

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

ARCHIVOS, TERRITORIOS Y TEMPORALIDADES

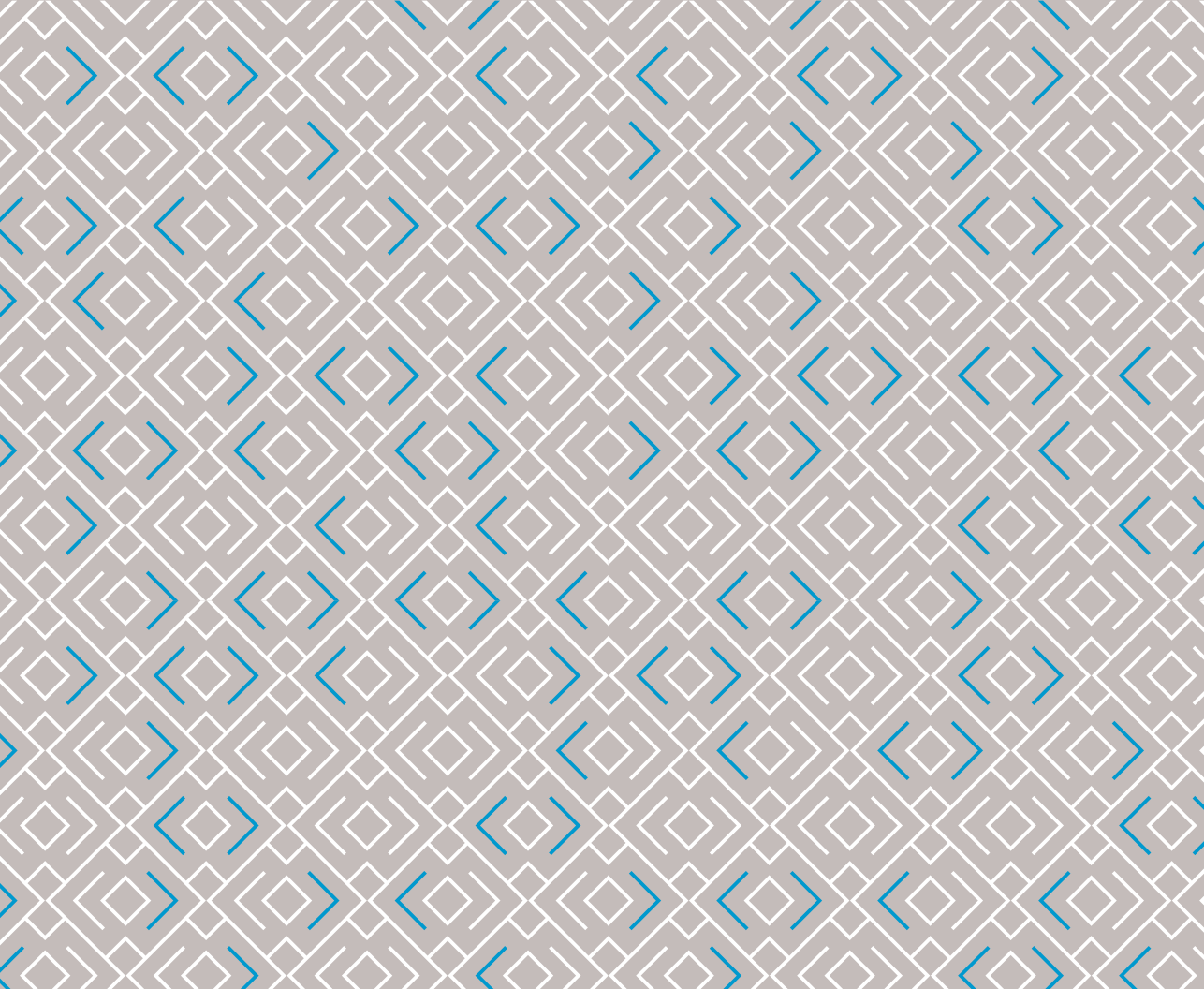
GONZALO MEDINA PARRA

ROBERTO GONZÁLEZ ENCINA

LUIS FELIPE TOLEDO CASTRO

DANIELA ÁVILA SEGURA

HÉCTOR HERNÁNDEZ MONTECINOS



**ARCHIVOS, TERRITORIOS
Y TEMPORALIDADES**

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

VOLUMEN X

**ARCHIVOS, TERRITORIOS
Y TEMPORALIDADES**
ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN X

GONZALO MEDINA PARRA
ROBERTO GONZÁLEZ ENCINA
LUIS FELIPE TOLEDO CASTRO
DANIELA ÁVILA SEGURA
HÉCTOR HERNÁNDEZ MONTECINOS

CENTRO NACIONAL DE
ARTE CONTEMPORÁNEO

Picas de..... Puntos

Fuente.....

TÍTULO

Página

El verso dice "hacer", un
 punto y la palabra "hacer"
 es "hacer". Otra - el verso
 del verso es "hacer" de
 hacer, como se sabe en un
 punto como el verso "hacer"
 "hacer" y su métrica. O
 como el verso del verso.
 El verso "hacer" como
 poeta y tiene el verso
 "hacer" del verso y el verso
 algo y el verso, y no se
 lo "hacer" a cada verso

(4)
¿aceptas? No, no, pero si
vienes de la ley en
Dios Todo poderoso. No
mucho por salir de la ley
Te la voy a dar
oponible frente a "este
vicio pecar, pagar".

Me disto cuenta de cosas
personas de mala conciencia
y después, todo el día
¡he hecho te vuelvo
nuestra última reunión"
Dado que ¡lo religioso +
es respetable y es fe
+ pública es nuestra
conciencia - Dado que me

cuenta el pie - to. Y
 se opuso. Por lo tanto, el
 Ocasión de Hierro me
 con trabajo nuestro, en
 el su pleu secuti a por
 palabras /' para mi
 y me dijo esto: "no me
 antiguo porque te quisiera
 para suerte". Ahora lo
 su salud, como dice
 localpe y y a y a y a y a y a
 se dice y a y a y a y a y a
 a se todo...

hecho algado con guate
 porque el hecho de leer
 en letras perdidas con
 punto a do. Otro lo
 por sus unidas, lo que es
 necesario p' que pudiese
 alguien lo tomar. Lo que
 le recuerda "e lo Violento
 y si dice algo así. Yo p'
 único p' que de lo que
 del saber ellos es el cop
 p' que otros registros de
 propiedad Intelectual".

UNIVERSITY OF SOUTH CAROLINA
COLUMBIA, SOUTH CAROLINA 29208

DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES
AND LITERATURES

Loveluck

Ms. A
Diario
Conce
CHIL



U.S. POSTAGE

40

PAR AVION • VIA AIR MAIL • CORREO AEREO

A. Maack

El Sur

Expaión

E



PERIODISTA
SRA!
ANITA MAACK
DIARIO "EL SUR" DE CONCEPCION
CONCEPCION.

Instituto Chileno Británico de Cultura - Concepción

Teléfono 21044 - Casilla 2607



Concepción - Chile

SEÑORA
ANA MARIA MAACK
PRESENTE

La formación artística

Al observar la trayectoria de jóvenes artistas locales que hacen noticia a nivel regional, nacional y en el extranjero, jóvenes que conquistan premios y llaman la atención de la crítica y los medios de comunicación, uno se pregunta si no tuvo que ver en la germinación de la buena semilla que traían —la vocación— su formación académica. Porque Víctor Ramírez —radicado en Barcelona y que en diciembre expondrá en esta ciudad—, Teresa Muñoz —trionfando en Londres—, Carlos de la Vega —haciendo camino en Berlín— y, sin ir más lejos, José Vicente Gajardo y Santiago Espinoza en Tumé y Naya Bay Smith, Elizabeth Beyer, Eileen Kelly y Luis Escalona, entre tantos otros de los que trabajan en Concepción, fueron formados todos en lo que fue el Instituto de Arte de la U. de Concepción, organismo que en un proceso de reestructuración académica se redujo a Departamento de Arte con dos especialidades —plásticas y musicales— dentro de un abultado aparato llamado Facultad de Educación, Humanidades y Arte. Donde más que la preparación artística propiamente tal interesa ahora la formación de pedagogos.

Si los resultados fueron tan promisorios antes, como lo han demostrado sus egresados, ¿por qué no revivir ese Instituto de Arte (o una Facultad de Arte), donde recibieron el conocimiento técnico, teórico y humanístico primero para desarrollar su talento, quienes ahora prestigian no sólo a esa casa de estudios sino al país entero?

Hay quienes piensan, sin embargo, que no hace falta. Insisten, escudándose en un decir común que peca tanto de ingenuo como de simplista, que el artista nace y no se hace. Defienden el autodidactismo por su libertad y autonomía. Pero ¿no será una libertad engañosa? ¿Es acaso menos libre quien se ha instruido en la academia, en la rigurosidad de la disciplina y del método científico, en el análisis y la investigación, bajo la

28. 10. 83

mirada atenta de los maestros, por ser proporcional al saber? ¿Y no se manifiesta tanto dentro de ella? Por el contrario, cabe esperar que será favorecida, y acelerada, donde están concentrados los talleres críticos, talleres y herramientas de maestros y el análisis de otros aprendices. Se ha visto que la verdadera vocación no es la natural y necesaria en

Es, por último, cuestión de descubrirlo todo solo, que experimentadas, demoradas, nuevos campos de investigación coloca en manos del arte

Convendría, tal vez, distinguir del arte como razón única y quienes en realidad se ven atraídos por algo y practican aquellas que le traen las que demuestran más los aficionados que ven en recreación. Sus inquietudes hecho encuentran, buenos academias de instituciones de los propios artistas

De estas academias pueden ser vocaciones tardías, que necesitan formación más rigurosa en el arte, para estos casos, en un no importa si estatal o universitario, escultura, pintura, grabado, estros de probada trayectoria el aficionado avanzado te como razón de ser.

Pero, ¿basta con este

ros? ¿No es la libertad pro-
se ha comprobado que la vo-
ciones para su desarrollo, se
la academia como fuera de
e pensar que su evolución se
da su maduración, si surge
el conocimiento y el juicio
entas, la experiencia de los
nparativo con lo que hacen
sto, por lo demás, que para
habrá mayor influencia que
una etapa formativa.

de tiempo: el que se propone
mando etapas ya por otros
á más en llegar a probar los
ación expresiva que la épo-
tista.

inguir entre el que sienta el
ón de ser y función existen-
ebatos de sana espirituali-
una manifestación artística
es resultan más fáciles y pa-
yores habilidades. Estos son
el arte como distracción o
les deben encontrar, y de
canales de formación en las
s particulares o en los talle-

eden surgir talentos, incluso
cesariamente buscarán una
n el oficio. ¿Por qué no pen-
na Escuela de Bellas Artes,
niversitaria, con talleres de
do y dibujo a cargo de ma-
oria? Allí convergerían tan-
como aquel que siente el ar-

esquema? Pensamos que no.

Faltaría, a nuestro juicio, una tercera etapa que abar-
case la formación humanística y el estudio de lo que el
crítico de arte argentino Jorge Glusberg ha llamado
"las nuevas artes", en oposición a "las bellas artes",
esto es, de las actuales tendencias y experimenta-
ciones en arte. Esto sólo lo vemos posible en las univer-
sidades porque cuentan con la infraestructura para la
preparación humanística y la experimentación. Enton-
ces, o crean sus propias escuelas de bellas artes en
sus facultades de arte, o reconocen los estudios de
quienes vienen de escuelas estatales, por ejemplo, y
aspiran a licenciaturas en arte. Lo que interesa es que
exista esta tercera etapa para quien necesite una pro-
yección humanística y desee contactarse con equipos
de investigación artística e interrelacionarse con la
ciencia.

No tienen por qué ser las universidades —como di-
cen muchos— las únicas responsables de la primera
formación del artista, pero creemos que son neces-
rias, en nuestro país, por ser las únicas instituciones
capaces de otorgar una dimensión humanística y estu-
diar lo nuevo que en el arte se produce en el mundo,
conocimiento que atesoran, manejan y deben transfe-
rir a quienes buscan más que el solo oficio.

Al insistirse en las pedagogías, en la formación ar-
tística, poniendo mayor énfasis en la proyección peda-
gógica que en la artística, se corre el riesgo de que se
disminuyan asignaturas que no son necesarias en las
pedagogías. Si se considera que quienes estudian arte
no siempre están motivados por una vocación pedagó-
gica sino artística, se estaría descuidando un aspecto
importante. ¿Por qué no aprovechar infraestructuras
existentes para formar pedagogos, enseñar el oficio
del arte y dar la licenciatura artística humanística su-
perior —y no sólo en educación, como ocurre aho-
ra—? Pensamos que las condiciones están dadas para
ofrecer este tipo de formación diferenciada.

A.M.



ARCHIVOS, TERRITORIOS Y TEMPORALIDADES

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES
VOLUMEN X

Ministra de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio
Julieta Brodsky Hernández

Subsecretaria de las Culturas
y las Artes
Andrea Gutiérrez Vásquez

Jefa del Departamento de Fomento
Claudia Gutiérrez Carrosa

Directora del Centro Nacional
de Arte Contemporáneo
Soledad Novoa Donoso

Las imágenes que presentan y cierran
esta publicación pertenecen al
Archivo de Annemarie Maack

Gonzalo Medina Parra
Roberto González Encina
Luis Felipe Toledo Castro
Daniela Ávila Segura
Héctor Hernández Montecinos
© Ministerio de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio, 2022.

Coordinadora del Centro
de Documentación
de las Artes Visuales (CEDOC/CNAC)
Paulina Bravo Castillo

Edición
Soledad Novoa Donoso

Coordinación editorial
Paola Letelier Consuegra

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

Correctora de estilo
Cristina Vega Videla

Diagramación
Estudio Vicencio

Primera edición: diciembre 2022
ISBN (pdf) 978-956-352-415-4

Registro de Propiedad Intelectual
2022-A-8073

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

Impreso en Chile
por Gráfica Marmor

ÍNDICE

19	PRESENTACIÓN
23	Prólogo: Archivos, territorios y temporalidades: diez versiones del Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales Soledad Novoa Donoso
28	El archivo de Annemarie Maack de diario <i>El Sur</i> y la difusión del activismo artístico en Concepción durante los 80 Gonzalo Medina Parra
54	Francisco Zegers editor. Producciones y circulaciones de un caso editorial Roberto González Encina
82	La performatividad del archivo: entre el CADA y Las Yeguas del Apocalipsis, 2010-2019 Luis Felipe Toledo Castro
106	Videoarte, memoria y denuncia política en la obra temprana de Tatiana Gaviola Daniela Ávila Segura
130	El <i>Mein Kampf</i> de Zurita. Proyectos de obra y manifiestos (1974-1979) Héctor Hernández Montecinos

PRESENTACIÓN

JULIETA BRODSKY HERNÁNDEZ

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Desde su inauguración en 2006, el Centro de Documentación de las Artes Visuales se ha posicionado como una de las principales plataformas para la documentación, investigación y difusión del patrimonio del arte contemporáneo nacional. A través de la publicación de los ensayos sobre artes visuales, su acción ha contribuido a dar la relevancia que se merece a un trabajo que históricamente ha sido invisibilizado.

Las páginas que hoy tenemos en nuestras manos son el resultado de la décima convocatoria, *Ensayos sobre Artes Visuales. Volumen X: Archivos, territorios y temporalidades*, que cuenta con cinco escritos en los que se busca indagar respecto al modo en que los archivos o acervos documentales sobre arte, los centros documentales y los materiales que albergan han significado o permiten, hoy en día, una nueva manera de entender las especificidades territoriales en nuestro país, buscando justamente desarticular los discursos hegemónicos y centralistas para, desde un encuentro con la diversidad, observar la historia y fomentar la reflexión en torno a nuestras identidades.

Este décimo volumen se constituye entonces como una posibilidad y una invitación para la reflexión en torno a lo que desde el Ministerio hemos denominado «democracia cultural». En contraposición a la «democratización» —que considera que «la» cultura es homogénea y oficializada

por una élite encargada de llevarla a los territorios—, esta es una mirada que releva el hecho de que las comunidades tienen sus propias identidades y expresiones culturales, y es en el diálogo entre ellas que surgen nuevas riquezas.

En este sentido, comprendemos la relevancia de esta instancia que, una vez más, surge desde el llamado público a levantar, utilizar y relevar fuentes documentales que enriquezcan la historia del arte en Chile, dando el espacio que se necesita a estas nuevas lecturas que permiten revisitarse expresiones y realidades territoriales que se encontraban ocultas. Son un viaje a distintas temporalidades a las que damos sentido en el presente.

Esta décima publicación trae consigo la celebración de persistir en un espacio de diálogo con nuevas voces en torno a las artes visuales que, en esta oportunidad, debieron afrontar las consecuencias de una crisis sanitaria que complejizó el acceder y el dar acceso a los documentos. Por esta razón, agradezco a las autoras y autores de esta publicación, Gonzalo Medina, Roberto González, Felipe Toledo, Daniela Ávila y Héctor Hernández a quienes facilitaron el acceso a los documentos que permitieron la elaboración de estos ensayos —en particular en este contexto—, y al equipo CEDOC/CNAC por dar el espacio que nos permite reencontrarnos.

PRÓLOGO
ARCHIVOS, TERRITORIOS Y TEMPORALIDADES:
DIEZ VERSIONES DEL CONCURSO
DE ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

SOLEDAD NOVOA DONOSO

DIRECTORA

CENTRO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

El Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales, ideado por la investigadora y curadora Soledad García Saavedra mientras se desempeñaba como coordinadora del CEDOC en su primer emplazamiento del Centro Cultural Palacio La Moneda, se constituyó muy rápidamente en un hito ineludible para investigadoras e investigadores jóvenes en el país.

Iniciado el año 2010, el concurso ofrecía un espacio único para desarrollar investigación que luego sería publicada y difundida en el ámbito académico, tanto a nivel nacional como internacional. Su principal objetivo en ese momento era abrir espacios de investigación y lectura diversa a momentos de la historia reciente del arte en Chile y así activar los acervos documentales resguardados por el CEDOC, centrándose especialmente en los años 70 y 80 (concursos I a IV) y años 90. Al momento de presentar el cuarto libro del concurso, Soledad García señalaba que «nuestra gran tarea ha sido visibilizar documentos que

han permanecido en el olvido, que no han logrado tener una salida a la superficie evidente».¹

Ese mismo ímpetu inicial ha movido las recientes versiones, desarrolladas desde el CEDOC/CNAC, las que han planteado temáticas y problemáticas propias de los archivos sobre arte, sus dificultades, su necesidad y sus rendimientos.

Al proyectar la décima versión del concurso, nos parecía pertinente y necesario empujar aún más y proponer un trabajo de relevamiento que vinculara el archivo y los territorios, intentando abrir un espacio de comunicación, difusión y diálogo con los acervos documentales y fuentes que permitieran realizar un ejercicio de «descentramiento» respecto a la escritura historiográfica sobre el desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas en Chile, así como un desafío a la lectura «Santiagocentrada» propia de los relatos históricos sobre el arte en el país.

De este modo, en las bases del concurso se declaraba la finalidad de indagar respecto al modo en que los archivos o acervos documentales sobre arte, los centros documentales y los materiales que albergan han significado, o permiten hoy en día, una nueva manera de entender las especificidades territoriales en nuestro país, descentralizar escrituras hegemónicas y potenciar reflexiones diversas que colaboren a un remapeo del desarrollo y actualidad de las prácticas artísticas, fortaleciendo un entramado histórico más rico y más vivo, y promoviendo, asimismo, una puesta en valor de documentos, archivos y publicaciones producidas a lo largo del país.

La convocatoria buscaba destacar también el modo en que las diversidades territoriales, la forma como se han gestionado historias locales, tradiciones autónomas, han permitido levantar y reconocer la diversidad de la memoria y la historia de los territorios, invitando a reflexionar acerca de los efectos, impactos y transformaciones que se han producido

1 **María José Martínez, «CEDOC Artes Visuales Centro Cultural Palacio La Moneda construyendo la historia del arte contemporáneo». Arte al Límite, 1 de octubre de 2015, <https://www.artelimit.com/2015/10/01/cedoc-artes-visuales-centro-cultural-palacio-la-moneda-construyendo-la-historia-del-arte-contemporaneo/>.**

en el campo de la historia y la teoría del arte a partir de los archivos de arte en las últimas dos décadas, así como sobre las posibilidades de que una «mirada archivística» nos ayude a revisar este mismo campo y sus supuestos centralistas.

La temática *Archivos, territorios y temporalidades* permitió recibir una variedad de investigaciones, dentro de las cuales sus autoras y autores problematizaron las mismas nociones propuestas, exponiendo, en algunos casos, lecturas renovadas sobre temáticas ya abordadas por la historiografía reciente. Si bien el objetivo inicial planteado por la convocatoria era ampliar el radio geográfico y propiciar «una salida a la superficie evidente» a archivos o conjuntos documentales situados en diversos territorios, los ensayos contenidos en el presente volumen cobran especial singularidad en el enfoque y los lugares desde donde se analizan sus objetos de estudio.

Por otra parte, el período de investigación y escritura se desarrolló en medio de la pandemia por COVID-19 que asolara al mundo y a nuestro país. Este factor marcó también algunas diferencias respecto a versiones anteriores, considerando que uno de los objetivos fundamentales del concurso es propiciar y estimular el uso de las fuentes documentales y bibliográficas custodiadas por el CEDOC o por otras instituciones y personas.

Es debido a todo lo anterior que, al momento de evaluar los resultados del 10.º Concurso y sus proyecciones, nos ha parecido que las problemáticas planteadas por los ensayos seleccionados, así como los desafíos que internamente nos mostraba la convocatoria, nos permitían apostar por ampliarla al 11.º Concurso, avizorando la siguiente publicación como una segunda versión que complemente y ofrezca aún otras aristas a la discusión que esperamos se haya abierto con la propuesta a reflexionar sobre archivos, territorios y temporalidades.

El volumen X de *Ensayos sobre Artes Visuales* nos ofrece cinco cuidados trabajos seleccionados por un jurado compuesto por la artista visual Verónica Troncoso, quien desde hace varios años trabaja en sus investigaciones y en su propia obra los cruces entre arte y archivo; el académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Cristián Gómez-Moya, cuya investigación instala la discusión

y el cruce entre archivos, institución y territorios, tal como tuviéramos la oportunidad de exponer a través del proyecto Archivo Núcleo Cerrillos, exhibido el año 2021 en el CNAC; y, Sol Henaro, Curadora de Colecciones Documentales del Centro de Documentación Arkheia del MUAC, Universidad Nacional Autónoma de México, con quienes pudimos sostener una enriquecedora discusión durante el proceso de lectura, evaluación y selección de los ensayos recibidos.

Gracias al trabajo de Gonzalo Medina Parra pudimos conocer el archivo de Annemarie Maack, periodista del diario *El Sur* de Concepción, testigo privilegiada de la actividad artística de esta ciudad en la década de 1980, cuyas crónicas han permitido conocer e indagar sobre prácticas artísticas experimentales y acciones efímeras que desafiaron la censura y el temor en período de dictadura. La investigación de Gonzalo, que desemboca en el ensayo *El archivo de Annemarie Maack de diario El Sur y la difusión del activismo artístico en Concepción durante los 80* ha sido posible debido al cuidadoso resguardo de publicaciones y registros que Annemarie ha sostenido en todos estos años, y a su generosa apertura para dar a conocer este invaluable material, que ha permitido no solo escribir parte del desarrollo del arte contemporáneo en Concepción, sino también en el país. Parte de los documentos que conforman este acervo son reproducidos en el libro, en la idea de difundir y ampliar su alcance, y también a modo de reconocimiento por su labor periodística y archivística.

Por su parte, Roberto González Encina profundiza y aporta nuevas miradas a la labor editorial desde el punto de vista de la circulación de algunas de las publicaciones más significativas para el arte contemporáneo chileno aparecidas en dictadura, en su ensayo *Francisco Zegers Editor. Producciones y circulaciones de un caso editorial*. Mediante el análisis de aspectos como la manera *desterritorializada* de operar de cada una de estas publicaciones, la forma *desterritorializante* en que ellas proyectaron su circulación, o la observación sobre la *pulsión archivística* que el autor señala en esta producción editorial, el ensayo propone una lectura del proyecto editorial a partir de lo que él denomina «sus propias características procedimentales».

En *La performatividad del archivo: entre el CADA y Las Yeguas del Apocalipsis, 2010-2019*, Luis Toledo Castro propone la noción de *archivo performativo* para analizar la construcción de los archivos CADA y Las Yeguas del Apocalipsis bajo la hipótesis de que ambos dialogan y a la vez disputan con las formas tradicionales de la archivística en su propia conformación.

En el marco del desarrollo del Festival Franco-Chileno de Video Arte, Daniela Ávila Segura se detiene en el estudio de la producción de Tatiana Gaviola durante la primera mitad de los años ochenta. Su ensayo *Videoarte, memoria y denuncia política en la obra temprana de Tatiana Gaviola* se concentra especialmente en dos piezas, *Yo no le tengo miedo a nada* (1984) y *Yo me comprometo* (1986), para analizar el uso de ese nuevo lenguaje en la producción local, formando parte de un discurso crítico que desafiaba al poder militar y describía la realidad vivida en el país durante esos años.

Finalmente, *El Mein Kampf de Zurita. Proyectos de obra y manifiestos (1974-1979)* de Héctor Hernández Montecinos propone la conformación de un primer «Archivo Zurita» a partir del análisis de una serie de manifiestos, artículos y ensayos producidos por el poeta entre 1974 y 1979. Junto con el ejercicio archivístico, el autor considera documentos mayoritariamente inéditos y por tanto no analizados hasta ahora, todo lo cual constituye un aporte al conocimiento sobre la obra de Raúl Zurita, así como el desafío de plantearse una metodología particular para abordarla a través de los documentos expuestos.

Como señalábamos anteriormente, entre los ensayos compilados se entreteje una rica diversidad que permite re-mirar un momento concreto de nuestra historia del arte reciente, poniendo en uso y en valor importantes fuentes documentales. Como Centro Nacional de Arte Contemporáneo nos satisface constatar que el Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales sigue vigente en sus objetivos, propósitos y resultados, y que, a través del Centro de Documentación, nos queda mucho trabajo por realizar en aras de un relevamiento a nivel nacional de aquellos acervos que constituyen las fuentes básicas para la comprensión, análisis y escritura sobre arte en Chile.

Gonzalo Medina Parra (Tomé, 1987) es licenciado en Comunicación Social (2014) y periodista (2015) de la Universidad de Concepción, diplomado en Comunicación y Gestión Cultural de la Universidad de Chile (2015) y cursa el Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se dedica al periodismo cultural, la gestión cultural, docencia e investigación en arte contemporáneo. Ha trabajado como periodista encargado de comunicaciones de diversos proyectos e instituciones culturales de Chile y ha expuesto en diversos congresos de semiótica, historia y teoría del arte en Bélgica, Uruguay y Argentina. Es coinvestigador y autor del libro *Concepción, te devuelvo tu imagen. Resistencia cultural 1972-1991*, que tuvo además una muestra colectiva homónima en la Galería Universitaria David Stitchkin de la Casa del Arte UdeC (2019). Actualmente es periodista del Departamento de Artes Plásticas UdeC, colaborador académico en la carrera de Artes Visuales de la Universidad de Concepción en las áreas de marketing, comunicación y gestión cultural, y trabaja con el artista visual Guillermo Moscoso y la curadora Carolina Lara en dos proyectos Fondart de Creación y Difusión (2021-2022).

**EL ARCHIVO DE ANNEMARIE MAACK
DE DIARIO *EL SUR* Y LA DIFUSIÓN
DEL ACTIVISMO ARTÍSTICO EN
CONCEPCIÓN DURANTE LOS 80**

GONZALO MEDINA PARRA

RESUMEN

Este ensayo rescata una selección de archivos de prensa de la periodista Annemarie Maack publicados en el diario *El Sur* de Concepción durante el período de la dictadura militar en Chile. A partir de estos archivos, referentes a cuatro acciones y obras de las agrupaciones penquistas Colectivo Arte80 y Teatro Urbano Experimental, se presentan lecturas desde el activismo artístico que relevan fugas en el arte de la época y aportan a la difusión de esta escena no institucional fuertemente comprometida con su contexto político, la que trabajó principalmente desde lenguajes del arte que iban más allá del objeto contemplativo y lo tradicional, insertándose en la trama urbana con obras como *happenings*, acciones de arte y performance, buscando vulnerar el sistema de control de la dictadura y activando la recomposición social de su territorio.¹

1 Este ensayo inédito fue producido mediante la revisión de datos, archivos de prensa y entrevistas recopiladas de la investigación «Concepción, te devuelvo tu imagen. Resistencia cultural 1972-1991» realizada por Leslie Fernández, Carolina Lara y Gonzalo Medina. El proyecto de investigación dio pie a una muestra exhibida en la Sala David Stitchkin - Galería Universitaria de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción entre diciembre de 2019 y enero de 2020, y también ha sido material para presentaciones individuales en congresos y actividades académicas a nivel nacional e internacional entre 2017 y 2021.

El análisis de las cuatro obras seleccionadas es realizado a través de la labor profesional de Annemarie Maack² entre 1972 y 1990 en el diario *El Sur*³ de Concepción, quien construyó un nutrido acervo que resguarda hasta el día de hoy en un departamento contiguo a su hogar dispuesto como un archivo personal. Allí, apuntes manuscritos, fotografías, catálogos y recortes de prensa —principalmente de la época de la dictadura— representan un significativo depósito de archivos de la región del Biobío. La selección revisada apunta en específico a los registros de dos agrupaciones clave en el activismo artístico⁴ y la resistencia cultural en Concepción: el Colectivo Arte80 y el Teatro Urbano Experimental (TUE). Esta lectura permite comprender la gran riqueza de los documentos únicos que resguarda Annemarie Maack —notas de prensa, crónicas y

-
- 2 Annemarie Maack Möller (1941) es periodista titulada de la Universidad de Concepción y estuvo a cargo de la sección Arte y Cultura del diario *El Sur* de Concepción entre 1972 y 1990. Su labor periodística se remonta desde la década del 60 hasta el 2000. Su firma en la prensa de la época —según indica— era una castellanización de su nombre: Ana María Maack o sencillamente AM.
 - 3 El diario *El Sur* es un periódico chileno fundado en la ciudad de Concepción el año 1882. Durante el siglo XX fue el principal medio escrito del sur de Chile; actualmente mantiene una circulación local en la Provincia de Concepción.
 - 4 En la investigación «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina» (2012) de la Red de Conceptualismos del Sur y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España), el activismo artístico es definido desde prácticas de intervención social de carácter artístico que sitúan la mirada en la activación/situación social y en la puesta en discurso de un concepto más que en un objeto estético. Un ejemplo de ello es la gestación de TUCUMÁN ARDE (1968, Argentina), una manifestación en la que artistas de vanguardia intervinieron la ciudad de Rosario y Buenos Aires creando un fenómeno político-cultural en donde textos-consignas, acciones de arte, intervenciones y reuniones sociales eran accionadas para visibilizar e intentar derrotar la pobreza en Tucumán y el país.

reportajes—, escritos en un estilo que transita entre el periodismo interpretativo⁵ y lo educativo, y que ejercieron una labor informativa pero también mediadora. Comprendiendo que el medio periodístico operaba en una suerte de censura —o de doble operación— caracterizada por la apertura a cubrir los temas de cultura y, al mismo tiempo, en un acto de autocensura, la omisión de su dimensión o contenido político, encontramos en el archivo de Annemarie Maack el único registro conocido de estas acciones y prácticas artísticas, llevándonos a preguntar qué lecturas son posibles a partir de los mismos.

Por su parte, esta revisión permite entrever el trabajo de una periodista comprometida con la escena artística de la época, a la vez que devela prácticas comprendidas desde el activismo artístico, el cual se plantea desde los márgenes y extramuros de la institución artística en Concepción y reacciona en contra de tendencias y estéticas hegemónicas reconocidas desde lo político izquierdizante —como el muralismo y el realismo socialista— siguiendo el manifiesto planteado en la investigación «Perder la forma humana» (2012), que visibiliza prácticas que revitalizan la unión indisoluble entre arte y vida en América Latina, o en la investigación «Concepción, te devuelvo tu imagen. Arte y política/Resistencia Cultural 1972-1991» que indaga en diversas prácticas de resistencia cultural a la dictadura con un enfoque político.

Las cuatro obras y artículos de prensa analizados en este ensayo —*ArteAcción* (1979), la performance de Manuel Fuentes (1982), *Acción Neruda* (1982) del Colectivo Arte80 y *Azul* (1982) del Teatro Urbano Experimental— se sitúan más cerca de las neovanguardias internacionales de los años 60 y 70, del conceptualismo y accionismo, pero marcan

5 Este género periodístico es el último que conoce la luz pública antes de la era digital. Primero fue el periodismo informativo y después surgió el periodismo de opinión. En la búsqueda de una fórmula intermedia aparece el periodismo interpretativo, cuyo afán es mostrar al público la secreta armonía de los hechos, intentando dar claves del por qué ocurrieron las cosas, comprenderlas en su contexto y no limitarse a describir los hechos ocurridos de manera informativa. Fuente: <http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/radio/periodismointerpretativo.doc>

una historia propia que excede estas relaciones de centro-periferia. No es posible reducir su campo de acción a un arte «antiinstitucional», sino más bien definirlo desde el activismo artístico, precisamente situándolo en un espacio transdisciplinar y eminentemente experimental y crítico, con obras efímeras que tensionan constantemente la materialidad como soporte de la productividad artística, características que atraviesan las prácticas del Colectivo Arte80 y el TUE en una búsqueda por formas estéticas de relacionalidad y su emplazamiento en la trama urbana, lo que les permite diluirse en el movimiento social antidictatorial de la época. A su vez, estas acciones son fundamentales para la historia del arte en Concepción, y gracias al exhaustivo registro de Annemarie Maack he podido relevar su espesor a través de los cuatro artículos de prensa.

Concepción se caracteriza históricamente por ser una conurbación marcada durante el siglo XX por la herencia del desarrollo industrial, pero también por su escena cultural y vida política, precursora en la descentralización y la constante discusión entre centros y periferias. Algunos hitos y datos de la ciudad incluyen el nacimiento, en 1919, de la primera universidad regional del país, la Universidad de Concepción (UdeC), fundada en diálogo con las necesidades de la comunidad; la creación del Teatro Universitario de Concepción (TUC), en 1945, como espacio profesional y de práctica escénica con un claro enfoque social; la fundación del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), creado por los estudiantes de la Vanguardia Revolucionaria Marxista-Rebelde de la UdeC junto con otras organizaciones políticas (en el marco de la Guerra Fría y el triunfo de la Revolución cubana) y encabezado por el médico penquista Miguel Enríquez, hijo de Edgardo Enríquez Frödden, rector de la Universidad de Concepción entre 1969 y 1972 y posterior ministro de Educación del Gobierno de la Unidad Popular; la expropiación, en diciembre de 1970, de la primera empresa a nivel nacional, Bellavista Oveja-Tomé. Posterior a ello y durante la dictadura, Concepción fue una ciudad y región particularmente reprimida y vejada.

Un espacio decisivo en la difusión de la cultura y las artes fue el diario *El Sur* de Concepción. Entre 1972 y 1990 —e incluso durante años posteriores al retorno a la democracia— ostentó el monopolio informativo en este ámbito a nivel regional. Pese a la vigilancia extrema por parte

de la DINACOS,⁶ el trabajo periodístico realizado por Annemarie Maack evidenció una aguda lectura al cubrir y difundir actividades culturales y nuevos fenómenos en el campo del arte. La periodista tuvo un rol fundamental al registrar, por medio de notas de prensa y reportajes con un marcado estilo periodístico interpretativo, una gran cantidad de obras que se desmarcan de los lenguajes artísticos tradicionales, entre ellas, los aportes del Colectivo Arte80 y el TUE. A través de la sección Cultura de *El Sur*, Maack dio a conocer acciones y propuestas de arte que, en retrospectiva, presentan fugas a la «tradición plástica» que el medio buscaba difundir.

La mirada estética (y no politizada) que propuso como interpretación de cada una de estas obras en el diario *El Sur* no es sino una estrategia de comunicación ante la autocensura que provocaba la dictadura al ejercicio del periodismo. Aunque no menciona haber sufrido censura durante sus años de trabajo, ella estaba en conocimiento de la militancia de algunos artistas o del contenido político de algunas obras; sin embargo, en sus palabras, «estaba preocupada por difundir su arte y no su política».

Este enfoque desde el periodismo interpretativo, característico en la producción de la profesional, permitió que el acento en la mirada estética de las obras fuera también una estrategia bien ejecutada para lograr difundir hitos artísticos de la escena en los 70 y 80 en Concepción. A su vez, Maack decidió no difundir anticipadamente las actividades culturales, inauguraciones o actividades afines para procurar salvaguardarlas de un posible control o censura; así, prefirió realizar un periodismo con mayor espesor acerca de acciones y obras ya consumadas mediante entrevistas de primera fuente, revisión de registros —generalmente fotografías— y la lectura de textos complementarios. El estilo de sus notas de prensa, reportajes y crónicas propone un claro enfoque educativo y mediador.

La periodista fue testigo crucial de esta escena artística, de la labor del Colectivo Arte80 y del TUE, logrando generar desde su trabajo en la

6 La Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS) existió entre 1973 y 1990, y fue el organismo encargado de visar y censurar los contenidos generados por los medios de comunicación, audiovisuales o escritos que circulaban en el país. Además, extendía su función revisora a las obras culturales y era la encargada de las comunicaciones oficiales del régimen.

prensa oficial una plataforma de difusión formal y sistemática, y un registro único de momentos y obras trascendentales. Su rol periodístico fue fundamental, pese a que muchas veces —tal como ella misma detalla— desconocía los códigos conceptuales de las propuestas de arte que abordaba, identificando en los/as artistas un lenguaje que obliteraba en alguna medida lo político (Maack, comunicación personal, julio de 2016). Su interés era difundir lo que producían artistas locales —porque lo valoraba desde una mirada del periodismo— y no realizar una crítica de arte. Si bien la profesional no contaba con una especialización formal en el área de filosofía, historia o teoría del arte, mediante la autoformación y la lectura crítica de estos fenómenos culturales logró difundir ampliamente estas prácticas artísticas, las que hoy podemos mirar como fuente primaria y patrimonio documental para construir una historia del arte del país en ese período. En esa línea, siguiendo lo propuesto por Ken Dermota (2002) en *Chile inédito. El periodismo bajo democracia*, cabe preguntarse ¿cómo pudo ser mejor el periodismo en dictadura que los aserrinados textos en los diarios actuales? ¿Y por qué todas las publicaciones y formas escriturales prodemocráticas que surgieron bajo el régimen de Pinochet desaparecieron bajo democracia?

Analizar estos cuatro artículos en su contexto histórico permite comprender que la lucha contra la dictadura y su política del terror era un tema para los artistas de la época, movimiento que en Concepción tuvo como objetivo alterar y subvertir las lógicas del sistema.

En ese sentido, las acciones realizadas por el Colectivo Arte80 y el TUE conforman tanto prácticas de activismo artístico como una escena del arte contemporáneo en Concepción durante los 80, comprendiendo el término «escena» de acuerdo a la Escena de Avanzada, originada por la ensayista e investigadora Nelly Richard, pero sin una vinculación directa o teórica con el movimiento instalado en esos años en Santiago, sino entre comillas, ya que ponía en tensión las prácticas simultáneas y, al mismo tiempo, pretendía establecer distancias, pues en Concepción las acciones no ocurrieron de manera planificada ni con mayor producción, permisos o logística; además, las acciones no referían específicamente a un vínculo académico (trabajadores culturales formados en su totalidad en la academia o reconocidas por el medio cultural de la época) ni tampoco contaban con un acervo teórico que posteriormente diera un

marco conceptual a su producción. Sin embargo, tanto la escena penquista como la de Avanzada se pueden relacionar hoy por prácticas, estrategias, espacios y objetivos comunes en un territorio flagelado por la dictadura cívico-militar.

Como antecedente contextual de la época, hubo diversos acontecimientos de gran impacto para el ámbito cultural que revelaron en su magnitud la violencia política y simbólica de la dictadura. El 10 de octubre de 1973, el diario *El Sur* dio cuenta de la «eliminación» del Teatro Universitario de Concepción, un teatro abiertamente conformado por artistas militantes del PC, PS y partidarios de la Unidad Popular. Su cierre implicó el desmantelamiento de uno de los espacios de reflexión y creación más importantes a nivel regional y nacional en el ámbito de las artes escénicas. El régimen también clausuró la Escuela de Periodismo y los Institutos de Sociología, Antropología y Filosofía de la Universidad de Concepción por ser considerados espacios de revuelta política. En Chillán, y a muy poco de ocurrido el golpe de Estado, el mural *Principio y fin* (1972) del artista Julio Escámez fue totalmente borrado —e incluso picada la muralla—, sin que se permitiese ningún esfuerzo de restauración en el futuro.

A fines de la década del 70, y tras el período más oscuro y violento de la dictadura en Chile, comenzaron poco a poco a identificarse en Concepción algunos espacios de encuentro colectivo y creación, así como la conformación de agrupaciones culturales, señales de un paulatino proceso de rearticulación social y resistencia política. El sector de artistas y trabajadores culturales había sido especialmente silenciado y violentado, pero se tornó una urgencia mayor restablecer el contacto y reunirse, al menos entre amigos/as, a veces con el apoyo de partidos de izquierda en la semiclandestinidad o al amparo de instituciones como la Iglesia Católica, los espacios universitarios, sedes sindicales, agrupaciones de derechos humanos u organizaciones no gubernamentales. Al mismo tiempo que se abrían espacios, desde la cultura se fue dando un proceso de colectivización y de conexiones que impulsaba a perder el miedo pese a la extrema vigilancia y el control policial-militar.

La incipiente cobertura de los medios de prensa respecto a temas de derechos humanos a fines de la década del 70 coincidió con los primeros gestos de activismo artístico en Concepción. Un testimonio de aquello fue la primera huelga de hambre en la Parroquia Universitaria

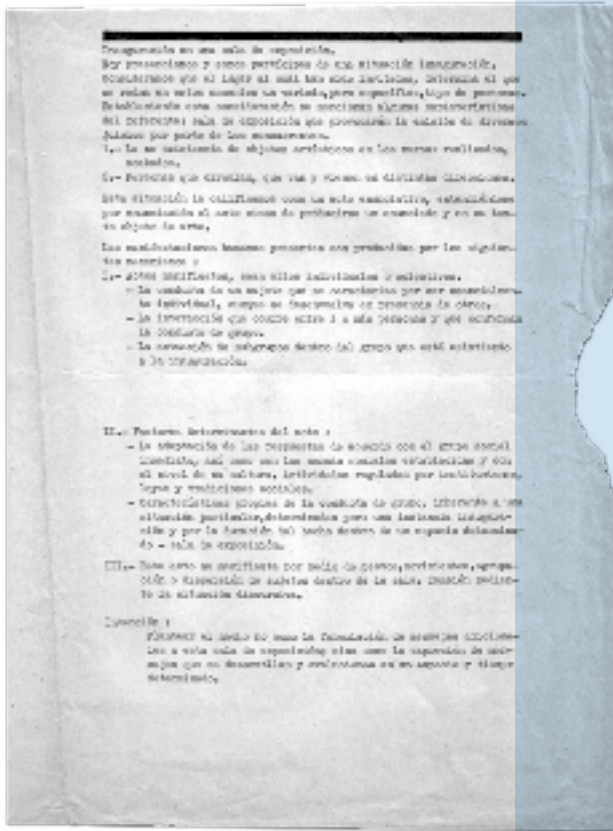
de la Universidad de Concepción, el 28 de mayo de 1978, en demanda por la libertad de los presos/as políticos/as e información sobre detenidos/as desaparecidos/as, mediatizada por los 10 días y 5 horas de ayuno; por medio de esta acción, se constituyó la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en el Biobío.

Sumado a este acontecimiento, desde 1979 y a comienzos de los 80, por primera vez en la historia del arte local de Concepción, y al mismo tiempo que en Santiago, artistas y colectivos abordaron prácticas artísticas que fueron más allá del formato cuadro bidimensional, como el *happening*, la performance y acciones de arte, lo que se fue traduciendo en la necesidad de acercar «arte y vida» con una producción cada vez más afuera del campo artístico, que introducía el uso del objeto cotidiano, del cuerpo, la écfrasis como recurso, el factor temporal, lo multidisciplinar, lo efímero y lo colectivo, y que optaba, en un claro gesto activador, por ocupar el espacio público, los lugares comunitarios y la calle en un proceso que se extendió hasta fines de los años 80.

Una inauguración de nada o cómo subvertir los discursos de la dictadura

Colectivo Arte80 fue el nombre de la agrupación que, anecdóticamente, no existía formalmente en los años 80 y que derivó más tarde de una lectura en retrospectiva, cuando el grupo de artistas realizó en 2006 una exposición en Alemania gracias a la gestión de uno de sus miembros, Iván Díaz, radicado en aquel país desde 1993. En la muestra, participó además quien fuera su profesor en la Universidad de Concepción, Pedro Millar.⁷

7 Junto a los artistas Jaime Cruz y Eduardo Vilches, Millar fue responsable del desarrollo de la enseñanza del grabado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En forma paralela a su producción plástica, se desempeñó como profesor de grabado, dibujo, diseño, color y técnicas artísticas desde 1968. En 1987 fue designado profesor de los cursos de Acuarela, Dibujo y Figura Humana del Departamento de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Además enseñó litografía en el Taller de Artes Visuales de Santiago, fue profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y de dibujo y grabado (1975-1980) en el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción.



IZQ

Manifiesto entregado en la exposición *Arte Acción de Pilar Hernández y Manuel Fuentes*, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Concepción, 10 de diciembre de 1979.

[En la parte superior del documento se observa la tachadura de la primera fecha.]

DER

Registro de prensa «Arte Acción o Arte vivo» por Annemarie Maack. Suplemento *La Gaceta*, diario *El Sur*, 1980. Archivo de Annemarie Maack.

De común acuerdo, denominaron Colectivo Arte80 al grupo que fueron armando a comienzos de los 80 como respuesta directa a situaciones de censura, influenciados al mismo tiempo por las clases y conversaciones con Millar. En su momento fueron incluso conocidos entre los grupos del circuito local como «los Millarcitos». El grabador y académico retornó de Santiago a Concepción en 1975 a la Escuela de Arte (Departamento de Artes Plásticas) de la Universidad de Concepción, e impulsó la enseñanza del arte orientada más allá del manejo técnico o de la ejecución de una disciplina hacia nuevas lecturas de la visualidad, insertando la semiología en el aula desde una perspectiva teórica y buscando la integración de temáticas que surgieran de distintas fuentes. Millar complementaba la creación con lecturas de autores que apelaban al uso del lenguaje escrito, a repensar las posibilidades de la imagen e implementar el uso de la écfrasis como recurso visual, por ejemplo, Ferdinand de Saussure, Marshall McLuhan, Walter Benjamin, Roland Barthes, varios representantes de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt y del posestructuralismo.

Experiencia Penquista de

ARTE ACCION O

«Objetivo de esta experiencia es involucrar con simpatía a los artistas y a los artistas»

«Cada presidente y cada artista son un artista»



El colectivo de artistas Penquista, formado por artistas dominicanos y extranjeros, se reúne en un momento de su actividad.

«Este es un momento de la vida del artista dominicano y extranjero...»

«El objetivo de esta experiencia es involucrar con simpatía a los artistas y a los artistas»

«Cada presidente y cada artista son un artista»



El colectivo de artistas Penquista, formado por artistas dominicanos y extranjeros, se reúne en un momento de su actividad.

ARTE VIVO



El colectivo de artistas Penquista, formado por artistas dominicanos y extranjeros, se reúne en un momento de su actividad.

«Objetivo de esta experiencia es involucrar con simpatía a los artistas y a los artistas»

«Cada presidente y cada artista son un artista»

«Este es un momento de la vida del artista dominicano y extranjero...»

«El objetivo de esta experiencia es involucrar con simpatía a los artistas y a los artistas»

«Cada presidente y cada artista son un artista»

«Este es un momento de la vida del artista dominicano y extranjero...»

«Objetivo de esta experiencia es involucrar con simpatía a los artistas y a los artistas»

«Cada presidente y cada artista son un artista»

«Este es un momento de la vida del artista dominicano y extranjero...»

«Este es un momento de la vida del artista dominicano y extranjero...»

El colectivo de artistas Penquista, formado por artistas dominicanos y extranjeros, se reúne en un momento de su actividad.

En sus clases de grabado y color integró nuevas herramientas teóricas que sirvieron para que los artistas pudieran situarse contra la represión y la violencia de la dictadura de una manera crítica y oblicua.

En esta primera acción, el colectivo abordó el fenómeno temporal de una inauguración, subvirtiendo su significado hacia una situación de carácter político en un contexto de diversas restricciones al derecho de reunión, tales como el estado de excepción, el estado de excepción o el toque de queda, haciendo referencia al sentido de una exposición y a la censura, y subvirtiendo el deseo del régimen militar por decidir sobre aquello que era posible o no de exhibir.

Annemarie Maack lo retrata con un claro llamado apelativo a la institucionalidad en el reportaje dominical de diario *El Sur* titulado «Experiencia penquista de Arte Acción o Arte Vivo» (16 de diciembre de 1979), donde detalla:

El hecho esperado con cierta curiosidad por los más y con un poco de duda y escepticismo por quienes siempre ven el germen del mal donde atisba un espíritu innovador, se registró amistosamente, sin causar trastornos a nadie (...). Los jóvenes artistas hablan de una «situación inauguración», y explican que es un hecho que habitualmente se suscita en distintos ámbitos sociales y que esta vez se caracterizó por la inexistencia de objetos artísticos realizados y acabados y por la presencia de personas que circulaban y venían, gesticulaban y opinaban (...). La intención era plantear el hecho inauguración no como una formulación de mensajes adicionales, sino como la formulación de mensajes que se desarrollan y evolucionan en un espacio y tiempo determinado.

El evento, que se había gestionado en la Sala Universitaria de la Universidad de Concepción, contaba con la autorización oficial de la Dirección de Extensión; su afiche de difusión estaba timbrado por la repartición universitaria y anunciaba la inauguración para el 3 de diciembre de 1979. Sin embargo, muy cerca de la apertura y sin mediar justificación alguna, la exposición fue suspendida por la autoridad institucional. Realizada posteriormente el lunes 10 de diciembre en el Instituto Chileno Norteamericano, sede Concepción, esta consistió en una sala vacía, donde la presencia de los propios espectadores era parte del ritual de la inauguración: sus cuerpos, sus movimientos, sus diálogos, su presencia física en el lugar conformaban parte de la obra. Por medio de esta exposición, Pilar Hernández y Manuel Fuentes (miembros del Colectivo Arte80) propusieron un trabajo de carácter sociológico que les permitiría estudiar y registrar, por medio del video y la fotografía, lo que sucedía con este amplio grupo de personas —docentes incluidos— que habían sido convocadas a una exposición de «nada», donde resultaba imposible obviar el clima sociopolítico de represión de la época.

Lo contemporáneo ingresó así en el arte de Concepción, marcando además los orígenes del Colectivo Arte80. Una de las primeras exposiciones censuradas en la ciudad fue *ArteAcción*, organizada en 1979 por estos dos estudiantes que egresaban de la carrera de Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. La «exposición» buscó ironizar

Registro de prensa de Audiovisión. Suplemento La Gaceta, diario El Sur, enero de 1980. Archivo de Annemarie Maack.



sobre el excesivo control en una universidad profundamente intervenida, y la «muestra» fue presentada en el afiche —realizado junto a otros miembros del colectivo, Germán Araos e Iván Cárdenas— como «Arte conceptual. Inauguración como acción de arte», lo que implicaba la interacción de una colectividad, de los asistentes al evento, e instalar un proceso discursivo que tensionaba la idea del arte como una manifestación pasiva/contemplativa, reconfigurando la categoría de exposición y de obra. Los artistas abrieron el arte local a la noción de *happening*, propia de las neovanguardias internacionales de los años 50 y 60, contribuyendo a la práctica de un arte relacional desde un sentido político, y también siendo un aporte a la historia del arte contemporáneo chileno.

Desde esta acción, el colectivo comenzó a realizar constantes gestos disidentes de experimentación formal y reformulación de

los signos, donde lo conceptual parece un ejercicio de sobrevivencia frente a la represión y la censura; un recurso que permite recodificar, ironizar y ejecutar un vuelco desde la mimesis y lo representativo para jugar con el doble sentido de mensajes que parecen cifrados, lo cual se tradujo en el uso de nuevos lenguajes artísticos diferenciados del arte de compromiso de los años 60 y de la Unidad Popular. Se conformó una propuesta detonante para el «escenario» sociocultural de Concepción que presentó las primeras prácticas de activismo artístico desde las artes visuales durante la dictadura. El 14 de enero de 1980 se realizó en el Instituto Chileno Norteamericano la muestra *Audiovisión: Retrospectiva de una inauguración*, también registrada por Annemarie Maack, en la que se exhibieron los registros en video y fotografía de *ArteAcción* como gesto de sublimación de la «inauguración de nada».

El vínculo entre arte y vida, bajo la premisa del trabajo colectivo, caracterizó la producción del Colectivo Arte80, desplazándose desde una

formación académica en artes plásticas hacia una rearticulación radical entre arte, política y activismo. Entre 1979 y 1982, los artistas actuaron desde la crisis política y la descomposición de lo social con un cuestionamiento a la institución artística, a la academia, a los lenguajes tradicionales, a los espacios de difusión y circulación que crean la validación de lo que es «arte».⁸

¿Y Neruda desapareció en el río Biobío?

Desde la muerte del poeta Pablo Neruda, militante del PC y Premio Nobel de Literatura, el 23 de septiembre de 1973, su imagen quedó supeditada a lo clandestino. En 1981, miembros del Colectivo Arte80 (Hernández, Fuentes, Araos y Cárdenas) visitaron el Taller de Artes Visuales (TAV) en Santiago por invitación de Millar. En aquella ocasión compartieron con el artista francés Ernest Pignon-Ernest, quien había producido una serigrafía con la imagen a escala de Neruda vestido de poncho, la que pegaron por las calles de Santiago junto a otros artistas del TAV, siendo incluso instalada por ellos mismos fuera del circuito urbano. Al día siguiente, los afiches habían sido totalmente borrados.

En febrero de 1982, los artistas llevaron la serigrafía de Neruda a Concepción y programaron una acción en el puente Juan Pablo II —que cruza el río Biobío y une la comuna de Concepción con San Pedro de la Paz— a la que se unieron otros miembros del colectivo en lo local, Viviane Mörhing, Iván Díaz, Ricardo Pérez y el profesor Pedro Millar. El grupo llegó caminando hasta la mitad del largo puente, lugar que también estaba bajo el control militar, con la intención de lanzar la imagen al agua y dejar que aquella figura a escala de un cuerpo real se fuera por la inmensidad del río con un destino incierto, tal vez desembocando en el mar.

La nota de prensa realizada por Annemarie Maack el domingo 28 de febrero de 1982, titulada «Y Neruda flotó río abajo», enuncia una

8 Otra obra relevante en esta línea es la intervención gráfica *La Octava de la Hora* (1980), instalada en las calles de Concepción, que replicó el modelo de portada del Diario *La 3era de la Hora* para presentar diversas noticias que aludían a la censura y la represión de la época. El título detallaba: «DETENIDO PELIGROSO CRÍTICO DE ARTISTAS».

Registro de prensa de *Acción Neruda*. Sección «Arte y Cultura», diario *El Sur*, 29 de febrero de 1982. Archivo de Annemarie Maack.



particular fijación por el lenguaje del arte y el ímpetu de educar sobre arte contemporáneo: «La acción de arte toma el carácter de verdadero rito (...). Significa además la inscripción del arte en un espacio de más vastas dimensiones que el que tradicionalmente se le ha acordado. En cierta medida, es su entrada en un proceso de socialización más vasta que el que pueden otorgar galerías y museos».

Según da cuenta esta nota de prensa, los artistas se apropiaban así de la imagen de Neruda, rompiendo con el ejercicio de censura aplicado por la dictadura a la figura del poeta en medio de un sitio vigilado. No obstante, el azar jugó un rol inesperado: por efecto del viento, la imagen se



Acción Neruda (1982). Intervención gráfica del Colectivo Arte80. Puente Viejo, Concepción-San Pedro de la Paz. Fotografía de Ricardo Pérez.

dio vuelta y quedó flotando boca abajo, exhibiendo la cara blanca que se fue perdiendo con el curso del agua como una borradura en el paisaje. La acción se situaba en lo efímero y temporal del transitar del río, el cual marca al mismo tiempo una frontera natural con la Araucanía-Wallmapu, epicentro de luchas históricas, significando desde el deseo de memoria también la desaparición.

Este desplazamiento al espacio público se evidencia en la investigación *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile. APJ-Tallersol* (2016), que da cuenta de acciones gráficas insurgentes realizadas por diversas agrupaciones y colectivos ante el control de las ciudades —entre ellas, Concepción—, y cuyas coordinaciones y experiencias son aún muy poco exploradas por la historiografía y la crítica local.

Formados en lenguajes tradicionales del arte, los/as artistas del Colectivo Arte80 incorporaron al oficio nuevas formas de producción conectadas con lo real mediante experimentaciones gráficas y acciones de arte, objetos, instalaciones e intervenciones en el espacio público. En ese sentido, estas dos propuestas del colectivo, *ArteAcción* y *Acción Neruda*, desbordan la tradición de la plástica con producciones que fueron exhibidas críticamente en galerías e instaladas en el espacio público, propuestas de arte contemporáneo que fueron vaciando el espacio tradicional de

exhibición para ocupar la calle con una postura desafiante tanto para la institucionalidad como para el escenario político de la época. Esta generación formada en la Escuela de Arte de la UdeC a fines de los años 70 reconoce la enseñanza de Millar como un gran estímulo para el desarrollo de producciones que reflexionaron sobre el acontecer social y político, sobre el lenguaje del arte como una herramienta de comunicación y el vínculo con lo cotidiano, además de un incentivo para colectivizarse.

También durante 1982, y utilizando el espacio público como soporte, Manuel Fuentes, miembro del Colectivo Arte80, realizó la primera performance de la que se tenga registro en Concepción, situada en el kilómetro 6, camino a Santa Juana, a pocos metros de la ribera sur del río Biobío. Junto con Flavia Vergara, y fotografiado por Sebastián Burgos, el ejercicio buscaba provocar el libre contacto del cuerpo con un entorno natural lejos de la ciudad mediante experiencias sensoriales simples a partir del tacto y el gusto. Fue un gesto muy minimalista al cual Annemarie Maack presentó como «arte-acción» en el artículo «Proposición para una acción de arte», publicado en *El Sur* el 11 de julio de 1982, donde además la periodista define el «arte corporal» entregando antecedentes históricos y planteando que este tipo de arte viene a declarar la «muerte del objeto estético». La periodista y el medio de comunicación jugaron así un importante rol en la difusión de un mensaje de obra que sólo enarbolaba la necesidad de libertad, sin parecer político.

Según detalla el artículo del diario escrito por Maack:

Esta es una forma del llamado arte corporal, que es aceptado oficialmente en el mundo después que la Documenta de Kassel de 1972 le destinara, por primera vez, un espacio en su muestra internacional. Pero de esto se viene hablando desde hace mucho antes. Ya en 1962 se hacía fotografiar recostado en la calle, al frente de un edificio de alturas, en Niza, Joes Klein [sic] (...), en una acción de arte que lo convertiría en protagonista, por lo tanto, en la obra de arte propiamente tal.

En ese espacio de lo público como campo de acción, donde la represión se hacía notar a través de la extrema vigilancia, el miedo, el silencio, la protesta social y la violencia política, irrumpió también en el TUE. Desde



Registro de prensa
«Proposición para una acción
de arte» sobre la acción
de Manuel Fuentes, por
Annemarie Maack. Diario
El Sur, 11 de julio de 1982.
Archivo de Annemarie Maack.

lo teatral y poético hacia lo performático, la acción de arte o la estética de guerrilla, lo colectivo fue una estrategia de sobrevivencia, visibilidad y resistencia.

Una provocación estética

Retrocediendo en la línea temporal, pero siguiendo en la espacialidad de lo público y el ímpetu por activar los lugares de sociabilización coartados por la dictadura y sus símbolos, el TUE realiza el 5 de abril de 1982 la performance *Azul*, probablemente la obra más emblemática y recordada del colectivo. Esta acción, de máxima simpleza y simbolismo, instaló la potencialidad de una nueva expresión en pleno espacio público. Entre 1982 y 1983 hubo hasta cinco versiones, siendo la más difundida

aquella que tuvo como escenario el amplio Foro de la Universidad de Concepción. En el titular de la nota de diario *El Sur*, publicada el 25 de abril de 1982 (20 días después de realizada la performance), Annemarie Maack la titula «Una provocación estética» y contextualiza:

Eran seis personajes azules —desde el pelo hasta los zapatos— los que el lunes 5 de abril, por el mediodía, comenzaron a llamar la atención de quienes transitaban por el campus universitario cumpliendo con sus diarias obligaciones profesionales o estudiantiles. Parecía una versión más y bastante original de los ya clásicos mechoneos, pero al observar detenidamente, el público no tardó en comprender que había algo adicional. Aún sin saber exactamente qué pensar, se dejó llevar por su curiosidad y se quedó mirando lo que hacían esos extraños jóvenes azules. Quienes acompañaron al grupo en su recorrido, desde el Arco de Medicina hasta los mástiles del Foro, supieron tiempo después que estaban frente a los actores del Teatro Urbano Experimental.

En cuanto a la obra, se vivió una experiencia artística muy diferente a lo conocido hasta ese momento como «teatro» en Concepción, instalando lo performativo en el espacio público sin catalogarlo como performance. La acción fusionó lo visual y el uso de elementos tan mínimos como los cuerpos pintados absolutamente de azul, cobrando toda relevancia junto al espacio intervenido. En esta obra se integró plenamente la experiencia del Teatro del Rimosso⁹ a través de la expresión corporal, con movimientos y gestos que expresaban el subconsciente, como una improvisación jazzística desde el cuerpo. El grupo no había pensado *Azul* como teatro de protesta, sino como «la búsqueda del encuentro con el

9 Ya con inquietudes de cambio, miembros del Teatro Urbano Experimental asistieron en 1982 al Seminario Teatro del Rimosso, dictado en el marco de la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción por Renato Cuocolo y Raffaella Rossellini, del grupo de Investigación del Arte del Actor de Roma, IRAA. A partir de esta experiencia, los artistas locales comenzaron a integrar nuevas ideas y necesidades, sobre todo a potenciar el uso del cuerpo sobre la palabra.

Registro de prensa «Una provocación estética». Entrevista a miembros del Teatro Urbano Experimental realizada por Annemarie Maack en Concepción, abril de 1982. Archivo de Annemarie Maack.

hombre común y corriente que no va al teatro, ya sea porque no tiene tiempo o porque no tiene plata o porque no conoce el teatro», explican los miembros del TUE en el artículo de prensa.

Comprender estas prácticas artísticas insertas en los artículos de Annemarie Maack implica visibilizar un movimiento de artistas y colectivos, de obras y acciones que se instalan historiográficamente por su nivel de experimentalidad, por su potencia estética y política, y porque representan un momento único en el territorio de Concepción y del Biobío, en que el arte fue más allá del arte para pensarse desde la activación colectiva, intentando un cambio social. Lo interdisciplinar fue también una constante en estas cuatro acciones, resultado de la necesidad de colectivización del arte local, y al mismo tiempo, de sobrepasar los límites de las disciplinas tradicionales y sus modos de producción formateadas por la academia.

La lectura de estos artículos y acciones permiten hacer un cruce entre el ámbito del arte contemporáneo y la acción política, alejándose muchas veces de lo primero para volcarse a lo segundo. El Colectivo Arte80 y el Teatro Urbano Experimental buscaron, mediante prácticas artísticas de resistencia a la dictadura, ser un aporte al cambio social y político a partir de la utilización de manera deliberada de nuevos lenguajes visuales y de la necesidad de una ruptura de las fronteras del arte autónomo y de los valores artísticos previamente establecidos por la hegemonía del arte (objeto/obra-contemplación) para comenzar un trabajo con el activismo, aportando a la visibilización de la violencia y a la recomposición de lo social, levantando nuevos discursos y prácticas en el contexto territorial, y obligando a una reconceptualización en la búsqueda de vínculos efectivos entre arte y vida. A su vez, permite abrir la pregunta sobre el valor patrimonial del trabajo periodístico y mediador realizado por Annemarie Maack durante la dictadura en el diario *El Sur* de Concepción, comprendiendo su archivo de prensa como el único registro formal de acciones de arte y prácticas artísticas que buscaron ser un espacio de activación del territorio en tiempos de profunda crisis social.

Fotografía de Annemarie Maack en su casa de San Pedro de la Paz en Concepción, 24 de junio de 2022. En sus manos tiene el libro *Concepción, te devuelvo tu imagen. Resistencia Cultural 1972-1991*, de los autores Leslie Fernández, Carolina Lara y Gonzalo Medina. Annemarie Maack escribe el prólogo en esta publicación.





BIBLIOGRAFÍA

Aste, P., Figueroa A., Sepúlveda, R., Teillier, F. (2009).

Arte Danza Entorno. Crónica historiográfica de Calaucán (1984-2008). Concepción: Impresora Icaro.

Cisterna, P., Vega, M.E. (2016).

Resistencia en blanco y negro. Memoria visual de los 80 en Concepción. Concepción: Trama Impresores.

Dermota, K. (2002).

Chile inédito. El periodismo bajo democracia. Santiago: Ediciones B.

Errázuriz, L.H., Leiva, G. (2012).

El golpe estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989. Santiago: Ocho Libros.

Furió, V. (2002).

Sociología del Arte. Barcelona: Cátedra.

Giunta, A. (2011).

Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gómez, C. (2012).

Derechos de mirada: arte y visualidad en los archivos desclasificados. Santiago: Palinodia.

González, F., López, L. Smith, B. (2016).

Performance art en Chile. Santiago: Editorial Metales Pesados.

Martínez, M., Fuentealba N., Vergara, P. (2019).

Teatro y memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura. Concepción: Nómada Sur.

Manzi, J. Cristi, N. (2016).

Resistencia gráfica. Dictadura en Chile. APJ-Tallersol. Santiago: LOM.

Olea, R., Peña, M., Morales, J., Saldías, M., Placencia, P., Araya, B. (2018).

Lugares pencopolitanos. Memorias en dictadura. Concepción: Nómada Sur.

Red de 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.

Richard, N. (1987).

Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. Santiago: FLACSO.

Richard, N. (2007).

Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Santiago: Siglo Veintiuno Editores.

Thayer Ojeda, L. (2001).

Vanguardia, dictadura y globalización. En N. Richard y A. Moreiras, *Pensar en/la postdictadura.* Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Roberto González Encina (Santiago, 1993) es licenciado en Teoría e Historia del Arte, diplomado en Literaturas del Mundo y magíster (c) en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Sus investigaciones se han centrado en la estética y el arte contemporáneo con énfasis en los problemas del tiempo y la cultura visual latinoamericana. Ha publicado artículos en diversos medios nacionales y ha participado en diferentes proyectos investigativos vinculados al arte contemporáneo y archivos locales. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad de Chile.

**FRANCISCO ZEGERS EDITOR.
PRODUCCIONES Y CIRCULACIONES
DE UN CASO EDITORIAL¹**

ROBERTO GONZÁLEZ ENCINA

1 Agradezco la colaboración de María Luisa Figueroa, Mario Fonseca, Isidora Sims y Sebastián Valenzuela-Valdivia en esta investigación.

RESUMEN

Francisco Zegers Editor fue un proyecto editorial desarrollado en Chile entre 1980 y 1994, que dio soporte a más de 30 publicaciones sobre artes visuales y literatura de un sinnúmero de autores emergentes y marginados del período. El presente ensayo explora sus procesos de producción y circulación desde la relación simbiótica que desarrolló con las particularidades de cada publicación a partir de cuatro interrogantes que, a su vez, darán forma a las parcelas de conocimiento que estructuran el texto: 1) el lugar histórico que ocupó el surgimiento de las tecnologías publicitarias en la escena artística no oficial durante el periodo dictatorial; 2) la manera desterritorializada que a través de su autonomía visual y material opera cada una de las publicaciones; 3) la forma desterritorializante en que las publicaciones proyectaron su circulación transfronteriza; y 4) la pulsión archivística observada en la producción editorial de un proyecto carente de circuitos receptivos en el ámbito local. Se ensaya así una puesta en valor, inexistente hasta el momento, del proyecto editorial desde sus propias características procedimentales.

Entrada

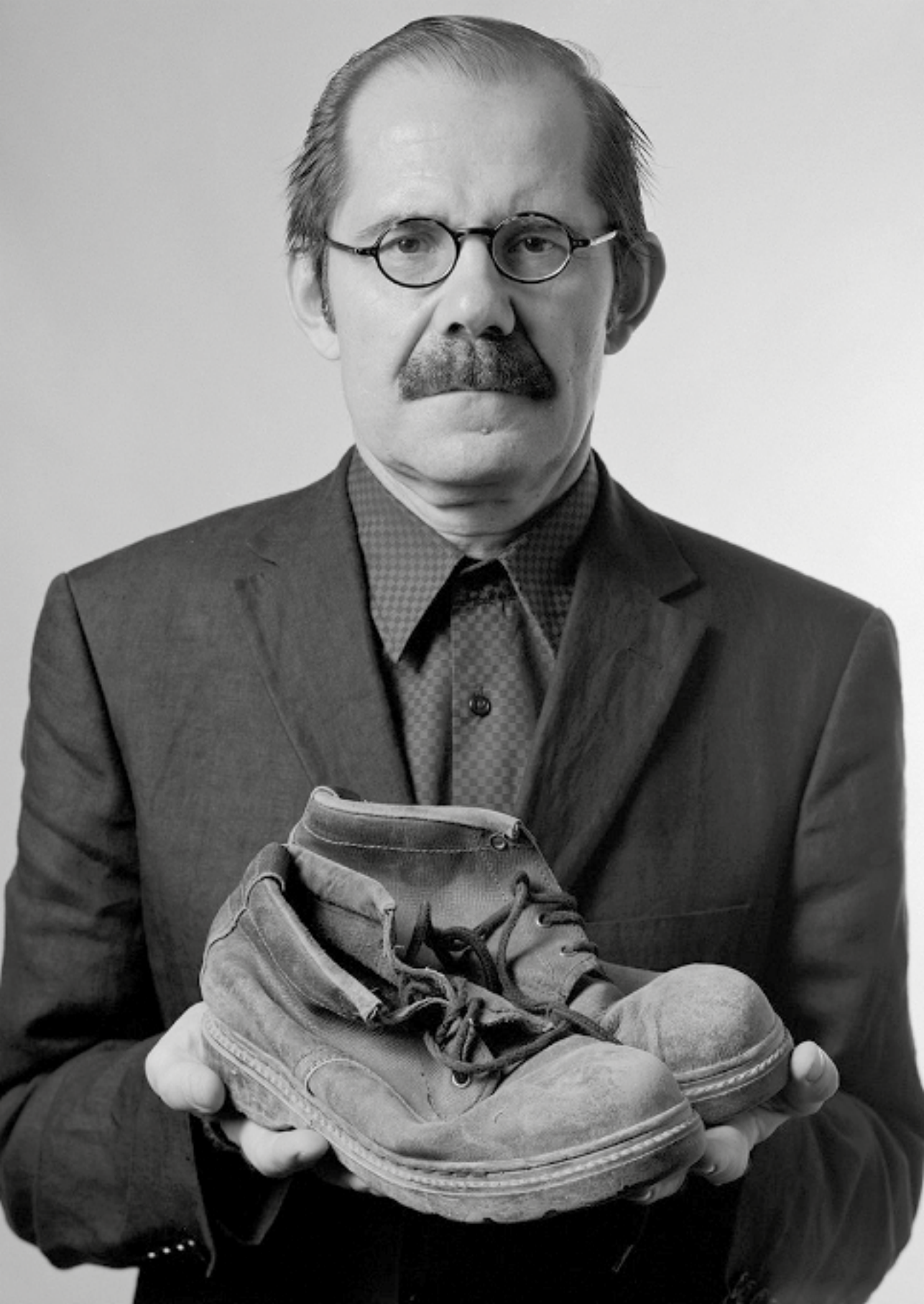
Francisco Zegers Editor² no era una editorial. Al menos no como las entendemos hoy en día, aunque tampoco como eran entendidas en aquel entonces. Francisco Zegers Editor fue más bien un gesto,³ una pulsión que cobijó a una multiplicidad de haceres artísticos en tiempos críticos, llegando a convertirse él mismo en uno de ellos. Las publicaciones que realizó se caracterizaron por una vocación exploratoria y la elaboración de lenguajes híbridos que sintetizaron una serie de enunciados estéticos situados en los espacios liminales de la teoría del arte, la literatura y las artes visuales de los 80 y la primera mitad de los 90. Esta irreverencia editorial, que dio cabida a sensibilidades consideradas impublicables hasta entonces, se presenta hoy en día como una arista imprescindible para comprender de manera íntegra las condiciones que hicieron posible un segmento de las prácticas artísticas no oficiales desarrolladas en territorio chileno durante el periodo.

El hombre detrás de este proyecto, Francisco Zegers, nació en 1953 y falleció repentinamente el 2012. Reconocido por su eclecticismo, fue un destacado publicista encargado de importantes marcas nacionales,⁴ y junto a su labor como editor se desarrolló también como artista, aspecto que lo acompañaría toda su vida, pero que tomaría especial relevancia en sus últimos años, cuando llegó a exhibir su obra pictórica en cuatro exposiciones: *Brisa de la mañana* (exposición doméstica guiada por Eugenio Dittborn, 2004), y *señalada...* (Galería Metropolitana y Animal, 2004), *Fértil provincia* (MAC de Valdivia, 2004) y *36 sujetos* (Sala Puntángel de Valparaíso, 2005). El tópico central de todas ellas fue la figura humana, especialmente el rostro, asunto al que su obra prestó atención de manera obsesiva.

2 Francisco Zegers Editor hará referencia al proyecto editorial y Francisco Zegers a la persona detrás de este.

3 Diamela Eltit en el conversatorio «Mover a Zegers», Campus Creativo UNAB, 4 de agosto del 2018.

4 Homecenter, Coaniquem, Líder y Tapsin, entre otras.



Francisco Zegers,
Jorge Brantmayer.
Gentileza del
fotógrafo.

A la temprana edad de 8 años Francisco ya se vinculaba con las artes visuales y él mismo recordaba: «Mi papá compraba libros maravillosos con diapositivas de las colecciones de arte de los museos y los sábados en la tarde los veíamos y él me hablaba de los cuadros» (2018). En su adolescencia participó en cursos de pintura dictados por Carmen Silva, Rodolfo Opazo y Valentina Cruz —esto sin considerar las clases intensivas que años más tarde le significarían el contacto con Eugenio Dittborn (Mellado, 2005a)—. Es alrededor de los 27 años cuando inicia su aventura en la edición de publicaciones artísticas.

Este mismo espíritu versátil es el que se vio reflejado en el proyecto editorial; en los más de 30 títulos editados por Francisco Zegers Editor se publicó a los más diversos nombres de la escena artística del periodo. De manera heterodoxa incluyó a artistas y autoras/es que en ocasiones no respondían necesariamente a la misma matriz de pensamiento, como es el caso de la inclusión en su catálogo de representantes de los tres ejes que conformaron la denominada Escena de Avanzada,⁵ a saber: Nelly Richard —parte del eje Galería Cromo— en *Cuerpo Correccional* (1980); Eugenio Dittborn —parte del grupo V.I.S.U.A.L. junto a Catalina Parra y Ronald Kay— en *Pinturas postales de Eugenio Dittborn* (1985); y *DESACATO. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld* (1986) por parte del CADA. A pesar de sus diferencias, las publicaciones se articulaban a partir de ciertas directrices generales que subyacían a su práctica editorial. En los primeros números de la *Revista de Crítica Cultural*, inserto en los avisos publicitarios, se dejan claramente de manifiesto estas motivaciones:

La idea motriz que reúne a estos autores ha sido la de rearmar un nuevo tipo de diagnóstico que hace conjugar las dimensiones del inconsciente y de la subjetividad con las dimensiones sociopolíticas, idiosincráticas, resituando los síntomas propios de esta era de la información. (Francisco Zegers Editor, 1991, p. 3)

5 Si bien las cercanías entre estos núcleos son conocidas, también lo son sus diferencias. Revisar las entrevistas realizadas por Federico Galende a Diamela Eltit y Carlos Altamirano en su libro *Filtraciones I* (2007).

No obstante, es necesario precisar que el sello editorial excedió la mentada función dinamizante de los signos estéticos producidos por la escena cultural no oficial desplegada en tiempos de dictadura. Extendió también sus implicancias a lógicas procedimentales que, tanto en su desarrollo como en su resultado, exhiben operaciones estéticas que reclaman su propio lugar. Esto, como gesto de insubordinación a los nombres y las obras que descansan en sus páginas. Entre las particularidades del proyecto destacan: la irrupción de tecnologías provenientes del ámbito publicitario que aceleraron los procesos de producción desarrollados hasta el momento en la editorialidad artística; el funcionamiento editorial desterritorializado y desterritorializante como procedimiento estético y de circulación materializado en cada una de las publicaciones; y la pulsión archivística como técnica testimonial proyectada hacia el futuro. Operaciones que, a su vez, darán cuerpo a las parcelas de análisis de la presente investigación.

Ofensiva tecnológica

Las publicaciones de arte⁶ en la década de los 70 vivieron tiempos agitados. En 1975, al alero del Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) dirigido por Cristián Huneeus, se publicó la revista de número único *Manuscritos*, bajo la edición de Ronald Kay y la visualización de Catalina Parra. Su inaugural propuesta escrito-visual —debida, principalmente, a la puesta en obra del recurso de la visualización⁷ y el texto «rewriting», una lectura de Kay sobre *El Quebrantahuesos*— supuso una dislocación en los estándares tradicionales de las publicaciones universitarias. En ella «no hay diseño, en el sentido de tradición editorial, sino

6 Se enfatiza en la idea de publicaciones «de arte» a diferencia de las publicaciones «sobre arte», entendiéndose que estas últimas aún conservarían una relación subsidiaria con la obra que se está editando o escribiendo.

7 Según Catalina Parra: «El concepto de visualización viene del alemán VISUALIZATION. Recuerdo que Vostell hablaba mucho de visualización, este concepto nos interesó porque, a diferencia del concepto diagramación, que significaba el trabajo con la regla y el lápiz mucho más técnico, visualización era un concepto más inclusivo de otras prácticas, involucraba ideas a desarrollar gráficamente» (Varas, 2011, 15-16).



Portada revista
Manuscritos (1975).
CEDOC/CNAC.

que la edición es tomada como un soporte de trabajo plástico en sí mismo» (Mellado, 2003). De la misma manera, ahonda en una serie de reflexiones escritas y visuales en torno a la filosofía, la poesía, la fotografía y la plástica. La revista se presenta, en este sentido, como la primera publicación en perspectiva catalogal (Mellado, 2003). Al mismo tiempo, en función de estas experimentaciones inaugurales, su aparición se configuró como un antecedente directo a las propuestas de la Escena de Avanzada (Zamorano, 2018, p. 275).

Un año más tarde, en 1976, Eugenio Dittborn se sumaría a la dupla Parra-Kay para conformar el grupo V.I.S.U.A.L. (1976-1979), que en colaboración con Galería Época realizarían una serie de publicaciones sobre algunas exposiciones llevadas a cabo en ella. La primera sería *V.I.S.U.A.L. nelly richard ronald kay dOs textOs sobre 9 dibujOs de dittbOrn* (1976), diseñada por el mismo Dittborn y Kay con motivo de la muestra *Delachilenapintura, historia*. Le seguirían *El huevo* (1977) de Wolf Vostell, *Imbunches* (1977) de Catalina Parra, *Final de pista. 11 pinturas y 13 graficaciones* (1977) de Eugenio Dittborn y *Motivo de Yeso* (1978) de Patricio Rojas. Las materialidades sobre las que estos trabajos se montaron varían entre el papel bond, el papel couché y el papel kraft para su interior,

invariablemente el cartón para las portadas y el espiral metálico para su encuadernación, todas impresas en la máquina offset Multilith del taller gráfico del DEH.

Al mismo tiempo, Nelly Richard, en colaboración con Carlos Leppe y Carlos Altamirano, opera en 1977 como directora de la Galería Cromo. Desde allí publicaron los catálogos *Cuatro grabadores chilenos* (mayo) sobre Carlos Altamirano, Luz Donoso, Pedro Millar y Eduardo Vilches, *Roser Bru* (junio), *Cinco expresiones de la figuración en Chile: Dávila, Lira, Yrarrázabal, Bru, Smythe* (julio), *Smythe* (septiembre), *Altamirano* (octubre) y *Leppe: reconstitución de escena* (noviembre). Estos catálogos, todos diseñados por Leppe, contaron con la participación escritural de Enrique Lihn, Waldemar Sommer, Adriana Valdés y Gaspar Galaz, entre otros. A diferencia de V.I.S.U.A.L., las publicaciones de Galería Cromo no contaban con la tecnología de impresión del DEH, por ello, su factura era evidentemente menor: papel bond (probablemente mimeografiado), lomos unidos por corchetes y cubiertos de cuerina.

Desde estos espacios surgió una rivalidad creativa entre las obras que se exponían, de modo que entre los catálogos y publicaciones que de ahí emanaban «se armó una especie de loca competencia entre ambos grupos en términos de exposiciones y catálogos que resultó, obviamente, muy productiva» (Richard, 2007, p. 188). Esta dinámica derivó en lo que Mellado caracterizó como el «avance hacia la producción del libro», es decir, una carrera por quién lo elaboraba primero: «era como si se disputaran el momento inaugural de un soporte editorial (...), es decir, la nueva escritura reclamaba un soporte que hasta ese entonces no había tenido lugar en la escena chilena» (2005b). Por casi un año la vida de Altamirano, Leppe, Richard y Zegers giró en torno a la fantasía de este «libro por venir»⁸ que debía acompañar la exposición *Sala de espera*⁹ (Richard, 2015). La misma Nelly Richard indicó: «más que el papel couché

8 Vale considerar el trabajo «preparativo» que también significó la elaboración de catálogos en Galería Cromo, sobre todo *Leppe: Reconstitución de escena* donde se utilizó por primera vez el papel diamante en contraste del couché, tal como lo haría más tarde *Cuerpo correccional*.

9 Instalación realizada en Galería Sur durante noviembre de 1980.

de *Cuerpo correccional*, sobre el cual se ha hablado bastante, el lomo era lo que nos obsesionaba» (2007, p. 187), característica que marcaría la diferencia con los rudimentarios catálogos y folletos publicados previamente en el ámbito local.

Mientras esto ocurría, en 1979, gracias al auspicio de la agencia publicitaria MFV Publicidad, se exhibieron en Galería CAL las exposiciones *Hotel Room-Santiago Chile* de Juan Dávila y *Objetos* de Alfredo Jaar, la primera individual del artista. La publicación de los catálogos estuvo a cargo de Mario Fonseca —titular de la agencia— en colaboración de Francisco Zegers (Madrid, 2006), dando comienzo, para ambos, a su labor como editores, que se extendió por los siguientes 15 años e inauguró con ella el estrecho vínculo formado entre las publicaciones de arte y la publicidad.

Finalmente, en 1980 la ofensiva tecnológica que se venía gestado durante los últimos años es concretada. Francisco Zegers en colaboración con Richard, Leppe y Altamirano publicaron *Cuerpo correccional*. Mientras, de forma paralela, V.I.S.U.A.L junto con Editores Asociados¹⁰ lanzaron *Del espacio de acá* de Ronald Kay. Y aunque las tecnologías puestas a disposición para estos objetos no eran distintas a las ya encontradas en el ámbito del marketing local,¹¹ su irrupción supuso una severa transformación en la manera que la escena artística comprendía las posibilidades materiales y reflexivas de la objetualidad del libro. Tal como explica Godoy, «con ellas, la escena artística experimentaría también una fractura en términos de experimentalidad en el libro, así como de la constitución diversa de sus propuestas» (2012, p. 112). De esta forma concluiría la denominada carrera por el libro, circunstancia que no deja de ser llamativa, dado que la producción de libros en Chile venía decayendo abruptamente desde 1973, hasta alcanzar el paupérrimo número de 244 títulos, precisamente en 1979, el año anterior a sus publicaciones (Subercaseaux, 1984).

10 Editorial fundada por Mario Fonseca y Paulina Castro.

11 Mario Fonseca, en conversación con el autor, 12 de julio de 2021.



Portadas *Cuerpo correccional*, Nelly Richard (1980), y *Del espacio de acá*, Ronald Kay (1980). CEDOC/CNAC.

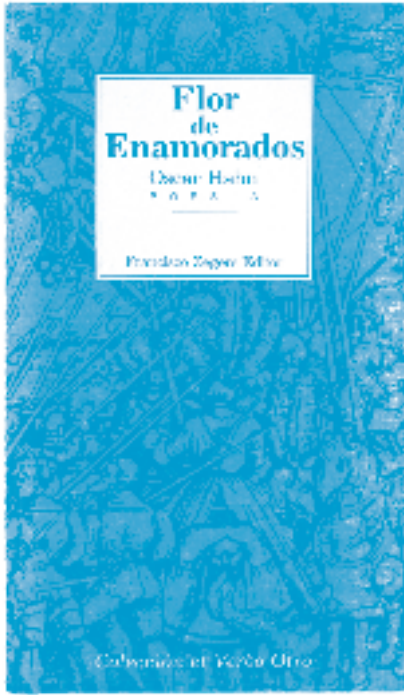
Ampliamente se ha discutido si estas publicaciones cerraron un proceso iniciado en 1975 con *Manuscritos*, debido a que la culminación de la ofensiva tecnológica liderada por Editores Asociados y Francisco Zegers Editor terminó por consolidar el recurso de la visualización, o si realmente inauguraron la nueva escena de publicaciones de arte que regiría durante los 80, ya que su arribo acabó con el «inconsciente mimeográfico de la izquierda chilena» (Mellado en Galende, 2007, p. 133). Más allá de esta dicotomía, la coyuntura ocurrida en 1980 resulta más productiva de pensar en los términos de un cisma editorial, bajo el que convergieron diversas intensidades; unas fortaleciéndose y otras debilitándose, unas de llegada y otras de salida. Pero todas en torno a una serie de sensibilidades comunes, un *ethos* compartido.

Heterogeneidades conexas

Si bien, en retrospectiva, *Cuerpo correccional* es considerada la publicación inaugural del proyecto editorial de Zegers —en cuanto él fue quien estuvo a cargo de su edición y publicación—, no es hasta 1985 con *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe.*, *La cita amorosa* y *Pinturas postales de Eugenio Dittborn* cuando las publicaciones comienzan a aparecer firmadas por el sello de Francisco Zegers Editor; de la misma forma, no fue sino hasta el 21 de octubre de 1986 cuando Zegers constituyó Francisco Zegers Editor S.A., dando comienzo a la publicación de títulos que se sucederían, año tras año, de manera ininterrumpida hasta 1994.

Al observar los más de 30 títulos que componen el catálogo de Francisco Zegers Editor, uno de los asuntos más llamativos es la gran diferencia visual entre cada uno de ellos. Es más, ni siquiera dentro de la única colección de todo el catálogo, El verbo otro, orientada a la poesía y dirigida por Zegers y Arturo Duclos, se observa una uniformidad visual. Por ejemplo, *Flor de enamorados* (1987) de Oscar Hahn es materializado en un pequeño libro sin solapas que no supera las 80 páginas, cuya cubierta rústica de sobrios colores azul y negro es contrastada en la portada con un recuadro de intenso color amarillo contenedor del título de libro, el autor y el nombre del sello editorial. A contrapelo, *Pax Americana* (1994) de Cristóbal Santa Cruz —último de la colección— es un libro de gran formato, de tapa dura y páginas de papel couché. El colorido diseño de la cubierta fue encargado a Dittborn, y en la portada, inserto en un sobrio recuadro negro, el título y el autor, ejercicio inverso al realizado en el diseño del libro de Hahn.

Independientemente del año, el autor o la temática, cada una de las publicaciones funciona en términos autónomos. Sus diseños denotan una vocación por elaborar a partir las particularidades que emergen de las necesidades visuales y materiales preexistentes de cada título. Y si bien el proyecto editorial efectivamente publicó libros, catálogos y *plaquettes*, dicha taxonomía solo funciona en casos específicos. La mayoría se mueven dentro de un espacio híbrido que escapa de definiciones rígidas. Por ello, resulta preciso indicarlas bajo el término «publicaciones», que refiere al gesto de «hacer público» como consecuencia de un entramado de



Portada *Flor de enamorados*,
Óscar Hahn (1987). CEDOC/CNAC.

intensidades mucho más complejo que la pura objetualidad del resultado. De esta forma, dicha reformulación hizo transitar los libros y catálogos —comprendidos bajo términos tradicionales— hacia otras más exigentes, abriendo la discusión, según Richard, a una «proposición de la publicación como mecánica. No reproductora. Sino productora de arte» (1979, p. 13). Es decir, hacer de las páginas, entendidas hasta el momento como simple soporte, también un espacio productor de sentido.

El proyecto editorial Francisco Zegers Editor operó, por consiguiente, de forma rizomática. Es decir, desde «principios de conexión y de heterogeneidad [donde] cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo» (Deleuze y Guattari, 2004, p. 13). El catálogo completo del proyecto editorial no da cuenta de ninguna jerarquía u organicidad —ni temporal, ni material, ni visual— que no sean otras que las intensidades que convergen en la singularidad de cada publicación. Los mismos Deleuze y Guattari señalaban que, sobre los libros «no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades» (2004, p. 10),

siendo el proyecto editorial, precisamente eso, un cúmulo de conexiones a través de las que diferentes intensidades transitaban, se superponían y acumulaban, entregando como resultado las publicaciones.

Sobre la conversación que Diamela Eltit sostuvo con Francisco al consultarle por la posibilidad de publicar *El padre mío* (1989), relató: «He pensado publicar el habla de una persona. Un vagabundo que está en delirio. ¡Ya!, me dijo, publíquemosla. No me dijo, quiero leerla, ¿cómo es? Voy a pensarlo» (2018). Por su parte, Miguel Norambuena, traductor de *Cartografías del deseo* (1989) de Félix Cuattari —cuya portada exhibe el fragmento de una pintura realizada por Zegers—, dijo sobre el proceso de publicación: «No fue un libro, fue más bien un encuentro rizomático, el medio de un phylum creativo, textual, idéico y... sobre todo, amical» (2013, p. 4). Forma de proceder, que da cuenta de la manera pulsional y des-organizada del proyecto editorial, estructurada, a partir de un intento por trazar trayectorias entre signos que hacen de cada publicación una convergencia de intensidades, sin un centro ni territorio, sino que más bien desterritorializada.

Circulaciones transterritoriales

Cuerpo correccional comienza y termina con una imagen de la cordillera de los Andes¹² y en sus faldas inicia el texto. El despliegue de dicha cita topográfica da cuenta de al menos dos capas de lectura. La primera, un cuestionamiento iconográfico al imaginario naturalista tan presente en la representación paisajística de la pintura chilena (Madrid, 2006), y la segunda, una referencia al constreñimiento espacial de los cuerpos en periodos de vigilancia dictatorial. Ambas aluden, de todas formas, al límite y el encierro, lo que no deja de ser paradójico en vista de que esta publicación, inaugural del proyecto Francisco Zegers Editor «cruzaron [junto al arte de Leppe] la frontera, atravesaron la cordillera: aquel límite que el libro había incorporado como frontera para subrayar el aislamiento de un confín y el resguardo íntimo de una pasión cruzada» (Richard, 2015), convirtiendo a la cordillera, presente en las páginas, en «un frente de batalla» (Mellado, 2005b).

12 Fotografías de Carlos Altamirano.

En 1981 Nelly Richard participó de las III Jornadas Internacionales de la Crítica en Buenos Aires. Ahí estableció contacto con Alessandro Mendini, director de la revista italiana *Domus*, participante también de las Jornadas. Este vínculo posibilitó que, durante abril del mismo año, el número 616 de la revista fuese una edición dedicada a *Cuerpo correccional* con un editorial escrito por Mendini sobre la publicación, un texto de Richard y en la portada una fotografía de ella, tomada por Francisco Zegers y montada sobre el registro de la cordillera de Altamirano. Dicha movilización internacional, iniciada por *Cuerpo correccional*, sería solo el comienzo de una tendencia al desplazamiento territorial transfronterizo de las publicaciones.

Este espíritu quedará de manifiesto en múltiples publicaciones venideras, como es caso de la mencionada *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe*. (1985) sobre la exposición realizada en Argentina, o *Pinturas postales de Eugenio Dittborn* (1985) publicada con motivo de la exposición realizada en Galería Bucci y Galería Sur, cuyo diseño a cargo de Pablo Martínez exhibe en la portada una traza que grafica, a modo de reconstrucción espacio-territorial, el recorrido transfronterizo realizado por las pinturas postales¹³ de Dittborn. En su interior, las páginas de papel bond no son blancas, sino que revelan mapas y sobre estos descansan las escrituras de Gonzalo Millán, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y el mismo Dittborn.

Las cinco publicaciones de Nelly Richard que integran el catálogo de Francisco Zegers Editor¹⁴ siguieron el mismo derrotero de abrirse camino por territorios internacionales: además del ya mencionado *Cuerpo correccional*, *La cita amorosa* (1985) —publicación diseñada por Zegers sobre la pintura de Juan Dávila— sería republicada en Melbourne por Greenhouse Publications bajo el título de *Hysterical Tears*. Pero no es sino con *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973* (1986) que el

13 Posteriormente, renombradas como *Pinturas aeropostales* gracias a la sugerencia de Diego Maquieira.

14 Además de *Cuerpo correccional* (1980), *La cita amorosa* (1985) y *Márgenes e instituciones* (1986), se agregan *Masculino/Femenino* (1993) y *La estratificación de los márgenes* (1989); este último también sería publicado en colaboración con Art&Text.

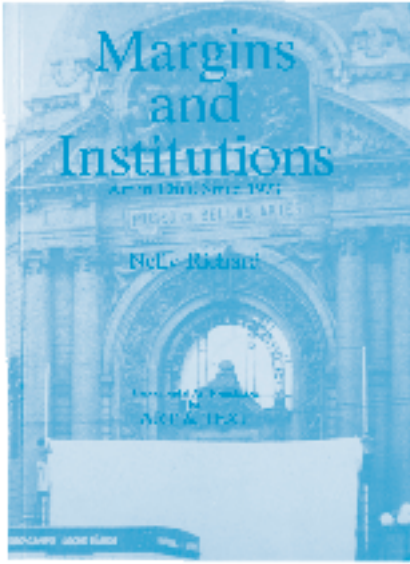


Portada *Cartografías del deseo*, Félix Guattari (1989). CEDOC/CNAC.

cruce transterritorial llegaría a su punto más álgido. Y junto a él también lo haría la Escena de Avanzada.

Juan Dávila, asentado en Australia desde finales de los 70, fue quien puso en contacto en 1986 a Richard con Paul Taylor,¹⁵ director de la revista *Art&Text*, nexo que permitió que el texto de *Márgenes e instituciones* se transformase en un número especial de la revista. Francisco Zegers, por su parte, jugó un papel fundamental en su publicación; el diseño, edición y fotografías estuvieron a su cargo (Richard, 1986, p. 5). Una vez lanzado, comenzó una circulación que no se detendría hasta el día de hoy, siendo distribuido en aquel momento en Chile, Australia y Nueva York (Madrid, 2006). En palabras de Carlos Altamirano, «a partir de los 80 todo se empieza a abrir, la Nelly aparece en la portada del *Domus*, edita *Márgenes e instituciones*; en fin, se internacionaliza el problema»

¹⁵ Quien ya había sido editor de *Hysterical Tears*.



Portada *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*, Nelly Richard (1986). CEDOC/CNAC.

(Galende, 2007, p. 286). Francisco Zegers Editor y Galería Visuala organizaron su lanzamiento, que tuvo lugar en el seminario «Arte en Chile desde 1973» de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) realizado en dependencias de la mencionada galería, en agosto de 1986. (Madrid, 2006; Richard, 2007).

El horizonte teleológico adosado al sustrato territorial es cuestionado por las publicaciones de Francisco Zegers Editor en un movimiento doble. Por una parte, rehúyen de una organicidad editorial —como se mencionó en el apartado anterior— dando lugar a una producción rizomática de carácter desterritorializado; por otra, son desperdigadas de manera transfronteriza en lugares ajenos a la vigilancia inquisidora de la dictadura a partir de circulaciones desterritorializantes. Así, la impronta del sello editorial Francisco Zegers Editor no descansa exclusivamente en las visuales objetivadas en las publicaciones, sino que reside y se extiende, también, en esta manera de proceder y transitar.

Pulsión de archivos

El derrotero de las publicaciones de Francisco Zegers Editor, a nivel local, fue distinto; fueron textos sin lectores e imágenes sin observadores. Al final del poemario *La Wik'uña* (1990) de Cecilia Vicuña, Zegers publicó



Portada *Desacato*: sobre la obra de Lotty Rosenfeld, de Eugenia Brito, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Nelly Richard, Raúl Zurita (1986). CEDOC/CNAC.

el fragmento de una carta que la poeta le había enviado y comenzaba de la siguiente manera: «...soñé que conversábamos en el suelo, al pie de mi escritorio. Tú me decías: "¿quién va a entender?" Te contestaba: "Probablemente nadie, pero estoy segura que es una materia esencial americana..."» (p. 106). En este mismo sentido, Nelly Richard dijo que lo «impublishable» de dichas publicaciones se debía a que «esas escrituras transgresivas carecían —en pleno descampado— de todo marco de recepción y validación cultural susceptible de justificar su sentido para un editor cualquiera» (2015). Miguel Norambuena, por su parte, se cuestionaba la posibilidad de publicar *Cartografías del deseo* debido a sus características:

Una temática totalmente transversal fuera de todo dogma. Un posicionamiento heterodoxo, que no gozaba en ese momento de ningún espacio de acogida, ni cultural, menos psicoanalítico, como tampoco sociopolítico de parte de la intelligence santiaguina. «Llama a Pancho de mi parte [Diamela Eltit]. ¡Estoy segura de que le va a interesar!». (2013, p. 4)

No gozaban de ningún espacio de acogida; carecían de todo marco de recepción; ¿quién va a entender? Esas eran las condiciones hacia donde

las publicaciones de Francisco Zegers Editor eran dirigidas, un descam-pado total, «un salto al vacío sin más respaldo que un ardoroso conjunto de pasiones creativas» (Richard, 2015). Más que una lógica de mercado, en ese sentido, lo que movilizaba al proyecto editorial era una pulsión por dejar registro de una serie de voces que no tenían cabida en el cir-cuito editorial convencional. En función de ello, las publicaciones surcan caminos en búsqueda de interlocutores de otros espacios y otros tiem-pos, como archivos lanzados al futuro a la espera de encontrar miradas con las que confluir.

Y si bien ninguna de las publicaciones que componen el catálogo son piezas únicas —aunque sí de tirajes reducidos—, la dimensión archivística encontrada en ellas, sin embargo, no refiere precisamente a la condición aurática del documento único, sino más bien responde al intento por dejar constancia de acontecimientos que para Zegers tenían relevancia a través de una producción estética propia de aquello registrado. En ese sentido, tal como indica Jacques Derrida, «la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento» (1997, p. 24). Condiciones *sine qua non* para el desarrollo archivístico, encontradas ambas en el catá- logo de Zegers.

De manera persistente, los archivos han sido entendidos en una relación temporal presente-pasado, es decir, a partir de un ejercicio colonizador por parte del presente hacia los archivos, entendidos como testigos y testimonio de sucesos ya acontecidos. Situados en términos de Giorgio Agamben «entre la memoria obsesiva de la tradición (...), y la excesiva desentovtura del olvido» (1993, p. 28). Sin embargo, hay también una relación insoslayable entre la dimensión temporal presente-futuro y los archivos, donde estos últimos se desplazan de igual manera, de modo tal que «el archivo almacena para la generación de futuro (...), propone un potencial rizomático de significaciones, reservado en la materialidad de los documentos» (Rojas, 2012, pp. 393-394), y es ahí precisamente donde las publicaciones de Francisco Zegers Editor se encuentran, a saber, en la búsqueda de interlocutores fuera del perímetro contextual sobre el que germinaron.

Serie de fotografías Polaroid
capturadas por Carlos
Leppe, 1980. Gentileza
Colección Pedro Montes.



OMISION DE LA LECTURA



LA TACHADURA DE LOS
SIGNOS



CHILE : MARGEN AMERICANO

En ese sentido, la pulsión archivística del sello editorial reside, por una parte, en el mencionado intento por registrar sucesos relevantes que estaban ocurriendo. Siempre funcionando fuera de las lógicas mercantiles de circulación, tal como fuese dicho por Diamela Eltit: «[Francisco Zegers] era un editor-diseñador que sacaba libros porque creía en la persona; no los distribuía, los guardaba bajo la cama y se acababa el cuento» (2018). Y por otra, en la guarida de voces que dichos objetos —en búsqueda de respuestas en tiempos y espacios otros— se transformaron. Los que, de paso, enfatizan que «el verdadero archivo depende del futuro de lo que está por venir (...), una apertura hacia lo desconocido que orienta el archivo hacia actualizaciones e inscripciones venideras» (Guasch, 1993, p. 28). Así, las publicaciones de Francisco Zegers Editor se presentan como botellas con mensajes en su interior lanzadas al mar.

Salida

Tras una intensa década situada entre 1985 y 1994, Francisco Zegers Editor publica durante este último año *Pax Americana*, cerrando con ella diez años de producción editorial ininterrumpida. La complejidad de procesos y movimientos realizados por las publicaciones del proyecto editorial de Zegers resultan irreductibles a las escenas artísticas que hicieron imagen en sus páginas y se rehúsan a ser entendidas exclusivamente en su dimensión de «soporte». Tal como se mencionara previamente, en palabras de Nelly Richard, ellas se presentan no como reproductoras, sino como productoras de arte, de modo tal que adquieren una consistencia tanto procedimental como estética, cuya articulación desde las particularidades —pero siempre en conexión con el resto— dan cuerpo a un proyecto indispensable en el desarrollo de la escena cultural no oficial del periodo dictatorial y posteriormente transicional.

El proyecto editorial no solo posibilitó un espacio para el desenvolvimiento de escenas artísticas que carecían de uno dentro de la oficialidad, sino que también hizo ingresar en ellos cuerpos e identidades totalmente desplazadas. Zegers «editó lo que él pensaba que era una comunidad» (Eltit, 2018), y esta no fue otra que una de voces no oídas, de cuerpos sin lugar. Tal como Francisco Casas dijera sobre el catálogo de Zegers Editor:



Portada *El padre mío*, Diamela Eltit (1989). CEDOC/CNAC.

Publicaciones llenas de «otros», travestis, mujeres abandonadas al borde de la plaza pública (...), vagos pululando sus marginalidades, escrituras ininteligibles, que obligaban a los pocos lectores de ese tiempo a esforzarse y desentramar el lenguaje/imagen, como si de jeroglíficos egipcios se tratase. (2013, p. 3)

La apertura a estas sensibilidades subalternizadas fue el principal motivo que situó a Francisco Zegers Editor en el espacio liminal de lo «no oficial» y lo «prohibido». En ese sentido, el proyecto editorial operó de forma similar a como lo hiciera la Escena de Avanzada —grupo de prácticas artísticas con la mayor cantidad de representantes dentro del catálogo—, a saber, como una constelación de voces emergentes sin una necesaria



Francisco Zegers
recortando el
pelo a Carlos
Leppe en
Acción de
la estrella (1979).

orgánica interna, pero vinculadas en el despliegue de una experimentalidad crítica y cuestionadora del pasado, como puede ser el caso, por citar un ejemplo, de *Cuerpo correccional* y *La Wik'Uña*,¹⁶ las que, si bien tanto en diseño como en temática no manifiestan claros puntos de contacto, ambas corresponden a voces inaugurales que integran a esos «otros» aludidos por Casas y, a la vez, solo con su irrupción cuestionan las voces estéticas y poéticas previas.

La labor editorial de Francisco Zegers Editor respondió a la urgencia de un periodo oscuro para las artes. Por ello, si bien en la década de los 90 — una vez concluida la dictadura cívico-militar— las publicaciones continúan en la línea de la experimentación y apertura a voces emergentes, ahora la urgencia editorial es cada vez menor. Comenzaron a surgir nuevas editoriales, las que ya existían se repotenciaron, los proyectos independientes se multiplicaron y durante el último lustro del siglo XX las editoriales universitarias derivaron en *holdings* (Subercaseaux, 2000). Es decir, el descampado sobre el que el proyecto editorial se desplegó en un primer momento, poco a poco comenzó a repoblarse.

Ante este panorama, el sello editorial, tal como apareció, en 1994 desapareció, solo para reaparecer el 2003 aunque esta vez con el fin de publicar el libro *Quebrada* (2006) de Guadalupe Santa Cruz, una colaboración para el catálogo *Santiago de Chile: CityScapes/ARCO 06* que comprendía la participación de Chile en la 25.ª Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid del 2006, así como también los catálogos de las exposiciones que el mismo Francisco Zegers realizaría. Sin embargo, estos tres tipos de publicaciones —el libro, el catálogo de un envío internacional y los catálogos personales— ya no encajan dentro de la misma lógica que las realizadas durante las dos décadas anteriores.

Los catálogos para sus propias obras son la muestra manifiesta de este giro en los intereses de Zegers, abocado ahora en proyectos personales, y lo mismo en el caso del libro de Guadalupe Santa Cruz, amiga personal de Zegers. Por otra parte, la participación en el catálogo para la feria ARCO se enmarca en las políticas de intercambio cultural suscitadas a

16 Si bien Cecilia Vicuña ya tenía una extensa carrera, *La Wik'Uña* es su primer título publicado en Chile.

partir de tratados internacionales, ya no en gestos solidarios sin apoyo institucional como lo fueron en los 80 y 90 (Madrid, 2006). Y si bien la producción visual de cada una de ellas continúa funcionando con algunas de las premisas expuestas previamente —a saber, la autonomía del diseño en cada una de las publicaciones—, las motivaciones detrás de ellas, en este periodo ulterior, son otras.

Debido a estos motivos, la labor editorial de Francisco Zegers Editor resulta indispensable para pensar los materiales significantes de la escena artística local de los 80 y 90. Sin su participación, «la escena cultural no habría sido la misma» (Eltit, 2018); tampoco lo habría sido el derrotero seguido por los artistas y autores que participaron en sus publicaciones. Nelly Richard dijo al respecto: «Sin la generosidad, el talento editorial, la creatividad y la osadía de Pancho Zegers, mi vida de autora no habría sido lo que fue y tampoco —quizás— la Escena de Avanzada. Todo comenzó con este —nuestro— primer libro [*Cuerpo correccional*]» (2015). En ese sentido, el gran mérito de Zegers fue la capacidad de «[intuir] una escena antes de que se configure: la visualiza. Lanza un fuego en la intemperie, como ejercicio de imaginación que la historia, después, condensó en imagen» (Mena, 2018). Sin embargo, el fuego lanzado por Francisco Zegers Editor no fue solamente la condición de posibilidad de otras escenas, sino que, también, uno que brilló con luces propias.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2007).

Lo que resta de Auschwitz. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Casas, F., Eltit, D., Norambuena, M. y Merino, R. (2013).

Francisco Zegers Artista/Editor. Santiago: Galería D21. (Archivo Galería D21).

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004).

Mil mesetas. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, J. (1997).

Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid: Trotta.

Eltit, D. (4 de agosto del 2018).

Conversatorio «Arte y diseño editorial en Francisco Zegers Editor». Exposición y ciclo de conversatorios *Mover a Zegers*. Santiago de Chile: Campus Creativo UNAB.

Galende, F. (2007).

Filtraciones I. Santiago: Editorial Arcis.

Godoy, Francisco (2012).

Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980. En Fernanda Carvajal, María José Delpiano y Carla Macchiavello (Eds.), *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile* (Vol. II, pp. 101-144). Santiago: Lom.

Guasch, A. (2011).

Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal.

Guattari, F. (1989).

Cartografías del deseo. Santiago: Francisco Zegers Editor. (Colección Histórica, CEDOC/CNAC).

Hahn, O. (1987).

Flor de enamorados. Santiago: Francisco Zegers Editor. (Colección Histórica, CEDOC/CNAC).

Madrid, A. (2006).

Pie de página. En *Pie de página*. Santiago: MAVI. (Archivo Écfrasis, proyectos).

Mellado, J. (3 de marzo de 2003).

Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975. *Justo Pastor Mellado*. <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=601>

Mellado, J. (12 de enero de 2005a).

Arte y política: Zegers, Dittborn. *Justo Pastor Mellado*. <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=206>

Mellado, J. (3 de marzo de 2005b).

Arte Chileno: Política de un significante gráfico 1. *Justo Pastor Mellado*. <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=587>

Mena, C. (15 de agosto de 2018).

Francisco Zegers o la urgencia editorial. *Barbarie*. <https://www.barbarie.cl/post/2018/08/15/francisco-zegers-o-la-urgencia-editorial>

Richard, N. (1979).

Aproximaciones al concepto de ocupación de la página de una publicación de arte como soporte de arte. *CAL*, (1), 13.

Richard, N. (1980).

Cuerpo correccional. Santiago: Francisco Zegers Editor. (CEDOC/CNAC)

Richard, N. (1986).

Margins and Institutions: Art in Chile since 1973. Melbourne: Art&Texts. (CEDOC/CNAC).

Richard, N. (2007).

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

Richard, N. (13 de junio de 2015).

Todo comenzó así... [Texto]. Mesa de conversación «Editorialidad, arte y memoria», Galería Metropolitana.

Rojas, S. (2012).

El arte agotado. Santiago: Sangría Editora.

Santa Cruz, C. (1994).

Pax Americana. Santiago: Francisco Zegers Editor. (Colección Histórica, CEDOC/CNAC)

Subercaseaux, B. (1984).

La industria editorial y el libro en Chile (1930-1984). Santiago: CENECA.

Subercaseaux, B. (2000).

Historia del libro en Chile. Santiago: LOM.

Varas, P. (Ed.) (2011).

Catalina Parra. El fantasma político del arte. Santiago: Metales Pesados.

Vicuña, C. (1990).

La Wik'uña. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor. (Colección Histórica, CEDOC/CNAC).

Vicuña, C. (5 de enero de 2010).

Cecilia Vicuña, poeta chilena. Entrevista de Yenny Ariz. *Litterae*. <http://www2.udec.cl/juanka/entrevista.html>

VV. AA. (1985).

Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe. Santiago: Francisco Zegers Editor. (Colección Histórica, CEDOC/CNAC).

VV. AA. (1985).

Pinturas postales de Eugenio Dittborn: Dittborn. Millán. Muñoz. Oyarzún. Richard. Santiago: Francisco Zegers Editor. (Colección Histórica, CEDOC/CNAC).

VV. AA. (1991).

Revista de Crítica Cultural (3). Santiago. (CEDOC/CNAC). <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4410.pdf>

Zamorano, C. (2018).

Revista Manuscritos: nuevas formas de resistencia durante la Dictadura chilena. *Catedral tomada*, 6(11), 265-293. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85999.html>

Zegers, F. (19 de julio de 2018).

¿A quién le importa Francisco Zegers? Entrevista de Catalina Mena. *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2018/07/19/quien-le-importa-francisco-zegers/>

Luis Felipe Toledo Castro (Rancagua, 1995) es licenciado y docente en Historia de la Universidad Diego Portales, diplomado en Gestión Cultural de la Universidad de Santiago y cuenta con estudios de magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus áreas de interés e investigación son los estudios visuales, de performances, la fotografía documental y las derivas de archivo en Chile y Latinoamérica. Algunos de sus trabajos y artículos han sido publicados por la revista *Artefacto Visual* (Argentina), revista *Rizoma* (Chile) y el Observatorio Cultural, a cargo del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

LA PERFORMATIVIDAD DEL ARCHIVO

ENTRE EL CADA Y LAS YEGUAS DEL
APOCALIPSIS, 2010-2019.

LUIS FELIPE TOLEDO CASTRO

RESUMEN

El presente ensayo busca analizar la construcción de los archivos CADA y Yeguas del Apocalipsis creados por un grupo de investigadores entre los años 2010 y 2019. Durante la última década, el *furor de archivo* se ha convertido en una práctica consistente, capaz de trenzar y reconstruir lecturas sensibles de la historia reciente de nuestro país. En este sentido, nuestra hipótesis sostiene que la conformación de archivo de ambos colectivos dialoga y disputa con las formas tradicionales de archivística, logrando abrir un espacio de reflexión crítica sobre las políticas de archivo contemporáneas a partir de la imagen de la performance como fuente historiográfica. Por ello, dichos acervos constituyen un soporte fundamental para estudiar la circulación histórica de los colectivos en cuestión, como también un soporte documental capaz de abrir nuevos caminos de investigación en torno a la performance en Chile. Este análisis se despliega desde el concepto de *archivo performativo*, el cual nos permite interrogar e interpretar la potencia de las obras reunidas en estos archivos.

Una actualidad performativa del archivo.

Desde diferentes aproximaciones, los escritos que componen este ensayo proponen reflexiones abiertas a partir de una materialidad específica: el Archivo CADA y el Archivo Yeguas del Apocalipsis, plataformas que alojan documentos en formato físico y digital, las cuales forman parte de un acervo de fotografías, afiches, registros videográficos, testimonios, declaraciones y objetos, entre otros, asociados a la obra de ambos colectivos; esta serie de documentos abre la posibilidad de una relación con las imágenes documentales de acciones de arte ya existentes, apelando a la efimeralidad del tiempo performático, donde la materialidad intrínseca de la performance es el cuerpo en movimiento o en constante devenir histórico (McColl, 2019, p. 8). De ahí que no sea casual que hoy la performance sea la práctica artística de resistencia por excelencia y, por ende, la constitución de archivos sea uno de los rasgos más sobresalientes de las prácticas artísticas contemporáneas.

Hace una década, Suely Rolnik advertía en su emblemático texto sobre el «furor de archivo» desatado en torno a las prácticas efímeras o desmaterializadas que entrecruzaron arte/política desde los años setenta y ochenta en Latinoamérica, relevando devastadoras consecuencias en obras y acervos documentales que provoca el repliegue del Estado —y la consecuente ausencia de políticas públicas— tanto como la insistente voracidad del mercado del arte. De allí que el reciente gesto de las políticas culturales, entendido como la apertura —física y digital— de los documentos de arte performativo chileno, implique un nuevo escenario de revisión historiográfica en Chile (Vidal, 2012, p. 38).

En este sentido, es en la construcción de archivo donde intentamos capturar el «acontecimiento», comprendiendo que la fugacidad de la performance es justamente aquello que podemos observar a la distancia —desde la palabra y la imagen— como una especie de disectomía del recuerdo, de una visibilidad relativa y fugaz. Para Alejandra Castillo, el archivo se constituye en un movimiento ondulatorio desde la letra al archivo y de éste a la imagen (2014, p. 73). Esta interpretación del

acontecimiento y de su materialización —entre fondo y forma, palabra e imagen, fuente visual e historiografía— es desde donde analizaremos el flujo de imágenes y materiales que componen los archivos de ambos colectivos.

Desde esta perspectiva, proponemos concebir la práctica de archivo como performance en sí siempre y cuando se evite la costumbre de examinar los restos performativos como una metafísica de la presencia que privilegia lo original. En este sentido, la noción de *archivo performativo* es especialmente útil como clave de lectura para las obras revisadas, pues constituye un campo en construcción donde se disputa el pasado y se abre el espacio para la resistencia a la desaparición (Didi-Huberman, 2012, p. 7). Tal como señala Eivind Røssaak, a diferencia de la noción clásica de archivo, caracterizada por su supuesta neutralidad, el archivo performativo pretende buscar una relación que denote un carácter subjetivo, capaz de abrir lecturas y reflexiones críticas desde el presente. En efecto, el archivo performativo forma parte de una operación deconstructiva, en el sentido que revela una cierta ceguera o pérdida con respecto al llamado archivo legítimo (2015, p. 114).

Cabe señalar que nuestro trabajo de fuentes está fundamentalmente situado desde los repositorios digitales de ambos colectivos, ya que nuestra investigación está desarrollada en tiempos de pandemia, donde el acceso a los archivos físicos está velado por las cuarentenas. De esta forma, la visita remota permitió no sólo eludir las restricciones sanitarias, sino también estrechar las distancias territoriales y abrir el acceso a las plataformas digitales. En esta búsqueda nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Cómo fue el tránsito y construcción de los archivos de ambos colectivos durante la última década? ¿Qué diferencias, tensiones y similitudes existen entre ellos? Y, por último, ¿de qué manera la performance, en estos archivos, deviene en fuente historiográfica?

Hacia mediados del siglo XX, la fotografía definitivamente cumple el rol de democratizar todas las experiencias traduciéndolas a imágenes (Sontag, 2012, p. 17). De esta manera, la performance también ocurre en el registro fotográfico y contempla su reproductividad como parte constitutiva de la acción. Basta mencionar que en la mayoría de los casos son documentos cuidadosamente elegidos y diseñados por el propio

artista o colectivo para salvaguardar, contener, comunicar, completar o expandir los sentidos de su trabajo (Villalba, 2015, p. 55). En efecto, una condición indispensable para el trabajo con actos performativos es su documentación, pues es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas —en video, películas o fotografías— la que pone de relieve su inequívoco carácter efímero y único (Fischer-Lichte, 2011, p. 11). Por ello la fotografía es utilizada para la documentación y registro de obras performativas como acciones originales e independientes de fotografía misma (Villalba, 2015, p. 53). Esto conlleva a los colectivos y artistas a dimensionar o reestructurar sus propuestas en función del registro escogido para establecer diferentes formas de abordar la acción en cada acto que se presente, lo que posibilita al artista trascender el acto y su documentación (Burke, 2001, p. 55).

En este sentido, las gestoras del Archivo CADA y del Archivo Yeguas del Apocalipsis construyeron una discursividad visual a partir de diversos materiales, soportes y registros con los cuales contaban a disposición, con especial atención en la imagen fotográfica y documentos visuales entramados como fuentes históricas. En consecuencia, las imágenes, objetos, textos y testimonios de estos acervos fueron documentos cuyos indicios necesitaban ser activados y organizados en torno a una política cultural, capaz de expandir y deslocalizar no sólo las políticas de inventario, sino las propias lecturas de los archivos en nuestro presente.

Cabe preguntarse, ¿qué se archiva cuando se archivan las artes performáticas? Desde luego se archivan los registros y documentos que dan cuenta de su existencia, es decir, un archivo de obra sin obra. Por ello, no existe museo, centro cultural o institución lo suficientemente amplia como para lograr la archivación efímera y constante de una obra performática. El historiador Charles Merewether señala al respecto:

El documento funciona como un rastro dejado por el pasado. Recolectado y organizado, este cuerpo de material se convierte en premisa teórica y la base material para la construcción del archivo y la escritura de la historia. Desde esta perspectiva, los rastros son simplemente residuales, signos y pistas, sino la evidencia material, la cosa de la historia, el archivo. (2006, p. 11)

Entonces, es a partir de huellas y retazos documentales de la performance desde donde se construyen los archivos CADA y Yeguas del Apocalipsis. Por lo tanto, todo archivo performativo —incluido el tradicional que se nutre de fuentes «oficiales»— implica un componente ficcional que abre sus lecturas complejizando las realidades existentes hacia nuevos formatos de experimentación y posibles registros de lectura. De esta manera, las fuentes performativas permiten cuestionar el estatuto asignado a las fuentes escritas (Taylor, 2015, p. 153). En definitiva, de dichos archivos no solo se desprenden bases de datos ordenadas temáticamente bajo una mirada sistémica; estos también desprenden líneas, vínculos y movimientos orquestados en intervalos y fisuras para comprender a destiempo, hacer emerger los desfases y, por último, comprender la latencia de los archivos en nuestra actualidad.

El Archivo CADA

Desde fines de la década del 70, los registros y restos documentales de las acciones, convocatorias y discusiones del grupo Colectivo Acciones de Arte (CADA) fueron resguardadas por Lotty Rosenfeld —artista fundadora del colectivo— en su propio domicilio. Las 1700 piezas (manifiestos, fotografías, videos, objetos, entre otros) que registran la producción del colectivo mantuvieron su latencia por más de treinta años. Durante la transición postdictatorial ninguna institución chilena prestó atención al riesgo de dispersión o desintegración del potencial archivo allí reunido, mientras que la memoria política del grupo se hacía cada vez más intensa, recordada e investigada (Red Conceptualismos del Sur [RedCSur], 2012).

Durante los años 2011 y 2016, un grupo de trabajo de la Red Conceptualismos del Sur (RedCSur)¹ activó un proyecto de creación e institucionalización del archivo CADA con el objetivo de ponerlo a disposición del público interesado y posibilitar un conocimiento y estudio más extendido de las líneas de fuerza artístico-políticas que atravesaron la propuesta del colectivo. Como resultado de este proceso, el archivo físico se encuentra actualmente en manos del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Chile), y el archivo digital se aloja en la página

1 Plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina fundada en 2007.

archivos en uso

Revistas Culturales subterráneas en la última dictadura argentina



Colectivo de Acciones de Arte (CADA)



Prácticas creativas del movimiento de Derechos Humanos en la Argentina

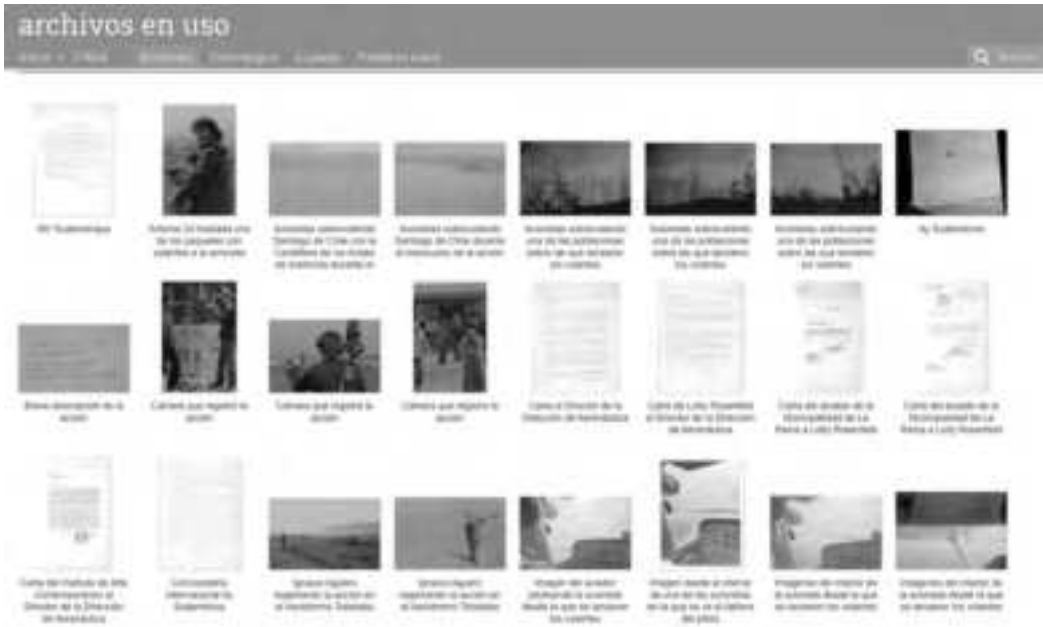


Captura de
pantalla del sitio
web Archivos
en uso.

web Archivos en uso,² la cual permite consultar la totalidad del material reunido. Como última instancia, en octubre del año 2019 se lanzó el libro *Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común*, proyecto que viene a saldar una deuda con la historia artística reciente de nuestro país, compartiendo buena parte del archivo en formato físico con el público, desmitificando al CADA y creando nuevas reflexiones desde la actualidad.

En términos de construcción del archivo, éste se organiza por un criterio cronológico (desde el año 1979 hasta los inicios del presente siglo), por acciones y lugares donde el colectivo realizó sus performances y, finalmente, por una serie de palabras clave que facilitan una lectura transversal del material, dando cuenta tanto de la materialidad de los documentos existentes como de las afinidades conceptuales y políticas que se entrelazan. Uno de los objetivos primordiales fue que «este archivo favorezca la generación de nuevas miradas a la hora de visitar este legado crítico en el presente» (Carvajal, Varas y Vindel, 2019, p. 63).

² <http://archivosenuso.org/cada/accion>



Panorámica de la acción *Ay Sudamérica*, Archivo CADA. Captura de pantalla del sitio web Archivos en uso.

En una perspectiva histórica, es fundamental señalar que los documentos del CADA circularon profusamente por el campo no oficial del arte y la cultura en Chile (Richard, 2013, p. 22). La actividad del colectivo se sostuvo ininterrumpidamente desde 1979 hasta 1985, la cual se vio plasmada en diversas revistas y prensa de oposición al régimen dictatorial (*Apsi*, *Análisis*, *Hoy*). En este sentido, a partir de los años ochenta, la denominada Escena de Avanzada —donde el CADA fue uno de sus principales referentes— comienza a hacerse presente en el circuito internacional y latinoamericano en afinidad con otras manifestaciones artístico-políticas (Richard, 2013, p. 25). De tal forma, lo que conocemos como el registro de las acciones del CADA corresponden a las imágenes y documentos que el mismo grupo fue dispersando entre medios oficiales, la calle, el colectivo social, como también registros personales de sus miembros y cómplices creativos para representar estos acontecimientos.

En este sentido, el Archivo CADA nos presenta un resultado lejano de un archivo tradicional, pues se sitúa en las antípodas de entregar una lectura homogénea y unívoca de las experiencias personales y colectivas del

grupo. Las gestoras del Archivo CADA dedicaron una selección y elaboración exhaustiva en torno a una narración visual del colectivo a través de sus acciones de arte y performances, las cuales fueron registradas documentalmente para que seamos testigos oculares de los acontecimientos sucedidos. De esta manera, las políticas de institucionalización proponen una disposición distinta de sus elementos compositivos e incluso territoriales; fotografías, afiches, videos y piezas gráficas deslocalizadas en tres posibles formas de acceso al material documental: el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, el portal digital Archivos en uso CADA, a cargo del proyecto RedCSur, y el objeto-libro *Archivo CADA, astucia práctica y potencias de lo común*.

En consecuencia, la arquitectura del archivo resulta clave pues hablamos de documentos provenientes de obras que, como bien señala el historiador Miguel Valderrama, «parecen imponerse a la exigencia de narrar una experiencia cuando ya no hay experiencia posible» (2008, p. 145). De ahí que una de las principales formas de entrada al archivo sugiere las claves que politizaron la vida como forma de sobrevivencia y exposición al desamparo en un contexto dictatorial y de implementación de políticas neoliberales durante los años ochenta, las cuales fueron profundizadas durante la transición democrática. Entre aquellas formas se cuentan la censura y persecución sobre la creación cultural, la desaparición como política sistemática de Estado y el avance de la individuación de los sujetos/as. Desde esta perspectiva, la imagen del CADA como colectivo de cinco personas se desenfoca al ser observada desde el propio archivo (Carvajal, Varas y Vindel, 2019, p. 64). El material documental constata una y otra vez la vocación colectiva de las acciones, cuestión que se materializa en los documentos y, en especial, en las series fotográficas que el archivo dispone.

En la imagen anterior se aprecia una de las entradas hacia la acción de arte *Ay Sudamérica* (1981). En ella aparecen una serie de documentos e imágenes fotográficas que dan cuenta del acontecimiento y que, a su vez, constituyen una forma de representación de la propia performance. Por ejemplo, en una de las series fotográficas se retrata al documentalista Ignacio Agüero, registrando con su cámara la acción en el aeródromo de Tobaraba momentos antes de que las avionetas despegasen para realizar el lanzamiento de los volantes poéticos. Esta fue una obra que, en su

propia ejecución, incitaba a la transformación de los espacios cotidianos de vida a través del arte. Consecuentemente, la narración visual de la acción se centra fundamentalmente en el colectivo social de la época: niños, jóvenes y pobladores haciendo propia la performance iniciada por el CADA. Pues bien, esta manera de establecer un acontecimiento social que estaba perdido y mutilado por la dictadura militar y el avance del neoliberalismo conforma una instancia de la performance que es capaz de mantenerse en el tiempo a través de las imágenes como hechos de memoria (Didi-Huberman, 2015, p. 18).

En este sentido, la performance se da a conocer a través de las huellas visuales incorporadas en el archivo. Ello da cuenta de que la documentación de la acción estaba conscientemente pensada; no obstante, en el devenir del tiempo reciente, la organización del material sufrió cambios, especialmente en el proceso de archivación del material, cuestión que se orienta a favorecer la generación de nuevas miradas a la hora de visitar este legado crítico desde el presente (Carvajal, Varas y Vindel, 2019, p. 63). Por consiguiente, las imágenes que expone el archivo no se limitan a reflejar una visión estática de la sociedad ni del propio colectivo, sino que nos muestran una serie de cambios y pugnas que permiten reconstruir la memoria social de resistencia cultural durante la época.

Por consiguiente, el Archivo CADA circula entre las políticas propias del archivo y el repertorio,³ noción que articula la memoria corporal a través de las performances y los restos documentales que son rescatadas de ella (Taylor, 2015, p. 157). La articulación entre palabras, imágenes fotográficas, movimientos y documentos exigen pensar una narrativa singular: imágenes que escapan al mero ámbito de lo visual y que se anclan, *al mismo tiempo*, en las propias vivencias actuales de visitar la obra del colectivo CADA. De hecho, la organización del cuerpo documental se posibilita a través de una serie de entradas transversales al ordenamiento cronológico o por acciones. Se trata de incentivar modos de abordaje del

3 Diana Taylor, en su texto *El archivo y el repertorio*, agrega que esta escisión «no radica entre la palabra escrita y oral, sino que entre el archivo de materiales supuestamente duraderos (textos, documentos, edificios) y el repertorio más efímero de conocimiento/práctica corporalizada (lenguaje hablado, danza, ritual)» (2015, p. 55).

Resignificación de imaginarios políticos > CADA



No+



Para no morir de hambre en el arte



Vida.



Estampado en letras de leche



Estampado en letras de leche



Entrega de la leche



Grabando en la polifonía



Caja de archivo en la Galería Centro Imagen



Caja de archivo en la Galería Centro Imagen



Detalle de caja de archivo en la Galería Centro Imagen

Archivo CADA. Captura de pantalla del sitio web Archivos en uso.

archivo desjerarquizados y no fraguados a partir de un saber exclusivamente especializado que determine un sentido unívoco, sino dialogante con su propia multiplicidad.

En este sentido, existen al menos tres nociones comunes que resultan articuladoras de las obras del colectivo CADA: desbordes extrainstitucionales, implicaciones afectivas y resignificación de imaginarios políticos. Así, las acciones *Ay Sudamérica* (1981), *El fulgor de la huelga* (1981) y *No +* (1983-1985) se encuentran ligadas internamente a los tres ejes mencionados, formando un entramado de relaciones y alianzas que deja entrever las personas con las cuales el CADA quería establecer diálogos y complicidades o con quienes sus componentes se sentían relacionados en términos discursivos y políticos. En definitiva, estas nociones reaparecen, resignifican y amplían los sentidos que conforman el corpus archivístico del colectivo CADA (Carvajal, Varas y Vindel, 2019, p. 64).

En suma, el Archivo CADA no presenta un resultado de archivo clásico, sino que nos entrega una disposición particular y de lecturas múltiples que nos empuja a introducir o activar los materiales mediante el propio

deseo de investigación. Así, aquella forma de pensar el quehacer investigativo como «deseo» (pulsión vital) recoge y reactualiza huellas que proliferan también en otros espacios, revistas, panfletos, grafitis, fundamentalmente desde nuestra actualidad —basta ver las paredes y calles con la reapropiación de la consigna NO + durante y post 18-O—. De esta manera, el Archivo CADA porta un carácter testimonial; en cierto modo es, siguiendo el pensamiento de Giorgio Agamben, «testigo» de un tiempo depredador y voraz (Carvajal, Varas y Vindel, 2019, p. 59). En este sentido, su vitalidad como archivo performativo emana en activar la sensibilidad en la subjetividad de aquellos que la vivencian, y por extensión, agitan el mundo que los rodea.

En efecto, nos invita a plantear nuestro propio lugar de enunciación crítica frente al archivo, en presencia de supervivencias y retornos de la propia performance a través de la multiplicidad del registro documental y visual. Cabe señalar que una de las características propias del Archivo CADA es, paradójicamente, el cuestionamiento del sistema de clasificación y ordenación. De allí que las imágenes fotográficas que expone aparezcan como archivos inmateriales, archivos invisibles que emergen como efectos de la visualización de los propios archivos (Castillo, 2014, p. 74). De esta forma, el archivo sitúa la imagen fotográfica como el eje regulador desde el cual organiza y estructura lo que se da a ver, como también sitúa las condiciones mínimas para que estas imágenes puedan ser vistas y relacionadas entre sí desde nuestro presente (Soto Calderón, 2020, p. 110).

En definitiva, el Archivo CADA opera como un archivo performativo que funciona en torno a un principio regulador —cronologías, acontecimientos, memorias fotográficas— y, a la vez, permite activar y reconstruir huellas del pasado a través de reactualizaciones que mantuvo el colectivo por más de cuarenta años desde cesada su actividad. Esto releva que el CADA tuvo una «conciencia» temprana de archivo debido a la cantidad de material documental y sus políticas de institucionalización. En suma, constituye un repositorio de amplias y profundas implicancias artístico-políticas, cuestión que lo releva como una de las principales fuentes históricas para abordar las prácticas performativas del Chile reciente.

Yeguas del Apocalipsis: la posibilidad de un archivo afectivo

El Archivo Yeguas del Apocalipsis se construye a partir de la ausencia, los silencios, las piezas faltantes, ya que Francisco Casas y Pedro Lemebel sólo resguardaron escasos registros y materiales de la época en que mantuvieron actividad como colectivo de arte homosexual, entre 1987 y 1997. Pasaron más de veinticinco años de transición postdictatorial y la muerte de Lemebel en el año 2015 para que se activara un proyecto de archivo y repertorio documental de Las Yeguas a partir de la recolección de materiales dispersos incorporados en cuanto retazos y fragmentos materializados en fotografías, videoperformances, entrevistas, recortes de diarios y documentos incorporados en cuanto copias al proceso documental. El testimonio de Fernanda Carvajal —gestora del proyecto archivístico— señala que «cuando no había documentos, a veces encontramos relatos y a veces el único rastro es una “mención” o un “rumor”, de modo que el archivo frustra el encuentro con un documento original y, en cambio, ofrece fantasmagorías, hitos que se caen de la cronología» (Carvajal, 2018).

En este sentido, el archivo reúne documentos de una serie de hitos de la historia de la disidencia sexual y del movimiento LGBT chileno en los que Lemebel y Casas forman parte fundacional hacia fines de la dictadura militar e inicios de la transición democrática. La recolección de la memoria fragmentaria del colectivo de arte homosexual fue reunida durante un largo proceso investigativo y documental que se remonta hacia el año 2010. Desde allí, el proceso archivístico recorre las tensiones propias entre el *archivo* y el *repertorio* de la práctica performativa; de un lado, la urgencia de la memoria archivística que existe a través de documentos visuales que trabajan por medio de la distancia temporal y espacial sobre el colectivo y, de otro, donde aparece la memoria encarnada en los propios cuerpos de Las Yeguas y de sus cómplices y colaboradores activistas, cruzando discursos y prácticas performativas en la urgencia de los tiempos (Sutherland, 2009, 129). De esta manera, el conjunto de archivo presentado hacia mediados del 2018 en el Archivo Nacional de Chile, perteneciente al Servicio Nacional de Patrimonio Cultural (ex-DI-BAM), reúne 800 documentos, cartas firmadas por Lemebel y Casas,

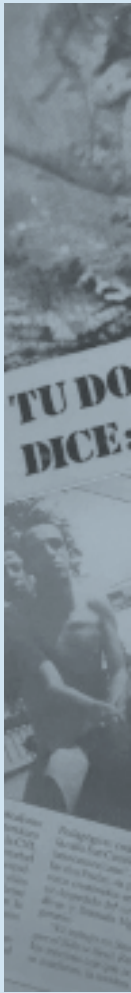
más de 40 testimonios de personas que mantuvieron relación con ellos y materiales de exposiciones de sus obras en diversos circuitos artísticos y académicos del mundo que se multiplicaron una década después de la definitiva disolución del colectivo.

Ahora bien, pareciera ser que el archivo no es capaz de contener los excesos de un colectivo performático como Las Yeguas, aunque intentemos alinear las imágenes con nuestra propia idea de realidad. De hecho, Fernanda Carvajal —investigadora y parte del proyecto de archivo— afirma que «es paradójico, porque sabemos que hacer un archivo de Las Yeguas es, en cierta forma, una traición a Las Yeguas. Pero es importante hacerlo» (Mena, 2018).

Desde aquí se abre uno de los interesantes puntos de reflexión que posibilita un archivo con tales características, pues implica pensar un cuerpo de obra en torno a registros, capturas y apariciones fugaces que quedan en formato fotográfico, en textos, sensaciones y recuerdos (McColl, 2019, p. 8). Podemos catalogar, sistematizar, ordenar los residuos del cuerpo, huellas visuales, registros sonoros, es decir, podemos rodear al cuerpo, pero no podemos archivar la experiencia porque no hay un modo de sustraerla del tiempo.

En este sentido, lo que ineludiblemente nos es accesible cuando termina la realización escénica son los documentos que se preparan sobre ella o a partir de ella, pero nunca su materialidad específica. De allí que el Archivo Yeguas del Apocalipsis recorra la tensión constante entre el apego y desapego hacia el archivo, pues se nutre fundamentalmente de políticas archivísticas que proponen abrir un espacio —digital y material— para analizar las imágenes desde su performatividad, desde el ritmo y la respiración de las imágenes, que no es otro que el movimiento de sus cuasi-cuerpos expresados en documentos visuales (Soto Calderón, 2020, p. 104).

Desde su creación, las acciones de Las Yeguas estuvieron marcadas por la expansión del VIH/sida, lo cual significó prestar el cuerpo a la voz errante de las víctimas de la pandemia (Carrasco, 2017, p. 44). De este modo, el archivo propicia una lectura crítica del legado del colectivo en un sentido doble: en primera instancia, pone énfasis en un relato visual desde el activismo performativo y de las disidencias sexuales y, a su vez, desmitifica oportunamente el relato institucional sobre la diversidad sexual,





Documentación del Archivo Yeguas del Apocalipsis.

acompañado por iniciativas políticas de diversas organizaciones y ONG —como Fundación Iguales— propugnadas por los consecutivos gobiernos de la transición postdictatorial. El mismo Lemebel se refiere a ellas como «campañas que están adornadas por la piedad y la lástima (...) representan una doble segregación para el enfermo de SIDA. Trabajar desde la piedad rebaja las defensas del enfermo» (León, 2018, p. 55). En efecto, el «desapego» de Las Yeguas del Apocalipsis respecto al registro de sus acciones y performances da cuenta de aquella doble dialéctica propia del archivo, o contraarchivo (Carvajal, 2018).

Es más, las prácticas afectivas de Las Yeguas corresponden a la lógica nodal de los soportes y documentos que conviven en el archivo pensado desde las artes performativas, la cual conduce a conceptos de registro, lecturas, interpretaciones y, sobre todo, conexiones entre flujos y reflujos, supervivencias y retornos (Didi-Huberman, 2009, p. 34). De esta manera, los *afectos*⁴ operan como un lazo posible entre afinidades y complicidades en una época donde el régimen biopolítico corresponde a un estado militarizado y neoliberal, los cuales reconfiguran profundamente las relaciones entre resistencia, sacrificio y terror (Mbembe, 2006, p. 74). Es así como este archivo rescata las huellas de la performance, el cual opera a través del miedo y el desamparo institucional frente a la precariedad del cuerpo enfermo.

En este sentido, la construcción del archivo pone en duda las clásicas ideas de clasificación de origen y del original-documental (la obra misma), pues se nutre de las múltiples traducciones y transformaciones que durante las últimas décadas ha adquirido la obra de Las Yeguas del Apocalipsis. De esta manera, pensar la materialidad del archivo tiene que ver con atender la dimensión profundamente política que implica pensar otras formas de archivo, de hacer historia (McColl, 2019, p. 26). Consecuentemente, Pedro Lemebel afirma que el registro aparece a contrapelo del relato transicional pues «esas zonas fantasmas son espacios no catalogados por la historia oficial» (León, 2018, p. 61).

De allí que las complicidades afectivas del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis hayan circulado y militado en espacios del *under* o de las disidencias sexuales,⁵ considerando que el colectivo disputaba la hegemonía sociocultural de la transición democrática en Chile. En definitiva,

4 Para Deleuze, el afecto es la huella de un cuerpo sobre otro, que tiene efectos sobre su propia duración (tristeza, dicha, placer o dolor):

«Se trata de pasos, de devenires, de subidas y caídas, de variaciones *continuas* de potencia: se les llamará *afectos*» (2008, p. 79).

5 Con «disidencias sexuales» nos referimos a aquellas subjetividades que dan cuenta de una desobediencia respecto a la norma heterosexual, reivindicando la condición política del deseo y evidenciando que la naturalización de la sexualidad corresponde al dominio de lo privado encubre su sanción y administración públicas (RedCSur, 2012, p. 14).

las performances de Las Yeguas son registradas en cuanto documentos afectivos de una comunidad en resistencia. Por ello las acciones de arte que impulsaron generalmente no circulaban por museos, sino más bien buscaban irrumpir en el espacio público, las narrativas cotidianas y personas cercanas a ellos (Solís, 2018, p. 118).

De este modo, fotógrafas/os tales como Paz Errázuriz, Ulises Nilo, Mario Vivado, Claudia Román, Leonora Calderón, entre otros, facilitaron copias de sus registros documentales como también sus propias memorias testimoniales. Asimismo, el proyecto contó con una política de alianza institucional y extrainstitucional, la cual permite sostener este archivo como una práctica común entre archiveros, gestores, investigadores, instituciones y personas naturales interesadas en el arte de la performance, tanto en Chile como en el extranjero (MUMS, CEDOC, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, entre otros).

En este sentido, se observa una secuencia en torno a cómo se ordenan y relacionan históricamente las performances de Las Yeguas. En concreto, la representación de ellas se emite a través de imágenes significativas de las acciones; fotografías capturadas por una multiplicidad de ojos que buscan atrapar la sustancia y forma de la performance. Asimismo, el archivo incorpora una entrada a las exposiciones de las cuales la obra del colectivo ha sido parte; entre ellas destacan *Lo que el sida se llevó* (2011) y *Perder la forma humana* (2012-2014). Esta última corresponde a un proceso de investigación que busca impulsar el acceso colectivo a los archivos, los documentos y las memorias desde una relación horizontal y colaborativa con los agentes culturales de América Latina (RedCSur, 2012, p. 9). De esta manera, la fuerza de las imágenes que construyeron Las Yeguas radica en su potencial capaz de deshacer estereotipos y lugares comunes, fundamentalmente en torno a las disidencias sexuales, las políticas de reparación de derechos humanos y la profundización del neoliberalismo por parte de los gobiernos de la Concertación.

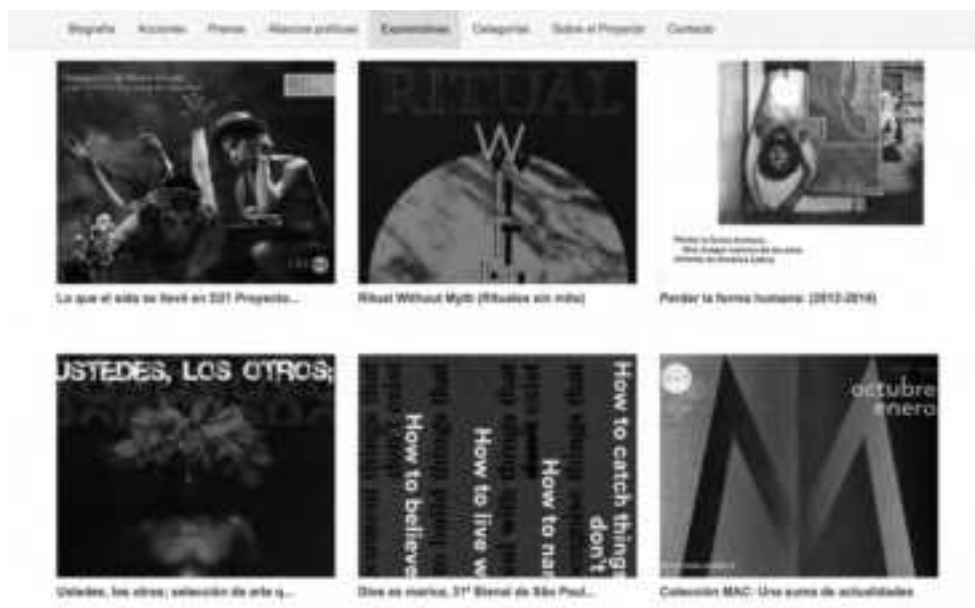
En consecuencia, una de las características más importantes de este archivo parte de la fragmentariedad de sus registros que se resisten a entrar en la documentalidad tradicional y, al mismo tiempo, se abren al riesgo de la representación que supone el trabajo con las memorias e imágenes que compusieron, y de quienes fueron cómplices creativos del



Visualización de performances. Captura de pantalla del sitio web Archivo Yeguas del Apocalipsis.

colectivo a través de una estética del resto y de la pérdida (Medalla, 2016, p. 85). Tal como señala Andrea Soto Calderón, las imágenes oscilan en un doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otras historias (2020, p. 75). De ahí que logre incentivar un tipo de donaciones diversas para contribuir a un archivo nacional que acoja lógicas y lugares de enunciación múltiples, entregando mayores capas de sentido y representación a la construcción de la historiografía nacional.

En suma, las políticas de institucionalización del archivo señaladas anteriormente ponen de relieve una mirada caleidoscópica en torno a documentos de diferentes topologías como también una perspectiva documental que busca resaltar una performativa documental (McColl, 2019, p. 25). De esta manera, a diferencia de los espacios institucionales como archivo tradicional, la posibilidad de configurar lo político yace en el encuentro con los otros, con la mirada de los otros, como una condición indispensable para producir significaciones a través de la reconfiguración del vínculo comunitario desde los afectos. En definitiva, la articulación entre palabras, imágenes, gestos y huellas presentes en el Archivo Yeguas



Exposiciones. Captura de pantalla del sitio web Archivo Yeguas del Apocalipsis.

del Apocalipsis permite pensar una visualidad singular: imágenes que se escapan del mero ámbito visual y que se expanden, al mismo tiempo, en el tacto, los recuerdos y en las percepciones críticas desde diversas territorialidades —materiales y digitales— propias de nuestro presente. Tal como señala Paulina Varas, los archivos no son solo historia, sino una memoria pulsante en el presente, activa y deseante (Varas, 2020).

Conclusiones

Como hemos vislumbrado, durante el tiempo reciente los archivos CADA y Yeguas del Apocalipsis alcanzaron el estatus de preservación histórica, deslocalizados en museos e instituciones como también en sus respectivas plataformas digitales. Tal como señala Jacques Derrida en su *Mal de archivo*, la democratización de un país se mide por el nivel de acceso a sus archivos (1997, p. 9). Por ello, nos interesa subrayar el carácter contingente del *archivo performativo*. Uno de los aspectos más relevantes a considerar es que ambos archivos utilizan el registro visual de la performance —piezas gráficas, material de exposición, fotografías

documentales— como su principal fuente histórico-narrativa, lo cual releva no sólo la repercusión de las imágenes contenidas en estos acervos hasta nuestros días, sino la oportunidad que ofrecen de acceder a capas menos conocidas y de igual importancia en el devenir histórico reciente, relativas a las prácticas performativas, el avance y resistencia al neoliberalismo, como también las políticas de archivo en el arte latinoamericano.

Por un lado, el proceso de construcción del Archivo CADA da cuenta de una conciencia temprana de archivo en conjunto a una política de alianzas y colaboraciones que reunió a artistas, investigadores e instituciones; relación fructífera, pues el resultado de archivo yace deslocalizado en múltiples plataformas y territorios, otorgando mayores capas de sentido y acceso público. Por otra parte, la construcción del archivo en Las Yeguas del Apocalipsis tendió a resistir el proceso de institucionalización por diversos motivos. Entre ellos destacan la poca o nula relación de sus miembros con las instancias del poder cultural y político, más allá de entrar y salir furtivamente de aquellos espacios y, a su vez, la sospecha de Casas y Lemebel de componer un archivo de su práctica performativa. Por ende, el archivo fue compuesto a partir de huellas, copias y retazos documentales, lo cual implica pensar la afectividad de los archivos como otro modo de experiencia y receptividad en nuestro presente.

En ambos casos, sin renunciar a la apropiación del documento, la práctica performativa del archivo se orienta hacia la intervención, reinterpretación y configuración del propio archivo, a fin de elaborar entramados artístico-políticos que desafían la autoridad de la institucionalización y los convencionalismos de las cronologías proponiendo arqueologías complejas sobre la relación entre el presente y el pasado. De allí que el archivo performativo posibilite fugas para pensar políticamente cómo resistir ante el archivo colonial de un Estado-Nación y sus políticas historiográficas, como también permitir otras estrategias de ser y hacer archivo.

BIBLIOGRAFÍA

Burke, P. (2001).

Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica.

Carrasco, D. (2017).

Prácticas artísticas y activismo proto-queer: Juan Dávila, Carlos Leppe, Yeguas del Apocalipsis y el Che de los gays. En D. Carrasco, A. de la Fuente, D. Maureira y M. Isla (Eds.), *Ensayos sobre artes visuales. Visualidades en transición, debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile* (Vol. V, pp. 23-48). Santiago: LOM.

Carvajal, F. (primavera-verano 2012).

Yeguas del Apocalipsis: la intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. En *Carta*, (3), 60-62.

Carvajal, F. (2018).

XI Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires.

Carvajal, F., Varas, P. y Vindel, J. (Eds.) (2019).

Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común. Santiago: Ocho Libros.

Castillo, A. (2014).

Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política. Santiago: Palinodia.

Deleuze, G. (2008).

En medio de Spinoza. Buenos Aires, Ed. Cactus.

Derrida, J. (1997).

Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, G. (2009).

La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2012).

Supervivencia de las luciérnagas. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2015).

Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

Fischer-Lichte, E. (2011).

Estética de lo performativo. Madrid: Abada Editores.

Fuente, A. de la (28 de abril de 2018).

Yeguas del Apocalipsis: Un archivo incómodo. *Radio UChile*. <https://radio.uchile.cl/2018/04/28/yeguas-del-apocalipsis-un-archivo-incomodo/>

León, G. (2018).

Lemebel oral. Buenos Aires: Mansalva.

Mbembe, A. (invierno 2006).

Necropolitics. *Public Culture* 15(1), 11-40.

McColl, J. (Ed.). (2019).

Cuerpo y visualidad. Reflexiones en torno al archivo. Santiago: Metales Pesados.

Medalla, T. (2016).

Peligro, caída de materiales: narración, políticas de la memoria y políticas de la imagen en Chile, 40 años. En Rita Ferrer (Ed.), *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía* (pp. 82-99). Santiago: Ediciones Revista Atlas.

Mena, C. (20 de abril de 2018).

Tiempo de Yeguas. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/tendencias/noticia/tiempo-de-yeguas/139426/>

Merewether, C. (2006).

The Archive. Cambridge: MIT Press.

Richard, N. (2013).

Fracturas de la memoria; arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

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.

Rolnik, S. (2018).

Furor de Archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, IX(18-19), 9-22.

Røssaak, E. (2015).

The Performative Archive: New Conceptions of the Archive in Contemporary Theory, Art and New Media Practices. En H. Grace, A. Chan Kit-Sze, W. Kin Yuen

(Eds.), *Technovisuality. Cultural Re-enchantment and the Experience of Technology* (pp. 113-131). Londres: E. B. Tauris.

Solís, A. (enero 2018).

Las Yeguas del Apocalipsis, el cuerpo como estrategia de resistencia. *Kaypunku*, 4(1), 115-160.

Sontag, S. (2012).

Sobre la fotografía. Buenos Aires: DEBOLSILLO.

Soto Calderón, A. (2020).

La performatividad de las imágenes. Santiago: Metales Pesados.

Sutherland, J.P. (2009).

Nación Marica. Santiago: Ripio Ediciones.

Taylor, D. (2015).

El archivo y el repertorio. La memoria corporal performática en Las Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Valderrama, M. (2008).

Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias. Santiago: Palinodia.

Varas, P. (27 de julio de 2020).

Entrevista por Alejandro de la Fuente. *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2020/07/20/paulina-e-varas-entrevista-archivos/>

Vidal, S. (2012).

En el principio. Arte, archivos y tecnología durante la dictadura en Chile. Santiago: Metales Pesados.

Villalba, P. (2015).

La fotografía como permanencia de lo efímero en la obra de Edwin Jimeno. *Hallazgos*, 12(24), 49-61.

ARCHIVOS

Archivo CADA

<http://archivosenuso.org/cada/accion>

Archivo Yeguas del Apocalipsis

<https://www.yeguasdelapocalipsis.cl>

Daniela Ávila Segura (Santiago, 1988) es licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Ha desarrollado investigaciones sobre arte contemporáneo centrándose en performance y artes mediales. Sus líneas de investigación se relacionan con el arte chileno en contexto de dictadura y la visibilización de las mujeres en el campo del arte local. Participó en la pasada 14.^a Bienal de Artes Mediales y algunas de sus investigaciones y ensayos se han publicado en el sitio documentosartechile.uahurtado.cl y en la revista *Oropel*. Su interés por la educación artística la ha llevado a desempeñarse como ayudante en diversas cátedras del Departamento de Artes de la Universidad Alberto Hurtado y en diferentes espacios culturales como mediadora artística. Actualmente trabaja en el proyecto de investigación «Producción audiovisual femenina en Chile, 1973-1993».

**VIDEOARTE, MEMORIA Y DENUNCIA
POLÍTICA EN LA OBRA TEMPRANA
DE TATIANA GAVIOLA**

DANIELA ÁVILA SEGURA

RESUMEN

El presente ensayo indaga sobre la obra temprana de Tatiana Gaviola, la cual constituyó parte del Festival Franco-Chileno de Video Arte, y particularmente en dos de sus piezas audiovisuales: *Yo no le tengo miedo a nada* (1984) y *Yo me comprometo* (1986). Ambas forman parte del asentamiento del videoarte en Chile, formato utilizado ampliamente por mujeres artistas como Gaviola, quien, a través de la experimentación y el nuevo espacio de apertura cultural, mostró arriesgadas piezas que desafiaban al poder militar ejerciendo fuertes denuncias sobre la realidad que se vivía en Chile en los años de dictadura. A través de su lente disidente, fue parte de un discurso crítico y un nuevo lenguaje en el arte local. Sus videos muestran el padecimiento de la población civil en aquellos años y evidencian un fuerte lazo entre la creación artística y el compromiso social. Esta investigación se articula gracias al examen de documentos y videos pertenecientes a los acervos del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC) del Centro Nacional de Arte Contemporáneo y la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

La importancia del documento y constitución de nuevas lecturas sobre el arte local

La respuesta de un historiador del arte radica en investigar, analizar e interpretar el repertorio de obras que nos han sido vedadas sin dejar de interrogar, a la vez, las circunstancias que llevaron a ese estado de cosas. Ante la naturalización y el lugar común, las opciones son la problematización y la investigación. (Giunta, 2018, p. 30)

La investigación del Festival Franco-Chileno de Video Arte a través del proyecto Fondecyt de iniciación 11191061 «Festivales Franco-Chilenos/Latinoamericanos de video arte: Resistencia cultural y experimentación audiovisual durante la dictadura y transición» del académico Sebastián Vidal Valenzuela me ha permitido indagar en piezas audiovisuales inaugurales del videoarte en Chile. Puntualmente, he centrado mi investigación en las creaciones de autoría femenina de los primeros seis años de dicho encuentro, es decir, entre 1981 y 1986. De ella deriva mi participación como tesista en dicho proyecto y, con ello, este fragmento sobre la obra de Tatiana Gaviola, exhibida en tres oportunidades del encuentro entre videastas de Chile y Francia.

La escasa presencia de mujeres en la historia ya escrita sobre videoarte local abrió la curiosidad sobre piezas realizadas por mujeres en dicho festival, encontrando a través del camino de investigación diversos nombres y cuantiosas piezas presentadas sólo en los primeros años. Esta indagación fue posible gracias a la digitalización de los catálogos y documentos del Festival Franco-Chileno de Video Arte alojados en el sitio web del Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC). Dado que la investigación se realizó el año 2020 en el contexto de la pandemia, el acceso a fuentes digitales fue fundamental a la hora de revisar información perteneciente al encuentro.

Las piezas de videoarte analizadas que dieron lugar a mi tesis *Artistas mujeres en el Festival Franco-Chileno de Video Arte, compromiso político-social y experimentalidad durante los años ochenta en Chile* dan cuenta de la numerosa participación de mujeres en la escena incipiente del formato en Chile. Existen nombres ya canónicos y referentes de la Escena de Avanzada¹ como Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, a quienes se les reconoce una actividad artística ligada a las artes visuales y su expansión a través de la experimentación en la escena de los años ochenta con piezas como *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) y *Zonas de Dolor I* (1980), las cuales se asoman en innumerables recopilaciones sobre arte de vanguardia y son consideradas obras claves de los últimos cuarenta años en Chile. Frente a las nuevas lecturas o enfoques que pueden tener estas obras, surge la pregunta: ¿qué otros nombres de artistas mujeres figuraban en la escena experimental de los años ochenta? La respuesta emerge en los documentos del Festival Franco-Chileno de Video Arte, donde nombres como Tatiana Gaviola y Gloria Camiruaga se reiteran en los encuentros de diversos años, y otros nombres como Marcela Serrano, Soledad Fariña, Sybil Brintrup, Ximena Prieto, Magali Meneses y Sandra Quilaqueo, aparecen llenando el espacio de artistas nacionales que presentaban obras audiovisuales experimentales, sumándose a los artistas galos que también exponían sus videos.

Particularmente en la escena del videoarte en Chile, la inserción de artistas mujeres se mostró en gran medida desde el inicio del Festival Franco-Chileno de Video Arte. Esto lo expone y analiza *in situ* Nelly Richard en el ensayo *Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile* (1986), presente en el sexto catálogo del festival. Dentro de las características que examina Richard, se encuentra la participación numerosa de artistas mujeres, cuestión que asigna a la novedad del formato en el país y, con ello, a la falta de un requerimiento específico de su uso, punto que compara con otras artes tradicionales que gozaban precisamente del rigor de su enseñanza:

1 Denominación acuñada por la teórica y crítica de arte Nelly Richard a las manifestaciones multidisciplinares de artistas que operaban fuera del margen institucional, quienes desarrollaron una producción conceptual, objetual y performática, vinculada al acontecer político y social.

El campo del video arte o del video experimental está proporcionalmente marcado por una participación de mujeres numerosa y, en algunos casos destacada (...). El hecho de que la técnica video haya irrumpido en Chile de manera relativamente informal, ha quizás facilitado su apropiación por las mujeres. (Richard, 1986, p. 20)

El videoarte no presenta una «escuela» ni un «maestro», a diferencia de otros medios que han formado discursos canónicos en el arte, razón por la que el nuevo medio se encausa como un espacio más autónomo, ya que no se rige por normas preestablecidas como sucede con otros medios de las artes visuales como la pintura o la escultura, por ejemplo. De este modo, Richard reconoce tempranamente en el videoarte nacional hecho por mujeres una búsqueda particular en sus trabajos audiovisuales: «la de desmontar los supuestos del lenguaje e ideología que articulan el imaginario visual dominante, y la de explorar una nueva sintaxis de la imagen solidaria de sus tanteos de identidad y representación sexuales» (Richard, 1986, p. 20).

En el contexto de violencia y censura, las artistas —artistas plásticas, escritoras, videastas y documentalistas— supieron ocupar el margen abierto, una fisura, como señala Nelly Richard, para introducir planteamientos que cuestionaban la norma en su conjunto. No sólo cuestionaron la escena nacional y la poca presencia de mujeres en ella, sino que cuestionaron la finalidad del arte y su discurso canónico en los años de represión. Ellas criticaron e hicieron visibles signos, mandatos y órdenes que estaban integrados y naturalizados en diversos aspectos de la sociedad chilena. Asimismo, representar el dolor de la sociedad en dictadura y evidenciar las desapariciones, torturas y muertes fue parte del trabajo valiente de materializar a través del uso del videoarte como formato, todas las huellas de violencia que el poder dictatorial quería esconder. Las artistas, por medio del poder de la cámara, dieron perdurabilidad a sus opiniones críticas y a la destrucción de la norma que se alojaba en cada una de sus producciones audiovisuales.

Las recientes interpretaciones del arte contemporáneo local, propiciadas por las nuevas investigaciones, demuestran la importancia de los documentos y archivos para el actual trabajo en la escena local. Como

relata el historiador del arte Sebastián Vidal, los documentos de arte transitaron desde los últimos años de la década de los ochenta de un sistema cerrado, perteneciente a los artistas y espacios independientes en dictadura, a un sistema abierto propiciado por la institucionalidad democrática. Esto posibilitó la inscripción de dichos documentos en la maquinaria cultural y académica. Asimismo, la historiadora del arte Andrea Giunta señala acerca de esta actualización en Chile:

El archivo interviene para fracturar la homogeneidad del relato. El documento no como un dato en una cronología, sino como un soporte que permite quebrar lecturas instituidas, crear contextos de interpretación nuevos, triangular perspectivas (y las fuentes) desde las que se observa una misma obra, un mismo acontecimiento. (Giunta, 2012, p. 10)

En ello radica la importancia del archivo en la actualidad: en disponer del documento para realizar nuevas lecturas, contextualizar y analizar obras que no se han revisado debido a la dificultad para acceder a ellas y, por lo tanto, de las que no se tiene información. A pesar de que no existe un archivo del Festival,² la lectura de los catálogos del Festival Franco-Chileno como única fuente escrita ha permitido indagar en obras y artistas menos conocidas, asimismo en piezas sobre las cuales se ha reiterado un discurso en la historia del arte local precisamente por carecer de lectura directa de los documentos, fuentes en las que las propias artistas detallan y expresan los objetivos e inspiraciones de sus piezas de videoarte.

Es así como, a través de la operación de dar visibilidad y un análisis basado en las condiciones de producción tanto personales como sociales, la teoría del arte feminista, de la cual se hace parte este trabajo, recupera voces silenciadas de artistas que, en la historia del arte, han trabajado críticamente en sus obras la experiencia de género, lo que implica a su

2 Los documentos del Festival Franco-Chileno de Video Arte se encuentran actualmente en diferentes archivos nacionales tales como el CEDOC/CNAC, el Museo Nacional de Bellas Artes y la Corporación Chilena de Video.

vez la deconstrucción de un campo patriarcal. Dar a conocer las estrategias visuales y temáticas de interés de artistas como Tatiana Gaviola enriquece y complejiza el panorama de la historiografía del arte nacional, cuestión que el presente ensayo tiene por objetivo final.

Tatiana Gaviola: videoarte, memoria y denuncia política

El arte es político. No solo estamos destinados a abrir el camino a trabajar con nuevos soportes tecnológicos, sino a velar que esta apertura no desperfile el rol político del arte. (Olhagaray, 2014, p. 54)

El videoarte en la escena local se inscribe en un período complejo para la cultura y las artes, la dictadura cívico-militar³. No obstante, frente a la censura y la violencia, los/as artistas y realizadores/as audiovisuales utilizaron el formato multidisciplinar del videoarte como portador de una voz disidente para insertar, a través de la cámara, sus demandas a nivel social y político, apostando a la creatividad como herramienta contra la censura y a la mezcla entre diversas disciplinas del arte y la tecnología como nuevos lenguajes para sus trabajos audiovisuales.

Esta investigación aborda específicamente las piezas audiovisuales *Yo no le tengo miedo a nada* (1984) y *Yo me comprometo* (1986) de la cineasta nacional Tatiana Gaviola (1962), presentadas en el Festival Franco-Chileno de Video Arte. Estos encuentros promovidos por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Chile, se constituyeron como un espacio de intercambio y colaboración entre artistas de ambos países en torno al formato videoarte, donde se exhibían piezas audiovisuales que no tenían cabida en circuitos oficiales. Asimismo, es importante destacar que el Festival se asentó como un importante espacio de resistencia político-cultural en el cual se mostraban arriesgadas piezas con un discurso disidente al poder militar. Como relata el historiador del arte Sebastián Vidal:

3 Si bien existen trabajos anteriores a 1973 vinculados a las tecnologías mediales, como es el caso de las obras del artista chileno Gonzalo Mezza, la inscripción de las distintas versiones del Encuentro Franco-Chileno de Video Arte —las cuales se toman como marco contextual para este ensayo— se gesta a partir de la dictadura cívico-militar. Véase <https://issuu.com/departamento21/docs/gonzalo-mezza-web>

Ahí, a través de una programación de poco más de una semana, se exponían trabajos de videistas franceses y chilenos, generando discusiones sobre los mecanismos tecnológicos para la producción artística en video, sus límites y diálogos con otras disciplinas; dando lugar también a reflexiones políticas a partir de la visualidad y los medios artísticos. (2018)

El festival se configuró como un espacio importante para la apertura cultural dado el contexto de dictadura. También fue un espacio pionero en el país y en Latinoamérica para la exhibición de piezas audiovisuales que no contaban con exposición en otros escenarios. Además, dicho espacio permitió el trabajo creativo y la reflexión por parte de artistas y teóricos respecto al videoarte, a la vez que se consagró como un espacio de resistencia político-cultural (Vidal, 2018).

El Festival Franco-Chileno de Video Arte presentó desde su primera versión en 1981 una amplia participación de mujeres, quienes utilizaron el video como un nuevo formato para las artes visuales en el contexto local. Las artistas apostaron por deconstruir la tradición artística, mostrando en sus videos cruces experimentales entre pintura, literatura, performance, cine de tipo documental y *body art*, con el fin de formular una crítica al sistema del arte canónico; como además sus obras emergieron en el contexto dictatorial, utilizaron la creatividad y los gestos mínimos para contradecir al poder militar y cultural.

Gracias a la utilización del nuevo espacio autónomo que ofrecía el Festival Franco-Chileno de Video Arte y el nuevo formato audiovisual, las artistas mujeres que participaron de los encuentros supieron apropiarse de él para introducir, a través del lenguaje experimental del nuevo formato multidisciplinar, nuevos temas hasta el momento marginales para el arte local, como el cuestionamiento al rol de la mujer en el arte y la sociedad, la denuncia a la violación de los derechos humanos, la subversión sobre los signos culturales de poder y símbolos patrios, la marginalidad, prostitución y pobreza.

La fusión de las artes tradicionales como la literatura, el teatro y la pintura con la incorporación de la performance y el *body art* (integrados al uso

de la tecnología del video) permitió el ingreso del discurso de las mujeres artistas a la nueva escena local, discurso que se enmarcó en el afán de unión entre las artes y el compromiso social. Estas características le otorgaron al videoarte nacional un firme lazo con la denuncia política, dados los brutales y estremecedores hechos que marcaban la cotidianeidad de los años ochenta en Chile.

Es así como la obra de Tatiana Gaviola está firmemente ligada a temáticas políticas y sociales, tal como enfatiza el sitio CineChile:

En los años de dictadura destaca entre el numeroso grupo de mujeres que desarrolla una activa labor en la filmación de documentales, apoyándose en el formato —el video— que aparece en ese tiempo como la vía más factible, y en algunos casos, la única, en el trabajo audiovisual. (CineChile, s.f.)

Gaviola estudió en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile y ha desarrollado trabajos audiovisuales ligados al videoarte, cine documental y películas de cine. En el contexto de dictadura, realizó una activa y valiente labor en el campo audiovisual, tal como ella lo describe:

Yo era una más entre los dementes que apostamos por el delirio de hacer películas en este país, sin miedo y sin nada, por el puro proyecto loco y las ganas, aunque con el agregado de «sentirse bajo sospecha» solo por ser una mujer que ha pretendido dirigir. (CineChile, s.f.)

Participó en el Festival Franco-Chileno de Video Arte en sus versiones del año 1983, 1984 y 1986 (año límite de la presente investigación), con diversos videos de tipo documental y experimental. Los temas que aborda su carrera fílmica se centran en las minorías sociales y culturales, y la resistencia contra el régimen militar. Ejemplo de ello es el documental de 26 minutos titulado *Tantas vidas, una historia* (1983), propuesta audiovisual presentada en el festival y que pretendía «un acercamiento a la mujer pobladora en su doble marginalidad, como mujer y como pobladora» (Servicio Cultural de la Embajada de Francia, 1983). En esta pieza

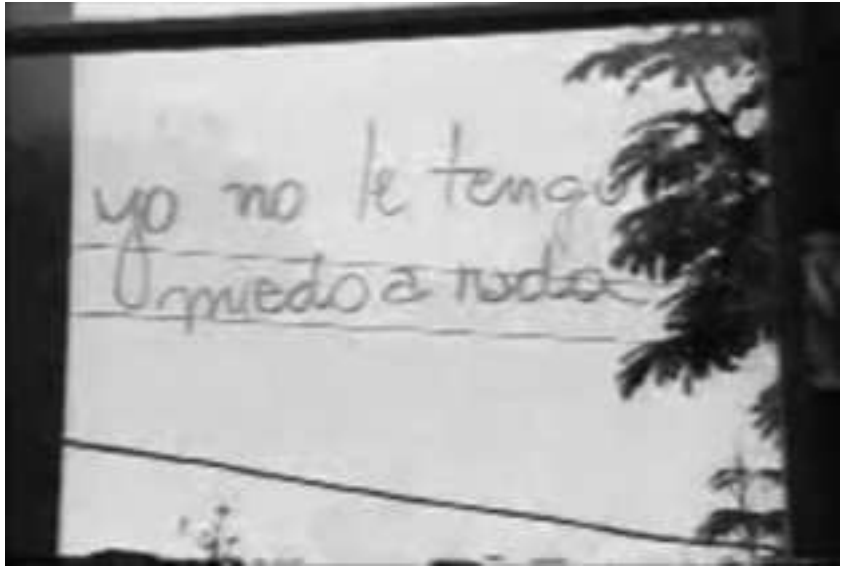
audiovisual, Gaviola acentúa la aproximación a la vida cotidiana de las mujeres y la marginalidad presente en su contexto habitual: los hijos, el hambre, la población y el trabajo.

En 1984 presentó el video *Yo no le tengo miedo a nada*, pieza de seis minutos en la que la misma Gaviola participa como protagonista. En el video se hace una crítica explícita a la dictadura, acción arriesgada, pues menciona frases que atañen a Carabineros de Chile y a la policía secreta del régimen, la CNI,⁴ como parte del relato presente en la pieza audiovisual.

La obra comienza con el título del video escrito en una ventana, para luego escuchar la voz de una niña que, entre llantos, explica que tiene miedo: «Papito, me da mucho miedo estar con la luna». Luego surge la imagen de una mujer frente a la cámara —la misma Gaviola— cuyo rostro se ve difuso por momentos. El video continúa y la protagonista dice: «Yo no le tengo miedo a nada, ni a los perros ni a las gitanas». Posteriormente, se muestra a dos mujeres: una repite «yo no le tengo miedo a nada», mientras la otra mueve la cabeza con un gesto negativo, imagen que se reitera varias veces. Luego se ve nuevamente la imagen borrosa de Gaviola y, durante algunos segundos, su sombra reflejada en una pared y el suelo. También surge en el video la imagen de una protesta en la calle, donde vemos a un hombre que habla frente a la cámara con voz enfática y, claramente animado por la ira, grita con el micrófono en mano: «Juan Díaz me llamo, soy un ciudadano de Pudahuel, yo no le tengo miedo a la CNI». Se suman a estas palabras llenas de valentía las de Gaviola, quien en la próxima escena relata:

4 CNI corresponde a la sigla de Central Nacional de Informaciones (1977-1990), nombre de la policía secreta del régimen de Augusto Pinochet, luego de la disolución de su antecesora DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). Ambos organismos se encargaron de secuestrar, torturar, asesinar y hacer desaparecer a cientos de opositores políticos durante la dictadura militar.

Título de la
pieza escrito con
plumón en una
ventana. Captura
del video *Yo no
le tengo miedo
a nada* (1984).



*Yo no le tengo miedo a nada, ni a
los perros ni a las gitanas,

ni a volverme vieja, loca y sola,

yo no le tengo miedo a los
temblores, ni a los pacos.*

*Yo no le tengo miedo a que pateen mi
puerta, ni a que invadan mi casa, mis
cosas.*

*Yo no le tengo miedo a que se me
caigan los dientes, ni a la CNI,

ni a los signos de locura...*

Al final de la pieza se muestra la imagen de Gaviola sin nada que medie entre su figura y la cámara. Esta aparición es para concluir el acto performático, articulando un grito largo y fuerte, a ratos más alto y estremecedor, mientras su imagen solitaria se retuerce ante todos los sentimientos que parecía esconder. Se tuerce de miedo, rabia, dolor, pena e impotencia. Es un grito desesperado para cualquier espectador/a frente



Reflejo de Tatiana Gaviola presente en la pieza audiovisual. Captura del video *Yo no le tengo miedo a nada* (1984).

al video, no hace falta saber el título del mismo para notar que frente a la cámara hay una mujer sintiendo un sufrimiento terrible: el agobio causado por la dictadura.

El uso del cuerpo como portador de una identidad femenina ligado al sufrimiento de las mujeres en la sociedad es otro punto importante de análisis en la obra *Yo no le tengo miedo a nada*. Esto porque los llantos iniciales de la niña más las mujeres que sostienen no tener miedo y la misma imagen de Gaviola representan voces y cuerpos femeninos. El temor aparece entonces como una característica del padecimiento de las mujeres en aquel contexto, en donde podían ser perseguidas y llevadas por sujetos desconocidos a los centros de tortura para ser vejadas sexualmente, entre otros tormentos. Respecto a este punto y a la aparición de la misma Gaviola en un acto performático, es decir, sobre los cuerpos femeninos y la creación de mujeres en el videoarte, es pertinente el análisis de Ana Sedeño:



Imagen de protesta en la vía pública, el poblador Juan Díaz hablando frente a la cámara. Captura del video *Yo no le tengo miedo a nada* (1984).

La perspectiva de género resulta uno de los ámbitos desde donde se han abordado asuntos esenciales, como la deconstrucción del cuerpo, la identidad, la memoria y la subjetividad, con una conciencia del empleo íntegro de todas las posibilidades de la modalidad videoperformance. Ello ha dado lugar a obras que o bien reflexionan sobre la representación del cuerpo femenino en los medios de comunicación, o bien tratan de- y re-construirlo para criticar su cosificación y relocalarlo como propiedad única de la mujer como ser social. (Sedeño, 2013, p. 135)

La constitución de la mujer como un ser social es patente en la obra de Gaviola, ya que el dolor representado en su mirada, gestos y gritos es parte a la vez del dolor social. Por ello, sus temores corresponden a la denuncia de una situación colectiva que atañe al contexto sociopolítico.

La imagen de Tatiana Gaviola en *Yo no le tengo miedo a nada* representa el padecimiento social puesto en escena a través de la mirada temerosa y de su grito desgarrador, presentando así una perspectiva de género en la creación del videoarte local, colmando de sentido político-social a un formato proveniente de la tecnología, pero no por ello menos comprometido con la sociedad.

El video *Yo me comprometo* (1986) es un registro de tipo documental de ocho minutos de duración que presenta una denuncia en contra de la violación a los derechos humanos, en donde su creadora exhibe un caso particular de detención ilegal a manos de las organizaciones policiales de la dictadura. La pieza muestra la vigilia organizada en memoria de Juan Bosco Maino Canales, joven de 27 años, militante y dirigente del MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria), detenido y desaparecido el 26 de mayo de 1976. Era fotógrafo de oficio y egresado de Ingeniería de la Universidad Técnica del Estado.⁵ El registro inicia con el título del video escrito en un sobre que es arrojado a una cesta, acción reiterada por un grupo numeroso de personas reunidas para recordar y establecer acciones de denuncia respecto a los detenidos desaparecidos existentes en el contexto de la dictadura militar en Chile.

El video se compone, por una parte, de la observación de la escena de vigilia y, por otra, de la composición experimental que incluye un texto que se escucha al inicio y final:

*Yo me comprometo a contar esta y otras historias,
a colaborar con el comité en lo que me sea posible.
Me comprometo a estar al tanto de lo que está
pasando y transmitirlo a los que me rodean. A no
ser más partícipe indirecta de todos estos hechos,
a no callarme, a no otorgar a través del silencio, a
decir basta, a controlar y trabajar el miedo.*⁶

5 Información obtenida del sitio <https://www.coloniadignidad.cl/web/memorias-y-resistencias/fichas-biograficas/juan-bosco-maino-canales/>

6 Palabras de Tatiana Gaviola en el video *Yo me comprometo* (1986).



Imagen de Tatiana Gaviola, acto performático presente al final del video. Captura del video *Yo no le tengo miedo a nada* (1984).



Imagen del grito estremecedor. Captura del video *Yo no le tengo miedo a nada* (1984).



Título de la pieza escrito en un sobre de papel. Captura del video *Yo me comprometo* (1986).

Estas palabras dan cuenta del ánimo de las escenas, en que es posible ver cómo varias personas que conocían a Juan comentan algún aspecto relacionado con su vida, y luego relatan las ansias de establecer la denuncia de ese tipo de casos y no callar más la realidad de los secuestros forzosos en el país. De esta manera, el video muestra una gran cantidad de personas reunidas con el ánimo de reconocer la verdad ocurrida en el país frente al horror vivido en dictadura.

Las escenas de reuniones en memoria de los detenidos desaparecidos eran comunes durante la dictadura en Chile. El video de 1986 muestra una actividad similar a lo que actualmente se conoce como «velatón», pero en un contexto ligado a la religiosidad, ya que el escenario es una capilla cristiana. Respecto de este tipo de escenas que se oponían a la oficialidad del régimen —el cual negaba la existencia de secuestros políticos—, Diamela Eltit escribe:



Cesta que recoge los papeles de los asistentes al encuentro. Captura de video *Yo me comprometo* (1986).

Se opone:

el creciente desacato civil en poblaciones:

un polo de tensión

abierto como fisura y resistencia

barricadas

velas encendidas en las calles

atentados de luz.

.....

las velas

demarcan el luto de los vivos

las velas marcan la caída del combatiente

la pérdida del inocente

y el ánimo. (Eltit, 1986, p. 12)

El registro muestra un rito frecuente en el contexto de horror, un rito necesario para resistir la represión militar, estableciendo un desacato sostenido a través de diferentes acciones que, dos años después, daría pie a un plebiscito que terminaría por derrocar al régimen dictatorial.

En la pieza audiovisual de Gaviola es posible advertir tanto la experimentalidad como un fuerte rol social. Los componentes experimentales se relacionan con la reiteración de algunas frases en la voz de una mujer, a lo que se suma en el inicio y final del video el recurso de escribir el título y los créditos con un plumón, pero, además, la pieza se centra en estampar una denuncia en cuanto a la situación particular de Juan Bosco Maino Canales y, a modo general, sobre la situación de los detenidos desaparecidos por razones políticas en el país.

El libro *Así se torturó en Chile (1973-1990)* relata que el primer año del régimen militar concentró la mayor cantidad de detenciones y crímenes. A punta de desorganización y furia contra el «enemigo interno», las policías estatales y militares quisieron demostrar el poder aplastante de sus fuerzas contra los disidentes políticos. Como explica el texto:

Durante el primer periodo, el inmediatamente posterior al Golpe, la policía de seguridad no tuvo otro norte que aplastar a la oposición en el menor tiempo posible e instaurar el terror en la población para suprimir cualquier ánimo de resistencia. Las tres ramas de las Fuerzas Armadas, además de Carabineros e Investigaciones, practicaron masivamente la tortura, sin mucha coordinación operativa entre ellas pero recurriendo desde el comienzo a métodos similares, incluso en localidades remotas. (Hopenhayn, 2018, p. 35)

El texto relata que los agentes de la DINA —y posteriormente la CNI más los otros organismos mencionados anteriormente— arremetieron contra los simpatizantes de la Unidad Popular sin una definición clara, pues entre los buscados (más hombres que mujeres, según el Informe Valech) había militantes de partidos políticos, trabajadores sindicalizados, campesinos que participaron de la reforma agraria, dirigentes de



Imagen del encuentro en
la capilla. Captura de video
Yo me comprometo (1986).

juntas vecinales, estudiantes universitarios y secundarios, miembros de las Fuerzas Armadas sospechosos de disidencia y menores de edad que acompañaban a sus padres el momento de la detención, «siendo obligados a permanecer en los mismos recintos donde ellos estaban presos» (Hopenhayn, 2018, p. 34). Los recintos de reclusión abarcaron estadios, hospitales, edificios de administración pública, cárceles, liceos, maestranzas, universidades e incluso recintos particulares.

Yo me comprometo representa de forma implícita el horror de las desapariciones forzadas a través de la ausencia del protagonista de la reunión, es decir, lo que se rememora es la ausencia de Juan Bosco Maino, el vacío



Imagen de la "velación" presente en la vía pública. Captura de video *Yo me comprometo* (1986).

y dolor que deja su alejamiento involuntario. De este modo, la falta de representación del protagonista del rito velatorio representa a su vez la multitud de detenidos desaparecidos. Uno de los recursos utilizados por Gaviola para enfatizar la desaparición es mostrar los discursos de los/as asistentes dedicados a la memoria del ausente, quienes relatan cómo era y qué relación tenían con él. Además, está presente el recurso de una voz femenina que repite la intención de dejar de ser un testigo silencioso, instando a los demás a abandonar el silencio para denunciar el horror, denunciar los cientos de desaparecidos que, como Juan, ha dejado el régimen militar.

Yo me comprometo vincula el tema de la denuncia por los vejámenes de los derechos humanos en manos de la dictadura de Augusto Pinochet con una nueva forma de representación del horror y el dolor vivido en tiempos de represión: la experimentalidad característica del videoarte. A través de una conciencia estética contraria a las lógicas del poder, Gaviola aborda un tema político y lo enlaza con el nuevo formato para mostrar en

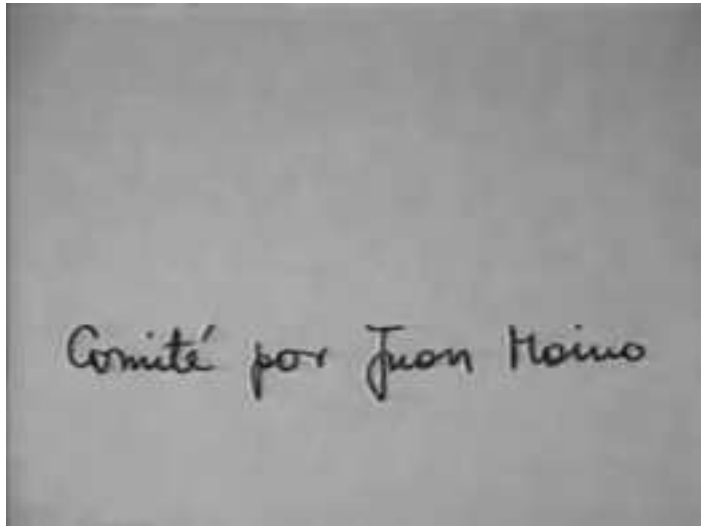


Imagen de la finalización del video.
Agradecimientos y créditos escritos en sobres.
Captura de video *Yo me comprometo* (1986).

él los intereses sociales de las mujeres en el campo del arte en los años ochenta, ya que, más allá de formulaciones conceptuales, lo que impera en el video de la cineasta nacional es el dolor de una realidad aplastante: la crueldad de la dictadura. Con sus piezas, y desde las nuevas posibilidades técnicas ofrecidas por el videoarte, aportó una reflexión desde el ámbito del arte y la cultura al ámbito social.

BIBLIOGRAFÍA

Eltit, D. (1986).

Desacatos. En F. Zegers (Ed.), *DESACATO. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld* (pp. 11-18). Santiago: Ograma.

CineChile. (s.f.).

Tatiana Gaviola. www.cinechile.cl/persona/Tatiana-gaviola/

Giunta, A. (2012).

La demora del archivo. En S. Vidal, *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile* (pp. 9-13). Santiago: Metales Pesados.

Giunta, A. (2018).

Feminismo y arte latinoamericano, historias que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Hopenhayn, D. (2018).

Introducción. En *Así se torturó en Chile (1973-1990). Relatos del Informe Valech* (pp. 13-53). Santiago: La Copa Rota.

Olhagaray, N. (2014).

La resistencia del arte. En *Sobre video & artes mediales* (pp. 50-56). Santiago: Metales Pesados.

Sedeño, A. (2013).

Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento. *Contratexto*, (21), 129-137.

Servicio Cultural de la Embajada de Francia (1983).

Tercer Encuentro Franco-Chileno de Video-Arte. <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4140.pdf>

Richard, N. (1986).

Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile. En *6.º Festival Franco-Chileno de Video Arte* (pp. 16-21). Santiago: Servicio Cultural de la Embajada de Francia.

Vidal, S. (2012).

En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile. Santiago: Metales Pesados.

Vidal, S. (17 de octubre de 2018).

Festival Franco-Chileno de Video Arte. *Centro Nacional de Arte Contemporáneo.* http://centronacionaldearte.cl/glosario/festival-franco-chileno-de-video-arte/#_ftn4

Zegers, F. (Ed.). (1986).

DESACATO. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld. Santiago: Ograma.

Héctor Hernández Montecinos (Santiago, 1979) es doctor en Literatura, poeta y ensayista. Utiliza la noción de «poética crítica» para referirse a su método de trabajo con archivos (documentos y obras) cruzados desde la filosofía, la literatura y la historia conceptual, pero también para distinguir ciertos corpus anómalos, complejos, totales que son leídos como poéticas críticas. Tal es el caso de Raúl Zurita, de quien el autor ha publicado la muestra *Verás* (Ediciones Biblioteca Nacional, 2017), la edición de sus entrevistas *Un mar de piedras* (Fondo de Cultura Económica, 2018) y actualmente recopila su prosa sobre literatura y arte. Es docente universitario y dirige grupos de investigación en archivos, poéticas y humanidades digitales.

EL MEIN KAMPF DE ZURITA

PROYECTOS DE OBRA Y MANIFIESTOS (1974-1979)

HÉCTOR HERNÁNDEZ MONTECINOS

RESUMEN

A partir de un corpus de escritos documentales (manifiestos, artículos, ensayos y otros textos dispersos) producidos entre 1974 y 1979 por el poeta chileno Raúl Zurita, mayormente inéditos y no analizados hasta ahora, hemos conformado un primer Archivo Zurita. En este mismo sentido, hemos operado un corpus bajo las reglas del archivo para convertirlo en uno como tal y es lo que presentamos a continuación ya no solo como un conjunto de escritos sino como un espacio hecho enunciable y visible, es decir, habitable. De más está decir que tentamos al archivo desde la historia de otros archivos, desde los destellos que nos brindan la superposición de saberes como el filosófico, el histórico y el literario siempre a la intemperie de sus materiales, pero también para insistir en una forma distinta de leer los archivos y más allá, lograr dar el ancho a la universalidad, en el mejor sentido del término, de la escritura de Raúl Zurita con la particularidad, también en el mejor de los términos, de una metodología con respecto a estos materiales.

Después del golpe yo me cambié de Valparaíso a Santiago, y en la situación en que vivíamos cambiarse de ciudad era como viajar a China. Uno perdía todo, perdía sus pocos referentes, quedaba virtualmente librado a su suerte. Yo empiezo a sentirme cada vez más obsesionado por la relación del arte y la vida, y me afirmo en aquello que todavía sostengo.

Raúl Zurita

En el transcurso de una investigación sobre los territorios de los archivos del poeta chileno Raúl Zurita dimos con un documento que nos presentó una de las inaugurales y más interesantes problemáticas: este texto mimeografiado tiene como fecha de producción el periodo 1974-1978, es decir, durante esos cuatro años exactamente después del golpe de Estado se formularon estos tres proyectos denominados «Lecherías», «Los desiertos renombrados» y «Los tres últimos proyectos», de los cuales solo contamos con estos pocos escritos que se proponen como una intervención no solo espacial sino que también textual.

Primeramente, el proyecto «Lecherías» se desprende de la serie de poemas «Áreas verdes» que fue parte del concepto de «Un matrimonio en el campo» en la revista *Manuscritos* (1975), aunque, como ha señalado Zurita (2018, p. 49), ya estaban escritos en 1971. Allí se hace alusión a las vacas y su relación es directa. Vale la pena consignar que el poeta señala que la idea de trabajar con el campo, con lo rural pero en una versión excéntrica, nace de una lectura de *Díez* de Juan Emar: «Entonces me di cuenta de que este tipo tenía algo de rural y que lo hacía extremadamente

~~Lista de proyectos de la zona~~

PROYECTOS:

- LECHERIAS
- LOS DESIERTOS RENOMBRADOS
- LOS TRES ULTIMOS PROYECTOS

~~Lista de proyectos de la zona~~
RAUL ZURITA / SANTIAGO DE CHILE / 1974 - 1978

Portadilla. Raúl
Zurita, 1974-1978.
Gentileza de
Robert Neustadt.

extraño; me pareció de una extrañeza muy bella hablar de los campos de Chile. «Los campos de Chile» derivó en ese poema: «Áreas verdes» (p. 71).

Los dos textos (separados por ***) de esta primera parte del archivo son «Para ver»:

*—Las lecherías como los únicos templos reales/
soportes desde donde es posible ver el exterminio, el
desvarío, te digo, más que en el arte de denuncia.*

*—El blanco de la leche fluyendo en camiones a
través del gris de las carreteras. Bajo ella, Dios es
el mantel del mundo/ colores sobre colores.*

*—La leche derramada bajo el azul del cielo: avisos
luminosos para no morir de hambre en el arte.*

*Se consume la leche/ se gasta la vida
Se escribe para no morir*

(1974-1978)

y «Para no morir de hambre en el arte/ exposiciones», en los cuales es evidente no solo que está el origen de la primera acción de lo que será luego el CADA, el propio nombre o la materialidad de la leche, sino también por la página en blanco y los camiones recorriendo la ciudad.

I

*Los textos del poema «MI AMOR DE DIOS»
expuestos en las salas de procesos de distintas
plantas lecheras sudamericanas.*

*El blanco de la página del poema expuesto:
leche distribuida y consumida en la ciudad.*

*El hecho cotidiano de beber leche (algunos minutos)
consumando/consumiendo el texto en la vida,
alimentando la experiencia [vida] en el arte.*

II

Cuatro camiones lecheros cada uno con una palabra de la frase MI AMOR DE DIOS pintadas en su posterior sobre el logo y la marca de la empresa.

Los camiones se van alternando y pasando en la carretera conformando, en sus sucesivas alineaciones, distintas frases a partir [de] matriz.

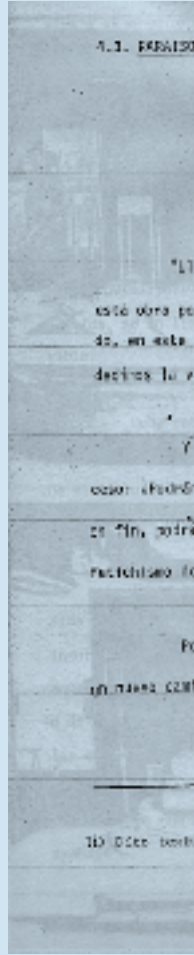
III

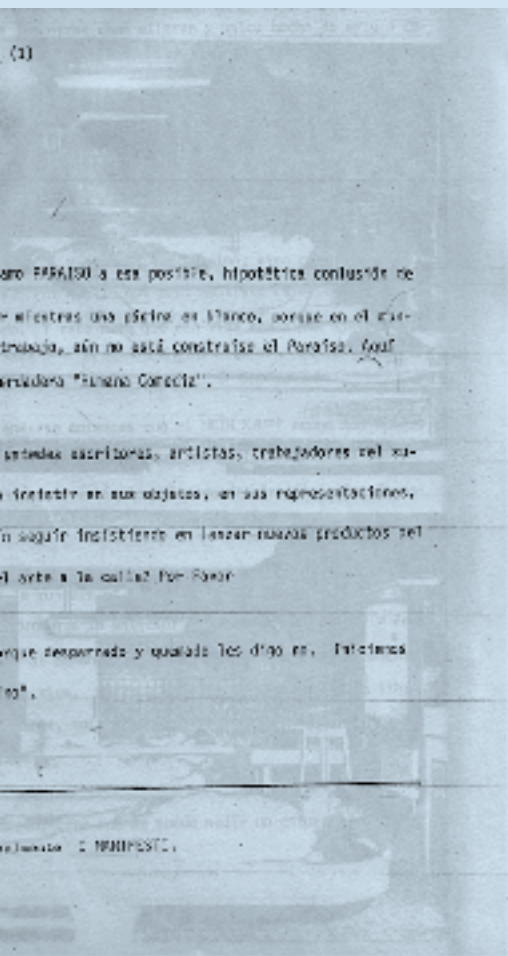
En el cielo, con letras de humo blanco —como los aviones de la publicidad que escriben sus avisos en las alturas— las 31 frases con las definiciones de Dios escritas sucesivamente.

(1974-1978)

Luego, de «Los desiertos renombrados» solo contamos con un punteo que aparece en la tesis que hizo Vicente Germano (1979) sobre la primera versión de *Purgatorio* de Zurita, llamada en aquel entonces *Mein Kampf*, que consta de tres series: «Para renombrar los nombres de los desiertos», «Desiertos» y «Las pampas recobradas». Esta última incluye seis textos de los que solo tenemos estos títulos: «El Desierto de Notre-Dame», «El Desierto de San Pedro», «El Desierto de Chartres», «El Desierto de Santa Rosa de Lima», «Los desiertos renombrados» y «El Desierto de Notre Dame». No hay mayor información salvo la noción del desierto intervenido que es lo que Zurita hará en 1993 con *Ni pena ni miedo* en Atacama. El concepto general era «Para renombrar los nombres de los desiertos/proyecto» y queda como una incógnita su constitución y alcance.

El tercer acápite se llama «Los tres últimos proyectos» que consta de tres series: «Tres ciudades encerradas en círculos de tierra», «Tres últimos proyectos» y «Los tres últimos proyectos». Como parte de la investigación, dimos con una publicación homónima fuera de comercio en homenaje a los 35 años de la Editorial Universitaria que se realizó con estos textos, hasta ese entonces inéditos y con salida de imprenta el 21 de octubre de 1982. En ellos, efectivamente, se hace referencia al proyecto de encerrar tres ciudades con tierra que son Nueva Delhi, Santiago de Chile y Oklahoma, y se agrega un último texto llamado «Los tres últimos proyectos»:





Portada de la tesis *La divina mejilla: aproximación al «Mein Kampf» de Raúl Zurita, V. Germano (1979).*



Tres ciudades encerradas en círculos de tierra que pueden ser fotografiados desde las alturas; el planeta mundial es la obra: un documento del cielo.

Nueva Delhi / Santiago de Chile / Oklahoma – pequeñas aldeas desoladas frente al rigor del universo. Para el final del milenio: ciudades encerradas frente al cosmos como nosotros frente a nuestro desvarío.

Ciudades encerradas y registradas. Así, desde el exilio de estos pobres lugares sudamericanos, se erige un homenaje que del planeta hace un ruego.

Una seña al infinito. (1982)

Como vemos, la noción de «proyecto» está en el comienzo de las propuestas de Zurita junto a las de «soporte» y «obra» que volverán a aparecer más adelante. En estas intervenciones no solo se halla una expansión de cierta parte de su poética inicial sino los antecedentes de sus propios libros, de lo que será luego el CADA y de las escrituras en el cielo y en el desierto que extreman la idea de soporte a límites no antes transitados. Asimismo, nos parece pertinente cruzar las nociones de *proyecto* y *diagrama*, pues de algún modo se entienden como estas operaciones de materiales y funciones no formuladas que detentan una intermitencia entre el enunciarse y el hacerse o, mejor dicho, entre el discurso y el territorio llevados a su máxima expresión en la progresión de ciudades a desiertos y luego «el planeta mundial» como la obra.

Sobre los manifiestos contamos con tres fuentes directas. La primera de ellas es la tesis de Germano que, como mencionábamos, es anterior a la publicación del libro *Purgatorio* (1979), por lo cual Germano trabajó con un manuscrito de la obra de 1978 desde donde cita en extenso dos manifiestos y dos fragmentos de un tercero. En el primero de ellos, «MANIFESTI (Anteparadiso)», Zurita refiere al lugar marginal de su proyecto y de este tipo de operaciones en contraste con la «Gran Poesía». En general, están en estado de germen todas las ideas que luego ampliará en los manifiestos publicados al año siguiente: «se trata de asumir la propia vida literalmente» (citado en Germano, p. 67):

Crear en la ruptura es crear en la RUP-TU-RA en la medida que se está seguro que lo anterior es sinónimo de fracaso y de insuficiencia frente al momento presente. Pero creer que es ruptura aquello que solamente vive, muere y pena en el interior de un libro o de una Galería de Arte, solamente muestra mala fe o en el mejor de los casos incapacidad. Es que miren, creo que se puede pedir un esfuerzo más de trabajo. (Citado en Germano, p. 68)

El segundo de los textos que fungen como borradores o primeras versiones aparece como «MANIFESTI (Paraíso)», que no se separa de las prescripciones previas, pero agrega un sugerente llamado: «Y ustedes escritores, artistas, trabajadores del suceso: ¿Podrán insistir en sus objetos, en sus representaciones, en fin, podrán seguir insistiendo en lanzar

nuevos productos del fetichismo del arte a la calle? Por favor. Porque desgarrado y quemado les digo no. Iniciemos un nuevo camino» (citado en Germano, p. 70). En sí, ambos actúan como una invocación a un medio cultural naciente para intentar romper las censuras no solamente políticas sino también estéticas que predominaban hasta el momento y que circunscriben el nacimiento de la llamada Escena de Avanzada.

La otra fuente de los manifiestos es el documento también inédito hasta ahora «Goya es un momento de la historia del arte, pero hoy el arte soy yo: la desamparada», que consiste en una copia escaneada de un original mimeografiado de cuatro páginas en papel roneo. En la primera de ellas aparece el título recién mencionado y, al pie, se añade, en altas: «UN TRABAJADOR DEL ARTE/ SANTIAGO DE CHILE: OCTUBRE-1978». Luego se incluyen los tres textos de la serie impresa en este precario folleto: «¿Cuáles son los proyectos?», «¿Cuáles son los soportes?» y «¿Cuál es la obra?».

Sobre estos escritos hay unas pocas referencias dispersas que nos ayudan a acercarnos a su conformación. La primera aparece en *Márgenes e instituciones* (1986) de Nelly Richard, donde los señala como «el primer trabajo enunciativo que reformuló la noción misma de soporte entendida como la estructura material de producción de obra» (p. 94). En efecto, se consigna la importancia del quiebre que estos escritos significan en un campo cultural como es el que se forma en dictadura. Justamente, después de la ruptura con un arte más bien representacional, como habría sido el de la Unidad Popular (UP), los manifiestos de Zurita llevan más allá la pregunta por el proyecto que le antecede —el cual fue aniquilado— y los soportes que serán su puesta en escena:

La intervención de Zurita no deja que lo creativo se ciña a los límites fijados por un soporte autoconvenido como artístico por la institución de arte, y se niega a la finitud de un resultado (la «obra») que cosifique el proceso de elaboración formal y conceptual. De ahí que el CADA —suscribiendo los postulados de Zurita— llegue a imaginar la supresión de la noción misma de «obra» que declara ser el reflejo estetizante de una tradición de ilusionismos que busca suplantarlo por «la ficción en la ficción». (p. 95)

Goya es un momento de la historia del arte pero hoy el arte soy yo : la desamparada

UN TRABAJADOR DEL ARTE
SANTIAGO DE CHILE : OCTUBRE-1978

Portadilla. «Goya es un momento de la historia del arte...» (1978). Gentileza de Robert Neustadt.

Con todo, la principal referencia a este temprano manifiesto la encontramos en *CADA día: la creación de un arte social* de Robert Neustadt (2012). Allí, el académico entrevista a cada uno de los creadores del colectivo. Al abordar a Zurita, comienza por dicho escrito fundacional. En efecto, estos textos fueron distribuidos por el poeta durante la exposición *Recreando a Goya* en el Goethe Institut de Santiago el 11 de octubre de 1978. Ese mismo día, se conocieron con Juan Castillo y Lotty Rosenfeld. Menos de un año después surgiría el CADA. Zurita relata ante la grabadora de Neustadt:

Eran tres escritos que se titulaban: «¿Cuáles son los soportes?», «¿Cuál es la obra?», «¿Cuáles son los proyectos?». En sí eran textos simples, pero en el contexto en que vivíamos, dictaduras militares en toda Latinoamérica, tenían el correlato de la represión y del terror que los hacía casi heroicos. Se referían a que los acontecimientos sociales o colectivos eran siempre el telón de fondo sobre los cuales se esculpía cualquier obra. Esa era la tela, esa era la página, ese era el pentagrama. Estaba hablando de desaparecidos, de muertos, de un telón de sangre real. (Citado en Neustadt, p. 131)

Los tres textos desde sus propios títulos como preguntas plantean un estado de la cuestión del arte y, por cierto, instalan tres nociones que recorrerán toda la Escena de Avanzada: *soporte*, *proyecto* y *obra*. La noción de *visualización* complementa la tríada desde la perspectiva del receptor y su primera demostración concreta es la edición de la ya mencionada revista *Manuscritos*, editada por Ronald Kay y diseñada por Catalina Parra. Si bien estas preguntas/conceptos no son invención del CADA ni de Zurita, aquí se cristalizan. Cuando el mundo está en ruinas (las ruinas de la Unidad Popular), las preguntas ordenadoras —las mismas que se remontan a los clásicos— retornan. Es aquí cuando el manifiesto de Zurita adquiere una conciencia de sí, de su lugar en un campo biocultural y de su carácter de poética. Explica Parra:

El concepto visualización viene del alemán VISUALIZATION. Recuerdo que Vostell hablaba mucho de visualización, este concepto nos interesó mucho

porque, a diferencia del concepto de diagramación, que significa el trabajo con la regla y el lápiz mucho más técnico, visualización era un concepto más inclusivo de otras prácticas, involucraba ideas a desarrollar gráficamente. (Citado en Varas, p. 15)

En efecto, *Manuscritos* se presenta como una publicación pionera en la radicalidad de los textos publicados, pero sobre todo en su trabajo con la visualidad que se convierte también en un signo. Esta tríada de conceptos deviene poética en el momento en que, sin ser las más antiguas incursiones de Zurita, proveen por primera vez un arsenal que permite pensar su lugar propio lugar en el campo biocultural y su relación con los modos de recepción. Esa conciencia de mirar/se es, para nosotros, sinónimo de la *visualización* que tematizan Kay y Parra. De ahí el carácter fundacional de esta pieza, leyendo como juicio estético la máxima de Valente que lo sitúa «en el primerísimo plano del panorama de nuestra creación poética» (1975).

En sí, los tres manifiestos postulan que la obra no está en ninguna obra, es decir, habría un no lugar estético donde cada espacio es la realización de un arte eminentemente humano: la vida, pero como mediación entre el paisaje y la mente, que es también un lugar de intervención. No se trata de la obra como monumento, sino que del propio cuerpo como un tiempo, esto es, un «proyecto» que implica una operación sobre y en lo real. Tampoco se trata de cualquier condición de dicho *bíos*, sino que se parte desde la carencia, la herida, lo que falta por decir o realizar, como, por ejemplo, el hambre, que será la gran metáfora de aquella urgencia que, tanto en Chile como en el continente, separa la vida y el sobrevivir.

En «¿Cuáles son los proyectos?» se señala: «El hambriento que cruza una calle de una ciudad sudamericana es parte de la vida pero también de mi cráneo. O.K.» (Zurita, 1978, p. 2) y se insiste en la relación entre paisaje y mente, entre el descampado y el dolor que serán a su vez dos ejes de la poética de Zurita como veremos más adelante. Mientras que en «¿Cuáles son los soportes?» se vuelve a la definición inversa de lo que no es una obra: «No ya una hoja de papel no una fotografía no una/ cinta de film o video no ya un acto» (p. 3) para luego señalar justamente que el espacio del nuevo arte no está ahí sino en la propia sustracción de la

vida: «Todo aquello que me resta de vida es el soporte,/ un medio aún no medido como el viaje —por/ el camino— sobre nuestros campos». Idea que reconoceremos en el inicio de *Purgatorio*, en la sección «En el medio del camino», los versos: «Me encuentro/ en la mitad de/ mi vida. Perdí/ el camino» (1979c, p. 13).

Vemos que esta noción de espacio implica un proceso entre el observador («nuestro propio cerebro») y lo observado («el paisaje pampino»). La relevancia de la visibilidad pregunta por la imagen, lo imaginario, la imaginación, o lo que Coccia llamará *lo sensible* a partir de la percepción que el ser humano entabla como relación primera con la realidad. No es con los conceptos, ni siquiera los recuerdos: se trata de lo que nuestros sentidos captan y en los cuales somos también *bíos*.

Accedemos a nuestro pasado y a nuestro futuro solo en medio de la luz de la imaginación sensible. Y, sobre todo, nos relacionamos con nosotros mismos no como una esencia incorpórea e invisible, sino como un algo cuya consistencia es antes que nada sensible (...). Lo sensible constituye la materia de todo lo que creamos y producimos: no solo de nuestras palabras sino de todo el tejido de las cosas en las que se objetivan nuestra voluntad, nuestra inteligencia, los deseos más violentos, las imaginaciones más diversas. (Coccia, 2011, pp. 9-10)

En este punto, la insistencia en una obra no tangible en términos de objeto conlleva el llamado de los manifiestos a operar sobre nosotros mismos, llevar a cabo una «preocupación de sí» (Foucault, 2010), una ocupación de lo que somos. Por dicha razón, en el tercero y último de los textos, «¿Cuál es la obra?», se reitera lo que ésta no es, ni siquiera literatura o representación sino que el símil que hay en la búsqueda de alimento y de belleza. En esa necesidad, esa urgencia entre la lucha por no morir y por una nueva vida, el paisaje se convierte en «el documento expuesto de nuestras propias/ ideas. El documento que oficializa la pampa del/ desierto del norte de Chile» (Zurita, 1978, p. 4). Ciudades, países polvorientos, descampados: es indistinguible quiénes están allí, como si todo el continente fuera un desierto que es a su vez la imagen de las propias vidas en esa necesidad de «no morir de sed» o «no morir de

hambre» (p. 4). De este modo, los manifiestos entregados en el contexto de la exposición sobre Goya no solo se presentan como las primeras señales de una poética, sino de una intervención en el renacimiento de un campo biocultural fracturado por la violencia, censura y represión de la dictadura.

La tercera y última fuente de manifiestos son los que aparecen en la revista *CAL* en 1979¹ que como publicación, por lo demás, fue un hito en cuanto a la relación de edición y visualidad. Sin duda, es la continuación de *Manuscritos* y un antecedente directo de lo que será el trabajo con el formato de catálogo (V.I.S.U.A.L.), pero con contenidos afines a una publicación periódica de la contracultura artística. Cada vez más se pliegan nuevas aristas a este cruce entre el texto y la imagen, como si de algún modo fuera el «inconsciente estético» de la neovanguardia, ya sea en los catálogos propiamente tales, en publicaciones en torno al arte o en las obras del mismo Zurita desde el rostro quemado en 1975 hasta las escrituras en el cielo de 1982.

«Nel mezzo del cammin» es el primer manifiesto publicado por Zurita² y aparece en el número 2 de la revista (julio de 1979), en una sección donde se le consulta sobre la situación de la crítica literaria en Chile a intelectuales entre los que se cuentan Alfonso Calderón, Martín Cerda y Adriana Valdés. La presentación de Zurita dice: «Poeta. La primera parte del trabajo del *Purgatorio* aparecerá bajo el sello de la Editorial Universitaria» (1979, p. 10). Este dato es muy relevante porque, efectivamente, confirma que el proyecto original del *Mein Kampf* constaba de dos partes: el libro y estos «Proyectos».

«¿Cuáles son los soportes?» de «Goya es un momento de la historia del arte...» (1978). Gentileza de Robert Neustadt.

1 Se ha publicado una edición facsimilar en la que se reúnen las cuatro revistas más estudios introductorios, entrevistas de los protagonistas, reproducción de documentos que también tuvieron relación con la galería homónima donde se expusieron importantes obras como será luego la visualización de *Purgatorio* por Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn y Carlos Leppe. Ver Raveau (2013).

2 Los manifiestos anteriores —de la exposición de Goya y los citados por Vicente Germano— son absolutamente inéditos.

¿CUALES SON LOS PROYECTOS?

No una represa, no una obra de arquitectura no un arte de espacios no ya un concepto.

Igualar mente - paisaje - vida, ese el Proyecto y yo pienso que eso es posible antes de que muera. El hambriento que cruza una calle de una ciudad sudamericana es parte de la vida pero también de mi cráneo. O.K. Paisaje y mente sociabilizan para todos este trabajo de arte, ~~(un estudio práctico de la vida que aquí somos,~~ entonces eso es igualarla o todo lo que podríamos desear para nosotros dime que no tu vecino colindante, tus hijos cabecitas negras.

Este trabajo es un homenaje a la esperanza la paz.

Algún día nuestra vida será una vida decente.

Proyectos.

Para recordar la vida en nuestras pampas.

Primeramente, la relación entre arte y realidad tiene como espacio situado «el panorama artístico chileno actual» (1979, p. 10), digamos, el campo biocultural, dentro del contexto de «estos pobres lugares sudamericanos» (1979, p. 10) (es relevante la situación geográfica en cuanto deíctico de condición periférica). El poeta reconoce en las prácticas de arte una característica común que es «la confianza absoluta (ingenua o consciente) en la autosuficiencia de sus propios medios, es decir, en la capacidad que tiene la obra de agotarse en su producción» (1979, p. 10). O, lo que es igual en la obra como objeto clausurado en sí mismo, pura autorreflexividad y, en esto, asemeja nuestras nociones de poética como archivo y viceversa.

En este sentido, la obra responde a una normalización de sus propios procesos de creación que se circunscriben a la ficción de un yo, un objeto y una escala de valores que Zurita reconoce en el caso de la «Gran Poesía» (1979, p. 10) y su incapacidad de posibles fugas desde lo real. Hay logros, sin duda, en la conciencia del lenguaje que se da en Huidobro, Parra o Lihn, pero lo que los condena es «la obviación de la vida como soporte real de arte» (1979, p. 11). Neruda se salvaría por la encarnación que toma su obra y por la integración del desarrollo histórico en su propia producción. En este punto, las nuevas prácticas artísticas requieren otros aparatos teóricos. La crítica literaria a fines de los años setenta no cuenta con los lenguajes y las perspectivas que ya se dan en otros ámbitos como la visualidad o las llamadas artes plásticas en ese momento:

Solamente en ese sentido creo que puede ser de alguna utilidad el referirse a un «panorama de arte» y encuadrar por lo tanto, la exigencia del surgimiento de una nueva crítica que sea capaz de entender los nuevos parámetros reflexivos y teóricos que implican una práctica distinta de vida-arte. Porque definitivamente, el problema no es de una mayor o menor riqueza «cultural» de nuestro medio, o al menos en un sentido no lo es, sino más bien de encuadre, de la perspectiva con que los nuevos creadores sitúen sus trabajos como producción específica, socialmente dirigida, de una nueva realidad; ese es el sentido; porque en suma entendámonos: finalmente de lo que se trata es de ser capaces de estructurar la vida, no un libro. Afirmo que ese es el trabajo y el Proyecto del Mein Kampf de Raúl Zurita. (1979, p. 11)

Esta es la primera vez que aparece la noción de *Mein Kampf*, referencia evidente al libro homónimo publicado por Hitler en 1925. Más allá de las obvias diferencias con un texto que contiene el ominoso germen del Holocausto, Zurita lee la *persona* de Hitler como la de un siniestro artista total del Estado (parodia macabra de un teatro de la muerte embebido de vitalismo). Podemos establecer un diálogo con Rafael Argullol (2007) en *El fin del mundo como obra de arte*: Hitler es tan criminal como artista y en esa pasión sin precedentes se plantea el mundo como un lugar real y simbólico donde «la utopía romántica de *la obra de arte total* se pone al servicio del Estado» (p. 106) hasta traslaparse. Para ello, el *artista* Hitler dispone de dimensiones que exceden en mucho el reducido ámbito de un escenario teatral u operístico, que es lo que entrevé Chaplin en *El gran dictador*: el Hitler de Zurita es temible porque desconoce el distanciamiento operático. Ese pliegue es el campo de batalla de sus primeros manifiestos.

La referencia a Hitler no solo es a la dictadura y su carácter prusiano, sino también a la relación entre locura y poder, entre terror y política, entre muerte y destino: la contraparte de un desvarío. Plantearse un arte que vuelva a la vida, y que haga de ella el espacio de acción de los creadores y de los lectores/espectadores, implica trabajar con la idea de la muerte como su metáfora inversa, con lo que no llega a crearse, a decirse, a ser. En ese borde entre la vida y la muerte está siempre la imagen de la locura. Argullol remata: «Tal vez comprobemos que Hitler, además del sinónimo de un desastre, es el nombre de una metáfora, largamente incubada por nuestra cultura y que, por tanto, nos concierne por completo. Esta metáfora nos habla de miedo y de nostalgia. Asimismo de redención» (p. 121).

Evidentemente, es irracional comparar a Hitler con Zurita. Lo que nos interesa acá es mostrar cómo en una de sus primeras intervenciones en el campo (de batalla) biocultural, hace que la propaganda nazi devenga herramienta que, invertida, desmonte las tramas de concomitancia entre literatura y poder desnudo. No en vano Bolaño también recurre a esta mitología moderna para pensar los alcances de lo literario y los bordes de lo humanizable (por ejemplo, *La literatura nazi en América* o *Estrella distante*).

Zurita vuelve a la idea de soporte y proyecto, pero esta vez habla del cuerpo como «nominación de una ideología, como borrador a corregir de una experiencia» (1979, p. 11) que va desde una vida en particular, la suya, hacia una «realización colectiva» (1979, p. 11), social. Ese itinerario concluye en un Paraíso: «esa posible, todavía hipotética consumación de este Proyecto, por mientras una página en blanco, porque en el mundo, en este trabajo, él aún no está construido» (1979, p. 11).

Ese cuerpo como soporte fue en Zurita, como él mismo señala en el texto, su rostro quemado en mayo de 1975. El itinerario va desde un límite del dolor hasta la lucha por la consumación de una utopía colectiva. Desde el desamparo (cuerpo), el desvarío (discurso) y el descampado (territorio) como conceptos transversales hacia una redención en que se conviertan en todo lo contrario, tanto en valor como en condición.

El segundo manifiesto, «Qué es el Paraíso», se encuentra en el tercer número de la revista del mismo año (agosto de 1979). Impreso sobre líneas verticales y perpendiculares que complican la lectura, hubo de adjuntarse como página anexa. Lo que se hace es no solo corroborar las ideas de «Nel mezzo del cammin» sino que completa el programa de lo que será su poética escatológica. Zurita agrega la condición de soledad, el terror, el sufrimiento desde la cual el sujeto se escinde, se hace un «repetido», un doble de sí mismo que es la condición del inicio del itinerario de todo «trabajador del arte» que emprende la corrección de la experiencia como un borrador de la ficción.

Por cierto, una idea similar en cuanto a la condición de «obrero de la experiencia» sobre sí mismo es lo que planteará Foucault años más tarde en sus últimos cursos en el Collège de France en lo que, como hemos visto, determina la idea de la preocupación de sí (*épimeléia*) desde el *bíos* en aras de un afuera y su genealogía desde la filosofía (cínica), la religión (cristiana), la política (revolucionaria) y el arte (de vanguardia) que son también los ejes de la poética de Zurita. En este caso, se trataría del Paraíso como proyecto final «de la vida que alguna vez será» (Zurita, 1979b, p. 20), esto es, la vida otra. En este sentido, se completa el programa del poeta al plantear el inicio del camino hacia el Paraíso desde el Infierno, pasando por el Purgatorio, lugar en el cual no solo se habla, sino que es donde lo íntimo se vislumbra hacia la utopía como deseo común.

En el manifiesto, Zurita usa la noción de *ficción* como «deseo» al hablar de ficciones colectivas, del individualismo que es ficción produciendo ficción, esto es, producción del deseo por el deseo y por la «Historia del Arte y los Grandes Textos» (p. 20) que crean obras individuales en la ficción, en el deseo, en un sentido propagandístico de una autoría. No obstante, la propuesta del *Mein Kampf* es una práctica nueva, «un nuevo sentido de belleza en la vida» (1979b, p. 20) que no niega el deseo, pero que lo hace engendrar más vida como una nueva forma social de la experiencia total, colectiva, social.

En este sentido, a Zurita lo que le interesa es, a través del arte mismo, volverlo un modo de acceso a lo real, un retorno al sujeto y de ese sujeto a su propia condición de *bíos*, de sujeto viviente, biológico: el hambriento como la extrema conciencia de producción de sí. El programa entonces es proponer una forma-de-vida y los modos de producirla, una ética, desde la experiencia íntima, personal, ascética no para sí misma sino para ser parte de una realización colectiva que es la consumación social final y que el poeta denomina el Paraíso:

Yo sé (y mis amigos también) que cuando podamos rediseñar nuestros trabajos y por ende romper con cualquier obligación al servilismo físico o mental, todos —muertos y vivos— podremos por fin, con el producto de nuestra práctica aquí —no con nuestro desvarío— revertir nuestras carencias y por ende corregir el cielo. Ese es el camino de mi vida, como uno más repetido, el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso del Mein Kampf de Raúl Zurita, y este título es apenas una pequeña, ínfima metáfora del infierno. Allí también se menciona el amor, aunque creo que es mejor no insistir en esa palabra, a lo menos por ahora. Pero la nueva marca en el cielo, no en la cara, ese será el Paraíso. (1979b, p. 20)

En este recorrido, Zurita ve una práctica de arte específica que es, al mismo tiempo, una perspectiva histórica de su entorno y que, en definitiva, no es otra cosa que una producción de subjetividad, de la conciencia de un cuerpo, pero no de un libro. Por su parte, el contexto en que el manifiesto se inserta es en una tensión con la ya mencionada «Gran

Poesía» que comienza con Huidobro y sigue con Neruda, Parra y Lihn en cuanto a la autosuficiencia que ellas representan para sí mismas como poéticas que se agotan en su propia producción, su falta de interiorización y como objeto que suplanta la realidad.

Este derrotero, una escatología literaria, filosófica e histórica, es lo que él reconoce como una versión de la *Comedia* de Dante, pero ya no divina sino humana en su cumplimiento como humanidad, una obra de arte en sí. Zurita vuelve a hacer mención de su autolaceramiento en el rostro con el fierro ardiendo y lo sitúa como el inicio de dicha poética, el punto primero del trabajo real en el dolor y el intento de corregirlo a través del nuevo significado social del Paraíso desde Sudamérica como territorio exiliado del concierto del mundo; de allí la invocación del comienzo del texto: «Gentes de Hiroshima/ Trabajadores chilenos/ Naciones de la Tierra» (1979b, p. 20).

La potencia de ambos manifiestos establece los lineamientos que tomarán autores y prácticas en el quehacer de las artes visuales, en su tensión con las poéticas y la propia literatura en cuanto a la visualidad. Son, de algún modo, los rasgos principales de la Escena de Avanzada: la superación de la idea de obra por una de poética que no es solamente literaria sino también visual, y la pregunta por los soportes y la enunciación de parte de la escritura de manera específica. Como plantea el propio Zurita, no solo se trata de la conciencia de su proyecto de creación personal expresada en estos escritos, sino que todo está proyectado desde su propio cuerpo, sus luchas, su vida específica y el retorno a ella luego de la experiencia de tortura infligida el 11 de septiembre de 1973 en el carguero Maipo en Valparaíso.

Un tercer documento que no es un manifiesto como tal sino una carta que aparece a fines de ese mismo conmovido 1979, cuando ocurre el llamado *affair* Dávila, es una de sus más comentadas e incomprendidas intervenciones. Se trata de un foro sobre una exposición de Juan Domingo Dávila, en noviembre de dicho año, en la galería CAL, mismo proyecto que la revista. Participaban artistas e intelectuales. La versión popularizada dice que Zurita se masturbó frente a una de las obras; la suya, dice que presentó el texto «No puedo más» —perdido, ahora—, y

unas fotos tomadas por Lotty Rosenfeld (aparecía su mejilla quemada con una herida sangrante y restos de semen).³

El malentendido tiene que ver con el hecho de si la masturbación ocurrió en dicha actividad o si solo se trataba de las fotografías del poeta con su rostro manchado. Sea como sea, nos interesa leer tal experiencia como un llamado a reconocer los límites de la crítica de arte y/o, a su vez, proponer una que pase por el cuerpo, por las propias sensaciones de quien lee o ve una obra, ya que se trata de la vida y no de la obra como tal. Dicho de otro modo, apropiarse del fetichismo presente en la pintura de Dávila y devolverlo como una intervención dentro de lo real.

Se podría hablar de una crítica performativa en ciertos términos, o de una cita cínica como hizo Diógenes, quien se masturbaba en público en su vida de «perro» para borrar los distinguos entre una moral privada y una ética pública. Sin embargo, lo que interesa aquí es la posible lectura de una operación (no ya una obra) que no sea discursiva sino gestual.

Otro elemento importante es la recepción mediática de un «hecho artístico» ocurrido en la escena de la neovanguardia, quizá el que más haya tenido repercusión hasta ese momento. Se enviaron cartas a *El Mercurio*; Filebo y varios críticos de arte, como Yolanda Montecinos, se pronunciaron; se intentó hacer un juicio por pornografía y obscenidad contra el poeta. ¿Cuáles son los límites de una obra? Tanto la de Juan Domingo Dávila como la de Zurita trabajan en esas zonas de lo cínico como propuesta filosófica. La denotación del término hoy nos permite abrir un abanico de posibles relaciones de estas operaciones consigo mismas, con otras y con el contexto en donde se desarrollan. No se trata de sexo sino del deseo inherente a toda obra de un otro.

Definitivamente todo esto no puede separarse de las proposiciones de Zurita en este mismo tiempo sobre su poética expresada hasta ahora en los manifiestos comentados. Se hace mención a un texto del cual no hemos podido dar con algún registro, sin embargo, contamos con una carta que el poeta envió a *El Mercurio* (30 de noviembre de 1979) en donde se refiere a las repercusiones que le acarreó dicha intervención.

3 Una de estas fotografías ha sido utilizada como portada del libro *Un mar de piedras*, edición de Héctor Hernández Montecinos.

Aclara Poeta R. Zurita

Señor Director:

Por intermedio de la presente tengo el agrado de dirigirme a usted con el fin de desmentir y aclarar las afirmaciones con las que "El Mercurio" me alude el día 24 del mes en curso, en la columna subtitulada "Arte Pornográfico".

En dicha columna se afirma, sin más, que yo efectué un "aberrante espectáculo de carácter onanista". En primer lugar, señor Director, el concepto usado de "espectáculo" implica la comparecencia física de público. Similarmente, el referirse a mí como un poeta conocido en "ciertos medios", lleva a presuponer —dado el contexto en que se sitúa la alusión— que esos medios serían, por decir lo menos, "moralmente" descalificables.

Pues bien, afirmo inmediatamente el carácter desinformado, falso y, por último, mal intencionado del párrafo en que con tan mala fortuna se me menciona.

Prefiero, si, antes que nada, dejar constancia de que si me he dado la molestia —por primera y espero última vez— de contestar a una publicación periodística con el carácter y la realidad que los sucesos aludidos efectivamente tuvieron (y no con los que una fantasía tristemente encareada parecieron querer darle), es porque el hecho de que "El Mercurio" demuestre en este caso haberse hecho eco de "versiones" provenientes no ya de segunda ni de tercera oídas, sino de nonagésimas, me parece bastante grave y denuncia una actitud de desconocimiento que finalmente no sólo a mí me atañe en cuanto desvirtúa, con el fácil recurso de provocar la "indignación pública", todo un movimiento de artistas y escritores que han irrumpido en el ámbito nacional con una fuerza que jamás antes había conocido nuestro país. Entiendo perfectamente bien que todavía es prematuro para un medio periodístico dar cuenta a cabalidad lo que este surgimiento significa, que incluso pueda merecer dudas y reparos, pero lamento comprobar cómo finalmente la totalidad del artículo en el cual se me inserta obvia olímpicamente realidades de arte cuya comparecencia frente a la vida, en aras de corregir o hacer de ella algo decente, merecen, por lo menos, un tratamiento con mayor altura de miras. El desconocimiento —intencionado o no— o la simple falsedad solapada con apariencias de verdad es finalmente, sabemos, un terreno frágil y quebradizo.

Parece, entonces, y referirme concretamente a los hechos,

El pasado martes 13 del mes de

noviembre, en el curso del foro al que ustedes aluden, procedí a mostrar un trabajo textual (es decir, solamente impreso) que constaba de un escrito y de cinco fotografías que conformaban en conjunto una unidad inserta en una estructura mayor que es la de la totalidad de mi trabajo (libros, publicaciones, etc.). Es evidente, entonces, que el carácter exclusivamente textual, por límite que él sea, y no "físico" de mi presentación en dicho foro, hace que el siempre dudoso concepto de "aberrante" (¿?) deba ser tratado con mucho mayor cuidado por cuanto, por ese camino, tendríamos necesariamente que entrar a descalificar toda la literatura constituida a partir de los latines para adelante. Dicho texto en su conjunto refería una auto-violencia, refería un acto onanista, refería las lágrimas, pero no las presentaba. No había carne en el medio (salvo, si se quiere, las pequeñas marcas reales que habían quedado en mi mejilla), sólo dos hojas mecanografiadas y cinco fotografías que documentaban únicamente primeros planos de mi cara: un rostro violentado. Aclaro esto, porque reivindicado absolutamente, ante todos, la radical belleza del trabajo que a usted aludía, su carácter autoexpiatorio y arrojado, y que fue el origen de tanto descalabro, de tanta fantasía reprimida que, a través de reacciones como la de su diario, son posibles de leer.

Lamento haber tenido que hacer esta rectificación; probablemente hubiese sido mejor mantener la misma actitud que hasta hoy he mantenido frente al tono burdo e incluso cruel, de publicaciones entre las cuales la de "El Mercurio" se cuenta. Me permito, al respecto, recordar una frase que Virgilio dice a Dante en el infierno: "Mejor mira y pasa". Por desgracia, el mero sensacionalismo periodístico se desmiente siempre a sí mismo, no así la mala fe.

Señor Director, no voy a enumerar el daño innecesario que versiones como la de "El Mercurio" (y esa especialmente) me han causado. Finalmente, el autosegarme conscientemente a formas privadas y sociales de sufrimiento es el camino que he elegido de mi vida: ese es el Purgatorio, que sin embargo, a pesar de todo lo que parece desmentirlo, mantiene la esperanza de su Paradiso. Seguramente entonces no serán necesarios los periódicos ni el arte ni la literatura, y no por el olvido como dice Borges, sino porque vivir será en sí mismo un acto creativo. Por el momento me toca el dolor. Eso es todo.

Raúl Zurita

Carta de Raúl Zurita publicada en diario *El Mercurio* (30 de noviembre de 1979).

Primeramente, desmiente ciertos detalles sensacionalistas que se reprodujeron en la columna «Arte pornográfico», publicada en dicho medio. Su argumento dice relación con el daño que se hace a «un movimiento de artistas y escritores que han irrumpido en el ámbito nacional con una fuerza que jamás antes había conocido nuestro país»:

Entiendo perfectamente bien que todavía es prematuro para un medio periodístico dar cuenta a cabalidad lo que este surgimiento significa, que incluso puede merecer dudas y reparos, pero lamento comprobar cómo finalmente la totalidad del artículo en el cual se me inserta obvia olímpicamente realidades de arte cuya comparecencia frente a la vida, su anhelo de corregirla hasta hacer de ella algo decente, merecen por lo menos, un tratamiento con mayor altura de miras. El desconocimiento —intencionado o no— o la simple falsedad solapada con apariencias de verdad es finalmente, sabemos, un terreno frágil y quebradizo. (30 de noviembre de 1979, p. 7)

Zurita aprovecha la visibilidad del caso para proponer no solo lo que concierne a su poética sino para estimular un incipiente campo cultural que es donde se reconoce y entiende las prácticas de su propio proyecto. En lo específico, confirma que solo se trató de cinco fotos y un escrito («dos hojas mecanografiadas»), es decir, un trabajo de «carácter exclusivamente textual» (30 de noviembre de 1979, p. 7):

Señor Director, no voy a enumerar el daño innecesario que versiones como la de El Mercurio (y esa especialmente) me han causado. Finalmente, el autosometerse conscientemente a formas privadas y sociales de sufrimiento es el camino que he elegido de mi vida: ese es el Purgatorio, que sin embargo a pesar de todo lo que parece desmentirlo, mantiene la esperanza de su Paradiso. Seguramente entonces no serán necesarios los periódicos ni el arte ni la literatura, y no solo por el olvido como dice Borges, sino porque vivir será en sí mismo un acto creativo. Por el momento nos toca el dolor. Eso es todo. (30 de noviembre de 1979, p. 7)

En definitiva, se vuelve a la idea del Purgatorio como el camino del dolor que es a su vez el del lenguaje. En ese margen es desde donde están direccionados los proyectos y manifiestos de Zurita en torno a la base de su *Mein Kampf* devenidos dispositivos desde una política, una estética y una ética, pero sobre todo serán los principios estructurales de esta metapoética y las condiciones de producción del archivo que conforman todos estos textos. El carácter de estos escritos, su parresía, es elocuente, ya sea como volante, en una revista o una carta a un medio masivo de comunicación. Lo que se propone es un retorno a la subjetividad fracturada por el contexto tal de la dictadura, pero, más allá, se trata de darle un espacio a un infierno donde no hay lenguaje justamente por la crisis de la experiencia, del cuerpo y del dolor. El *descampado* será la figura que recorre estos precarios paisajes culturales, pero también los territorios mentales fracturados luego de la experiencia del Golpe a través del *desvarío*. El *desamparo* será el discurso general. Estos textos nacen de una experiencia límite y desde esos bordes es que proponen a la vez un arte también límite desde nuevas configuraciones como los soportes, los proyectos, una obra que le haga el peso al hambre.

Es así que en el momento del «abordaje» de Zurita al campo cultural, podemos reconocer una escritura que aún se quiere concebir como intervención. Esta tensión queda enunciada en la siguiente cita de uno de los manifiestos inéditos y cumple una función de déictico, que sitúa a Zurita en ese espacio incierto del abordaje, en que mira —quizá con similar vértigo— tanto la guerrilla como la academia:

Es que mira, todos: escritores, poetas, artistas plásticos, han creado desde la realidad de sus vidas ficciones que han encarnado en obras; novelas, cuadros, environment's, happenings o lo que tú quieras. Obras y hechos puntuales que es preciso desenmascararlos de su profunda irrealidad. No más vida creando ficción. Te propongo esto, que a la inversa, es crear, desde la ficción colectiva, desde la utopía social. Te digo, rehacer —por el contrario— desde la ficción todo el andamiaje oculto de proyectos que es tu vida. Mira, te propongo el Paraíso. (Citado en Germano, 1979)

BIBLIOGRAFÍA

Argullol, R. (2007).

El fin del mundo como obra de arte. Barcelona: Acantilado.

Coccia, E. (2011).

La vida sensible. Buenos Aires: Marea.

Foucault, M. (2010).

El coraje de la verdad. Curso en el Collège de France (1983-1984).

Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Germano, V. (1979).

La divina mejilla: aproximación al «Mein Kampf» de

Raúl Zurita. [Tesis de Licenciatura en Educación].

Pontificia Universidad Católica de Chile.

Neustadt, R. (2012).

CADA día: la creación de un arte social. Santiago: Cuarto Propio.

Raveau, N. (2013).

Revista cal, una historia. Santiago: Cociña, Soria Editores.

Richard, N. (1986).

Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973 (1.ª edición).

Melbourne: Art & Text. [2.ª edición, Santiago: Metales Pesados, 2007].

Valente, I. (7 de septiembre de 1975).

«El poeta Zurita». *El Mercurio* (p. E3).

Valente, I. (16 de diciembre de 1979).

«Raúl Zurita: *Purgatorio*». *El Mercurio* (p. E3).

Varas, P. (2011).

Catalina Parra: el fantasma político del arte. Santiago: Metales Pesados.

VV. AA. (1975).

Manuscritos, (1). Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos.

Zurita, R. (1974-1978).

Documentos mimeografiados inéditos.

Zurita, R. (1978).

«¿Cuáles son los soportes?»/«¿Cuál es la obra?»/«¿Cuáles

son los proyectos?». Documento del autor [archivo

PDF] digitalizado por R. Neustadt.

Zurita, R. (1979).

Nel mezzo del cammin. *CAL*, (2), 10-11.

Zurita, R. (1979b).

Qué es el Paraíso. *CAL*, (3), 20.

Zurita, R. (1979c).

Purgatorio. Santiago: Editorial Universitaria.

Zurita, R. (30 de noviembre de 1979).

Carta a *El Mercurio*.

Zurita, R. (1982).

Tres últimos proyectos. Santiago: Editorial Universitaria.

Zurita, R. (2017).

Verás. Edición de Héctor Hernández Montecinos.
Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.

Zurita, R. (2018).

Un mar de piedras. Edición de Héctor Hernández Montecinos. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

















NO
VIRAR
IZQUIERDA









ÍNDICE DE IMÁGENES

Imágenes de apertura

- Texto manuscrito de Annemarie Maack sobre el poeta Enrique Puentes Gil en hojas «Textos Matriz D» del diario *El Sur* de Concepción (s.f.). Archivo de Annemarie Maack.
- Fotografía de sobres. Archivo de Annemarie Maack.
- «La formación artística». Texto de Annemarie Maack publicado en diario *El Sur* el 28 de octubre de 1983. Archivo de Annemarie Maack.

Imágenes de cierre

- *Acción Neruda* (1982). Registro de la intervención gráfica del Colectivo Arte80 realizado por el fotógrafo Ricardo Pérez Zúñiga.

COLOFÓN

La colección editorial

ENSAYOS SOBRE ARTES

VISUALES fue compuesta

con la familia tipográfica

Autor, diseñada por Luis

Bandovas y comercializada

por **latino**type.

Los interiores, en papel

Bond ahuesado de 80 g,

fueron impresos con negro

y un Pantone Neón doble

pasada, tiro y retiro.

Cubierta de papel Curious

Matter Goya White de

270 g impresa a un color

más Pantone Neón y laca

UV con reserva por tiro.

Encuadernación rústica.

—



**CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO**
CERRILLOS

