SEGUNDA ENTREGA

INTRODUCCIÓN

En la Primera Entrega de los APUNTES SOBRE LA EXPOSICIÓN DE UNA SELECCIÓN DE LA COLECCIÓN PEDRO MONTES sostuve lo siguiente: "En la misma sala, dos retratos más: Dávila y Smythe. Retratos a lápiz. Aquí no hay carne. Solo retracción y fijación de la nostalgia. El retrato de Smythe es una transferencia de un afiche para un concierto en homenaje a Gardel y está fechado en 1974. Este es uno de los cuatro dibujos que Smythe colgó en la exposición de Leppe en Carmen Waugh. Así se daban las cosas. Leppe invitaba a Smythe a intervenir (en) su propia exposición. Y durante ésta, había una banda sonora "de fondo". Se trataba de la canción de Ramón Aguilera, "El día de mi madre" . Diré que en este dibujo está escrito el programa de la obra de Leppe entre 1979 y 1981. Pienso en al menos dos: 1) la PRODUCCIÓN DEL VIDEO DE LA MADRE, en que Catalina Arroyo habla, en primer plano, para entregar rudimentos de la historia de la sentimentalidad de Leppe; y 2) la performance EL DIA QUE ME QUIERAS. Lo sorprendente es esto: una anticipación de la obra de Leppe en una pieza de Smythe. Esto no hace más que apuntar a las complicidades formales, afectivas y sensibles que anudan la relación entre ambos artistas. Aquí, en este dibujo, estaría "la prueba" de que la sentimentalidad de Leppe está "del lado" de Smythe, en la proximidad de 1975, y que ésta irá adquiriendo, con posterioridad, la cobertura vigilante de la escritura de Nelly Richard. Este sería el momento en que habría disuelto la complicidad con Smythe, acelerada por el viaje de este último a Italia. Insisto, por eso mismo, que el punto de partida de la escena-grafía de la madre, en Leppe, se realiza en la cercanía formal de Smythe.

1.- SISTEMA GRÁFICO Y SISTEMA PICTÓRICO.

Lo que viene ahora es la escritura de una Segunda Entrega, destinada a trabajar sobre la complejidad que significó la obra de Francisco Smythe, en dos momentos que me parecen cruciales para una relectura de dicho período: 1974 y 1977. Sin embargo, esta complejidad será abordada desde la exhibición de las obras que pertenecen a Paulina Humeres y que serán exhibidas en la Galería D21, desde septiembre del 2015 en adelante. En este sentido, esta exposición es una expansión de la anterior, en la que solo había un solo dibujo de Smythe: *Retrato de Gardel*. Y en esta medida, la Segunda Entrega es una expansión de la Primera, pensada para completar el análisis iniciado sobre el carácter de esa coyuntura gráfica de 1974, a la que ya me había referido a propósito de los dibujos de Dittborn realizados en 1973. Para esa ocasión incorporé al análisis la denominación "sistema de bellas artes" para designar el espacio contra el cual luchaba –formalmente- Dittborn. Sin embargo, dejé para más adelante las precisiones acerca de la configuración de este sistema y su modo de comportamiento en dicha coyuntura. Ha llegado el momento de continuar con dicho análisis, porque es preciso distinguir en dicho sistema la existencia de dos sub-sistemas, que denominaré "sistema gráfico" y "sistema

manchístico". Este último estará referido a sus dos vertientes que designaré con dos nombres "antiguos" que provocarán el horror de no pocos contradictores, acostumbrados a la corrección política en el método y en las formas de narración de la pulsión de continuidad: el *manchismo idealista* y el *manchismo materialista*. El primero, representado por Couve, el segundo, por Balmes. Cuando menciono el "sistema" contra el que Dittborn se levanta (insurrección de los signos) me refiero a ambos sub-sistemas y a la hegemonía del segundo sobre el primero, a partir de la re-lectura que éste hace de la pintura de la pintura de Burchard como su "instancia de origen", y que repercute en el espacio de la Facultad de 1970 a 1973. Se entenderá por qué esta introducción se hace necesaria porque redefine el rol que en la Facultad tiene la construcción de un "sistema gráfico" a partir del reconocimiento institucional de una práctica estudiantil caracterizada por la pobreza, en el uso de materiales básicos para satisfacer las exigencias de una enseñanza desde ya precarizada.

Los estudiantes no disponían de los medios necesarios para adquirir telas de calidad sobre las cuáles poder realizar las pinturas de gran formato (para la época) que las nuevas referencias informativas planteaban. En cambio, la pintura plebeya depresiva se conmovía y se auto-complacía en el pequeño formato, para cuya realización tampoco invertía una gran cantidad de materiales, especialmente óleo de buena calidad. La pintura de los estudiantes pasó a ser ejecutada sobre papel estraza "tamaño mercurio" mediante el empleo de pintura al acrílico. El "tamaño mercurio" era lo suficientemente grande como para acoger las inversiones gestuales de la nueva enseñanza sesentera que había comenzado a consolidarse progresivamente desde el arribo a Santiago de la gran exposición italiana que aparece consignada en la portada de la Revista de Arte Nº 8 (II época, julio-agosto 1957).

Ya me he referido al rol diagramático que tuvo la exposición francesa "De Manet a nuestros días" que tuvo lugar en el MNBA en 1950. Existe una cierta relación formal entre las pinturas de los abstractos franceses de 1950 y la de estos otros pintores italianos que exponen en el mismo museo en junio y julio de 1957. Ambas exposiciones tienen su importancia en la formación del materialismo manchístico de la Facultad, que no tiene nada que ver con los informalismos españoles a los que –desde Galaz/Ivelic a Hernán Garfias- se les subordina en la historiografía oficial de este largo período. Este materialismo es el que conduce a que el premio del salón de 1958 le sea otorgado a Balmes. Lo que entra a confundir las cosas es que en 1962 tiene lugar el viaje de Balmes, Gracia Barrios, Bonatti y Pérez a Madrid, donde exponen bajo el nombre de Grupo Signo. Ahí comienza la dependencia atribuida a los informalistas, cuando en verdad, las relaciones de dicho grupo no era con Tapies sino con el grupo El Paso. De modo que insistir en el informalismo de Balmes a partir de ahí corresponde a una mala leche analítica que, curiosamente, se desarrolla y se promueve durante la dictadura, como una tentativa de extranjerizar a un artista que hasta 1973 no había hecho más que chilenizarse. Curiosa xenofobia de la historiografía de la recomposición democrática que re-inventa un catalanismo balmesiano que no había adquirido semejantes caracteres antes del golpe militar.

Pero dejaré para otro lugar el análisis de estos problemas. Valga, en lo inmediato, describir el ambiente en que se desarrolla el sub-sistema del manchismo materialista que se hace hegemónico en la Facultad y que facilita la instalación del *sistema gráfico*.

He hablado de la pobreza de los estudiantes. Más bien se trata, en su mayoría, de hijos de una pequeña-burguesía de modestos recursos, que se ven obligados a organizar una cooperativa para adquirir insumos a más bajo precio que el mercado. Una de las cosas que hacía esta cooperativa era producir carbón de espino para los cursos de dibujo y vender el papel estraza de rigor. Pero hizo algo más. La leyenda orgánica señala que a su regreso de la beca en los Estados Unidos, Carlos Ortúzar se hizo cargo del curso de tecnologías y de materiales y que fue en su seno que realizó a través de la Facultad la importación del primer tambor de acetato de polivinil, que comenzó a ser vendido en tarritos de nescafé por la propia cooperativa. Toda esta información se apoya en relatos verosímiles, no absolutamente certeros, porque forman parte del mito tecnológico de la enseñanza de la Facultad de mediados de la década del sesenta. Esto se combina con este otro relato, según el cual Balmes se encuentra con unos estudiantes que están en el pasillo, haciendo nada. Les pregunta por qué están allí, inactivos, y éstos le responden que no tienen con qué trabajar. Balmes entra en cólera y les dice que se puede trabajar con los materiales más modestos; que se puede trabajar con nada.

Trabajar con nada significa popularizar el uso del papel estraza fuera del curso de dibujo y convertirlo en el soporte precario y efímero de inversiones pictóricas que solo son posibles gracias al empleo de la pintura al acrílico, que podía ser más diluida y recibir los efectos del gestualismo dominante. Resulta evidente que "trabajar con nada" posee un correspondiente clave para entender el giro que en la Facultad va a producir el "sistema gráfico" como nuevo espacio de producción de conocimiento. Esto quiere decir que el "sistema de la mancha" ya era, por si solo, un espacio de producción de conocimiento; solo que correspondía a la retórica de la obstrucción y del retardamiento, que tuvo que esperar que la Reforma imprimiera una aceleración de la transferencia informativa, daño lugar a la instalación progresiva y combinada de la hegemonía del materialismo manchístico, y luego, de la convivencia diferenciadamente estratificada con el "sistema gráfico" emergente. Espacio de producción de conocimiento ligado a una aceleración de la transferencia informativa, ya lo he señalado, que se caracteriza por poner en función un régimen de cita y de producción gráfica que toma prestado los referentes de la publicidad y del afichismo cubano. De la publicidad, en cuanto a la incorporación al espacio de arte de los dispositivos de impresión serigráfica y a la popularización del afiche cinematográfico cubano, que conduce a revisar el trato con la reproductibilidad de alto contraste, próxima a una estética agit-prop que estaba documentada a través del abundante material fotográfico que hace ingreso al país a través de los institutos binacionales ligados a la URSS y los países de la Europa Oriental; en particular, la gráfica checoeslovaca y polaca, desde mediados de los años sesenta en adelante. Pero sobre todo, esto implica una aproximación directa a manifestaciones de la

cultura popular urbana que no habían sido suficientemente consideradas por el espacio plástico de la Facultad.

Todo lo anterior lo he tenido que abordar con el propósito de proporcionar una cierta representación de cómo estaba constituido el ambiente urbano en que estaban comprometidas ciertas prácticas que podemos llamar "limítrofes", que se desarrollaban en consonancia objetiva (inconsciente) con el desarrollo de situaciones de infracción social que tenían lugar en la periferia (margen) de la ciudad; a saber, experiencias de luchas urbanas que tendrían su punto de mayor resonancia en 1969 y 1970. No es del todo irrelevante mencionar que en 1969, la exposición que realizan Luis Camnitzer y Liliana Porter en el MNBA está directamente relacionada con un momento dramático de dichas luchas: la masacre de Puerto Montt. Camnitzer instala en la sala del museo un trabajo de fotocopias (entendidas como grabado) en que se reproduce las portadas de los periódicos que consignan la noticia. Los estudiantes de la Facultad no realizaban trabajos con fotocopias porque dibujaban directamente descomponiendo los referentes fotográficos que obtenían de sus estudios de vida cotidiana en los barrios limítrofes de la capital, a través de fórmulas técnicas que eran, también, limítrofes. Este es el universo gráfico al que pertenecen Francisco Smythe y Carlos Leppe y que se desarrolla en el seno de la Facultad desde comienzos de los años sesenta y que termina disputando la hegemonía figural del *sistema de la mancha.*

No es para nada curioso que en este contexto de 1974 Carlos Leppe haya invitado a Francisco Smythe a exponer cuatro dibujos en el mismo espacio de su propia exposición en la Galería Carmen Waugh, *El hapening de las gallinas*. Nótese que en ese momento no se usa la palabra performance en el léxico de las artes visuales. El empleo de la palabra *hapening* revela la pertenencia a un espacio epistémico diferente al que será ambiguamente reconocido después de 1981 como "conceptual" y sobre cuyo uso inicial en el espacio plástico no se ha realizado ningún estudio. Es acerca de estos indicios que se debe poner atención para establecer las distinciones que implica trabajar con nociones que corresponden a universos léxicos muy distintos y que no se suceden, sino que durante un omento coexisten en un mismo espacio, hasta que términos próximos al universo léxico de la semiótica van a ser invertidos en la formas de nominación de las prácticas que van a constituir el nuevo espacio de las artes visuales. De modo que se asiste en 1974 a un deslizamiento formal entre formas de nominar las prácticas que está acompañado por el reconocimiento y edición de nuevas delimitaciones formales.

Leppe invita a Smythe a participar en su exposición, aunque no dice que es una pequeña colectiva. Al parecer, Smythe participa con una modestia asombrosa, exhibiendo rasgos fragmentarios de un universo gráfico que pertenece a las zonas más depreciadas de un tabloide popular; es decir, las páginas de las tiras cómicas y de los crucigramas, donde se publicaban anuncios de personas perdidas. De modo que si estamos en 1974 y los artistas recuperan citas gráficas específicas desde la prensa popular, eso no significa estar en la misma longitud de onda del trabajo de Ronald Kay cuando escribe su famoso ensayo acerca de *El Quebrantahuesos*, cuya

lectura ha convertido este documento de indesmentible deuda dadaísta tardía en un monumento forzado del conceptualismo chileno. Una hipótesis de esta naturaleza sobrepone dos acontecimientos que se repelen ya que es la lectura de Kay la que debe ser reconocida en su fuerza re/significadora, tanto en el método invertido en la lectura como en su procedimiento narrativo de argumentación scriptovisual, que procede desde la revalorización del *fait divers* como anticipación del *objet-trouvé littéraire*. Justamente, es ahí que se instala la distinción entre ambos universos epistémicos, poniendo en evidencia sus diferencias en el momento de su cuasi-simultaneidad. El *fait divers* se aloja en la página que publica las noticias sobre personas perdidas. El *objeto trouvé*, en cambio, remite a la elaboración de una lectura que ha renovado sus referentes historiográficos. Si bien, el *fait divers* es una noción que Ronald Kay conocía de manera suficiente, puesto que durante su estadía en Alemania, cuando se va a trabajar una tesis con Hans Jauss, éste lo envía a Paris a realizar un estudio sobre los *faits divers* en la prensa de masas publicada en la simultaneidad de la edición de *Fleurs du mal* (Baudelaire). De modo que estaba conceptualmente familiarizado con el estudio de los procedimientos iniciales de la prensa de masas en el momento de la edición de una obra de poesía que será relevante en la literatura occidental. De un modo análogo, Kay realiza el estudio del espacio contextual el que se inscribe una iniciativa de poetas materializada en 1952, leída desde un instrumental puesto en ejecución veinte años después, en un soporte disciplinar y académicamente híbrido, como lo es la Revista *Manuscritos* (1975).

2.- PERDIDOS

Todo lo anterior me autoriza a sostener que tanto Leppe como Smythe permanecen en un espacio gráfico en que modifican conscientemente los datos primeros de la prensa de masas y los convierten en otra cosa, que será, en el caso del primero, un espacio que denominará inicialmente como "arte corporal", y en el caso del segundo, un espacio de deformación gráfica ajustable a un procedimiento de expansión no incluible en el espacio gráfico de la caricatura, sino permaneciendo en una zona fronteriza en que tienen lugar procedimientos de descomposición y recomposición de la imagen, sin llegar a destruir las referencias de origen. Lo cual hace que el trabajo se asemeje a lo que en literatura se reconoce como "trabajo paródico", en que el hipertexto debe considerar elementos suficientemente reconocibles del hipotexto para validar las modificaciones realizadas. De un modo análogo, las recomposiciones del dibujo realizan expansiones formales sin por ello borrar los rasgos distintivos de la "imagen de origen". Y esto es lo que hace Smythe con sus dibujos de 1974, tomando a cargo un procedimiento que es habitual en el espacio de la Facultad de los años setenta, procediendo por descomposición de los íconos (clichés) abordados por la prensa de masas, poniendo en escena no ya a los acontecimientos más ínfimos y a los personajes menos importantes en la historia, sino que por su efecto de lectura dan cuenta del funcionamiento simbólico –de la "parte maldita"- de la sociedad.

El *Retrato de Gardel* (Colección Pedro Montes) tiene su origen en una fotografía impresa en un afiche que anuncia la realización de un Homenaje a los treinta y tantos años de su fallecimiento, que debía realizarse en el Teatro Caupolicán, que dicho sea de paso está situado en la calle San Diego a la altura del ; es decir, a cuadras del barrio que será objeto de su investigación para *Paisaje urbano* (1977).

El retrato está realizado con tinta y lápiz grafito sobre papel. La economía de la imagen remite a la figura de Gardel y a una pluma dibujada como si estuviera incrustada como un alfiler que une el campo de la imagen de Gardel con el papel que la sostendría por debajo. Sin embargo, no puedo dejar de poner atención en el hecho de que la pluma está dibujada con lápiz de grafito, mientras la imagen del cantor está realizada principalmente con tinta y el acabado, en algunas zonas, está remarcado con lápiz. Existe, pues, una vigilancia técnica ejecutada por el grafito como contención de la tinta, de un modo análogo a cómo en el espacio de la Facultad el sistema gráfico vigila al sistema de la mancha y delimita su expansión.

En Retrato de Ana Rosa Contreras, la estructura del afiche define la letra en condición de zócalo; cuestión que va a ser crucial en el dibujo –de propiedad de Paulina Humeres- que abre en términos estrictos esta exposición. Se trata del retrato de una mujer de 83 años que se encuentra desaparecida desde el 11 de mayo y no se ha sabido nada de ella. Cuando se extravió vestía falda gris y chaleco del mismo color. Smythe reproduce el texto que señala que tiene sus "facultades mentales perturbadas". Cualquier dato se ruega comunicarlo a una dirección determinada o en su defecto a Carabineros. Todos estos datos siendo anotados por Smythe con lápiz de grafito, a mano, calcando la tipografía del anuncio del periódico. Smythe copia la letra. Sobre la escritura copiada y calcada se erige la imagen, realizada con tinta. Está todo claro. Las distribuciones ya han sido prescritas: el grafito sirve para escribir, mientras la tinta para reproducir la imagen; de todos modos, será vigilada y compelida a mantenerse dentro de los márgenes trazados por el grafito.

Obviamente, no voy a caer en la trampa de establecer una carrera de precursividades, como se acostumbra en la escena chilena, pero resulta más que evidente que en 1974, Smythe realiza un trabajo gráfico que afirma como punto de partida la foto-carnet, que norma la calidad de un sujeto como subordinado a la regulación que lo separa de su trama de relaciones privadas para destinarlo a servicio social del control del Estado. De modo que al "pasar la imagen en limpio", lo que hace Smythe es "ensuciarla" mediante una operación subjetiva de recuperación icónica del sujeto del extravío; cuestión que ya estaba meridianamente clara para un artista que desde el sistema gráfico que sostuvo su enseñanza obtuvo las primeras armas para proseguir lo que le habían señalado; es decir, hacer evidente los indicios que determinan el reconocimiento de unos cuerpos que no acuden a la cita.

En 1974, en Santiago de Chile, no se había hecho público ningún ensayo sobre el estatuto de la foto-carnet. Smythe trabaja sus dibujos en ausencia de una teoría elaborada al respecto, sino que opera desde el máximo rigor que le puede permitir

el sistema gráfico de la Facultad, donde la preeminencia de la fotografía sobre la pintura ya se había convertido en un saber impropio. La revista *Manuscritos* es publicada en 1975 y las operaciones que realiza Ronald Kay provienen de otro debate, de otra polémica, cuyos insumos pone a disposición de Diitborn y que contribuirán de manera decisiva en la construcción de su sistema. Cuando Smythe realiza estos dibujos que toman la foto-carnet como sustrato referencial, Dittborn está realizando las pinturas "de Cartagena" y continúa con los dibujos desopilantes realizados con tinta china. No se topan. A lo más, conversarán algunas cosas. Pero el compinche formal, gráfico, generacional, de Smythe, es Leppe. Ciertamente, el Leppe de "antes de" *Cuerpo Correccional* (1981). Y del Dittborn de antes de *Fuera de Serie* (1977). Smythe representa todo aquello que Dittborn puede detestar, porque entre otras cosas, el primero opera al interior del sistema de la Facultad que no ha reconocido al segundo luego de su regreso de Europa. Smythe tampoco será reconocido por los *padres totémicos* a su regreso en los años noventa. Pero Smythe dibujó en 1974 estos retratos que devuelven a los extraviados una condición de pertenencia que se puede concretar solamente en el deseo de representación. Pero que al mismo tiempo, por una especie de anómala proximidad que solo es posible en la conversión de la foto-carnet en el nicho funerario que es y que siempre fue, Smythe inicia un *trabajo de duelo* que no ha sido suficientemente advertido por la reductiva crítica de arte freudianizada que acapara para sí las configuraciones de un léxico que aplica luego a artistas y obras posteriores a 1974.

En el retrato de Ana Rosa Contreras hay dos `plumas cruzadas que lo sostienen desde "atrás" (sabiendo que no hay detrás, sino solo un "debajo" virtual, que al final se da a ver como un atril decorativo que sustituye el premio de unas palmas). En algún lugar he leído que los indios Pueblo consideran a las plumas como intermediarias entre cielo y tierra y las colocan en lugares especiales de su geografía sagrada. ¿Por qué no pensar que este tipo de dibujo que elabora Smythe es una animita gráfica, construida en un lugar específico de su geografía mental? Fiel a las enseñanzas adquiridas en su recorrido por los barrios de San Diego, Franklin, Placer, Arturo Prat, Smythe no es ajeno a las determinaciones de la cultura popular urbana y recoge de este estudio personal lo que la misericordia del pueblo instala *en el sitio en el que aconteció una 'mala muerte'. (Oreste Plath).* Esta es una hipótesis que autoriza a considerar este dibujo como un cenotafio popular, donde lo que se honra no es el cuerpo (perdido) sino el alma, la "ánima". Lo cual me remite a otra hipótesis, según la cual, Smythe a través del dibujo realiza un acto de reparación arcaica, mediante el cual desea hacer presente la ausencia del cuerpo. En Chile, en 1974, hay personas a las que aconteció una "mala muerte", que han sido "desaparecidos", han sido forzados a "perderse", a raíz de lo cual acude a las formas que tiene el hábito popular de publicar en el diario avisos que solicitan la colaboración de los lectores para ser encontrados, ya que se han "extraviado" porque tienen "las facultades mentales perturbadas". Lo cual, en ese contexto, no es mucho el esfuerzo que hay que hacer para entender que Smythe está haciendo referencia a quienes no han sido encontrados y se adelanta a dibujar el cenotafio porque presume que han tenido "mala muerte". Lo cual me hace pensar en una tercera hipótesis, por la que se puede considerar que estos dibujos son "escritos"

presentados como "habeas corpus" (para que el cuerpo sea –al menos- re/presentado).

En esta misma serie, el dibujo de Luis Marcos Henríquez Riquelme presenta un detalle, que repite lo que ya se reconoce en el retrato de Gardel; a saber, la impresión de unos labios pintados con crayón rouge sobre su mejilla izquierda. "No hay beso que no sea principio de despedida; incluso el de llegada" (George Bernard Shaw). Sin embargo, en este retrato, la marca del crayón rouge se descalza de los labios dibujados del sujeto, como para señalar la existencia de una huella "fuera de norma", poniendo el énfasis en la ambivalencia del gesto. De todos modos, Smythe somete a la representación a un ejercicio de reconocimiento gráfico impresivo por contacto, que se desmarca del ejercicio del trazo, poniendo en conflicto dos tecnologías corporales de identificación. La impresión de los labios sustituye la impresión de las huellas digitales y ponen en evidencia la amenaza de la carne tumefacta, el devenir-carne, señalando la frontera entre el pintor y el carnicero (Francis Bacon), que por lo demás solo pinta a partir de fotografías, nunca del natural, y que declara que siempre fue impresionado por la imágenes relativas al matadero, a la carne, a la crucifixión, para lo cual Smythe resitúa las referencias y las deforma al convertirlas en un encubrimiento aparentemente banal, para decidir la (dis)posición de la carne vulnerada. Ahora bien, el ensayo de Deleuze sobre Bacon (Logique de la sensation) solo aparece en 1981. No es analíticamente aceptable remitir el diagrama de esta obra al análisis de la obra de Smythe, en cuyo trabajo el color rosado "hace nata" desde la misma época de sus dibujos de extraviados, porque eso significa atribuirle alcances que no coinciden con sus propósitos, aunque los problemas relativos a la representación de la carne están presentes con fuerza en su obra, ya que Smythe tampoco era indiferente a las imágenes que encontraba en el Matadero de Franklin, que quedaba cerca de su casa y que visitaba asiduamente, como quedará demostrado en *Paisaje Urbano* (1977).

No conozco declaraciones críticas sobre los trabajos de 1974, como será el caso en 1977 a propósito de la exposición en Galería Cromo. La única referencia que he encontrado es un capítulo en la tesis de Carla Macchiavello, escrita en xx y que está en proceso de traducción para ser próximamente publicada. Es así como señala:

"En Smythe la transgresión del orden parecía estar conectada a un tema popular que surgía como un fantasma que amenazaba con sobrepasar los límites, una presencia de malevolencia y desorden que se percibía en el aire y cuyos resultados había padecido la burguesía chilena en un pasado no tan distante. Este tema popular se componía de una serie de referentes visuales que provenían de la cultura gráfica vernácula y establecían una identidad entre los dos. En 1976, el tema popular se materializó en las obras de Smythe como una amalgama entre caricatura, íconos, imágenes religiosas y estética de cartel, que unía el lenguaje de la publicidad y la propaganda a lo vernáculo, lo devocional y lo político[1]*. En 1974 ese tema surgió en*

[1] Las obras de Smythe de los años setenta han sido constantemente caracterizadas por los críticos chilenos como arte pop, principalmente por su similitud estilística con obras

una serie de dibujos austeros en blanco y negro, con toques de aguada, que representaban retratos enmarcados de héroes culturales populares, como el cantante de tangos argentino Carlos Gardel y miembros anónimos o marginales de la sociedad, entre otros, los locos. Su reemplazo en 1977 por retratos fotográficos y dibujos basados en imágenes producidas de forma mecánica continuaba el camino de la identificación con lo popular a través de una referencia a la reproducción masiva y la naturaleza apenas esbozada de los dibujos. De esta manera se le daba forma y presencia a un tema popular, principalmente a través de formas gráficas históricamente vinculadas a los imaginarios populares y la resistencia[2]".

A continuación de esta cita, Carla Macchiavelo destina varios párrafos a mencionar como un antecedente ineludible para estos trabajos el conocimiento que Smythe y los artistas tenían de La Lira Popular, cuyas reproducciones fotográficas habían sido expuestas parcialmente en la Cuarta Bienal Americana de Grabado en el MNBA en 1970 bajo el título "Grabados Populares Chilenos", con una presentación de Alamiro de Avila Martel. Sin embargo, la relación entre Smythe y La Lira Popular es un antecedente cultural de carácter general, sin compromisos estilísticos definidos, ya que las referencias iconográficas lo hacen depender de la cultura del comercio popular y de su visualidad vernacular. En el catálogo de esa bienal, organizada por los enemigos jurados de la Facultad, aparece una sección dedicada a José Guadalupe Posadas. La operación no podía ser más ofensiva en contra de la Facultad de parte de quienes organizan la Bienal; es decir, Nemesio Antúnez y Emilio Ellena, cuyo propósito explícito era formular una nueva hipótesis sobre el origen y el desarrollo del grabado en Chile.

En esa polémica armada ex profeso, el recurso a Posadas y a La Lira Popular proporcionan ejemplos no-comunistas de articulación del campo del grabado, que en ese momento está siendo trabajado desde la Facultad en una perspectiva serigráfica, que implica tomar a cargo los desechos de la cultura popular urbana. Lo cual hace que la Facultad sostenga una posición contemporánea frente al revisionismo tardo-moderno de la Bienal, ya que esta promueve una proyección

---

norteamericanas. El término "pop" tiene un significado difícil de definir en la medida en que combina elementos de la publicidad, el mercado, la cultura de masas, lo kitsch, lo banal y lo cotidiano, al tiempo que contiene también aspectos del arte culto y sus instituciones. Lo "popular" parece un término todavía más amplio, que involucra lo público, los estratos sociales, lo indígena o vernáculo y el comercio, todo por igual.

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

prácticamente "ontológica", basada en la reivindicación de la "austera pureza formal de lo pobre". La Facultad sostiene *lo popular*, mientras la Bienal defiende *lo pobre*. Smythe no está con lo pobre, sino con lo popular. En función de lo cual, sugiero que su retaguardia plástica está ligada al recuerdo de la estética manifiesta del programa "El pueblo tiene arte con Allende", que está alojado en una carpa en la explanada frente al ingreso de la entonces Escuela de Bellas Artes, en el mismo momento que se inaugura la Bienal en el MNBA. Esto llevó a Nemesio Antúnez a sostener que los comunistas de la Facultad habían levantado la carpa para boicotear la Bienal, cuando en verdad estos habían iniciado la campaña de los artistas en apoyo a la candidatura de Salvador Allende. Es de entender que las relaciones no eran para nada amistosas. Desde la Facultad se acusaba a los organizadores de la Bienal de "agentes de la CIA", porque estaban auspiciados por la Sociedad de Arte Contemporáneo. Sin embargo, para los lectores de hoy, baste con saber cual era la conformación del Jurado: Una E. Johnson, Emilio Ellena, Antonio Romera y Emilio Morales (secretario). Obviamente, la acusación correspondía a una modalidad del debate político que apuntaba a la descalificación total del bando contrario. Lo curioso es que en el bando de la Bienal había personalidades de la izquierda no-comunista pero que desde siempre habían sido colaboradores de la Bienal. En particular, el poeta Thiago de Melo, que había sido agregado cultural brasilero de Joao Goulart y que había sostenido un importante programa de introducción a Chile de la obra de importantes grabadores brasileros. Ahora bien: es totalmente coherente la presencia de Romera en el Jurado, ya que siempre sostuvo posiciones contrarias a la política de la Facultad, como quedará demostrado en su famoso artículo de febrero de 1974 destinado a dar cuenta del año plástico de 1973. Un artículo en el que sostiene una verdadera "incitación al asesinato", pero escrito una vez que se enteró que Balmes ya estaba fuera del país, exilado, y que no disponía de los medios para responder.

De modo que Smythe es deudor del "sistema gráfico" de la Facultad, tal como lo he sostenido con anterioridad, teniendo en cuenta que es ese mismo sistema el que favorece la relación de los artistas con la cultura popular urbana. La Bienal estaba atravesada por la dependencia simbólica de una ruralidad interpretada por grabadores rousseauistas que reflejaban la *bondad natural del pueblo*, mientras la Facultad buscaba poner en pie una correspondencia entre gráfica política de nuevo tipo y movimiento popular ascendente.

Donde de manera más elocuente se pone de manifiesto la pertenencia de Smythe al sistema gráfico de la Facultad es en la exposición de *Paisaje Urbano*, realizada en Galería Cromo durante los meses de septiembre y octubre de 1977.

3.- PAISAJE URBANO

El conocimiento que de esta exposición se tuvo durante mucho tiempo fue remitido solo al catálogo de la misma, diseñado por Carlos Leppe. Smythe embaló la obra y

se la llevó de viaje, como si con ello transportara su propia memoria de obra consigo. De este modo la expuso en Italia, en Francia y en España. Regresó con ella y la expuso en la retrospectiva que realizó en el MNBA en noviembre de 1992, reuniendo obras realizadas a lo largo de treinta años de trabajo. Sin embargo, las piezas de 1977 pasaron relativamente desapercibidas frente al énfasis que el propio Smythe puso a las obras realizadas con posterioridad a 1985. Lo cual no quiere decir que desconsiderara su obra anterior, sino que por el tipo de diseño curatorial que decidió implementar, le imprimió a las obras de los años setenta un carácter de antecedente preparatorio. No compartí en ese momento este criterio y sostengo hoy día que el propio Smythe –sin habérselo propuesto- favoreció la "producción de olvido" de la obra que ahora retomamos en consideración, restituyendo la justa posición que tenían, porque de este modo se redimensiona el valor que esta sostiene para una lectura que no sucumbe al reduccionismo analítico de que fuera objeto entre 1980 y el 2000. Precisamente fue este año, en ocasión de la exposición "Historias de transferencia y densidad" (Chile Artes Visuales 100 años) que resolví exhibir página por página el catálogo de la exposición en Galería Cromo de 1977 y unas láminas de la muestra que Smythe realizó en la sala de la Compañía de Teléfonos de Chile (CTC). Me parecía que esta decisión hacía justicia a la obra que Smythe produjo en esa coyuntura de 1977, a la que le "habían hecho la desconocida" cuando era ésta misma la que había puesto a circular unos efectos gráficos que implicaban el reconocimiento inaugural de iniciativas singulares que hasta ese momento no habían sido consideradas, tales como la puesta en escena de la foto-carnet y la presencia de los fotógrafos minuteros en dos lugares que él mismo se encargó de relevar en sus estudios de campo; a saber, las vitrinas de los comercios de fotografía en el barrio San Diego y las plazas y ferias cercanas al barrio Franklin/Arturo Prat. Vitrinas en las que consignó la disposición de un material fotográfico de identificación sometido a una prolongada exposición a la luz solar, con el propósito de "mecanizar" la descoloración. Plazas en las que verificó antes que otros la persistencia ritual de la fotografía de cajón y el rol que esta jugaba en la construcción y reproducción de una pose social. Entonces, lo que importa es poner en estado de crisis el reduccionismo interpretativo destinado a legitimar teóricamente una política de carrera incierta, destinando baterías conceptuales escogidas a la medida. Smythe no experimentó ganancia alguna con estas atribuciones porque se mantuvo en una zona de autonomía que en Chile se castiga en proporción inversa a la dependencia exigida para gozar de la protección nocional que ejerció el dominio entre 1979 y 1983, a lo menos.

Durante la exposición del 2000, desarmé el catálogo de Smythe y lo hice reconocer como Obra; realizando una operación a medias, porque no hice ninguna mención a la existencia de la exposición de 1977, propiamente tal. Sin embargo, ningún "testigo de época" expresó deseo alguno de agregar un elemento más a las objeciones de los *padres totémicos* en contra del diagrama de trabajo que sostuve, ni siquiera hicieron mención a la existencia infraestructural de la exposición de dibujos. Imagino que esto hubiera significado reconocerlos en la complejidad de la polémica formal que instalaba. Había que restar a estos dibujos toda presencia y desestibarlos de la memoria de los procesos, marcando las diferencias que había

que establecer y reconocer de inmediato la existencia de dos *epistemes*; por un lado, Smythe representaba –a la vez- lo más complejo y más avanzado del sistema gráfico de la Facultad; mientras que por otro, había otros artistas y existían otros críticos que introducían la inédita eficacia editorial de una analítica que se sustentaba en la transferencia de comentarios de autores que hasta ese entonces habían carecido de efectos en la re-escritura de la historia de la escena de arte.

La iniciativa de "hacer reconocer como obra" el catálogo de la muestra de 1977 para re-escenificar su importancia en la coyuntura del 2000 implicó *sobredimensionar el referente fotográfico por sobre su determinación gráfica*, porque desde 1980 (aprox.) la polémica del período había sido circunscrita a las relaciones problemáticas entre pintura y fotografía, para favorecer la emergencia y circulación de obras que se reclamaban de esta última determinación; en particular las obras de Dittborn y las obras de Leppe. Sin embargo, esta posición era una ficción de poder destinada a justificar la preeminencia de algunos nombres en una escena cerrada, cuyo punto inicial ya había sido fijado como escena inaugural en "otra escena" de 1977, que corresponde a la producción de la exposición *Final de Pista*, de Dittborn. Desde ese mismo momento, las palabras de Smythe en el catálogo de 1977 pasaron a ser desatendidas a sabiendas. De modo que mi decisión de exhibir el catálogo de 1977 como la memoria residual de la muestra ponía esta obra en un lugar ineludible frente a la empresa de omisión de que había sido objeto. Lo que importaba era consignarla como un antecedente que no podía ser borrado y que pertenecía a una coyuntura anterior a la epopeya que ha dominado la "atención crítica". Debo hacer recordar a la "crítica joven" de hoy que de forma análoga consideré la participación de las obras de Cecilia Vicuña y Juan Luis Martínez, porque a mi juicio habían establecido los términos de una "escena de anticipación" que había sido voluntariosamente desconsiderada. Los pormenores de esta "curatoría al interior de la curatoría" en la ya mencionada exposición del 2000 están consignados en el texto de presentación del catálogo de la muestra.

Ahora bien: este catálogo de Smythe en CROMO de 1977 viene a ser la plataforma de una discusión que éste sostiene con Richard/Leppe, pero que será desmantelada a poco andar. El catálogo sostiene la meta-discursividad de la obra exhibida y adquiere una función de autonomía, porque entra a debatir con quienes organizan la obstrucción de sus proyecciones analíticas. De este modo, re-leerlo a catorce años de la exposición en el MNBA significa una obligación analítica que plantea la necesidad de reconstruir los términos de un campo cuya complejidad ha sido desmerecida. Por eso he insistido en reconocer la existencia del sistema gráfico de la Facultad, teniendo en Smythe a uno de sus más grandes representantes. Un sistema cuyos términos van a extenderse hasta bien avanzados los años ochenta, a través de *Historia sentimental* … de Gonzalo Díaz, en que la deuda a Smythe a estas alturas ya no puede ser desconocida. En más de una medida la prolongación del sistema gráfico de la Facultad no puede ser desconocida en los trabajos de Díaz anteriores a sus instalaciones de 1988. No es posible desconocer tampoco la precedencia de la obra de Smythe en las consideraciones proclives al rol del *fait-*

divers y el rol de las "gráficas encontradas" en la organización del campo plástico de 1980.

El catálogo *smythe* fue publicado en septiembre de 1977 y en su portada reproduce la fotografía de la esquina de las calles San Diego con Tarapacá tomada a las 12.30 hrs del 23 de agosto de ese año. La contraportada reproduce la misma fotografía, pero impresa en sentido inverso. ¿Conocía Smythe el ejemplar de Revista *Manuscritos*, que había sido publicado en 1975?. Es más que probable que en esa fecha ni Smythe ni Leppe conocieran a Ronald Kay. No formaban parte de la misma trama. Este último era profesor en el DEH de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, mientras los primeros provenían de la Facultad de Bellas Artes. Ni él ni Leppe conocían a Ronald Kay en esa fecha. Habría que preguntarse por la existencia de puentes informales de contacto entre ambas facultades, en la coyuntura de 1972, que fue particularmente difícil, dada la composición de la correlación de fuerzas en la Universidad de Chile, bajo la rectoría de Edgardo Boeninger, fiero opositor al gobierno de Allende. La Facultad de Bellas Artes, es necesario recordar, jugó un rol de relevancia en la implementación de la "ilustración política" de ese entonces. Ronald Kay regresaba de Alemania en 1972 y por el tipo de relaciones que había entablado con artistas alemanes, es difícil pensar que su discurso tuviese recepción en el ámbito de la Facultad, a juzgar por la animadversión en su contra expresada por antiguos docentes de ésta, manifestada con vehemencia en la presentación que éste hiciera de la Obra de Dittborn en el anfiteatro de la CEPAL en marzo de 1981. Lo que quiero decir es que para los operadores principales de la Facultad, la figura de Kay era irrecuperable. Sentimiento que persistió –como digo- en la animosidad política reproducida por el Taller de Artes Visuales. Sin embargo, ni Leppe ni Smythe era operadores de la Facultad; no estaban cerca ni del poder político ni del poder académico; lo cual hace pensar que luego de 1974 establecieron relaciones con Kay al margen de estas determinaciones que habían caracterizado la coyuntura inmediatamente anterior. Todo esto, en el supuesto de que estas relaciones hubiesen sido entabladas. Todo indica que entre Kay y Smythe, fuera de encuentros sociales, no hay pruebas de un interés mutuo o común. Si bien, de parte de Leppe, al menos está documentado su acercamiento con Ronald Kay y Catalina Parra hacia 1977, que es la fecha en que Leppe diagrama el catálogo de Smythe y que pertenece al stf de galería CROMO, que es la competencia de EPOCA, de la que Ronald Kay y Eugenio Dittborn eran asesores. De ahí se explica la competencia que había, entre ambas galerías, verificada desde ya a nivel de la diferenciación de sus ediciones.

Existe una evidente distancia entre la impresión y composición del catálogo *smythe* respecto de *Manuscritos*, cuyo concepto editorial es manifiestamente definido como una *visualización*. El catálogo *smythe*, en cambio, en relación a su determinación gráfica señala dos cosas: *Diagramación:* Carlos Leppe; *Fotografía*: José Moreno. Luego, en la primera página aparece impreso el diseño de una ficha de antecedentes. ¿No suena curioso en extremo que este pequeño detalle no haya sido mencionado por la crítica? En plena dictadura, sustituir el *curriculum* por una ficha cuasi-policial no es un asunto a dejar pasar. Si bien la ficha realizada por Smythe no corresponde con el modelo del Registro Civil, sin embargo obedece a la entrega de

un tipo de información sobre el que resulta necesario enfatizar, en esa coyuntura de 1977. El propósito de la ficha –con foto-carnet incluida- es presentar *al pintor como un sospechoso*. No se sabe muy bien de qué. Sospechoso de hacer ostentación del sistema gráfico y develar sus condiciones de circulación analítica. Sospechoso de convertir un sistema gráfico en herramienta analítica. Aunque estas situaciones debían no ser apreciadas como parte de un proceso que veía de lejos, para poder afirmar en esa misma fecha la existencia de una escena que carecía de antecedentes y que no era siquiera consciente de su historia, en el deseo de instalar nuevos referentes "inaugurales". Tal era la "bronca objetiva" de no pocos agentes de la escena (poetas, escritores, críticos, artistas) en relación a la hegemonía de la Facultad de Bellas Artes en el período de la Reforma (hasta 1973). Hegemonía que había significado el montaje de exclusiones, de las que el propio Dittborn sería víctima durante ese período. Inevitablemente, la dictadura significó barrer con todas las vigilancias que la Dirección Política de la Facultad ejercía sobre el campo plástico, de modo que una vez levantada la "censura institucional" de esa izquierda, quedaba el campo libre para la puesta en circulación de nuevos discursos de transferencia. Para quien moleste esta afirmación lo desafío a estudiar la escena restrictiva en que el debate sobre "artista y sociedad" se comenzó a desarrollar, nada más que recurriendo a la reconstrucción del "sentido común artístico" que sostenía el Encuentro de Artistas del Cono Sur, realizado por el Instituto de Arte Latinoamericano. Resulta abismante la diferencia entre el tono y la perspectiva de Revista *Manuscritos* (1975) y el tono y la regresión del discurso manifiesto de los artistas en 1973, escudados en una "teoría" de la Revolución del artista como "auxiliar de servicio".

Francisco Smythe y Carlos Leppe eran estudiantes avanzados de la Facultad cuando tuvo lugar el golpe militar. La base de lo que van a ser sus estrategias gráficas y performativas tenía ya una historia de asentamiento durante todo el período anterior. Los dibujos de Smythe de 1974 son un testimonio de esto. Al mismo tiempo, el "dadaísmo" progresivo de Leppe, que no puede ser desvinculado de su enseñanza previa de escultura, en cuyo "sistema de enseñanza" aprende a *moldear*. Lo que no se ha tomado en consideración es el tipo de obra que hacía Leppe en ese entonces y que explica muy bien la expansión corporal que lo conduce a formular el arte corporal radical de los año1980-1981. Todo eso proviene del sistema gráfico de "la Chile", donde Leppe es ayudante de Sergio Mallol y realiza unas esculturas en yeso pintado de las que hoy día no se tiene imágenes. De ese moldeado pasa a las *acumulaciones* de 1979, que delimitan y proyectan el imaginario objetual cuyos referentes gráficos Smythe ha elaborado en 1977; lo cual es una prueba más que señala el tipo de intercambio de referentes que tenía lugar entre ambos, desde que eran estudiantes. Sin embargo, en 1977, antes de que Smythe expusiera en CROMO, Leppe exhibe en la misma galería *La serie de la policía: documentos*, poniendo por delante la densidad del cuerpo violentado por la fotografía. De modo que es allí que comienza a fraguarse la "encerrona" del catálogo de Smythe, en que la fotografía pasa a *sobredeterminar* la obra, negando las condiciones que la había hecho posible, fraguando un estilo argumental que debía omitir todo antecedente que no pudiera ser colonizado discursivamente por la escritura de los nuevos lectores, que dejaban

caer sobre la obra de Leppe la protección de las teorías consideradas más adecuadas (Freud, Sontag, Benjamin, Kristeva, por mencionar algunas). En esa medida, Smythe quedó *subdeterminado*, sin la protección requerida. No pasó el umbral de la cobertura editorial, quedando a merced de la reducción a que lo somete el discurso de N. Richard en el mismo catálogo, que se concentra en demostrar el peso diagramático de la fotografía, haciendo caso omiso de la procedencia formal de Smythe; es decir, incorporando el recurso dominante de la fotografía por sobre la prevalencia del sistema gráfico del que era deudor.

El debate invisible al que hago referencia dejó de ser reconocido por el equipo de Galería CROMO porque el viaje de Smythe lo sacó de la escena. El cierre de CROMO en diciembre de 1977 abriría la fase de galería CAL, que el mismo equipo pasa a manejar en el curso de 1968; lo que significa no solo gestionar una galería sino hacerse cargo de una revista asociada. Sin embargo esto corresponde a otra historia. Lo que en el presente de 1977 me interesa es que el catálogo de Smythe es la última prueba de la existencia del sistema gráfico de "la Chile" de antes del golpe militar, que pervive en algunos de sus principales agentes. Mencioné, en algún momento, que esta pervivencia se prolonga hasta *Historia sentimental*…. de G. Díaz (1982), pero es aniquilada como referente documentado. Incluso, existiría una cierta articulación formal entre los collages que Smythe produce estando en Italia a partir de recortes de diarios de crónica roja y de revistas porno y aquellas láminas de Leppe de *La serie de la policía*. Eso significaría pensar que Smythe llega, de algún modo a Italia, a mirar con (ciertos) "ojos de Leppe". Sin embargo es preciso señalar que Leppe remite su fragmentación material a la presentatividad de su propio cuerpo y del cuerpo de la fotografía como problema. En cambio, en esa misma fecha Smythe permanece en el terreno de un tipo de iconicidad, que impresa en los Medios lo vincula con su *Paisaje urbano*. De modo que el "antes de partir" (de Santiago) y el "recién llegar" (a Florencia) se conectan como una preocupación continua, en la que finalmente, lo que termina interviniendo el propio Smythe "recién llegado" es el propio cuerpo fotográfico, porque era un problema que ya había sido planteado "antes de partir", a través del sistema gráfico que habilita los dibujos de 1977. Pero esto es de lo que nadie habla o de lo que se desea hablar lo menos posible, para enfatizar la supremacía del programa de la ortopedia fotográfica por sobre el mecanismo de la manufactura gráfica. El cuerpo fotografiado de Leppe va a ocupar desde ese momento, el delante de la escena crítica, mientras que el paisaje urbano va a quedar remitido a la ilustración de residuos de una cultura kitsch, designada como sinonimia de cultura popular en el debate de transferencias y que va a pasar a ser reemplazada por el mecanismo sustituto de la cita generalizada, tanto pictórica como fotográfica, en una especie de razonado delirio de la subordinación referencial.

El barrio San Diego, avenida Matta, la calle Franklin, fueron objeto de los "estudios urbanos" que realizó Smythe de manera exhaustiva, recolectando los emblemas elementales de una socialidad clase-mediana bajo condiciones de desactivación simbólica, perceptible a través de unos residuos que tenían un correspondiente iconográfico fácilmente reconocible, frente a los objetos del ideologismo laboral

triunfante de la Unidad Popular. Triunfante, a lo menos, en el universo del impreso, si tomamos en consideración la banal traducción oficial de la consigna que logramos encontrar en la cándida gráfica publicitaria del gobierno. De este modo, el cuerpo crítico de Leppe entrará en competencia con la ciudad criticada por Smythe. La diferencia entre el "de" y el "por" es fundamental para entender de qué manera se instala un abismo entre ambas obras. Leppe ya había entrado a formar parte de un bloque de poder significativo en el seno de esa pequeña escena santiaguina de 1977, mientras que Smyhte preparaba su partida; que muchos verían con muy buenos ojos porque finalmente había uno menos con quien disputarse el ya precarizado espacio local. Así planteadas las cosas, lo que esta situación demuestra es el estallido del sistema gráfico "de la Facultad", que pasa a ser totalmente desmantelado por nuevas formas de operar, teniendo en cuenta el desplome de la vigilancia política y formal que la propia Facultad ejercía sobre el campo hasta ese entonces.

En la PRIMERA ENTREGA he sostenido que Dittborn, en 1974, con quien se enfrenta es con la vigilancia gráfica de la Facultad. Ha dejado en país en 1965 y se ha abstenido de participar en las luchas por la visibilidad de sobrevivencia. Su regreso en 1970 se ve sancionado por una total ausencia de recepción de parte de dicho sistema. De este modo, Dittborn no participa del sistema gráfico de la Facultad y se enfrenta a la persistencia de Smyhte y Leppe en el espacio del inmediato post-golpe, que ya sin vigilancia y con el apoyo de un nuevo tipo de crítica colaborativa, va a redibujar las coordenadas del campo plástico. Solo que en esta redistribución,. Smythe será excluido de la atención crítica. Desde 1975, tanto las obras de Leppe como Dittborn van a ser "colocadas" en una escena de autoproducción y reconocimiento de nuevo tipo, en total ruptura con los restos del sistema gráfico de la Facultad. En este sentido adquiere una importancia capital la edición –en mayo de 1976- de la plaqueta en que se publican los *dos textos de Nelly Richard y Ronald Kay sobre 9 dibujos de Dittborn*, porque señala una frontera entre la ausencia de escritura que caracteriza al sistema gráfico de la Facultad respecto del período anterior y la sobredosis de escritura que experimentan las obras de Dittborn y Leppe en esa coyuntura. En este sentido debe ser entendida la disputa efectiva entre Galería EPOCA y Galería CROMO, en 1976 y 1977. En la primera, ejercen influencia efectiva durante un momento, tanto Ronald Kay como Eugenio Dittborn; mientras que en la segunda Nelly Richard domina la programación, teniendo a Leppe como su mano derecha. Sin embargo, en 1978, Dittborn y Kay se distancian de EPOCA, al tiempo que Richard y Leppe se "trasladan" a Revista CAL, donde pasan a ocupar una posición decisiva y decisional tanto en la galería como en la revista asociada. Smyhte no está en ninguno de los dos bloques. A juicio de los agentes de los bloques mencionados, su obra no presenta signos de suficiente radicalidad formal, como las que se están comenzando a visibilizar gracias a la colaboración inscriptiva de las escrituras iniciales implicadas. No deja de ser significativo que Adriana Valdés, por ejemplo, escriba sobre la exposición de Leppe en CROMO, *Reconstitución de Escena*, que tiene lugar antes que la exposición de Smythe, y que Nelly Richard lo haga para el catálogo de esta última. El espacio de la galería ya está literariamente copado. Se entiende la diferencia y la distancia entre ambas

exposiciones, pero no se entiende el por qué Leppe está primero que Smythe en el programa, si en la dinámica del bloque Richard-Leppe la exposición de Smythe debiera resultar regresiva. Al menos tendrían que haber imaginado en la secuencia, a Leppe primero y a Smythe después, solo para dejar en "falta" a este último. De ahí el escaso compromiso textual de Richard para con Smythe, habiendo tenido como antecedente previo el texto de Adriana Valdés sobre Leppe y que puede ser leído, hoy día -ya que está publicado en *Memorias visuales. Arte Contemporáneo en Chile*, (Metales Pesados, 2006-, reivindicado como un texto importante en su trabajo, mientras que el texto de Richard sobre Smythe no volvió a ser publicado; como si hubiera quedado sepultado en el catálogo de 1977.

En la edición de *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*, realizada en el 2010 por Ediciones Universidad Diego Portales, aparece un ejemplo muy preciso de la sobredosis textual a la que me he referido, en favor de Leppe, que contempla la publicación de unos textos de Adriana Valdés, Cristián Hunneus y Nelly Richard, convertidos en los "textos canónicos" para entender la dimensión proyectada por *Reconstitución de Escena*. En el libro, esta es la única exposición que se hace acreedora de una coincidencia textual de envergadura, que en la edición pasa a tener un rol fundamental. El texto que Richard escribe sobre Smythe aparece en el catálogo como si estuviese formateado por el que escribe sobre Leppe y satisface el deseo de amoldar el primero a los objetivos programáticos del segundo. Baste con tomar en consideración dos cosas; por un lado, la secuencia de las exposiciones y de la edición de los catálogos; y por otro, la insistencia en borrar las referencias al sistema gráfico en provecho de la sobredimensión fotográfica. Ambas cuestiones permiten reconstruir las posiciones que ocupaban las fuerzas en presencia para ese debate, respecto del cual no es posible acudir al argumento de la neutralidad analítica, en el caso de los escritores, ya que formaban parte de una cuenca semántica en que las hegemonías intelectuales ya habían sido definidas y que el solo hecho de ser acreedor de un texto significaba consolidar un lugar de privilegio en el mercado simbólico de ese entonces. De modo que la preeminencia del argumento fotográfico pasó a definir "quien es quien" en la escena de 1978, declarando la existencia de un debate entre pintura-fotografía cuyos parámetros de reconocimiento ya estaban definidos. Solo había que señalar la pintura como una "práctica estúpida". El problema es que dicho bloque no solo "estupidizó" la pintura, para luego proseguir con el "uso reformista de la fotocopia", sino que lo hizo con todo lo que se le puso por delante.

En octubre del 2000 –en *Chile Artes Visuales 100 años*- monté el catálogo desarmado de Smythe, buscando señalar el valor de algunas iniciativas de obra que habían sido omitidas por la "estupidización" de la escritura dominante. En la hipótesis de trabajo que sostuve, me bastaba con exhibir este catálogo "como obra" de Smythe junto a otras obras que éste había realizado en 1978 y expuesto en la sala de la Compañía de Teléfonos de Chile. Me salté los dibujos de 1977. Tampoco recurrí a los de 1974. De modo que en esta exposición de septiembre de 2015 en galería D21 realizaré la exhibición de lo que "me hizo (la) falta" en la exposición del 2000.

Nadie quiso advertirme. Pero es mi responsabilidad. Todos sabían. ¿Quiénes todos? Los que tendrían que explicar de qué manera desconsideraban el aporte de Smythe al debate de esa coyuntura, en el marco de una escena que Carla Macchiavello recompone de manera ejemplar, realizando un enorme trabajo de investigación en los "archivos del pobre"; es decir, en la prensa de la época, simplemente. Nadie se dio el trabajo de leer –hasta ahora- lo que habían escrito los comentaristas culturales y críticos de espectáculos que, en 1977 y 1978 se ocupaban de algunas revistas que circulaban, mal que mal, en Santiago. De este modo resulta muy fácil constatar cual era el lugar que ocupaba Smythe en un debate incipiente y cual era el efecto de su trabajo entre los cronistas más reputados de la plaza, no precisamente de derecha en su gran mayoría. Será muy útil leer la tesis de Carla Macchiavello, que se encuentra en pleno proceso de traducción, para ser publicada el año 2016.

4.- LOS AÑOS PERDIDOS DE SMYTHE.

El sábado 12 de septiembre del 2015, Denisse Espinoza publicó una columna en el diario La Tercera de la Hora, bajo este título: Los años perdidos de Smythe. De aquí es preciso formular dos hipótesis: la primera, según la cual esos años (1974 y 1977) fueron perdidos para Smythe; la segunda, que nos permite pensar que esos años se perdieron para la historia del arte chileno porque no hubo crítica dispuesta a considerar su posición. Es decir, que no hay olvido casual. A lo que se refiere Denisse Espinoza es que la obra de Smythe fue "consecuentemente olvidada" por la crítica y sus colegas de los años ochenta. En parte, la columna está montada sobre dicho eje. El interés periodístico se localizó en esa fisura como una figura explotable destinada a resaltar la importancia y el poder que tenía dicha crítica en la organización de la memoria del campo artístico. Lo cual rebalsa sobre la primera acepción del título, relativa a la pérdida que habría significado este momento en la carrera de Smythe. Habiendo regresado a fines de los años ochenta, lo que se conoce de su trabajo es principalmente la obra realizada después de dicha fecha. De modo que el período anterior a su viaje a Florencia ha sido insuficientemente conocido, y en esa medida se ha dado por perdido.

Sin embargo, existe una versión positiva en este título, ya que se considera que aquello que había sido manifiestamente puesto en olvido, jamás dejó de existir; es más, no dejó de estar presente en la obra de Smythe así como en la de algunos de sus colegas de la universidad de 1977 y 1978. Y de esa manera, lo que esta exposición realiza es simplemente la operación de hacer visible de manera consecuente un conjunto de obras que pasan a confirmar las hipótesis de trabajo que he desarrollado en la PRIMERA ENTREGA y que sitúan a Smythe en la posición de un anticipado, si no, de un anticipador de procesos. Este es el rol que no le ha sido reconocido, por razones estratégicas, que tienen que ver con la decisión de levantar la validez modélica de las obras de otros artistas considerados "cabeza de serie" de las grandes transformaciones y rupturas formales que caracterizarán ese período. En verdad, no hay tales rupturas, sino aceleraciones formales que ya estaban

previstas en el desarrollo perturbado y discontinuo del campo artístico chileno de entre 1970 y 1975, por poner algunas fechas polares iniciales.

Digámoslo de otra manera: se ha construido una historia según la cual, antes de 1977, fecha de la edición de Final de Pista (Dittborn) y de la realización de Reconstitución de Escena (Leppe), *hay nada*. Nada. No hay historia. Es decir, historia escrita. Vale decir, la historia escrita por los grandes aparatos inscriptivos que introducen nuevos referentes de lectura e instalan una analiticidad que hasta ese entonces era inédita. Así como en el período anterior, los intelectuales de función destinaban sus esfuerzos a resumir a Lenin y en función de sus esquemas "aplicaban" sus fórmulas sobre el doble poder a la situación chilena, los nuevos comentaristas se harían difusores de Kristeva-Deleuze-Derrida para validar la preeminencia de unas obras que, sin el sporte de dichas escritiras y el apoyo de un aparato editorial inédito, no hubieran experimentado éxito inscriptivo alguno. Esta es una situación nueva, propia de los efectos mediales de la actividad crítica y de los compromisos de ésta con las operaciones de validación del mercado simbólico institucional a favor de la marca *Chile-bajo-dictadura*. Por más que moleste a algunos, este es un fenómeno que coincide con el fortalecimiento de intervenciones académicas estadounidenses en el área latinoamericana, deseosa de recuperar para sí la productividad de los "años de plomo", con archivos incluidos. De aquí que sea muy probable que varias obras del período consignado no hubiesen tenido destino internacional sin el aparato de promoción que les decretó su calidad de obras significativas. ¡Que duda cabe! Sin el aparato critico no hubiesen adelantado las posiciones que les permitieron afirmar una carrera en la década de los noventa; es decir, en la post-dictadura. Muchas de las operaciones de inflación promocional han sido realizadas, incluso, a fines de los noventa, porque satisfacen a una demanda ya pre-fijada por la "teoricidad" de las universidades americanas. De ahí que era importante declarar que, antes de 1977, hay nada. Sabiendo todos, que algo había, pero que no estaba suficientemente ligado. Y que correspondía a una historia anterior, que ni siquiera había sido consignada por el peor de los marxismos vulgares de la zona. Ya que las dos historias del arte que editan Galaz/Ivelic, ya sea en 1981 como en 1989, no son más que prolongaciones metodológicas ya fijadas por Romera, no significando respecto de su trabajo –ya historiográficamente cuestionable-, ninguna ruptura significativa. Galaz/Ivelic prolongan a Romera, "modernizando" su noción de Razón Plástica. De modo que el *hay nada* los incluye como "terreno baldío" en la historiografía y los aniquila como antecedentes. Habrá que recurrir a los residuos de una disputa de época y considerar las cartas que se envían Richard y Galaz/Ivelic en 1981 y que aparecen consignadas en *La Separata*, periódico editado por Galería SUR.

El punto al que "apunta" Denisse Espinoza es cómo explicarse hoy la omisión de la obra de Smythe. Lo cual hace suponer de que hubo una operación de olvido programado. Esto no ocurre de este modo, pero ocurre. ¿De qué modo tiene lugar? Lo que debe ser estudiado es cómo en una coyuntura determinada se realiza el montaje de una "atención crítica", y por qué la obra de un determinado artista no satisface dicha demanda. El caso de Smythe es que su obra no satisface las

expectativas de un grupo de *redactores decisorios* que operan en la escena chilena de los años ochenta en adelante. Sin embargo, la bajada que Denisse Espinoza realiza para ilustrar su título instala de inmediato una polémica: "Reconocido por sus coloridas pinturas, fue también pionero del arte conceptual. Una muestra en D21 rescata su obra más política".

Ciertamente, en la primera parte de la frase menciona la obra posterior a 1985, que es aquella por la que Smythe se hizo "más" conocido. Sin embargo, no deja pasar la información que hoy día la mayoría de los estudiantes de arte y de "teoría e historia" recusan, porque ya fueron enseñados a escribir de acuerdo a las conveniencias de sus presentes de carrera, ya que de lo contrario se les desarma las bases del heroísmo del "arte conceptual" de los ochenta. ¡Vaya, vaya! ¡Smythe era precursor y no lo sabían! ¿Pero qué significa pre-cursor? En estas luchas por colmar crisis identitarias hay quienes se han puesto obsesivos con la "primeridad" de las iniciativas. En esta lucha, solo participan Dittborn, Leppe y Smythe, mal que les pese a algunos. Díaz todavía no existe para la voluntad decretal de la Escena. Hasta 1981 experimenta para sí, los mismos términos que excluyen a Smythe. Ni el CADA entra en esta disputa por la decisionalidad de la anticipación. ¿Quiénes tuvieron escritura como soporte inicial? Solo Dittborn y Leppe.

Se podrá discutir lo siguiente: Smythe no era "tan" conceptual como estos dos. Sin embargo, no se ha definido todavía que se entendía por "conceptual" en la coyuntura de 1977-1980. Justamente, es preciso reconstruir la introducción de dicha noción en el léxico del momento y estudiar cuáles son las condiciones mínimas de su delimitación, porque convendremos en que se trataría de una definición que no coincidiría con su acepción anglo-sajona. ¿Entonces qué? ¿Sería conceptual porque no sería pictórico? ¿Sería conceptual porque los referentes citados para sostener los discursos sobre las obras serían filósofos franceses? ¿Sería conceptual porque recurriría a la garantización duchampiana y post-duchampiana para validar trabajos objetuales que no son reconocidos en el campo de la escultura? ¿Serían conceptuales porque son obras que se definirían como parte de una "arte de procesos"? Sin embargo, Denisse Espinoza insiste en colocar a Smythe como pionero del arte conceptual. Lo cual no está del todo mal, porque entre "pionero" y "precursor", la primera denominación parece más justa, ya que es de los primeros que emplea unos recursos determinados, que no habían sido relevados suficientemente, pero cuyos antecedentes ya existían. En efecto, coincido con esta apreciación porque dichos antecedentes logran instalarse como indicios de reconocimiento del "sistema gráfico" dominante en la Facultad de antes de 1973.

Ahora bien; la frase con que cierra la bajada resulta ser magistral: "Una muestra en D21 rescata su obra más política". ¡Es genial! Se supone que el estatuto de "obra política" ya estaba sancionado. He aquí un ejemplo en el que Smythe no solo era pionero, sino un artista anticipativo. El pionero es el que penetra en territorios inexplorados, mientras el anticipativo es el que adelanta lo que está por venir. Sin embargo, lo político no está ni en lo uno ni en lo otro. A lo menos, lo político no le estaría reconocido en el colorismo que caracterizaría su trabajo después de 1985.

Para este caso, la interpretación de Denisse Espinoza es totalmente denotativa. Intentaré demostrar que lo político en Smythe es connotativo y que se verifica, como escena de anticipación, en su sujeción simbólica y formal al "sistema gráfico" de la Facultad. Pero aún así, lo que sostiene Denisse Espinoza posee un gran valor, en un momento de gran manipulación de la memoria. Es cosa de estudiar un poco más la situación y descubrir por qué este conjunto de obras realizado por Smythe en 1974 se titula DESPARECIDOS. En mis apuntes, siempre los califiqué como PERDIDOS. Me parecía que se acercaban más a la dependencia léxica de la página de procedencia del periódico, donde se habla de personas extraviadas. La serie podría haber tenido como título EXTRAVIADOS. Pero DESAPARECIDOS la ubica en un espacio que desplaza los términos de sus referencias de origen. Aquellos que se han extraviado, en verdad no están perdidos; es decir, no han olvidado cómo regresar a casa, sino que han sido sustraídos. Se trata de otros sujetos que no están con sus "facultades mentales perturbadas". No habría títulos tan directos como estos, ni en los materiales gráficos administrados por el Taller de Artes Visuales de ese entonces, que era el lugar más hostil para Smythe, ya que representaba a los exonerados de la Facultad; es decir, que habían ostentado el poder cuando él era estudiante y habían dictado las pautas de lo que debía ser reconocido como "útil al proceso de transformaciones sociales".

Smythe sostenía su propio espacio de autonomía en el seno de una Facultad "ideologizada" en extremo. Proveniente de Puerto Montt, siempre fue un estudiante solitario, que se conecta de inmediato con el imaginario de Leppe, que era ayudante de Sergio Mayol en escultura. Dato no menor. Y por esa vía, ambos van a ser estudiosos de su entorno inmediato, porque viven en la misma época en el barrio Matta/San Diego. Luego, Smythe terminará viviendo en San Diego casi esquina de Ñuble, a pasos del Bar-Restaurant-Bar *La Paloma*, que tenía en su frontis un cartel con el nombre del boliche y una paloma pintadas. Si se trata de documentar, entonces, la procedencia imaginal de Leppe y Smythe, hay que realizar las prospecciones iconográficas de esos lugares, rápidamente signados como "kitch" por los comentaristas. Lo que existe, sin embargo, es una preocupación por los efectos gráficos y pictóricos del diseño vernacular del cartelismo del comercio barrial.

Denisse Espinoza consigna a continuación el siguiente relato: "En 1974, su primo John McLeod, actor del Teatro ALEPH, es detenido desaparecido, y Smythe se convierte en el primero en hablar del tema a través del arte. También es uno de los adelantados en plantear un gesto gráfico que remeda a las páginas del diario, y que mezcla la escritura, la fotografía y la mancha para hacer diagramas visuales de la contingencia". No podría haberlo dicho mejor. Aunque no porque se refiera a los detenidos-desaparecidos la obra de Smythe es política. Smythe no lo decía. Nunca lo sostuvo como argumento. Simplemente hizo esta serie. Es a cuarenta años de distancia que se hace necesario mencionar estas informaciones biográficas para rebajar la inflación encubridora de los relatos heroicos y denotativamente políticos, en que se produce la percepción de Smythe como un desapegado de la coyuntura, un

apolítico, un gráfico no garantizado por estructuras partidarias, que en su estadía en Italia se convierte en un hedonista-expresionista, etc.

En efecto, su primo querido era la pareja de Marietta Castro, hermana del actor Oscar Castro, "El cuervo". Todos ellos pertenecían al Teatro ALEPH. Me atrevo a sostener que lo que hacía este grupo en el terreno teatral, lo hacía Smythe en el campo de la gráfica. Es decir, recurrir a la construcción de una distancia interna cuyo límite estaba dado por estos "informes de campo", *lonjas-de-lo-real*, que tenían su primera forma de inscripción social en la prensa de masas. De ahí viene la complicidad formal entre la grafica escenografizante de Smythe y la teatralidad gráfica de ALEPH, que no por casualidad realiza el montaje de creación colectiva *Viva In Mundo de Fanta Cía* (1970). Todas las escenas de esa obra tienen referencias al "diagrama visual de la contingencia". Todos los dibujos que Smythe realiza durante ese período están atravesados por esa misma pulsión organizativa. Por cierto, me refiero a una pulsión gráfica, susceptible de experimentar unas metamorfosis extraordinarias, donde el encajonamiento tipográfico y el lugar de los avisos de personas extraviadas se convierten en verdaderas animitas gráficas portátiles. Es aquí que se verifica, a mi juicio, el carácter político de la obra de Smythe; en su propia materialidad, que articula "escritura, fotografía y la mancha"; es decir, los tres referentes máximos del "sistema grafico" de la Facultad de antes de 1973 y que comparte su carácter con el método de trabajo del Teatro ALEPH.

Sin embargo, el recurso a la prensa de masas forma parte del sentido común artístico del período. Dos de las principales obras fílmicas producidas en 1969 (*El chacal de Nahueltoro* y *Valparaíso, mi amor*), tienen como punto de partida fragmentos de crónica roja. De modo que esta actitud analítica de distanciamiento gráfico es un elemento adquirido en varias prácticas, en que la crónica roja es considerada como una zona de conflicto relevante en el campo de la lucha ideológica. Los actuales egresados "de la Chile" no pueden saber lo que esto significa. Debieran pasar un momento por Macherey y Althusser. Lecturas antiguas. Pero que nadie leía en la escena plástica de entre 1970-1973. Re-editadas hoy día, podrían permitir re-leer los temas y los mitos de la crítica montada a partir de 1977. Pero solo son enseñados para glosar los textos de sus propios profesores, que a su vez, reproducen las garantizaciones simbólicas y administrativas de los *padres totémicos*. Los desafío a que investiguen las obras y no los comentarios. Para esa empresa es necesario recomponer los métodos de aproximación y la reconsideración de las prácticas a partir de sus condiciones materiales: escritura, fotografía y mancha.

Smythe *copia* la tipografía. Pero sobre todo, *des/diseña* las palabras. Hace del texto un campo de batalla. Es aquí donde la letra, realmente, *figura la fisura*. Importancia de la huella como signo gráfico. Así como Paul Klee considera que "el dibujo y la escritura, en el fondo, son lo mismo", Smythe entiende la escritura como otra forma de dibujo; la escritura como dibujo y el dibujo como escritura. Los actuales egresados de "la Católica" tampoco saben cómo hacer estas distinciones. Si al menos hicieran referencia al espacio de la letra en la edad media, como hipótesis para una

investigación sobre las materialidades gráficas, sabrían que el dibujo, finalmente, posee un origen "teológico". El mundo es como un libro que está escrito por "el dedo de Dios". ¡Carecen de humor!

Otra tarea: cuando se dibuja la letra, lo que se tiene como campo de fondo es una "escritura sagrada". Para un descreído como Smythe, esa "escritura sagrada" está dominada por la categoría del Informe Político. Antes que eso, por los residuos de la prensa de masas, en la época de los primeros estudios sobre la ideología de la prensa liberal. De modo que la "escritura sagrada" es la huella ideológica de esa prensa como sordidez epistemológica que define un período. Smythe dibuja la letra para conjurar la amenaza subvertida en la entrelínea. Hacerlo en 1974 tiene un valor testimonial, pero además, reproduce las condiciones de un programa de trabajo. La copia termina siendo un trabajo paródico a través del cual se redefine el trato con la crónica roja, siendo ésta el sustrato que guarda los indicios de lo perdido. A saber, la matriz. El libro. La matriz como libro. El libro feminizado que se desdobla y reproduce la retórica protocolar que simula y simboliza la obediencia del artista respecto de la autoridad. El imperativo teológico que somete al artista a la autoridad divina encontraba su analogía en la estructura feudal de una sociedad laica fuertemente jerarquizada. De esto debieran saber muchísimo en "la Católica". Al menos, de cómo el artista deben encontrar en la Iglesia un consuelo frente a la soberbia de (querer) compararse a Dios. Aquí ya no existe ni Dios, lo asesinaron. ¿No era un verso de Blas de Otero? En verdad, el verso dice "aquí no se salva ni dios". Y esos versos están precedidos por otros, en los que se lee:

"Me llamarán, nos llamarán a todos / Tú, y tú, y yo, nos turnaremos / en torno de cristal, ante la muerte, / Y te expondrán, nos expondremos todos / a ser trizados ¡zas! Por una bala. / Bien lo sabéis. Vendrán / por ti, por ti, por mi, por todos / Y también / por ti. / (Aquí / no se salva ni dios. Lo asesinaron)".

Smythe escribe su fragilidad total, que es la precarización de toda su generación, expuesta a ser trizada. De modo que la escritura sagrada corresponde a la preeminencia del dios asesinado que no puede siquiera salvar a nadie; es decir, al caído que no resucita ya más, como el Cristo de Holbein al que se refiere Kristeva como la figura de la derrota misma. Esa es la verdadera caída. No hay escritura sagrada. Para eso sirve la crítica histórica. Es decir, para saber que en un momento determinado de la historia se compara el estatuto del juglar con el del escriba, desafiando ambos la preeminencia teológica de la creación y poniendo el acento en la transcriptividad, en que la copia es sometida a la fuerza transformacional de la escritura, de lo cual resultan tantas versiones diferentes del original como copias existentes.

5.- LA CRÓNICA ROJA

Ya me he referido a lo común que resulta la referencia a la obra de Aldo Francia y de Miguel Littin en la coyuntura de formación del Teatro ALEPH. Todo esto debe ser pensado como un momento decisivo en las relaciones entre "arte y política", cuando el género presupuestario todavía no existía. Los egresados "de la Chile" escriben lo que les dicta la inflación heroica de una Unidad Popular relatada a la medida de sus ensoñaciones actuales, a juzgar por todas las tonteras que se escriben sobre la decoración del edificio de la UNCTAD como el momento de mayor significación política de la fase. ¡Por favor! ¡Estos nos escriben sobre historia; hacen propaganda! Lo que hacen es inventar historias adecuadas para ganar concursos conmemorativos sancionados por el sello del Bicentenario y la necesidad de instalar a la Unidad Popular como la matriz de un mito fundador, desde el cual toda historia posterior es percibida como desfalleciente. En otro momento, en otro lugar, me ocuparé de polemizar con esos textos.

La crónica roja ya forma parte del sentido común de la izquierda intelectual en esa coyuntura. El *fait-divers* no es una invención de los lectores de semiología de los años ochenta en los institutos de arte sustitutos que comienzan a pulular en Santiago. De modo que, en este sentido, Smythe es un *adelantado*, en la coyuntura de 1974[3]. ¡Pero cuidado! No cometeré el error de Galaz/Ivelic, de sociologizar la "razón plástica" romeriana, ni mezclaré "todo con todo" para declarar la obra de Smythe como "reflejo de época", sino que articularé las pruebas formales que corresponda, como será el caso, por cierto, respecto del modelo literario de la crónica roja y de su puesta en escena gráfica, sino que estableceré las vecindades complejas que se establecen entre los emblemas del "sistema pictórico" de la Facultad (1972) y las láminas de *Paisaje Urbano* (1977).

---

[3] Macchiavello, Carla. Op. Cit. : "Las obras anteriores de Smythe también se habían ocupado de la violencia latente. En junio de 1976 Smythe expuso en la Galería Época una serie de dibujos en tinta sobre papel basados en su colección de artículos tomados de la "crónica roja"[3], que tomaban sus títulos y actores de las descripciones que hacía la prensa de crímenes pasionales, las violaciones y los envenenamientos. Las caras y los cuerpos involucrados aparecían simplificados y a veces eran representaciones caricaturescas de gente común y corriente, delineada y contraída en áreas planas de tonos verdosos y color carne. La separación de los rasgos anatómicos sugería los efectos aplanadores de las imágenes de los medios masivos de comunicación, desde los afiches hasta las láminas, y una mecanización de lo humano que convertía al cuerpo en una marioneta dócil o que se podía ensamblar a partir de piezas intercambiables. Ese efecto se veía duplicado por la ubicación de los cuerpos dentro de ajustadas cajas cuadradas similares a altares y pedazos de muebles, o por las cuadrículas finamente delineadas que salían de la carne de las figuras y su entorno y que sometían los cuerpo a un orden cotidiano aparente".

Las dos imágenes anteriores corresponden a una obra de Balmes, *Homenaje a Lumumba*, realizada en 1967, y a una de las lámina de Smythe para *Paisaje urbano*,

que denominaré *La vidente*. En su estructura, se asemejan, se conectan, dos formas diferenciadas de trabajar. El *manchismo* del sistema pictórico de la Facultad interviene en el sistema gráfico de Smythe, a una década exacta de distancia. Balmes pega un trozo de papel sobre el que ha dibujado la cabeza del combatiente anti-colonial; Smythe pega la fotografía de una vidente que –con los ojos vendados- "atiende" en Franklin esquina de Arturo Prat. Lo que importa es la "cama" de tinta de impresión empleada como soporte pictórico, sobre cuya "cuenca semántica" será localizado un recurso gráfico destinado a declarar la existencia de una dimensión que *no-se-hace-visible-al-ojo-desnudo*. Lumumba será asesinado por los esbirros de Tshombe y sus restos no serán jamás encontrados. ¿De donde viene esta "costumbre"? Desde los sobrevuelos en helicóptero durante la Batalla de Argel, en 1957, a manos de las fuerzas del general Massu. Sin embargo, la película del mismo nombre fue filmada en 1966, bajo la dirección de Gillo Pontecorvo. Aunque no tengo conocimiento de que ésta haya sido exhibida en esa época. Lo que es muy poco probable, dado el prejuicio que existía en el hipostalinismo de la izquierda de entonces la lectura de los textos de Franz Fanon. De modo que esa es la coyuntura "subjetiva" y "política" *ascendente* en la que Balmes realiza esta pintura. En cambio, la coyuntura que enfrenta Smythe en 1977 es totalmente *descendente*. Sin embargo, pervive la forma de la expresión, trasladándose de una temporalidad a otra, revirtiendo los espacios para decretar la sobredeterminación de lo pictórico en el campo gráfico y así configurar la incorporación a éste último de las sobrevivencias de un período aparentemente insuperable.

Me pregunto por qué la obra de Smythe no fue siquiera mencionada en el debate sobre la incorporación de la fotografía al espacio pictórico, organizado a mediados de 1981 en el Taller de Artes Visuales, donde Galaz hizo mención a los papeles pegados de Balmes en sus pinturas de 1965 y en que Dittborn hizo distribuir *Fallo Fotográfico*. Smythe ya estaba en Florencia y no había quien pudiera hablar en su nombre. *La Vidente* reproduce de manera desplazada la estructura del Homenaje a Lumumba. Esa es la prueba de una interpretación materialista; mejor dicho, de una intervención materialista del manchismo de izquierda, en el seno del "sistema gráfico" de la Facultad. Esto es así de complejo, porque lo que está en juego son las condiciones de inteligibilidad del anclaje de una obra específica en la realidad social, sin dejar de tomar en consideración, tanto su singularidad material como su relación con la historia.

La relación con la historia depende de la singularidad material: dibujos al grafito, tintas, pinturas para remarcar, cinta adhesiva (masking tape), etc. Pero sobre todo, no me cansaré de señalarlo, traslado de la retórica gráfica del periódico para realizar un recorte analítico de la narración visual, que no tuviera que depender de la historieta ni de la cinematografía, sino de la diagramación del periódico, manejando evidente elementos de reconstrucción escenográfica, remitibles a la tradición de la "iluminación", revisitada desde su contemporaneidad informativa, no subordinada a los relatos sobre la precursividad de la iluminación fotográfica, que Smythe conocía de sobra desde sus años de estudiante, porque en el barrio en que vivía había comercios de fotografía popular que hacían dicho trabajo. Pero me refiero a la determinación de la práctica de la iluminación realizada por los talleres de copistas en el período anterior a la invención de la imprenta. Espero, a estas alturas, que se haya entendido el chiste sobre la dependencia teológica del dibujo. Eso tiene que ver con la industria de la iluminación y los pintores de letras inicializantes.

Sin embargo, en este momento, mi preocupación es otra. En *La vidente* de 1977 está anticipada -porque ya está recuperada desde tiempos inmemoriales- el "vidente" cuya imagen aparece impresa en las portadas del Fortín Mapocho y del diario La Ëpoca los primeros días de junio de 1990. Imágenes a *contra-pelo* para los estudiosos de la *historia de la imagen* en Chile. Todas ellas provienen de lugares distantes y horrorosamente diferenciados. Imágenes anacrónicas, en el sentido que sus tiempos lacunares revelan necesariamente la naturaleza agujereada de su composición. La cabeza de Lumumba es realizada por Balmes desde la fotografía que consigna su detención. La cabeza de la "vidente" de 1977 opera como el lugar de quien puede entregar una información homologada por el extravío de un sujeto,

signado en la sección de personas perdidas; como perdida ya estaba la imagen del líder africano, como perdida estaba la imagen de los ajusticiados de Pisagua, algunos de los cuáles portaban una venda sobre sus ojos, como si reprodujeran las matrices o los prototipos de unos acontecimientos de los que la historia ya nos ha prodigado "suficientes" reproducciones. Porque al fin y al cabo, luego de pasar por *copista* (1974), Smythe asume la posición del *investigador social* que reordena la práctica diferenciada del dibujo, en esa coyuntura (1977). Smythe, copista, desacraliza la articulación que entre imagen y palabra se establece en la prensa de masas, para luego emplear el dibujo analítico como un operador de tensiones imaginarias que habilitan las fotografías de maniquíes (sustitutos de cuerpos) y de operaciones de corte y confección (restitución retórica de cuerpos). Siendo éstas, ejecuciones de planos de interior, necesariamente "reflejados" y redoblados por las tomas de exterior, sobre las veredas cercanas al Mercado Franklin, donde fija la posición de la "vidente", del charlatán y del vendedor de carne descompuesta, como si fueran categorías destinadas a clasificar de modo elusivo las obstrucciones que se levantan en ese momento, a nivel de la Mirada, del Relato y de la Corporalidad.

La Mirada Ocluida, el Relato como Informe de Campo y la Corporalidad ya reticulada por el dispositivo de Durero, conocido por los grabadores y dibujantes como un ícono de origen que remite a las condiciones del traslado. En cuanto al cuerpo, dos cosas, en San Diego: el corte y confección, por un lado, el gabinete sexual, por otro. El Informe, por cierto, ha quedado en el *gestus* del charlatán, que trabaja con una serpiente sobre el cuello. Es decir, se trata de un operador de palabra que mediante la "culebra" produce en el espectador un desvío de atención y lo dispone para ser timado. De ahí que un individuo apto en las operaciones retóricas y oratorias sea sindicado como alguien que maneja "la culebra". Ese culebreo es un "exceso de lengua" que parece emerger –rosada-, sustituyendo al cuerpo que se devela como el sobrante que sobrepasa el límite de su mortaja, como tercer momento del desmontaje que exhibe las bambalinas del dibujo, fijando la zona de quiebre de la mirada, que es donde se focaliza el deseo, en el lugar en que se ha detenido el cierre Eclair, en el límite de las caderas, mientras se acomoda el sostén frente a un espejo.

La mujer en cuestión está encuadrada por las siluetas de dos mujeres que, en primer plano, permiten el acceso a la escena subordinada del fondo. La fotografías está "intervenida", para usar una palabra de época, mediante dos operaciones pictográficas mínimas. La primera, de óleo blanco, fija la movilidad de las dos mujeres que encuadran la toma en primer plano; la segunda, en tinta amarilla de retoque, señala la zona de la detención del cierre, sosteniendo el vestido a medio camino, cubriendo el trasero y dejando al descubierto la espalda. Esta zona será aislada y trasladada hacia la tercera fase, donde solo aparecerá la estructura "abstractizada" de la zona mencionada, convertida en un ejercicio básico de *pasaje y pantalla*.

La fotografía de la vidente está reticulada porque el recurso de su traslado corresponde a un procedimiento básico de dibujo. La copia fotográfica es sometida a un ejercicio de acomodo cartográfico para poder localizar las zonas de intervención de la superficie. Luego, en la copia fotográfica del interior del camerino, lo que localiza Smythe mediante el embadurnamiento de tintura amarilla es la zona de detención del encubrimiento vestimentario, que doblega la importancia de la fisura, de la costura y de la sutura, en una misma línea de reparación de la mirada sobre el objeto parcial. Estas son situaciones de fragmentación de los cuerpos, que corresponden a la sentimentalización de la socialidad perdida. De este modo, el dispositivo de exhibición de la ropa interior señala un espacio de fragilidad que devuelve la mirada hacia la parodia de la historia de la fotografía, haciendo evidente una toma desde el interior del local, de modo que se advierte a través de la vitrina la fachada de las edificaciones de enfrente. Pero sin la pareja de burgueses de la historia de la fotografía. Lo que hay es la portada del periódico que anuncia la detención de un asesino que ha descuartizado a una mujer. De manera elusiva y sutil, la mención apunta a otra cosa, la falta, el vacío; árido infierno de maniquíes sin posibilidad de heroísmo ni redención. Los excluidos, los extraviados, los traicionados, los rechazados, no tienen espacio. Sino el de ser (re)conocidos en función de objetos. Ellos, los que hacía algunos años reclamaban en situación de sujetos, un nuevo mundo. No he dicho "marginados" . No lo son. Son la pervivencia de los derrotados. Son los extraviados que han sido puestos en situación de pérdida de si mismos y que por eso es preciso realizar el inventario de lo que permanece, como esos maniquíes que declaran la función transicional para señalar el vacío matricial y la disolución de los vínculos que hasta ese entonces amarraban la socialidad.

Lo que no hay que perder de vista es que el rol de la fotografía y de las fotocopias está fijado en posición de *relato sub-versivo*; es decir, de un relato que va "por debajo", discurriendo en el subterráneo de los relatos corporales, en el reverso de la condición urbana. Lo cual quiere decir que se trata de una versión subordinada del relato, para servir de campo a operaciones gráficas complejas, diseñadas como "maquetas" de un mapa de movimientos donde "detención y análisis" redoblan la

condición del punto muerto de la imagen, rescatando mediante "la acción del color" (*rosa talens*) la zona de retoque.

6.- TRANSACCION EDITORIAL

Ya he sostenido que el catálogo de la exposición en CROMO fue una plataforma contra la cual Smythe no podía luchar. Es el precio que tenía que pagar para ser exhibido en esa galería. El catálogo no sería más que el *fórceps* por cuyo empleo la textualidad de Richard definía el campo de maniobras donde le era lícito moverse. Era preciso declarar de manera manifiesta el carácter "reformista" (conservador) de Smythe para levantar la figura "revolucionaria" latente (irruptora) de Leppe, en un tipo de operación editorial que va a caracterizar el tipo de manejo de escena, mediante el uso de una inflación terminológica de la que Galaz/Ivelic son (absolutamente) conscientes, ya en 1981, cuando publican *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*. En esta obra hacen mención a esta inflación terminológica cuando acusan el empleo de las palabras "ruptura epistemológica" para señalar el tipo de transformaciones que ha experimentado la escena chilena. Lo que dicen es que "ni tanto"; o sea, que las obras no dan para declarar la situación de ruptura que ha sido declarada casi como por decreto, citando las autoridades adecuadas para el caso. Frente a esto tenemos una costumbre intelectual muy asentada en la que se trasladan unos pequeños cuerpos discursivos, que sobrepasan la tolerancia de lo real, y que sin embargo sobre interpretan el carácter del período de acuerdo a los interés puestos en juego por el grupo decisional.

Galaz/Ivelic señalan que "algunos teóricos han definido este desplazamiento como una ruptura epistemológica, que ha traído como consecuencia la preeminencia de la práctica como sujeto de dicho proceso". ¿Pero de qué preeminencia están hablando? De una práctica que no logran delimitar en sus procedimientos. Más bien, que no coinciden en pensar que dichos procedimientos constituyan realmente una ruptura. Pero no son suficientemente insistentes en este punto, salvo por la juntura que proponen al adjuntar unos párrafos de no más de una página cada uno, destinados a las obras de Smythe y de Dittborn, con bastante molestia para este último, de verse "retratado" junto al primero. Es la táctica empleada por Galaz/Ivelic para poner en duda el carácter tajante atribuido a la mencionada ruptura, cuando señalan que "las obras que ellos ejecutan no se evaden del todo de los marcos tradicionales ni originan una formalización radicalmente nueva, evitando así la total conceptualización del sistema visual que proponen". No se refieren a Smythe sino a Leppe y Dittborn, en particular. ¿De que formalización radicalemnte nueva están hablando? Ni más ni menos que del uso de una bibliografía crítica que ellos no manejan. La lectura rápida de Kristeva y de Barthes permite "renovar" la apreciación de las obras y las dota de una cobertura defensiva susceptible de

coincidir con las tendencias de la ficción contemporánea. Al menos, más contemporánea que la de Galaz/Ivelic, que en este plano, no representan ninguna novedad que no haya sido sancionada por la sociología del arte de Francastel. Pero al recurrir al sentido común político y académico saben cómo las traslaciones discursivas se manejan en el tiempo y se reproducen gracias a operaciones que no tienen necesariamente que ver con la calidad de las obras. De esta manera, desconfían de las inflaciones y prefieren prolongar a Romera, para asegurarse las espaldas, y por otro lado, sociologizar la interpretación para acomodarse a un canon regulador adecuado. No estamos ante las elaboraciones de Juan Acha ni a los riesgos que toma Marta Traba, por ejemplo. No estoy seguro que los egresados actuales que comentan el rencor de sus profesores hayan sido advertidos de la existencia de estas escrituras. Marte Traba y Juan Acha. Otra tarea más. No está de más señalar que la noción de "ruptura epistemológica" proviene de la lectura tardía de la crítica de 1980 que hace de un señor filósofo francés que fue leído durante la Unidad Popular, con un éxito académicamente localizado. Pero cuya lectura, durante ese momento, no tuvo ninguna eficacia analítica, en la ya precarizada escena intelectual del marxismo vulgar chileno. De modo que resulta curioso que en 1980 la crítica en cuestión esgrima como un gran hallazgo, residuos de discusiones que no llegaron siquiera a término, apropiándose del manejo efectivo de nociones asociadas: ruptura epistemológica y giro copernicano. Respecto de lo cual, la perspectiva de Galaz/Ivelic era de desconfianza total, no porque no asumieran dichos presupuestos, sino porque conocían de sobra el tipo de disolución teórica que implicaba la adopción de estos referentes por un aparato universitario, especializado en obstrucción de transferencias inadecuadas. Definidas como tales por sus principales operadores. Galaz/Ivelic ocupaban el rol de operadores de obstrucción en un aparato universitario protegido, en el seno del cual corrieron más de algún peligro al enfrentarse a determinadas autoridades de la propia Universidad Católica. No es casual que la publicación de su libro se hiciera bajo el sello de la Universidad Católica de Valparaíso.

¿Cuál es el punto de partida de Smythe, para Galaz/Ivelic? ¡Que duda cabe!:

"*el cuestionamiento al sistema de representación visual, tal como la tradición de la pintura y del dibujo lo entienden. Su material inicial está formado por las imágenes que proliferan en la sociedad urbana, particularmente las imágenes fotográficas, que registran personajes, hechos y acontecimientos vulgares, cotidianos y triviales situados en ámbitos espaciales marginales desde el punto de vista socio-económico y, en algunos casos, censurables, de acuerdo a los códigos de comportamiento humano".*

Al menos se le reconoce el cuestionamiento, aunque sin incluirlo en la heroica tendencia de los operadores del giro copernicano de la escena plástica, que condujo a que desde entonces comenzara a ser designada como "escena plástica". Quizá, el único *sobre-giro* –en términos contables- que significó el empleo de las citas barthesiano/kristevanas fue que se cambiara la denominación de "artes plásticas" por "artes visuales". ¡Gran avance teórico en la coyuntura!

El objeto de análisis que al parecer privilegian Galaz/Ivelic es una obra que aparece reproducida en el libro (la única)), bajo el título *Retrato de Familia* (1981). Es un pequeño fragmento. En cambio, una lámina que parece corresponder a una serie es reproducida en *Chile, arte actual* (1989), pero fechada en 1980. Smythe ya está en Florencia. Láminas están fechadas durante esta estadía y las indicaciones manuscritas al pie de lámina están escritas en italiano: *"Studi di grupo de familia "in un interno". Frammento*". No puedo dejar de pensar en el título de la obra de Heinrich Böll, publicada en 1971: *Retrato de dama con grupo*. O Grupo de *Retrato con dama*. ¿1971? Es muy probable que esta novela ya haya sido conocida por Smythe en Italia, en un momento en que las obras de Böll adquieren una enorme publicidad, justamente, en una época en que ha sido llevada al cine *El honor perdido de Katharina Blum*, novela escrita en 1974 y llevada al cine por Volker Schlöndorff en 1975. ¿Qué hace Heinrich Böll? Ni mñas ni menos, desde el punto de vista crítico/narrativo realiza una sátira al mundo de las novelas históricas y documentales. Del *Retrato de dama con grupo* hay un film franco-aleman realizado en 1977, bajo la dirección de Aleksandar Petrovic. ¿No parece curioso que este título italiano de una lámina en la que Smythe prosigue sus "investigaciones formales" recupere la preocupación de un tipo de información universal que sostiene de un trato permanente con material gráfico? Galaz/Ivelic encuentran a Smythe, probablemente en esa fecha, en Italia. ¿Por qué recurren a esas láminas y no a las que Smythe tenía preparadas para ser exhibidas en Galería SUR en 1982? Eran trabajos que tenían una gran consonancia con la obra que Leppe había expuesto en CROMO (Reconstitución de escena) . Sin embargo, tofo estaba calculado para determinar que Smythe, respecto de Leppe, era un artista gráfico reformista. Y su reformismo residía en la sujeción de éste a los imperativos de una gráfica que no se sacudía el lastre de la pintura. Sin embargo, Galaz/Ivelic reconocen que el punto de partida de Smythe es la fotografía. Pero son trabajos de 1981, realizados en Italia, que están cortados de sus antecedentes de 1977. Lo cual me hace plantear la pregunta acerca de por qué la omisión de esos trabajos, que hubiesen favorecido la posición de Smythe en la escena de promoción escritural. Resulta difícil no considerar que estos trabajos de 1977 ya eran conocidos por Galaz/Ivelic. Entonces, ¿por qué haber empleado para sostener su hipótesis estos otros trabajos de 1981? ¿Y haber empleado las mismas láminas para ilustrar el giro de Smythe hacia una pintura que no logran calificar en 1989? ¿Para qué hacer referencia a una exposición de 1985 sin siquiera reproducir alguna de las pinturas, teniendo que reproducir una obra que guardaba la memoria de lo que a su juicio Smythe había abandonado?

De todos modos, resulta sorprendente que Galaz/Ivelic afirmen que el trabajo de Smythe está formado por imágenes fotográficas de una sociedad urbana que registra personajes marginales. Todo depende de cómo ellos caractericen la socialidad de la calle San Diego. Me parece que recurren a declarar una marginalidad que no es tal, sino más bien el modo habitual de comportamiento de una sociedad urbana dominada por una clase media comerciante y trabajadora, de condición entre modesta pero estable, con unos modos precisos de vinculación con el orden de la ciudad, a pocas cuadras del palacio de gobierno. ¡San Diego con Ñuble

está a una veintena de cuadras de la Alameda! Nada de marginal, si por esto se entiende en general lo periférico poblacional en el léxico sociológico de mediados de los setenta. Más bien, se trata de un tipo de socialidad que no ha sido todavía suficientemente recogida por las prácticas artísticas, que en su dimensión directamente partidaria privilegian la presencia de la clase obrera y de su alianza campesina. Los clase-medianos de avenida Matta y San Diego son sospechosos de ser portadores de un espíritu pequeño-burgués. Es decir, aliados secundarios de la clase obrera. Pero si bien en el léxico público de 1981 estas eran palabras se habían dejado de usar, seguían teniendo efectos articuladores en el seno de un discurso todavía vigilado por la izquierda cultural. De manera que la descripción de Galaz/Ivelic estaba atravesada por un obrerismo referencial sorprendente que no podía sino apelar a la nostalgia de un mito operativo, lo cual remitía a Smythe hacia posiciones –efectivamente- pequeño burguesas acrecentadas por su estadía en Italia.

De algún modo, Smythe desmentía la utopía de Galaz/Ivelic en cuanto a someterse a los imperativos de una bondad natural popular reivindicable a la fuerza en épocas de represión militar. Lo que no aceptan, finalmente, es el hecho que dichas manifestaciones limítrofes ya estaban presentes en el otro crisol del rousseauismo manifiesto de nuestros críticos, como ha llegado a ser –*post festum*- la Unidad Popular.

Sin embargo, en las páginas relativas a la obra de Eugenio Dittborn, Galaz/Ivelic declaran que éste ha destinado una década entera a realizar

"*una reflexión permanente del modo de ser, de la mentalidad y del comportamiento colectivo e individual del hombre, en particular el hombre chileno. En este sentido, su obra nos ofrece uno de los perfiles psicológicos más interesantes que se hayan hecho sobre el hombre chileno*". (*La pintura en Chile*).

En términos estrictos, este fragmento no dista mucho del que escriben sobre Smythe, aunque para Dittbrn reservan la universalidad del hombre chileno, mientras que a Smythe le asignan el estudio de comportamiento del hombre marginal, atreviéndose incluso a exhibir gestos censurables. Es decir, Smythe realiza un estudio del interior de los prostíbulos de San Diego. ¡El resto del arte nacional resulta ser de una pudibundez proverbial! ¿Cuál sería, sin embargo, el perfil psicológico "más interesante" que se haya hecho, del hombre chileno?
¿Qué es lo que se repite, tanto respecto de Smythe como de Dittborn? Lo que se repite es la palabra "investigación". El artista chileno no "crea", no "produce", sino que "investiga". Esto se debe probablemente a la sobredeterminación del modelo del artista-docente en la escena de enseñanza. De todos modos, se trata de una articulación defensiva que parece avergonzarse de su posición en la estructura. Un "investigador" se acerca laboralmente a la imagen de un "trabajador", que es el fantasma de izquierda que vigila la posición subordinada del artista pequeño-burgués.

"*La fuente de su investigación (de Dittborn) la constituye el registro fotográfico, no solo como punto de partida, sino como material de procesamiento técnico y artístico, incorporándose como componente esencial en el resultado final de su obra*".(*La pintura en Chile*).

Entonces, Smythe y Dittborn trabajan teniendo como punto de partida, el registro fotográfico. ¿Dónde está la separación de aguas? En relación a Smythe, este se remitiría al valor del tema registrado; mientras que Dittborn avanzaría un paso hacia la exhibición del proceso. Sin embargo, se puede afirmar exactamente lo mismo de Smythe, justamente, por exhibir las condiciones del proceso a través de la puesta en evidencia de sus operaciones gráfico-analíticas. En definitiva, no hay elementos consistentes que permitan distinguir de manera radical las diferencias entre Smythe y Dittborn, aparte de recurrir a la distinción entre manualidad y mecanicidad en la recuperación y manejo de las imágenes. Smythe las va a buscar él mismo, en el curso de una prospección etnográfica que lo compromete personalmente; mientras que Dittborn las recupera de la investigación de archivo, desde su condición de "imágenes encontradas". Y luego, Smythe no solo compromete su posición en ese mundo declarado como "bajo", sino que ejecuta "a mano" las intervenciones que realiza sobre soportes como heliografías, fotocopias, copias fotográfcas, pruebas de contacto); lo cual, desde una declaratoria "materialista" resulta ser un anatema, una franca regresión al sentimentalismo del oficio, ya que Dittborn representaría la "distancia máxima", construida mediante la sustitución de la fuerza de trabajo y el empleo de material iconográfico reciclado.

Entendamos una cosa: en 1977, Dittborn expone Final de Pista. ¡Ninguna expresión de manualidad! Smythe exhibe Paisaje urbano. ¡Puros retoques manuales! El primero, "investiga" sobre las condiciones de posibilidad de la imagen; el segundo, "reflexiona" sobre la construcción técnica de la cultura popular. ¿Cuál de los dos está "más " a la izquierda formal? Galaz/Ivelic reproducen el sentido común dittbornista según el cual, la distanciación ejecutoria lo ubica en un plano de objetividad radical, dejando a Smyhte en la condición de un romántico manualista que retoca con nostalgia los residuos de una cultura periférica. ¡Castigado por conservador! ¡Deudor del manchismo! ¡No puede sustraerse a la subjetivación exacerbada de la manualidad! ¡La mecanización de la imagen lo es todo!

Pero esto no es todo. Galaz/Ivelic no dejan de precisar el proceso de trabajo de Smythe, argumentando en su favor el valor que adquiere el procedimiento de retoque/intervención de la fotografía que registra

"*los múltiples objetos que conviven con el hombre*".

Sin embargo, reconocen en estos objetos el rol de unos indicadores que

"*al integrarse con los otros componentes de base (la estructuración geométrica y la presencia de las manchas), pasan a constituir una unidad significativa, que asume un sentido nuevo, que ya no está dado por la imagen primera, por la fuente original de la*

información, sino que por las relaciones que se producen al interior de las imágenes que el artista ha organizado". (La pintura en Chile).

No hay, en todo caso, otra mención suplementaria que se refiera al modo cómo se producen esas relaciones. El análisis apenas ha comenzado y Galaz/Ivelic ya lo dan por concluido. No basta con afirmar la existencia de una polaridad entre el orden de una trama regulada que es puesta en tensión por el gesto de manchar, como si esta "reflejara" la ambivalencia de la propia vida urbana, entre un contexto de sofocante uniformidad y la desesperada ansiedad por liberarse del acoso. De este modo, Smythe instalaría una modalidad de tensión gráfica denotativamente política, ya que pondría en ejecución dos dinámicas: la represión y la esperanza. En tal caso, los propios Galaz/Ivelic se recuperan en el "ninguneo de baja intensidad" para terminar señalando que

"*La obra de Smythe pone en juego un contenido que desborda los esquemas formales que tanto se solicitan respecto de la pintura y del dibujo. Por eso es que sus obras son deliberadamente inconclusas, si se las juzga con esos criterios, y parecen ser más bien ´maquetas para ser impresas en un taller de silk-screen´*" (La Pintura en Chile).

Aunque de todos modos, esta inclusión pone de manifiesto su "renuncia artesanal", en la medida que enjuicia las propias técnicas calificadas como ilusionistas, y que configurarían su posición "materialista", muy cercana a la elaborada por Dittborn, que como ya sabemos, monta *Final de Pista*, donde la mecanización de la mancha básica busca reducir sus determinaciones y la subordina a la aplicación de un procedimiento rigurosamente programado, que en términos técnicos solo se valida mediante la impresión serigráfica. En este caso, Smythe, defendido por Galaz/Ivelic, renuncia a la artesanía, desarticulando las formas mediante simples indicaciones que desmontan el ilusionismo reproductivo mediante el recurso a la ¡impresión serigráfica! Solo que Smythe trabajaría en una *lonja de tiempo* anterior a la impresión, reteniéndose en la entrega de indicaciones, como un "Laooconte de Lessing" en la epopeya de la reproducción mecánica.

7.- ESTUDIOS DE COMPORTAMIENTO

Debo regresar a unos detalles argumentales que en el texto de Galaz/Ivelic adquieren una importancia capital, ya que a Smythe le asignan el valor de haber realizado un "estudio de comportamiento" del hombre marginal. ¿Qué quieren decir con esto? La palabra marginal, escrita en 1981, no significa lo mismo que en momento de su aparición, hacia comienzos de los años sesenta, en el léxico de las ciencias humanas. La palabra aparece designando a las poblaciones que estando separadas del goce de bienes básicos de consumo material y cultural, están cada día más, en mejores condiciones para acceder a ellos, de manera razonable y en forma ordenada. Los marginales representan una fuerza en potencia, en el léxico de 1964, que es el año de la campaña electoral que lleva a la presidencia de la república a Frei

Montalva. Es así que se asocia "marginal" a la condición de "promovido social", que en el campo de la oposición de derecha a dicho gobierno va a convertirse en una ofensa, en el marco de frases tales como "roto marginal" y "roto promovido". Sin embargo, en 1981, bajo la dictadura, marginal pasa a ser sinónimo de un excluido que carece de capacidad para incorporarse al sistema y que puebla zonas depreciadas de la ciudad. En efecto, el barrio San Diego pasa a ser desconsiderado por la política económica de la dictadura, ya que representa un tipo de zona comercial en que se desarrollaba "la mediana industria hacia adentro", entre industria del calzado e industria de la confección. Por otro lado, en la zona cercana a la Alameda o a avenida Matta, era un barrio que acogía a las más clásicos locales nocturnos de la ciudad. Mientras que en la zona cercana a la calle Franklin, al borde del antiguo ferrocarril de cintura, se había instalado el Matadero de Santiago y un gran Mercado de Verduras y Abarrotes, en cuyas veredas de acceso se instalaban centenares de comerciantes ambulantes, entre los cuáles, algunos charlatanes, una vidente y un vendedor de carne de tercera; es decir, prácticamente en mal estado.

Smythe se había convertido en un "investigador submarino" de este mundo urbano que limitaba con los bordes del barrio cívico. Olvido, incluso, la existencia del Teatro Caupolicán, donde se realizó el homenaje a Gardel, sobre cuyo motivo Smythe realizó el retrato de 1974 (Colección Pedro Montes). No era, sin embargo, un estudioso del comportamiento del hombre marginal, sino de grupos sociales sub-alternos, cuya "estética vernacular" ya era empleada como materia prima de las operaciones gráficas de toda una generación. Pero incluso, hablar de materia prima es sostener una hipótesis sobre un tipo de modernidad transferida a un léxico analítico materialista que no era de consumo común entre los artistas y críticos que trabajaban en la plaza en torno a 1977.. Lo que hay que retener aquí es que la manera de presentarse de esta socialidad adquiere formas de un ceremonial de intercambio interpersonal que se expresa en una determinada complexión vestimentaria que posee sus propios modos de composición gráfica, que en el marco de la nueva política económica de la dictadura implementada hacia 1977, representa todo aquello que la oligarquía chilena desea reprimir como expresión de una memoria social ligada a residuos emblemáticos de las demandas del movimiento social que planteadas en el Frente Popular de 1939.

Si se me permite, el barrio San Diego, tal como lo "estudia" Smythe, corresponde a esa zona que bordea las conquistas urbanas de los años cuarenta y que en el Matadero persisten como efectos ya no deseados de una ciudad cuyo centro a estallado y se ha desplazado hacia otras zonas. San Diego y Franklin viene a ser la zona cuya sentimentalidad debe ser reprimida y que, por esta misma razón, Smythe recupera como "situaciones-síntoma" de un tipo de descomposición libidinal que adquiere caracteres francamente ominosos. Y esto es, justamente, lo que Galaz/Ivelic perciben en los "estudios", que llegan incluso a considerar gestos

"*en algunos casos, censurables, de acuerdo a los códigos de comportamiento humano".*

La repetición de esta frase satisface un mínimo de exigencia erudita iconográfica, concentrada en el registro realizado desde el interior de un prostíbulo, en cuyo baño el artista realiza un "apunte fotográfico" destinado a fijar un gesto distintivo del trabajo que allí se realiza y que consiste en sacarse y ponerse la ropa para poder llevar a cabo el "trabajo" en condiciones viables. De modo que la escena reproduce la posición de unas mujeres que esperan su turno para acicalarse frente al espejo, cuya zona refleja está ocupada por una de ellas, que tiene el vestido a medio subir, o a medio bajar. Es decir, forma un pliegue que marca el momento de discontinuidad cromática invertida en la representabilidad del cuerpo.

Lo censurable –en términos del texto de Galaz/Ivelic- es el lugar en que se realiza la acción cosmética y vestimentaria. Es un prostíbulo. Pero lo censurable es declarado como tal por los propios autores, al serle asignado el lugar de una curiosa excentricidad respecto del *continuum* de la historia de la escena plástica. En verdad, con Smythe es posible verificar que en la historia del arte chileno no habría representación de lugares censurables, de acuerdo a los códigos que autorizan pensar la normalidad de un comportamiento humano sometido al Orden de las Familias. No. Lo censurable es declarar que el arte puede ser un espacio de investigación social, operando en lugares donde los cuerpos son puestos en una disposición compleja, sustraídos de un cierto tipo de mirada. El espacio prostibulario puede ser homologado al espacio de arte, porque en este último la corporalidad es puesta en condiciones de (dis)tensión y contracción extrema. Smythe ingresa al baño de las prostitutas buscando documentar un modelo de encierro, bajo determinadas condiciones de luz sobre los cuerpos. Habrá otros dispositivos de encierro en el curso de su "estudio"; a saber, las vitrinas de locales de fotografía, de artículos religiosos de yeso pintado, de libros usados, de ropa interior, de peluquerías, de confecciones de ropa, por enumerar aquellas que aperecen en las pruebas de contacto que pega directamente sobre las láminas y sobre las que realiza otras operaciones gráficas de encierro, realizadas a "nivel de superficie" de los documentos considerados. Sobre algunas de esas imágenes se reproduce un gesto análogo al de la aplicación del crayón rouge sobre los labios. El remarcador gráfico señala una zona de humedad que palpita en el terreno de la imagen y la reconoce como un soporte de excitación

En esta lámina de Smythe, el vestido a medio subir/a medio bajar señala el desmontaje de la pose, en un momento de relajo –de descanso- en la secuencia de intercambio.

No son habituales las escenas de prostíbulos en la pintura chilena. Pienso en Spilimbergo y en Berni, en relación al arte argentino. Pero en el arte chileno, no hay precedentes. Al menos, como lo podemos encontrar en la novela chilena. Baste con pensar en *El lugar sin limites*. Pero si no, no. Y eso es claro: censurable. La mujer se acicala, se arregla la cara, en el interior, porque ese es su dominio. No tiene acceso al exterior. Smythe ingresa como un cazador furtivo y forjando de antemano una cierta complicidad permisiva que le proporciona un derecho a mirar. Ya conocemos casos de esa complicidad en las estadías de los artistas y de los fotógrafos en los

prostíbulos, en los que son aceptados como sujetos inofensivos en un lugar que ya se ha establecido como de deposición subjetiva, ya que en el prostíbulo, como en el carnaval, se borran las diferencias. El artista es el único vector de diferenciación que reclama un lugar por debajo de la lógica del amo y del esclavo; es decir, que opera como un aliado de las asiladas, dándose a ver, efectivamente, como un asilado al que se le ha otrogado la facultad de recolectar unos residuos de subjetividad subrversiva (por debajo de la Versión) como "laboratorios del cuerpo" bajo condiciones de espera traumática. La pieza y la cama no son espacios de intimidad, como lo puede ser el baño, para lavarse. Bonnard tiene unas pinturas en que unas mujeres se lavan el cuerpo por partes, junto a una tina o un tonel diminuto. Es para recomponer, si se quiere, las escenas de prostitutas en la pintura; aunque es difícil encontrar –como digo- prostitutas en la pintura chilena. Muy pocas. Más bien, la estética de la pérdida se localiza en la fotografía de Sergio Larraín, realizada en torno a los años sesenta. El se iba a los burdeles y bares de Valparaíso y estaba largas horas sin tomar una foto, solamente observando, distante, con la seguridad de un aristócrata en territorio "apache", lo que le daba una notoria e inhábil aptitud para conversar con las pupilas, protegido por la cortina verbal de la desaparición, disparando el obturador solo cuando las defensas estaban bajas y las imágenes exudaban la angustia inofensiva de quienes ya no tienen nada por qué esperar.

En relación a otras escenas, las mulatas de los prostíbulos paulistas que consigna Lasar Segall en sus grabados y dibujos de los años treinta son tan solo un documento etnográfico de proyección mayor. ¿es posible reducirlos a ese punto? Es la negación de la otredad en la pintura chilena. Quizás, porque

El caso de Berni y de Spilimbergo es diferente. En este último, los apuntes para la historia de Emma proceden de la crónica roja. En Berni, muchas de las tomas fotográficas serán la base de algunas de sus pinturas. Pero nada de eso lo encontramos en la pintura chilena. Gloria Cortés me señala que el lugar de la prostituta en la pintura chilena se verifica en el espacio que ocupan las modelos; algunas de ellas, por lo menos. Tiene razón. El estatuto ha sido desplazado. El taller pasa a ser ese espacio de retención y relocalización del deseo, que se vuelve trazo de grafito en la academia del "estudio de una pose". Y nada puede ser más "pedagógico" que disponer de una prostituta vieja, para comprender la gravedad de la carne.

Carlos Leppe adquirió un cuadro de Cosme San Martin, donde éste pinta a una desenfadada modelo, vestida, sentada a horcajadas sobre una silla de paja, apoyando un codo en el respaldo de la silla, mientras con la otra sostiene un cigarrillo y enfrenta con la mirada al espectador. Lo que no deja de sorprender es la huella de uno que otro "pucho" (lacio) aplastado por los suelos. Pero no es una prostíbulo, sino un taller de artista, donde la modelo era también la amante. A propósito de Smythe, me refiero a otra cosa. Ciertamente, sobre el tema del artista y la modelo se han escrito centenares de páginas. Pero la modelo de artista no es el objeto del "estudio" de Smythe, porque éste desarma la idea de "llevar unas mujeres al taller", sino que las sale a buscarlas allí donde éstas trabajan.

En cambio, Antonio Berni trabajó en un diario y se convirtió en fotógrafo. En la página de Tomás Abraham[4] encontré un texto al respecto:

"Su misión era sacar fotos de prostitutas. Visita diferentes quilombos. Hay fotos maravillosas, especialmente de las que debían ser putas un poco más finas. Una mujer frente a un espejo con su rostro de perfil empolvándose la mejilla oculta y su espalda desnuda y dos nalgas divinas en el ojo de la cámara. Parece la foto de una princesa en su tocador real. A Berni, quizás como a todo pintor, le gustaba mirar. Buscaba con sus ojos las cosas y la gente como lo hace un cazador. Y como arma de caza, red de encierro, una sencilla cámara fotográfica."

El encierro es un asunto fundamental. Encierro de la cámara, encierro de la casa, encierro verbal, encierro de la lámina. Y luego, las relaciones ambiguas entre subversión y subordinación. Si bien se encuentran en un encierro, las prostitutas efectúan su trabajo de sapa del orden establecido y lo subvierten en diferentes niveles, promoviendo incluso la ejecución de acciones que llegan hasta significar la destrucción del lupanar. Pero en el encierro, hay un espacio de propiedad que es homologable al del patrón, como el *El lugar sin límites*, en que la Japonesita sabe que es propietaria del burdel mediante una estratagema que le permite "igualarse" al patrón, abriendo una brecha en su propio espacio y teniendo que pagar por ello.

A lo que voy es a que Galaz/Ivelic hacen referencia a la vulgaridad del espacio, porque reconocen en este un lugar de des-regulación y puesta en crisis razonada de las jerarquías, donde el desorden de la fiesta y de los géneros es tolerado, pero a condición de permanecer en este encierro. La vulgaridad referida tiene que ver con las condiciones de inversión de los "ideales estéticos" del sistema de bellas artes, cuya academia es sometida al análisis político que corresponde; es decir, de las relaciones de fuerza que están involucradas en las escenas descritas en la secuencia interna de la lámina.

La vulgaridad, además, está asegurada por la mención a los personajes secundarios de la historia. Smythe debiera ser considerado uno de los primeros artistas que pone en escena a los *actores secundarios* en la pintura de los años setenta y ochenta. Pero estos actores no lo son sino porque han sido desestimados en la jerarquía de las distribuciones de ejecución de las "representaciones de poder". La prostituta, el charlatán, la vidente, son "personajes" que para el moralismo de izquierda son reprochables, porque atentan contra el orden de la transparencia, seducen mediante el discurso de la ilusión y leen el futuro a partir de elementos secundarios y detalles de la vida cotidiana que no son incorporados a los protocolos de lucha del pueblo "en su conjunto", que es lo que Galaz/Ivelic esperaban "leer" en alguna de estas láminas, sin poder desestimar totalmente la duda acerca de su "compromiso" político explícito. Porque en la filigrana de la ambigüedad discursiva sobre el período, ese es uno de los reproches vedados que se le hace por no pertenecer a una

[4] www.tomasabraham.com.ar

capilla partidaria que lo garantizara como "héroe de la resistencia", como será el caso de no pocos artistas durante ese período.

8.- ESTUDIO DE CAMARIN

La palabra sería, camerino, si fuesen artistas de variedades, al menos. Cantantes, por ejemplo, en un local nocturno. Pensemos en el efecto simbólicamente paródico de la palabra *studiolo*, y sus efectos en el estudio de la escena plástica chilena. Este camerino de Smythe sería una especie de "*studiolo* de los pobres". Ciertamente, porque era el tipo de humor que practicaba; es decir, hacer aparecer el carácter patético de las primeras "puestas en escenas" de la reproducción representativa de los roles en el juego por determinar la primacía de los *originales dudosos*. Sin embargo, Smythe emplea la palabra camarín, que tiene una acepción deportiva. Lo escribe en el título de la lámina: *Estudio de camarín (interior)*. Lo que parece ser una medida de protección. Necesidad coyuntural, de proteger la identidad de las personas. Impedir su identificación, entonces. Entonces, luego, aparece muy bien expuesto el protocolo: la manera de proceder. El punto de partida es, entonces, el protocolo, y no la fotografía. Esta forma parte de las piezas de convicción. Existe un espacio pre-fotográfico, eminente, decididamente, gráfico, desde el cual Smythe organiza los términos de su procedimiento analítico. Me ocuparé, principalmente, de las palabras: *Forma rescatada*. Este parece ser un sub-título que ratifica la posición y el motivo del trabajo. El rescate de las formas puede significar, en esa coyuntura, la recuperación de lo faltante. Trabajo próximo de la arqueología. Eso es más que evidente. Sin embargo, que quede claro, el rescate no lo realiza la fotografía, sino la *acción del color*.

¿Lo podremos denominar *retoque*? ¿*Cosmética*? Acción de retrueque de la fotografía mediante la deposición de la fotocopia invertida y pegada con *sello tape*, como si fuera una barra de borradura y de subrayado referencial. Por algo Smythe señala una distinción: fotografía *presente* y fotocopia *reminiscente*. Y esta distinción no es menor, ya que la copia fotográfica proviene de un acto de ablución (se introduce el soporte en un líquido revelador), mientras que la foto-copia es un acto de fusión del tóner que se fija sobre el papel mediante calor y rodillos de presión. O sea, una es húmeda, la fotografía proviene de la humedad del presente, como la mixión, mientras la fotocopia se realiza en seco, a riesgo de "quemar", literalmente, el documento. Y de hecho, así lo explicita el propio Smythe en el catálogo de la exposición de 1977, cuando señala que la intervención de la fotografía se autoriza desde "la insatisfacción del hombre frente a ésta". Ese exceso solo se encuentra incorporado en la fotocopia como una práctica meta-fotográfica. La fotocopia es el recuerdo de lo que la fotografía ya sabía, recuperando el sentido platónico que acompaña esta práctica desde su nacimiento. Es decir, que la fotografía ya estaba, en la caverna, pero que todavía no habían sido producidas las condiciones físico-químicas para la fijación de la imagen. Sin embargo, no voy a entrar a analizar el catálogo, sino que solo me remitiré a la singularidad de las obras y sus modos de construcción, haciendo hincapié en la aparición de ciertas palabras que, en un

determinado momento, ningún otro artista habñia empleado para hacer referencia a su propio trabajo.

Estando en 1977, estas distinciones, en el cuerpo de la obra, no son habituales. Smythe se adelanta, pero la compañía crítica no lo acompaña. Las plumas ya están destinadas para Dittborn y Leppe. Es preciso, en este contexto, que la obra de Smythe se hunda en la ingenuidad del comentario gráfico, declarado "idealista" por los articuladores del nuevo canon. Galaz/Ivelic se someten al mismo prejuicio y terminan siendo partícipes de la misma operación. Es preciso entender la pertenencia de Smythe a un sistema gráfico al que pertenece Leppe, pero del que es convertido en un héroe conceptual exclusivo por el consenso de una crítica que no incluye a Smythe, porque al viajar a Florencia deja de ejercer la vigilancia sobre el territorio de obra que ha instalado, con la colaboración de Leppe, dicho sea de paso, si se toma en cuenta la realización de la exposición en Galería CROMO y la diagramación del catálogo. Aunque es fácil convenir que la colaboración explícita tiene como fecha de término esa exposición. Desde ese entonces ya no volverán a juntarse. Smythe va a preparar solo su exposición en la sala de la Compañía de Teléfonos. Algunas de las láminas de esa exposición ya están anticipadas en las láminas de *Paisaje Urbano*, como lo abordaré en su momento. Sin embargo, en la enumeración de los pasos del protocolo para *Estudio de camarín*, lo primero es la expresión manifiesta de su consciencia acerca del rol atribuido a la fotografía en el "espacio del cuadro". Resulta evidente la certeza que ya se tenía sobre su empleo en una inconsciente *estrategia de presentificación* en el seno del espacio gráfico y pictógráfico de la Facultad. En este caso, el sentido ya aceptado de la presentificación se hace más evidente. De manera que la operación que adquiere mayor valor que el registro es el "sometimiento" de la fotografía a la fotocopia y a otras variadas formas de reprografía, propia de las oficinas de reproducción y copias de planos de arquitectura, a los que Smythe ya era asiduo visitante. De modo que en este proceso, Smythe le atribuye a la fotocopia un rol de reserva de la fotografía, como susceptible de proporcionar un tipo de información al que no se accede mediante la observación directa. Es necesaria la operación de ediación para instalar la asociación con las palabras "subconsciente" e "inconciente óptico", que a esas alturas resulta sorprendente. Ya que no es posible admitir que los críticos de ese entonces no se hayan percatado de estas palabras escritas en la lámina, porque demuestra el trato directo que Smythe tenía con una cierta literatura que ya circulaba en el espacio santiaguino, aunque no era de uso mayoritario. Me refiero al concepto de "inconsciente óptico", evidentemente, cuya lectura no era privilegio del eje Kay/Richard. Lo cual deja abierta la pregunta acerca del consumo de literatura crítica por parte de los artistas en esa coyuntura. Y junto a ello, se plantea la necesidad de reconstruir en lo posible el tipo de intercambio cotidiano que tenían entre sí, artistas próximos como en el caso de Smythe, Leppe y Muñoz (Ernesto). De partida, porque la crítica de arte que domina en ese entonces no es próxima a la cuenca bibliográfica psicoanalítica. Entonces, ¿cómo explicar la escritura de estas dos palabras en la puesta de manifiesto del procedimiento de análisis y producción gráfica?

Una vez declarado el momento del análisis (1) le cabe señalar el paso siguiente, que consiste en el rescate de la forma a través de la interacción del color. De modo que no existe en Smythe una subordinación metodológica al imperialismo fotográfico, sino una reivindicación de los aspectos gráficos implícitos desde ya en el campo de la fotografía. De otro modo no es dable explicar por qué el ejercicio del análisis queda a cargo de una operación cromática (cosmética, que desde la zona de un léxico dittbornizado es calificada de "reaccionaria", porque involucra la acción de la mano. ¡Sorprendente! La regla de radicalidad instalada por la crítica promocional de Leppe y Dittborn considera que la fotocopia es una fase reformista y que la presencia de lo manual es como el "hundimiento en la pictoricidad", convertida en un sinónimo de "estupidez". Sin embargo, en Smythe, tiene lugar un esfuerzo en contrario para poner en duda la "objetividad" del *registro-como-obra*. Más aún, si el color es señalado como el elemento de carga respecto del que solo basta indicar sus condiciones mínimas para anticipar los efectos de una operación [5] de recuperación de los cuerpos.

La fotografía que fija la presencia del cuerpo de la muchacha frente al espejo con el vestido a medio subir/ a medio bajar es asediada por una operación de pintura. El cuerpo fotográfico ha sido retocado. Operación de conocimiento básico en una escena gráfica, como para que no sea relevada por la crítica. Más bien se trata de una reducción rápida hacia los cánones del pop, al referir el amarillo y el rosa. Entonces todo parece muy simple. Sin embargo, nada lo es, en este procedimiento. Ya no es retoque de pintura sobre la fotografía sino un gesto manifiesto de encubrimiento zonal de una zona crítica. Es decir, el encubrimiento hace que dicha zona adquiera el carácter de una continuidad representacional que es puesta en crisis para señalar otra cosa, que no está "presente" en la fotografía.

Lo que sin duda permanece es la forma del pliegue que define el vestido modelo *jackie Kennedy* a partir de la abertura del cierre Eclair. En verdad, se trata de fijar el lugar donde se define el final de la costura, para dividir el cuerpo en dos y dejar la prenda en condición de plinto sobre el que se levanta la "condición de superficie" de la carne. Aunque esté en blanco y negro y se deje advertir en la fotografía el gesto

---

[5] En la lámina, al costado inferior izquierdo, aparecen las siguientes anotaciones manuscritas con lápiz de grafito:

Estudio de camarín (interior). Smythe 77.
Forma rescatada
San Diego al 1700. Stgo.
"1.- Detención y análisis

a) *Fotografía: presente*
b) *Fotocopia: reminiscente.*
   Realidad subconsciente
   Inconciente óptico

2.- Rescate y acción del color (am. Limón)
3.- Forma rescatada (rosa talens)"

de una mujer poniéndose el sostén. Está pasando las manos hacia atrás, antes de fijar el gancho. De modo que la exposición del cuerpo es doble: la posición de los brazos limita cualquier tipo de protección y el vestido a medio subir/a medio bajar dificulta todo movimiento. Lo que vemos es el momento de su conversión en maniquí, para ser homologada con los maniquíes consignados en las fotografías que fijan la presencia de fragmentos de cuerpo en otras láminas de la serie. Todo esto, dando pie a un reconocimiento zonal que ha sido definido por un triángulo que permite separar y distinguir las distribuciones de fuerza de las masas encuadradas.

Pero esto no sería más que una broma estructurada acerca de los esquemas geométricos que abundan en los libros de iconología, respecto de cuya información Smythe recoge la parodización de la "región aúrea" mediante la pintura amarillo limón aplicada a la zona. En cuanto al resto de los personajes distribuidos en la escena se trata de las sombrías presencias de otros dos cuerpos que están a la espera, en perspectiva, jerarquizando la posición de retaguardia que protege la operación de acicalamiento y reposición del vestido de la mujer que está en el plano del fondo. Porque lo que queda en evidencia es la diferencia marcada de los planos en la construcción de la imagen. Más que importarme "qué significa", lo que busco es discernir acerca de la construcción de la imagen de Smythe como la ejecución de una potencia negativa; más bien, *potencia de lo negativo* que se convierte en potencia efectiva de la fotografía reconducida a sus funciones de negativo fotográfico, puesto que el artista está trabajando sobre la superficie de una copia (positiva) de la imagen, como si fuera un "negativo amplificado".

Es de precisar que en los bordes de la fotografía, al trazar con líneas ostentosamente marcadas el triángulo que reduce el campo interno, Smythe cubre con pinceladas rápidas (calculadamente mal hechas para instalar la fuerza de la inconclusión) de pintura blanca una zona de protección que rebaja el brillo de la copia, desarmando la función del "fijado" de la emulsión. Siendo, éstas, puras operaciones de "construcción", que son susceptibles de conducir y evocar como síntomas de la propia formación de Smythe en la "leyes del género", que emplea las lecturas básicas de Panofsky no ya como un recurso para la interpretación, sino como herramienta de *disegno*.

En relación directa con lo anterior, entonces, hay dos situaciones a las que se debe poner atención. Por un lado, la *(in)formación* que maneja Smythe en esa coyuntura; y por otro lado, el nivel de *(de)formación* que la crítica de ese entonces está dispuesta a admitir como condición de trabajo para el estudio de estas obras. Es decir, cual era el *parque instrumental* que la crítica tenía a su disposición, en la coyuntura de 1977. Ahora, entiéndase que significa la crítica. Una cosa es la crítica de los periódicos y otra es la crítica colaborativa. Ambas poseen sus recursos propios, aunque operan en terrenos diferenciados de construcción de prestigio, tanto en el plano interno como en el externo.

En relación a la primera, Smythe resulta altamente favorecido. El estudio que realiza Carla Macchiavello así lo demuestra al analizar las notas de prensa aparecidas en los

periódicos locales de entonces. Una de los estudios que debe ser abordado es el de la "filosofía espontánea" de la crítica periodística. La crítica colaborativa posee una "filosofía menos espontánea", en la medida que es tributaria de una lectura con ribetes de sistematicidad mayor. La diferencia no solo es de grado, sino de posición y procedencia. Los textos de referencia, las lecturas, las escenas que dichas lecturas ayudan a configurar, van a ir cimentando la visibilidad de determinados artistas. Este será el caso de Dittborn y Leppe, que serán objeto de las primeras ponencias de Richard y Kay en las Jornadas de la Crítica de Buenos Aires, a partir de 1979 en adelante. Para quien desee pesquisar esto baste con revisar los números de Revista CAL, ya que en el segundo o tercer número aparece un resumen de la ponencia de Kay, que anticipa la escritura de uno de los capítulos más significativos de *Del espacio de acá*, publicado en 1980. En ese momento, Smythe ya está en Florencia y no es objeto de ninguna atención de parte de la crítica colaborativa, que en los hechos se reduce nada más que a las relaciones entre Kay/Dittborn y Richard/Leppe. Smythe deja de percibir toda colaboración de parte del pequeño sistema ligado a galería CROMO, porque su obra no es susceptible de "ilustrar" el discurso de Richard. Dicha ausencia de facultad ilustrable posterga las pretensiones de Smythe en cuanto a que le fuesen reconocidas las anticipaciones de que es portador, sin embargo, no hay justicia distributiva en la historia del arte, sino tan solo explicaciones de por qué unos artistas son objetos de atención crítica y de por qué otros no alcanzan a serlo, bajo determinadas circunstancias.

9.- ATENCIÓN CRÍTICA

El término Crítica Colaborativa es de uso reciente. En el espacio de la crítica independiente que posteriormente logra tomar posesión de lugares académicos durante la Transición Interminable, nunca se reconoció de manera explícita el rol que la crítica inicial tuvo en la estructuración de obra de determinados artistas. Luego, ha habido otras empresas de construcción de obra que han concitado la colaboratividad entre artista y crítica, pero que tampoco ha sido reconocida a favor de esta última. Luego vino la tercera ola de críticos, cuya colaboración debe ser entendida solo como contribuyentes a las políticas de promoción y avance de carreras.

En cuanto a la obra de Smythe de 1977 solo me voy a referir al primer tipo de crítica colaborativa, a la que se puede denominar como *crítica fundante*. Lo cual, estoy seguro, no agradará para nada a los artista considerados, Dittborn y Leppe, porque toda referencia a una *fundación* les resta "autonomía" , subordinándolos a la anticipación conceptual que habilita el parque instrumental de Ronald Kay y Nelly Richard, para cada caso. Smythe carece de colaboración explícita de parte de una crítica que hubiese contribuido a moldear y modular su obra. Cuestión crucial para reconstruir el tipo de relaciones de fuerza entre artistas y crítica, en función de pensar la "autonomía relativa" tensada por condiciones de "determinación pactada" a partir de la producción de obras como *Fuera de Serie* (Dittborn) y *Sala de espera* (Leppe), que conducen a la escritura de *Cuerpo Correccional* (Richard) y *Del*

espacio de acá (Leppe). Lo que importa es obtener la *trazabilidad conceptual* de ambas escrituras y el empleo de nuevos referentes para el sostenimiento de una relación entre producción de escritura y producción de obra plástica.

La trazabilidad es un asunto de primera importancia, porque permite determinar la procedencia, primero, de las lecturas, luego, de la circulación del comentario en una superficie de recepción restringida; enseguida, de los efectos de escritura, para finalmente, reconstruir bloques de interpretación relativamente generalizables destinados a la comprensión de una fase, de una etapa o de un período determinado de producción de obra.

En la bibliografía declarada al final de la memoria para optar al grado de Licenciado en Artes por la Universidad de Chile, realizada "a la fuerza" en 1978, Smythe señala el nombre de Gaetan Picon y el título de su obra *Panorama de las ideas contemporáneas*. En las anotaciones a la lámina del camerino, Smythe ha escrito las palabras inconsciente óptico. Corre el año 1977 y no hay prueba de la existencia -a nivel de obra- de un espacio gráfico en el que se haga manifiesto el empleo de ambos conceptos.

¿Por qué afirmo que esta memoria o tesina es realizada "a la fuerza"? En la Facultad no existía la costumbre de terminar la carrera. Una gran cantidad de artistas se referían con orgullo a este hecho. Sin embargo, para postular a becas y asegurar la permanencia en el aparato académico, los docentes se vieron obligados a regularizar la cuestión de los títulos. Reacios a escribir, los artistas-profesores encontraron una situación que les convenía en extremo: conversar ante una grabadora, transcribir y editar dicha conversación para "hacerla pasar" por una tesina. Fue lo que hicieron Smythe y Díaz en 1978, antes de que les fuera atribuida las becas ofrecidas por el gobierno italiano a la Facultad, durante el decanato de Kurt Herdan.

Tanto el análisis de la tesina como de los textos que fueron publicados en el catálogo de 1977 ameritan un estudio especial, que excede el marco en que me he situado en este ensayo. Queda, entonces, la tarea pendiente, buscando reconstruir cuáles eran los "parámetros" en los cuáles funcionaban, al momento de combinar esfuerzos que parecen a primera vista muy distantes, ya que la decisión de realizar la tesina con Gonzalo Díaz es una prueba más del distanciamiento de Smythe con Leppe y su grupo, que ya se había anticipado en 1977.

10.- EL ALBUM CIMABUE

En *Chile Arte Actual* (1989), Galaz/Ivelic reproducen una lámina de una obra de Smythe, pero que carece de especificación y no revela el carácter que sostiene el comentario del texto que ésta pretendería ilustrar. En verdad, lo que hacen es incalificable, porque reproducen un fragmento de lo que ya habían sostenido en el

libro de 1981, lo que a primera vista parece inobjetable, pero es solo para señalar que en la actualidad ya se ha restado de dicha práctica y que repite los términos de un "regreso a la pintura" que pareciera reunir todos los elementos necesarios para un castigo analítico en forma. Sin embargo la sorpresa es que, repito, las imágenes para ilustrar la página se refiere a una obra que es posterior a la serie de 1977, y que fue realizada durante su estadía en Florencia. Aún así, afirman

"*que a pesar de la discontinuidad de su obra en nuestro país*",

no asumen el hecho de que la mención que hacen es una manera diferida de asegurar dicha continuidad, pero no indican las cercanías de filiación entre la serie de 1977 y los retratos de familia realizados en Florencia en 1981, sino que declaran su discontinuidad como atributo de no-pertenencia a un espacio de crítica gráfica, solo por haber reasumido la pintura. De este modo, las reproducciones de la página 322 carecen de precisión, como si esta fuera una mención innecesaria, para que quede en evidencia culposa la distancia con las reproducciones de la página 323, referidas a dos pinturas impresas en blanco y negro, para cuya contextualización pone en evidencia la existencia de un contrastante discurso crítico, mal que mal, de una pintura en la que cuyo trato local desmiente toda actitud crítica, donde se privilegia

"*la reflexión sintáctica de la pintura y de la gráfica*",

aunque sin precisar en qué podría consistir este tipo de reflexión, más allá de describir literalmente el procedimiento de su ejecución, que en este contexto, no agrega cualitativamente ningún suplemento formal digno de ser mencionado. No es posible afirmar como un avance sintáctico la realización de

"*una huella de trazo sobre pintura recién colocada; vale decir, un dibujo que resulta del desplazamiento que se produce en la pintura al pasar un instrumento punzante sobre ella*" (página 322).

Al leer un párrafo de esta naturaleza, no puedo dejar de pensar más que en los procedimientos básicos de inscripción, a través de los cuáles Smythe no hace más que parodiar la escritura sobre tablillas de greda, regresando al origen de las formas de producción técnica de la imagen, en su dependencia simbólica mediterránea, combinando los mitos de la alfarera con los de Pompeya. No es del todo idiota sostener que el viaje a Florencia significa una "pompeyización relativa" de la obra de Smythe, y que por esa vía, más allá del desprecio por la variedad cromática que aparece en sus trabajos posteriores a 1985, lo que debiéramos reconsiderar es su abordaje gráfico y analítico de las artes funerarias.

Entonces, a nivel de una doble página en el libro de Galaz/Ivelic tenemos la presencia de dos momentos formales en la producción de Smythe, destinados a demostrar que uno de ellos desmonta y desautoriza al otro; el de la página derecha

al de la página izquierda, para poder sostener que el viaje a Florencia lo ha formalmente adelgazado y lo ha hecho desprenderse de la atención que portaba a

"*los planteamientos críticos sobre el arte, observados y pensados desde la periferia urbana chilena, entendida como paisaje desgastado y lugar habitual del habitante anónimo*".

En el fondo, el color es convertido por Galaz/Ivelic en un sinónimo de decaimiento formal, estableciendo el universo léxico favorable a la lectura de una caída pecaminosa en el color como una consecuencia de su distancia con el desgaste del país natal, no admitiendo que Florencia pudiera significar un espacio de re/posicionamiento –no diré, ya, crítico, apelativo que a esas alturas ya adquiere la función de muletilla- en el terreno depreciado reservado a la pintura, de un modo que en el propio país no hubiese sido posible, ya que el moralismo fóbico promovido por la las escrituras de la promoción objetual registrada en fotografía ya había instalado su academia. Galaz/Ivelic lo sabían y no hicieron mucho por abrir el camino a la comprensión de obras que interpelaban desde prácticas externas la endogamia gráfica de una escena interna, para la cual la noción de "desgaste" era un atributo altamente valorado, por su asociación inmediata con universos precarizados cuya única expresión posible debía ser monocroma.

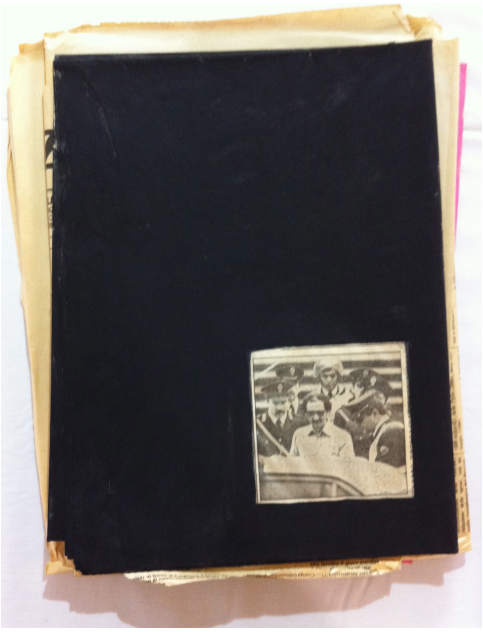
Sin embargo, me quiero referir a las reproducciones parciales de la página 322, que en el discurso de Galaz/Ivelic adquieren el valor de un lapsus de productividad insospechable. Son tres piezas diagramadas de tal modo que parece que fuera una sola, bajo el título *Detaglio*. Ninguna posee mayores sin informaciones acerca de su procedencia ni de su condición material. Un lector no advertido podría pensar que se trata de una lámina de un formato mediano, cuando en términos materiales corresponde a tres páginas diferentes de un mismo álbum. Sin embargo, la existencia de este soporte es omitida. Lo cual resulta sorprendente si esta ilustración corresponde a la edición de 1989, mientras que en la de 1981 (*La pintura en Chile*), un fragmento de la misma pieza es impreso en la página 351, con el título detallado en italiano: *Frammento*. La edición de 1989 reproduce el error asumido en la edición de 1981, utilizando la misma fuente.

Me adelanto a sostener que el diseño de esta página fija el sentido de la inclusión de Smythe en la versión que hacen Galaz/Ivelic de la historia del arte chileno en esa coyuntura, puesto que el fragmento rasgado de una fotografía impresa, pegado sobre una retícula, se subordina a la clave interpretativa de la crítica dominante, en cuanto a hacer depender a Smythe de un tipo de materialismo fóbico hacia la pintura. Smythe sería, entonces, el único artista en combinar las materialidades de la industria gráfica y las materialidades de la pintura, sin complejos, desafiando la vigilancia de una lectura reductora que ponía al empleo de la fotografía en el arte como una arbitraria garantía de radicalidad, mientras que a la pintura le era reservado el campo de la reacción formal, cuando no, de complicidad con la dictadura. Es por esa razón que en 1985 escribo de manera manifiesta en contra de la "dictadura del significante", en *Un amor de leche*, ensayo sobre la pintura de

Benmayor. En 1981, dicha dictadura define las coordenadas de lo que debe ser acogido como garantizable por las fuerzas de la Oposición Democrática. Smythe no entraba en esa "trenza".

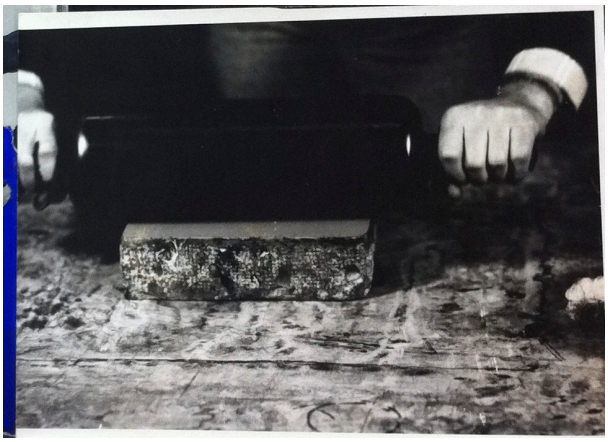
La verdad es que las imágenes que son publicadas en 1981 y 1989 proceden de un cuaderno de dibujo (apaisado) de xx por xx, cuyo título denota el origen escolar de su condición y destino: ALBUM DA DISEGNO CIMABUE. No deja de ser curioso que la cubierta del cuaderno de ejercicios acoja seis figuras geométricas impresas a todo color. Lo cual debiera dar a entender que este hallazgo no es para nada fortuito y que su disposición corresponde a una opción formal por haber recuperado este *cuaderno encontrado*, para ser empleado con otros fines que aquellos que denota el título.

Lo que caracteriza la actividad de Smythe en esta coyuntura de arribo a Florencia es la puesta en forma de una combinación desigual de recursos gráficos que corresponden a historias diferenciadas de la visualidad, pero que sin embargo pueden ser acogidas en una misma cuenca de obra, sin que ello signifique establecer reticencias entre fotografía y pintura, como era la solicitud dogmática de la crítica dominante en la escena chilena. De modo que Smythe tuvo que viajar para poder fortalecer su propio sistema, en completa libertad de crítica. Cuestión que se puede verificar, por ejemplo, en los trabajos que realiza *plegando* periódicos, corcheteándolos para que permanezcan en esa disposición, sin deshojarse, para luego aplicar capas de pintura gruesa sobre la tipografía, de modo a dejar flotando en esa sopa los restos aislados de fotografía impresa.



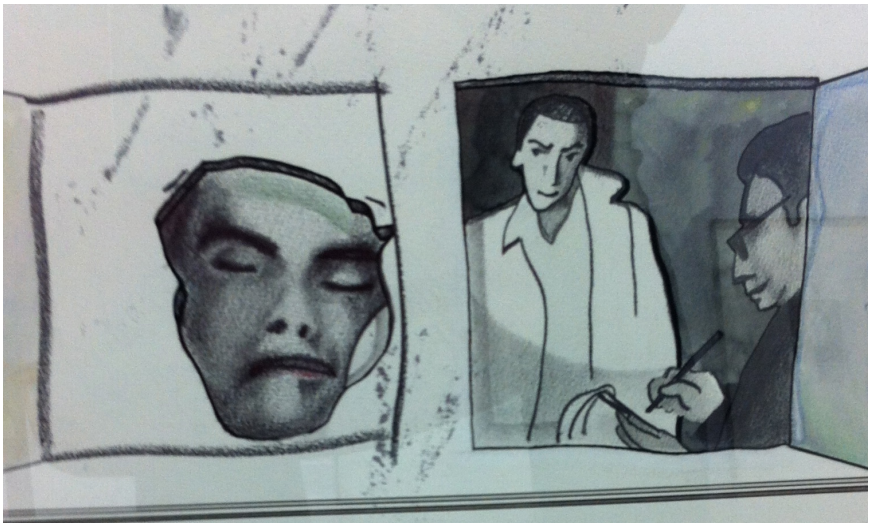
¡Vaya si ya conocemos esta manera de disponer las fotos impresas o las fotocopias sobre la superficie de la pintura! ¿No reproduce. Acaso, la misma estructura a la que

hice referencia con anterioridad –en Crónica Roja- al exhibir el dibujo de la "vidente" y la pintura de Balmes en homenaje a Lumumba? Aunque en este caso el problema es mayor, puesto que la capa de pintura ha cubierto la zona de la información con la opacidad del hollín que lo cubre todo después de la catástrofe. Hollín vegetal y alquitrán, según fuera el caso, dependiendo de las determinaciones que tendría que recuperar desde el sistema del grabado. No de una xilografía. Tampoco de una aguafuerte. En Smythe, su inconsciente es litográfico.



¡Ya lo tenemos identificado! En esta lámina de 1973, Smythe pega un fragmento de fotografía en el que aparecen sus propias manos pasando el rodillo de tinta sobre la piedra litográfica. Lo que afirma es la precedencia litográfica de la fotografía, como todos sabemos. Sin que exista el menor asomo de inflación de su parte respecto de los *desplazamientos del grabado*, a los que no dará crédito alguno. Digamos que todo este *asunto* es una ficción de la Escuela de Arte de PUC, que no tiene lazos afectivos ni efectivos con el sistema gráfico de la Facultad.

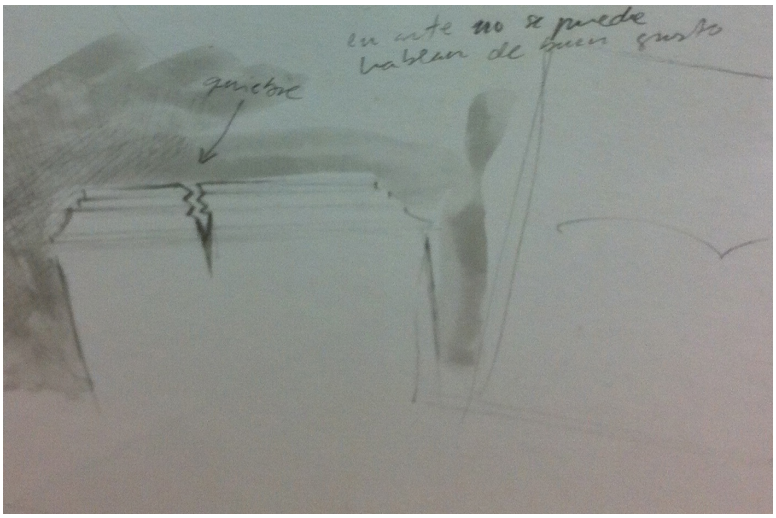
Este detalle pertenece a una obra de 1973. Sin embargo, es de primera importancia poner atención en lo que tiene a su lado. Se puede advertir de inmediato el dibujo del león británico que proviene de una tarjeta postal y el dibujo del rostro de un muerto en su ataúd. Esta imagen será repetida en la obra de 1977 y lo que se sabe es que corresponde a un retrato del padre de Smythe. Ambas imágenes son la referencia para la realización de obras en 1973 y en 1977. Lo cual es una prueba de que las obras de 1977 ya eran parte de su fondo de imágenes y que desafiaban la temporalidad de su comparecencia, permaneciendo como efectos anacrónicos en la recuperación de un discurso gráfico sutilmente marcado por el modelo del álbum familiar. A tal punto, que la imagen del lado derecho consigna la escena en que un policía realiza el informe de la muerte del padre, que tiene lugar en el segundo piso de la casa.



De este modo, la serie de 1977 no es más que la declinación *lucreciana* de una misma filiación gráfica, que se condensa en el *Album Cimabue*, pero cuyos desplazamientos fragmentarios provienen de larga data, sin dejar de arrastrar la sombra acarreada por sus memorias gráficas, como es el caso de los "grupos de familia" que estallan por la introducción o la aparición de un elemento extraño, no deseado, pero que provocará modificaciones estructurales en el reconocimiento de la escena.

En la lámina a que me refiero, realizada en 1973, están todos los elementos que serán expuestos a los largo de una década y llegarán a formalizarse en un espacio nuevo de interpelaciones. Distingo una zona fragmentaria inicial en la que un círculo rojo señala una identidad como encierro, para poder conectarse con fragmentos de monumentos que proceden de fotografías y tarjetas postales de antiguos monumentos imperiales que son dibujados como antecedentes filiales, y que reproducen la dimensión de una sensibilidad paterna que es destronada por un acto de violencia sin límite, como puede ser el hecho de escuchar el estampido del disparo del arma con que su padre se acaba de quitar la vida en el segundo piso de la casa.

De ahí, ese primer dibujo de un león de bronce realizado en 1973 se reproduce en la lámina de 1977, en la que el plinto exhibe una fisura en el lugar en que debía sostener la imagen del rey de la selva. El disparo destronó la fuerza del animal totémico a partir del cual Smythe organizaba su "imperio gráfico". Demoró cuatro años para exhibirse como derrumbe (estatua destronada) y otros tres para repercutir en Florencia como "retrato de familia".

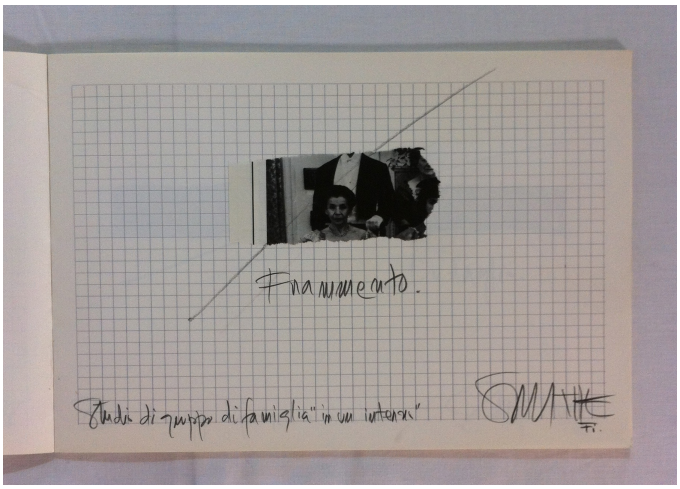


11.- RETRATO DE FAMILIA

Realizado en 1981, el *Album Cimabue* es un cuadernillo apaisado de una veintena de páginas enmarcadas y cuadriculadas para la práctica y enseñanza del dibujo en la escuela. Smythe lo emplea como soporte de seis trabajos que realiza una página tras otra, dejando el resto de las páginas sin utilizar. De este modo, la obra se valida en la secuencia y su "punto de partida" es una fotografía encontrada en una revista de cine, donde aparece la ficha técnica de una película americana de la directora Ana Thomas –*The Haunting of M.*- realizada en 1979 y que fuera parte del programa de la *2ª Rassegna Internazionale del cinema indipendente.* La historia del film ocurre en 1906, en Europa. Una familia se reúne en una propiedad en el campo para celebrar el cumpleaños de Mariana, la hija más joven. Después de la cena, Stefan, un joven que corteja a Mariana saca una fotografía de la familia. De súbito, la abuela se desmaya. La fiesta se interrumpe en medio de la confusión. La fotografía, una vez desarrollada, revela la presencia de un joven desconocido que mira fijamente a Mariana. La muchacha guarda la fotografía para sostener en secreto una relación con este fantasma.

En el *Album Cimabue*, Smythe establece una extraña relación con una fotografía que recorta en fragmentos rasgándola a mano para reproducir su relación espectral con los "retratos de familia" entendidos como un modelo de marcaje de la filiación. La abuela, el joven desconocido, la hermana, Mariana, todos, aislados por las huellas de la rasgadura del soporte de impresión, son designados por el recorte en las funciones de cada cual en la (gran) escena de la fotografía familiar.

En ambos libros a los que he hecho referencia, Galaz/Ivelic reproducen la fotografía del afiche del festival, que de hecho, no pertenece al Album. Sin embargo, no lo señalan. No dicen que es tan solo el punto de referencia. Publican la información completa y confunden el documento con el trabajo gráfico propiamente tal. En seguida, solo hay dos menciones a páginas del álbum, pero sin mayor entrega de información acerca de su pertenencia a una secuencia narrativa que se consume a si misma y se distribuye en función de cuatro sub-títulos: *Frammento, Detaglio, Memoria y Astrazione*. La página del inicio y la página de cierre no tienen sub-títulos. En cambio, el título general de la *obra-album* es *Studi di gruppo di familia "in un interno"*. No voy a caer en el maniqueísmo de mis colegas para señalar que el cuadriculado del cuaderno escolar es sinónimo de "espacio cúbico represivo" destinado a *cuadrillar* el (propio) espacio de la representación. Baste con decir que enseñar a escribir partiendo por hacer "palotes" condiciona el acto de represión que instala desde la más tierna infancia el "malestar en la cultura". Siendo, la familia, el soporte simbólico para la instalación de dicho malestar.



Lo que había que cuadrillar eran las condiciones de calce y subordinación gráfica de un título sobre otro. ¿Cómo Galaz/Ivelic no mencionaron el título del film de Luchino Visconti? ¿No se relacionaba con la precariedad chilena convertida en atributo estético en el marco de la moral opositora a la dictadura? Les hubiese resultado más sencillo entender hasta qué punto la travesía de Smythe por la autobiografía amarraba la obra en su dialéctica interna, y la convertía en una actualización de situaciones de no-contemporaneidad que resultaban estructurantes.

Lo que horada la memoria gráfica de estas obras es la presencia fantasmal del *padre de las imágenes*, que organiza los relatos en una *(es)cena* para la cual todos posan de acuerdo a las funciones asignadas. En los filmes de Ana Thomas y de Luchino Visconti las situaciones más radicales se resuelven a la hora de la cena, como espacio de la disposición de los roles y de su visibilidad perturbada. Sin embargo, eso no es todo: los títulos están impregnados de "actualidad", a propósito de la cual se articulan lo privado y lo público de manera metodológicamente ejemplar y que en el trabajo de Smythe va a ordenar su posición en la pintura italiana de ese entonces, al tiempo que se conecta con los máximos representantes de la *poesía visiva*.

¿Como se explica esta relación? Se supondría que solo desde el *letrismo* era posible sostener una línea. Sin embargo Smythe la mantuvo desde el trazo y la mancha, después de haber pasado por Schiffano y Cy Twombly. ¿Qué significa pasar por? Simplemente, que tuvo un trato inmediato y directo con sus obras y con el efecto de estas en las escenas italianas de ese entonces. Esto es, abandonó el dogmatismo del sistema gráfico en el que se había forjado todos los prejuicios posibles. Así, con todo, la graficidad implícita en las escenas italianas sería el punto de tensión máxima con que podría fijar la untuosidad de una pintura destinada a remover la memoria de los recubrimientos industriales. Era como dimensionar dos realidades que provenían de diversas historias materiales y que debían traducir los humores del cuerpo, combinando una concepción hipocrática con una decepción política, porque en su anacronismo científico y en la derrota del *compromiso histórico* se forjaba una nueva lógica de ensoñaciones formales que Galaz/Ivelic ni la crítica dominante estaban dispuestos a sostener ni a tolerar. Sin embargo, mis colegas no tomaron el riesgo de reivindicar la autonomía cromática como una política de abandono liberador del monocromo nacional dittborniano, convertido en el *canon*.

Pero no: la conclusión tenía que ser regresiva y la pintura no podía sino revelarse como un naufragio en la que ya era la profecía autocumplida del decaimiento de la escena nacional. No le perdonarán a Smythe haber estado fuera, y lo peor, que haya aprovechado su tiempo. ¡Y cómo! Estas láminas del *Album Cimabue* son de 1981. Acusan una extraordinaria dependencia formal de las láminas de *Paisaje urbano*. Solo han pasado cuatro años. Sin embargo, estas reproducciones son publicadas sin mayor especificación de origen ni de propósito, de modo que han sido exhibidas

como aquello que Smythe habría "traicionado"; lo cual, en el contexto editorial de esa coyuntura adquiere la forma de una cuasi-delación.

Más allá de la historia a la que remite esta foto de grupo, lo que la crítica no repara es el valor y función gráfica de la rotura manual del papel, que remite a la rasgadura de la piel, dejando los bordes irregulares como demarcación significante y cuya delimitación interna se presenta como una *mancha en seco.* De tinta seca. Impresa. Como si fuera una *prueba-de-artista*.

12.- PIEDRA LITOGRÁFICA

En el momento en que reviso la obra de Smythe de 1973 y descubro esta fotografía de si mismo mientras pasa un rodillo de tinta sobre una piedra litográfica, me entero por la prensa del fallecimiento de Carlos Leppe. Me resulta imposible no conectar este incidente, tanto el de la noticia como en el de la foto, con la performance *Prueba de artista* que éste realizó en junio de 1981 en el Taller de Artes Visuales. Ambos artistas, habiendo sido formados en el sistema gráfico de la Facultad (Universidad de Chile), se enfrentan a la inflación de los desplazamientos del grabado, que será reconocida como la única gran invención de la Escuela de Artes de la PUC. Como será preciso recordar, la performance de Leppe se realiza sobre una piedra litográfica y compromete la participación de dos cuerpos que son entintados a través de un *stencil*. En ese mes de junio, Smythe ya se ha instalado en Florencia y realiza las series de trabajos consignadas en los cuadernos escolares y los periódicos plegados y pintados. Periódicos convertidos en piedra, reconducidos al artificio de su origen, como soporte de tinta. Periódicos en/nichados, cubiertos por el exceso de materia untuosa que desfigura la forma de la tipografía. Periódicos obligados a recuperar su condición eréctil luego de haber sido plegados en cuatro, luego de haber permanecido primero en condición de sábanas, y por lo tanto, de santo sudario referencial para toda lectura des/falleciente. Periódicos convertidos en lápida.

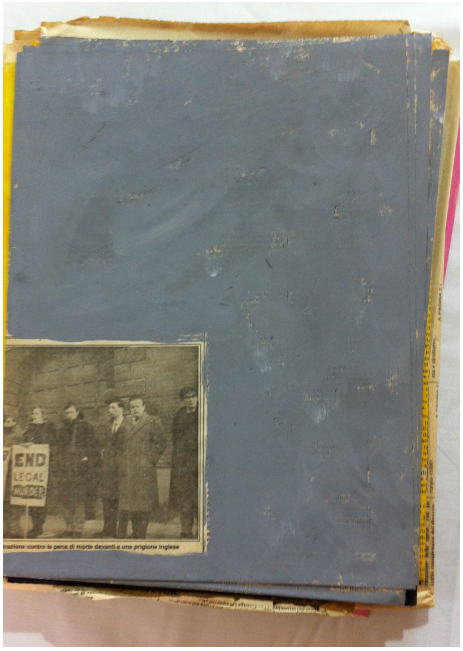
Me detengo en una piedra que es capaz de realizar la proeza de recibir y luego conservar lo que hemos inscrito sobre ella, con el propósito de que nos sea restituido. Tarea imposible: que nos sea restituido el cuerpo de Leppe. La piedra litográfica logra que nuestro cerebro archivista alcance su paroxismo en la memoria materializada. Es decir, en la memoria materializada de Leppe, que el propio Smythe anticipa y define como proyecto en la obra de 1973, compareciendo -¡que palabra!- junto a imágenes capitales; como solo puede ser capital la imagen vecina de otra piedra monumental, esta vez, el plinto que sostiene el león británico sobre el que planea una nube de letras rellenas de tinta, en que se lee un fragmento de un enigmático relato: "recibirá más dinero aquel que más hectáreas siempre". Aunque junto a éste, lo que se conecta es el óvalo de una fotografía de tres mujeres: la madre, la hija, la abuela. Pero esta fotografía ocupa el lugar de un "plinto de la familia" sobre el cual se monta de costado la fotografía en que el propio Smythe es

retratado con boina, como un artista adolescente, posando junto a una niña cuyo rastro facial ha sido borrado con tinta de tampón. Y sobre ella, la pintura de un animal que ha sido situado a baja altura, por debajo de una línea de horizonte que separa la zona supra lunar del mundo sublunar, para decirlo de acuerdo a los principios de la física aristotélica, sabiendo todos nosotros que aquí "el arte imita a la naturaleza". Sin embargo, sobre la nube de letras rellenas y ya escritas en molde, gracias a la intervención de un normógrafo, se levanta, ya lo he mencionado, la facialidad reproducida del padre mientras permanece en el ataúd, junto a otro retrato, de un personaje que no logro identificar, pero cuya facialidad está cuadriculada a mano, con lápiz litográfico, como si estuviera cubierto por una malla de gallinero.

El problema es que la lámina está datada en 1975. ¿Es esto un problema? Probablemente, si presenta el pegoteo de una fragmento de las palabras *álbum da disegno Cimabue*, que corresponde al período en que está en Florencia. Lo cual solo tiene sentido bajo la condición en que Smythe se haya llevado estas obras consigo y que las haya seguido "terminando" en Italia, en 1981, para declarar mediante este procedimiento que estas láminas corresponden a una misma representación de lo familiar como lo ominoso que sin embargo aparece visible allí donde menos se le desea. ¿Y que hay más abajo, en la misma lámina, restándole espacio a los documentos figurados como si hubiesen sido dejados encima de una mesa? El trozo de dibujo de un guardia acompañado de un perro vigila la expansión del fragmento de periódico recortado justo en la zona en que la fotografía se hace más inestable. Debajo de todo, flotando sobre una sopa de pintura azul añil, aparece el retrato de un desconocido que es si mismo, declarado como tal para disputar el privilegio de asegurar la filiación entre los trazos que definen la escultura del león que amenaza al cancerbero totalmente reconocible, proveniente de una pintura de Gonzalo Díaz, perteneciente a una serie que este último denominó al pasar *serie-de-la-laguna-estigia*. Mientras Díaz leía a Dante, Smythe lo hacía con *Paraíso perdido*.

En este pequeño encierro tenemos a disposición todos los recurso gráficos de Smythe: fotografía pegada, dibujo a partir de fotografía, recorte de fotografía impresa en el periódico y pintura; todo, distribuido sobre una misma superficie, homogeneizando materialidades y temporalidades diferenciadas. Pero más que nada, combinando el rojo cabeza de muerto de la tinta de tampón (para timbre de goma) y el azul paquete de vela, como expresiones de un cromatismo popular ligado a objetos de consumo doméstico, como lo eran el lacre y las velas. Había, pues, que sellar un envío por empaquetar; siendo, la lámina, el formato de una epistolaridad auto-referida, a través de la cual Smythe reproducía la fábula de Filomela, la sobrina a la que su tío Tereo le había cortado la lengua para que no delatara su violación. A Smythe le habían cortado la lengua y solo se permitía montar estos dibujos para hacer el relato de las pérdidas; a saber, el suicidio de su padre y la desaparición de su primo. De este modo, el trabajo de Smythe, tanto en el ambiente no-freudianizado de la crítica periodística, como en el espacio medianamente freudianizado de la crítica colaborativa, en la coyuntura de 1975 y 1977, corresponde a un trabajo de duelo que se acoge a la trazabilidad habilitada por un lápiz de jabón y negro de humo.

La principal particularidad de la litografía, si se la compara con las otras técnicas de grabado (buril, punta seca, aguafuerte), es que no acarrea consigo ningún efecto de grabado; es decir, que la piedra litográfica no es incidida, ahuecada, sino que posee la propiedad singular de impregnarse en profundidad de aquello que le es confiado en superficie. Esta son palabras de Francis Ponge, en un texto que escribe sobre Georges Braque y que ha sido recuperado por François Dagognet en un pequeño y magnífico libro dedicado a los detritus y los desechos como problemas de una filosofía materialista.



Es esta litografía la que a fines del siglo XVIII abre el camino a la fotografía, la que finalmente sustituye la piedra con una substancia sensible a los rayos del sol. Y lo que hace Smythe es muy exacto: se hace fotografiar pasando el rodillo entintado sobre la piedra; de un modo análogo pasará el mismo rodillo sobre un periódico doblado en cuatro, aislando algunas zonas, dejando visible las erupciones humorales de una fotografía a la que es preciso preservar de la proximidad de la letra.

Sin embargo, estos trabajos sobre periódicos plegados y pintados en Florencia exceden los límites del propósito manifestado en esta SEGUNDA ENTREGA. Solo me he remitido a trabajar sobre un conjunto de obras que ha sido expuesto en el curso de este año, ya sea en el Museo de Artes visuales como en Galería D21. Lo anterior corresponde al trabajo realizado a partir del estudio de la presencia de la obra de Francisco Smythe en la Colección Pedro Montes y de su continuación a raíz de la exhibición de dos conjuntos de su obra, perteneciente a la Colección Paulina Humeres. En este último caso, me concentré en obras de 1974 y 1977, fácilmente identificables. Es decir, las obras de 1974 había que contextualizarlas en un momento muy cercano al golpe militar y en relación a su comparecencia en una exhibición de Carlos Leppe. Luego, las obras de 1977 eran recuperadas desde su inclusión en un programa específico, que definió un momento de previsión de la división de aguas que anuncia la secuencia expositiva de Galería CROMO, que acoge –aparentemente sin que moleste a nadie- obras que pertenecen a un amplio espectro, ordenadas de manera que anuncian desde ya el rol de cada uno de los artistas en lo que vendrá a tomar cuerpo en el curso de 1980. Estos años preparatorios son significativos para comprender la existencia de una escena extremadamente compleja que se configura desde los despojos de un sistema gráfico y un sistema pictórico, cuyas expresiones más radicales las encontramos en las obras de Smythe de 1974 a 1978, en el momento previo a su viaje a Florencia.