte del plano

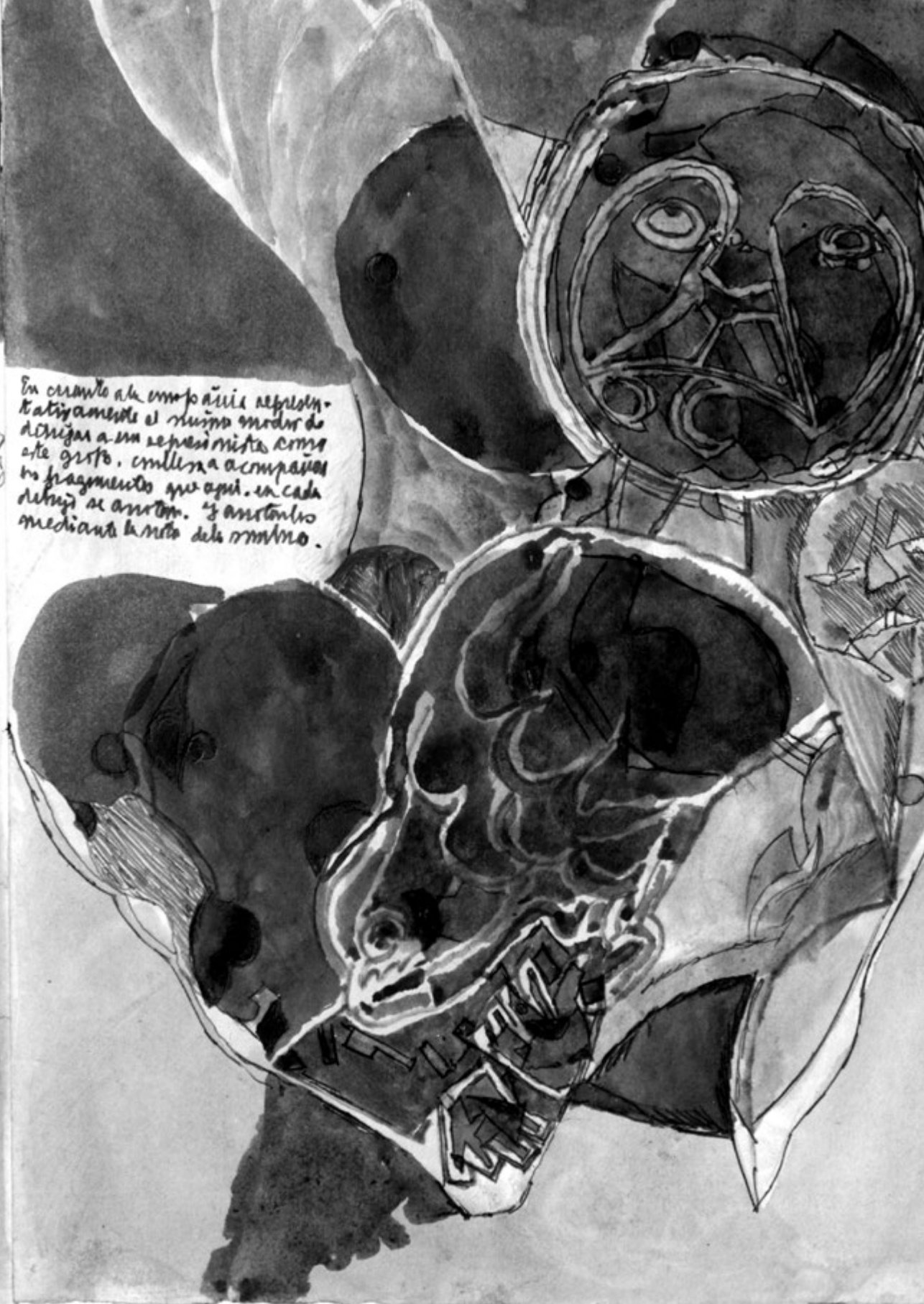
...pura con sus
...guentis-

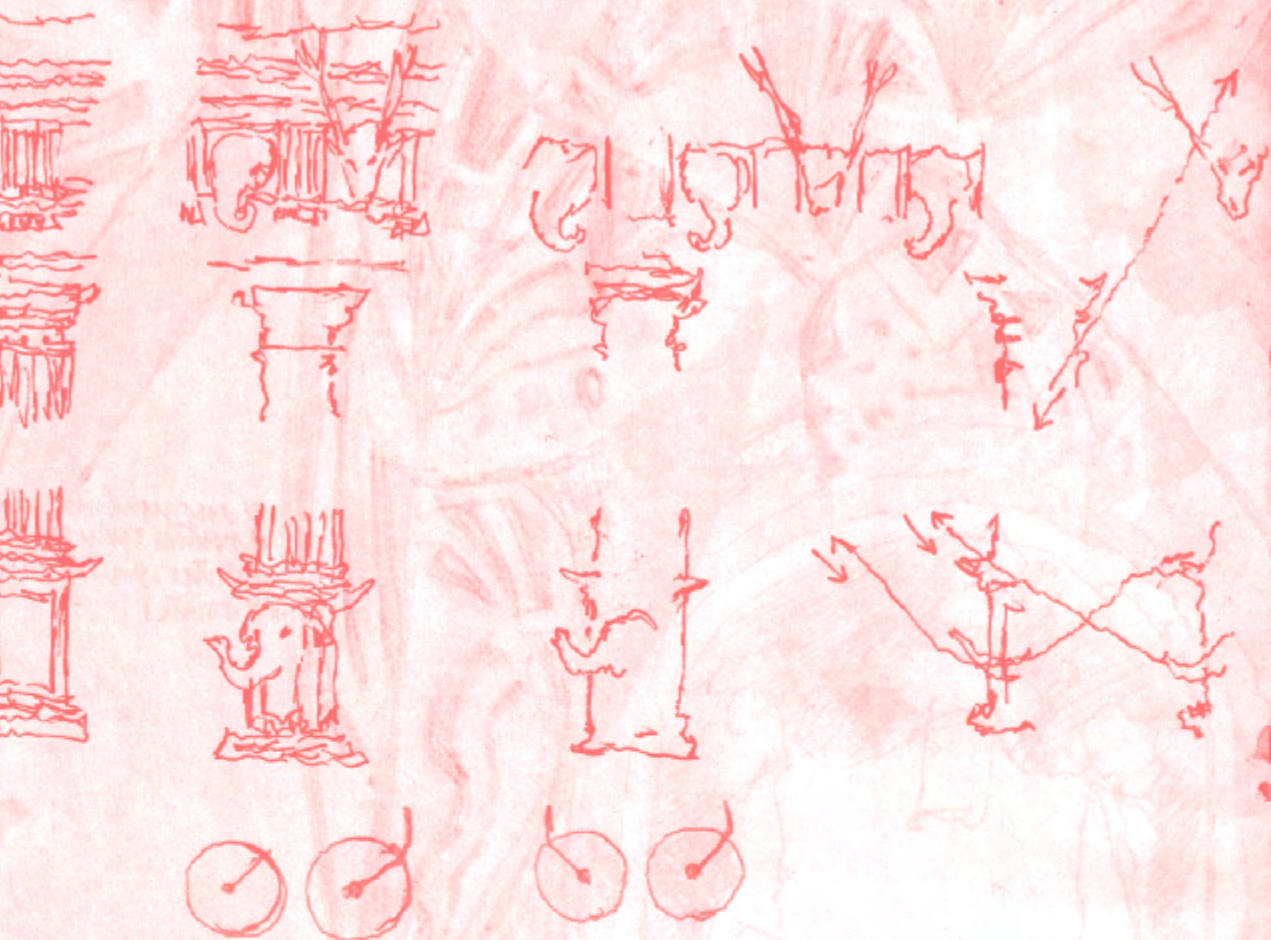
...zac

...de

«1» Presencia de la realidad
...rer a venir de la ciudad -
...niti azul - balaces, el
...presencia con el mismo
...mante - ahora tal
...de pura

En cruento al compás se represen-
tativamente el mismo modo de
dibujar a un representista como
este gesto, en línea a compás
no fragmento que aquí, en cada
dibujo se anota. y anota
mediante la nota del mismo.



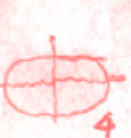
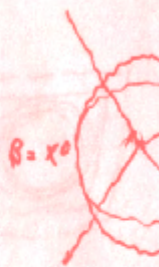


donde el círculo equinocial (en cuadro) al círculo equinocial. Para ello prolongando
 . Toda ello en el mundo de la Negación. En que las figuraciones de los molinos que
 en interés un raíz son constituidos por elementos - todos que en contienen raíz. En ex lo
 a un espacio representativo que en a un espacio representativo

ejemplo de construcción o mejor aspecto construcción del espacio que no del espacio. Lo
 o la construcción ya construida o destruida // la destrucción aquí, es a la manera original
 acento de unidades, sejas, corales y brida, en transformaciones que solo pueden alcanzar a
 iones a que un a figuración pueden influir a ir de fluctuación a la raíz a la libro



o en la dimensión del espacio. En el dibujo de las denominaciones gramaticales en escritura
 tidad del cuadro es lo. En manifestaciones internas, del estudio.

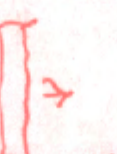
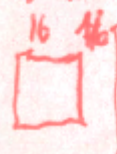
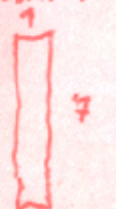
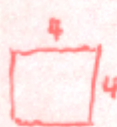


especie en verdaderos magnitud. 1. Especie totalidad que no haya en verdaderos
que dentro de un rango incluyendo 2. Especie en en verdaderos magnitud
mismo 3/4. 8. variación de género. 5

→ en el espacio de la proporción de la estructura. En el efecto en la estructura la estructura
II con respecto a la estructura de la estructura. En la estructura del anamorfismo. En la estructura de la estructura.
3. estructura. an.



en masa la misma sea superficie distinta: así a propósito del anamorfismo. en la estructura de la estructura.



$$4+4+4+4=16 \quad 3+3+3+3=12 \quad 2+2+2+2=8$$

$$4 \cdot 4 = 16 \quad 3 \cdot 3 = 9 \quad 2 \cdot 2 = 4$$

$$16 \div 4 = 4 \quad 12 \div 3 = 4 \quad 8 \div 2 = 4$$

$$4 \cdot 4 = 16$$

$$3 \cdot 3 = 9$$

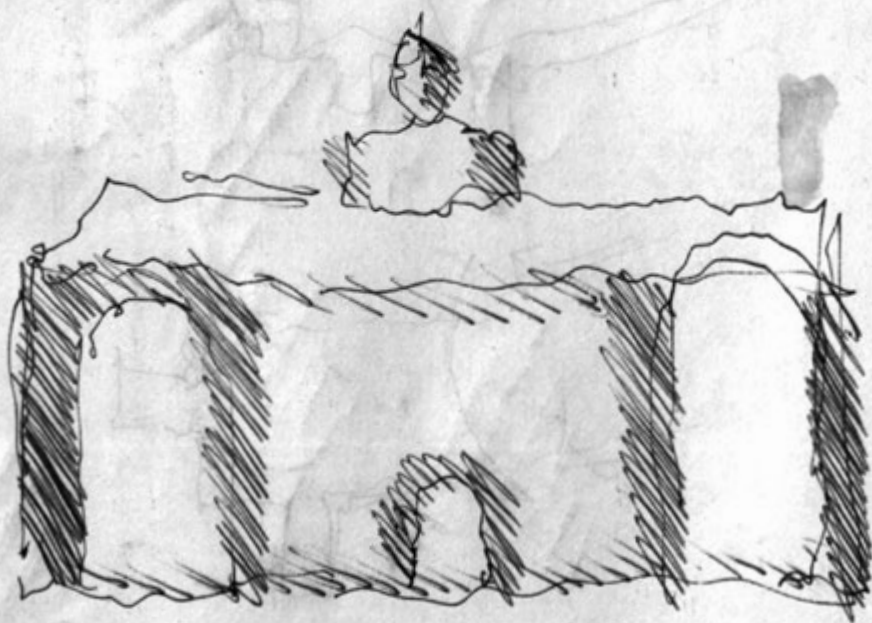
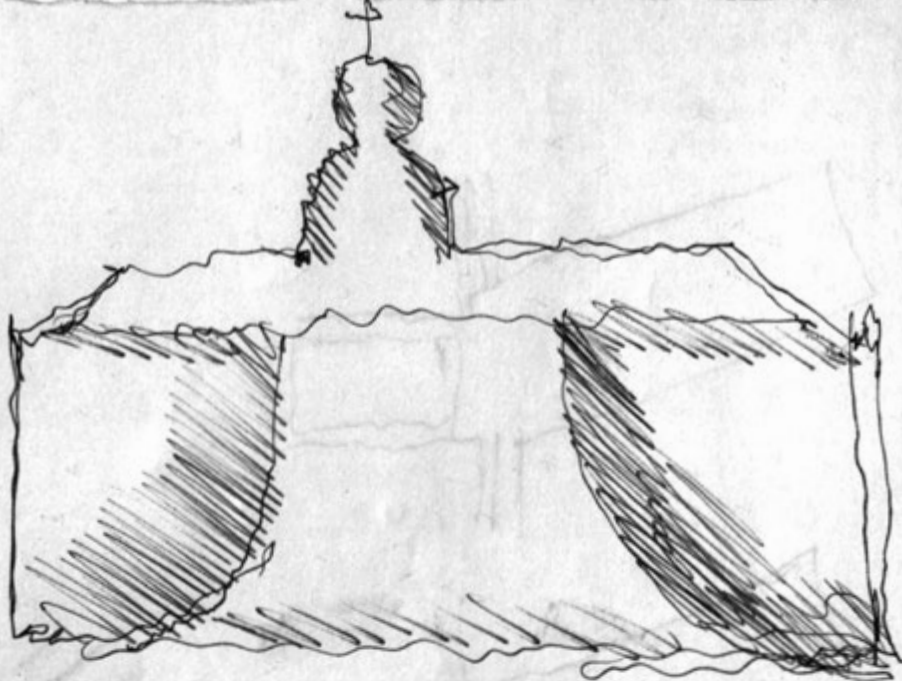
$$2 \cdot 2 = 4$$

$$3 \cdot 5 \times 5,5 = 16$$

$$12 \div 4 = 3$$

$$2+2=4$$









COLOFÓN

La colección editorial

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

fue compuesta con la familia tipográfica *Autor*, diseñada por Luis Bandovas y comercializada por  **Letine Type**

Los interiores, impresos en papel Bond ahuesado de 80gr, impresos con negro y un Pantone Neón doble pasada, tiro y retiro. Cubierta de papel Curious matter withe de 270 gr. en offset y serigrafía uv más Pantone neón en tiro y retiro en offset y serigrafía uv. Encuadernación rústica.

—



**CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO
CERRILLOS**

