

IMPOSTURA, TRANSFERENCIA Y MITOLOGÍA
(de la pintura oligarca a las inflaciones compensatorias en la escena
plástica chilena 1891-1973)

Justo Pastor Mellado
Santiago de Chile
Diciembre 2015

INDICE

PREFACIO	3
1. PINTURA OLIGARCA	10
2. UNA IMPOSTURA ANALÍTICA	13
3. NEO-INDIGENISMO AUTORITARIO	17
4.- EL EFECTO SIQUEIROS	24
5.- ANTE LA GUERRA, ARTE DE GUERRA	29
6. HISTORIÓGRAFOS DE LA CONTINUIDAD	34
7.- LOS EFECTOS INTERNOS DE LA POLITICA DE BUENA VECINDAD	36
8- PINTURA CONTEMPORÁNEA DE TRADICIÓN FRANCESA	43
9. TRANSFERENCIAS INFORMATIVAS DIFERENCIADAS	47
10. LAS INFLACIONES COMPENSATORIAS Y LAS ANALOGÍAS DEPENDIENTES DE LA HISTORIOGRAFÍA EN CURSO	51
11. EL DESEO DE VANGUARDIA: MITO FUNDANTE	57
12. LA GLACIACIÓN TEMPERADA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES	65

PREFACIO

Todo comenzó con la idea de recolectar historias risibles de la plástica chilena. Historias desopilantes, donde la constitución misma de esta escena se diera a ver como un caso de in/constitución aberrante. No era posible hacerlo de ese modo. En la historia de la escena plástica no hay nada en ella que sea susceptible de ser tomado como una situación para la risa. Es decir, a tal punto todo es para la risa, que no es posible superar la homogeneidad forzada que satura toda posibilidad de vacío y elimina toda rugosidad de superficie. Incluso, aquello que pudiera tener visos de risibilidad, tampoco alcanzaba para completar la tasa mínima de existencia de lo cómico. Habría que buscar por su contrario. Sin embargo, ¿es el drama el reverso de lo cómico?

Si revierto la fórmula de Marx en el *18 Brumario*, entonces puedo imaginar que la comedia precede a la tragedia. Y que bajo ese punto de vista, las cosas no serían consistentes sino hasta un momento determinado en que traspasan la instancia de la comedia para ingresar al campo del drama. Sin embargo, las traducciones del texto marxiano mencionan, ya sea la parodia, la comedia y la farsa. Incluso, hay algunas en las que no se emplea la palabra repetición, sino reproducción, en el sentido tipográfico del término. Lo cual cambia las cosas de manera radical. La parodia vendría a ser la palabra correspondiente, puesto que en el sentido de la reproducción mimeográfica del término, lo que tiene lugar al cabo de unas pasadas por el rodillo es una considerable merma. De ahí, toda reproducción, todo procedimiento de transferencia involucra una merma significativa de lo impreso. Lo risible sería algo así como una parodia revertida de lo cómico.

Estaba pensando en una foto de los años veinte en la que aparece un artista chileno que vive en París y se jacta de ser un cercano de Picasso. En la foto emerge de manera voluntaria desde un costado, como queriendo estar, a pesar de todos los intentos del fotógrafo por dejarlo fuera. El objeto del encuadre es, obviamente, Picasso, que dirige su mirada sobre una bella mujer que lo acompaña. El artista chileno se agita y se ubica por sí mismo en primer plano, disputando el protagonismo de Picasso, cuya actitud es la más cercana al malestar provocado por la presencia intempestiva de este otro que le echó a perder la foto. Risible. Si deseamos analizar el tipo de relación de los artistas chilenos con los artistas de las vanguardias históricas, esta fotografía nos proporcionaría el modelo de referencia. No solo no los quieren en la foto, sino que aparecen en ella gracias a su propia insistencia, aunque el modo de comparecer pone en evidencia el deseo de no

reconocerlos como tales. Aún así, persisten en ponerse. Ya no es risible, sino patético.

La historia del arte chileno está llena de historias como éstas. Una tras otra. Como la visita del general Baquedano a Europa. Los políticos de entonces lo habían enviado en una misión inespecífica para sacárselo de encima. El general recorrió muchas capitales, lo que implicaba visitar muchos museos. Entonces, llegaba a un museo, se paraba en el umbral de una de las salas, se cuadraba, y luego le decía a su ordenanza: “!Se da por visto!” Es probable que toda visita de todo compatriota venido y por venir esté de manera estructural, determinada por esta frase. Se da por visto, porque no hay condiciones que aseguren unas condiciones de visionamiento determinadas, que permitan regresar sin tener que hacer el relato de una inadecuación. Ocurrió con los montparnassianos. No entendieron nunca nada. Y a su regreso al país, entendieron menos; es decir, de por qué no satisfacían ya las expectativas de las élites que les habían permitido su configuración. Todo ha sido así de paródico, ajustado a los efectos de una analogía dependiente, que es la denominación que le encontré al gesto reproductivo de la historia crítica de Galaz/Ivelic, con una obsesiva tendencia a hacer calzar de manera deductiva una obra nacional de un referente ya establecido en la metrópoli, sin establecer siquiera sus condiciones de merma transferencial. Y cuando lo entendieron, usaron el léxico de un método que no comprendieron, para nombrar aquello que seguían pensando como dependencia trastocada, de acuerdo a la denominación de batalla para designar al “Picasso chileno”, “al Cézanne chileno”, “al Manet chileno”, “al Boltanski chileno”, el “Tapiés chileno”, por mencionar a algunos, siguiendo la lógica implícita de lo que alguna vez Dittborn y Flores del Pino llamaron “el vice-campeonato chileno”.

Pero lo que no ha sido “superado” es la construcción y el efecto de los viajes. Richon-Brunet nos pone el tema de manera ejemplar, ya que contrae matrimonio con una dama chilena y se viene a este país, trayendo consigo una batería de información cuyo empleo no había adquirido carta de ciudadanía; de modo que el solo ejercicio del menú discursivo que se traía, ya significaba instalar una distancia enorme con las costumbres analíticas del medio. Y lo que ocurrió en 1900, ya se había producido en 1848, o un poco antes, con la visita de Rugendas.

Recuerdo el día en que fui invitado al lanzamiento de la reedición del libro de Tomás Lago donde éste lo inventa como “pintor romántico”. Solo se me ocurrió decir que dicha categoría no era efectiva y que Rugendas era un artista de cuarto nivel en Alemania; que se había enrolado en la misión Humbolt porque era un buen dibujante; es decir, como un tecnólogo gráfico de relativa eficacia que había

cumplido con las exigencias de un curso académico y que había venido a un país donde ésta no existía, donde –como es obvio– pasó a ser de inmediato un referente.

Algo similar ocurrió con Monvoisin, pero este último fue mucho más pillo. Logró montar una pequeña fábrica del retrato destinada a proporcionar el indicio de vanidad necesaria de la clase ascendente, en la coyuntura de mitad de siglo. Monvoisin reúne una pequeña fortuna y se compra un fundo cerca de Valparaíso, donde decora los muros de su casa con escenas pompeyanas. Rugendas permanece en el país a costa de la hospitalidad de un compatriota, cuya lealtad traiciona. Pero mientras el francés se instala en la urbanidad del enclave británico en el Pacífico sur, el alemán retrata las costumbres de una ruralidad cuyo patronato carece de la unidad de conciencia que la Historia le exigiría para cumplir la misión de su tiempo. Hasta que emergen los caballeros chilenos que practican la pintura como una extensión de su dominio en el terreno de las Leyes, imaginando cumplir con el rol debido a su estatuto, proporcionando desde la pintura la unidad de clase reclamada.

Sin embargo, estos caballeros son derrotados por las capas ascendentes de funcionarios del Estado que organizan la plebeyización de la fábrica de representación. Razón por la cual contratan a Fernando Álvarez de Sotomayor, para hacer clases en una academia de segunda y enseñar lo que sabe; es decir, el modo que solo puede tener un pintor de corte para reproducir el acumulado de la academia sevillana de fines del siglo XIX. ¿Qué otra cosa podía ocurrir más que disponer de una casi veintena de jóvenes que aprenden la lección, sin otra exigencia que cumplir con la economía doméstica de una enseñanza completamente desfasada?

Después viene la impostada epopeya de los montparnassianos y los post-impresionistas que se instalan en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y la dominan entre los años 1932 y 1965, en el marco de una magnífica y estable mediocridad, con la que aprenden a vivir los estudiantes que se agrupan en torno a Balmes mientras terminan sus estudios, solo para reunirse y recibir la enseñanza libre de intelectuales dispuestos a colaborar con su formación, desde ya deficiente. Es decir, estos estudiantes -en los años cincuenta- no se levantaron contra el déficit de la enseñanza, sino que se las arreglaron con iniciativas autónomas para paliar la situación. Y así, nunca representaron peligro alguno para el sistema, hasta que se incorporaron a él, lo coparon y terminaron dominando la Facultad, al menos durante una década; es decir, entre 1962 y 1973. No fueron estudiantes revolucionarios, sino acumulativos y “entristas” que terminaron por tomar como bandera un programa de reforma universitaria que los colocaba en las

mejores condiciones como funcionarios de una estructura que en los hechos operaba como un ministerio de cultura *avant-la-lettre*. ¿Qué se puede decir de ellos?

Lo que se debe decir es que eran funcionarios ejemplares, absolutamente conscientes de su rol y contando con los medios suficientes para montar grandes iniciativas para responder a las tareas que el Gobierno Popular les asignó entre 1970 y 1973. Sin embargo, no es de soportar las inflaciones utópicas de jóvenes críticos que pasan por sobre los hechos y los acomodan a un programa de reivindicaciones reparatorias que no guardan relación ni con los contextos en que sus objetos de trabajo aparecen, ni con las condiciones textuales que sostuvieron sus primeras manifestaciones. Lo grave es que son legitimados por tesis universitarias en donde los profesores-guías “sacan las castañas con la mano del gato”, haciéndolos sostener aquello que éstos mismos no tienen el coraje de convertir en investigación universitaria.

Decidí, entonces, ordenar una cierta cantidad de textos que ya tenía escritos y que formaban parte de unos archivos personales que consignaban un trabajo de décadas. Había textos inéditos, textos ya publicados pero que adquirieron muy pronto el carácter de inéditos, y luego, el inmenso acumulado de textos de contingencia que se almacenaban en www.justopastormellado.cl que ya habían pasado a ser, también, considerados inéditos. Fueron leídos una vez, en una coyuntura determinada, por un número determinado de lectores y luego pasaron al “olvido”, por la aceleración de los debates y las modificaciones de las escenas. En este sentido, los textos de catálogos de años anteriores, digamos, de la década de los ochenta, ya ni son considerados en las bibliografías de los estudiantes y críticos actuales, porque fueron escritos bajo unas condiciones textuales y sensibles cuya reproducción y reconstrucción les resultan hoy día imposibles de soportar. El esfuerzo de lectura es enorme y no consideran que valga la pena gastar más tiempo del poco tiempo que ya disponen, para dar cuenta de unas complejidades que no les significan ninguna rentabilidad analítica. En el entendido que sus avances de carrera depende de la docilidad manifestada hacia “padres totémicos” que validan su visibilidad en un espacio extremadamente restringido, donde las escasas conquistas se defienden por todos los medios.

La “historia otra” supone la existencia de una Historia Completa(da) respecto de la cual una textualidad estará siempre en falta. En este caso, se trata de la textualidad que sostengo y que me sostiene. De lo contrario, no es de entender por qué la oposición de los “padres totémicos” a la curatoría que monté en el 2000, en el MNBA, sobre el corto período de producción de arte chileno, entre 1973 y 2000. Lo que estos querían era una galería de próceres, y ellos, ocupando un lugar de

privilegio en el seno de una historia que debía cumplir con todos los imperativos de completud exigidos por una concepción darwiniana de la historia. Será bueno reconstruir este debate que no se dio, pero sobre cuyos argumentos fui más que medianamente explícito. Y como el catálogo de dicha muestra es in/encontrable, he resuelto re-publicarlo en este libro, para volver a insistir sobre las condiciones bajo las cuáles formulé las hipótesis de la investigación autónoma que me condujo a formular el diagrama de la exposición. No me cansaré de insistir. Ese trabajo marcó el estado de desarrollo que se encontraba la investigación autónoma que realizaba desde que comencé a trabajar en “esto”.

¿Qué es “esto”? Nunca demostré interés alguno por el campo del arte, sino después de constatar que no me quedaba espacio laboral posible, luego de experimentar una sistemática exclusión de lo que podría haber sido un campo de trabajo. Me dediqué a la crítica de arte como un espacio de sustitución de la crítica política. Siempre he considerado que la crítica de arte era una manera de hacer crítica política, pero por otros medios. Desde que tuve mis primeros contactos con la gente que se había dedicado a “esto”, en 1980, en que asistí al lanzamiento de unos libros, en que lo único que me impresionó fue la performance de lectura que realizó Patricio Marchant de su texto titulado “Discurso contra los ingleses”. Esto tuvo lugar el 30 de noviembre de 1980 en la Galería SUR.

En el 2000 tuve a mi cargo esta “otra” exposición, en el MNBA. Habían pasado veinte años de constante polémica, justamente, con los que denominé en varios textos como “los padres totémicos”. Simplemente no soportaron mi autonomía. A diez años de la Transición Interminable, no podían soportar la idea de haberme mantenido bajo condiciones de independencia discursiva y de no haber sido jamás un comentarista teledirigido de sus obras. Lo que le dije a la periodista Catalina Mena fue que, en verdad, todos los textos de arte podían ser considerados como una ficciones, en el sentido más amplio del término. Frente a la persistente manipulación que ejercían sobre las conductas de los jóvenes artistas en sus primeros intentos de carrera. Una de las cosas que caracteriza al espacio de arte es que todos los jóvenes siempre piden permiso. Es una costumbre simbólica que ya dejó de ser extraña. Ahora es como si fuera una condición, la de siempre tener alguien a quien pedirle permiso.

Pero había más: una manera de trabajar, de asociar, de analizar situaciones sobre las que nada parecía confortable ni evidente. Así fue la desconfianza que me prodigó Nemesio Antúnez, porque sabía que yo sabía sobre aquello de lo que él estaba contando. Es decir, que su relato era encubridor de unos problemas cuyo enunciado estaba disimulado en lo que omitía. Fue la misma percepción que tuve cuando

conocí a Carmen Waugh. Ella sabía que yo sabía que no había que tener por seguro todo aquello sobre lo que se fundaba el mito de su persona y las interpretaciones encubiertas que la favorecían. Estos mitos existen por la conveniencia de los otros que sostienen la visibilidad de quienes los encarnan. Siempre tuve acceso a otras fuentes cuyo conocimiento permitía saber sobre condicionantes y complejidades que me ponían en la pragmática de una “filosofía de la sospecha” que desarmaba las historias encubridoras de los nuevos agentes con los que tendría que cruzarme en lo sucesivo. Así, por ejemplo, cuando asistí a las primeras sesiones en el Taller de Artes Visuales, fui objeto de una investigación inmediata porque no sabía de donde yo venía, hasta que alguien le dijo que era del MAPU-Garretón, lo cual me puso en la mira adversa de los grupos de apoyo del CADA, algunos de cuyos miembros provenían del MAPU-Gazmuri. Lo cual significaba estar en otra “vertiente política”, experimentando las exclusiones de rigor en los campos de su influencia dominante, como era el caso de los circuitos de arte y de cultura en el que operaban los re/compositores de la oposición democrática.

Vinculado de manera autónoma a la práctica discursiva de SUR Consultores, desde mi regreso de Francia en 1979, pasé a ocupar el lugar de una heterodoxia incalificable, fácilmente desautorizada, solo porque no hacía uso de los conceptos-fetichismo que delimitaban lo debatible, en un contexto en que la lectura de Gramsci demostraba su utilidad para garantizar la des-leninización de los hábitos de manejo referencial; es decir, de cómo este léxico recuperado permitía recomponer el “habla política” sin tener que practicar la crítica radical del período anterior. La desautorización epistemológica provenía del hecho simple por el cual el objeto de mi interés, a saber, el carácter de la representación política, no estaba a la orden del día.

No existía la libertad de crítica. En la izquierda, que es mi mundo de formación, sin olvidar el socialcristianismo de la época escolar, no existe libertad de crítica. Nunca la hubo. En uno de los primeros números de la revista de SUR escribí un texto sobre las ciencias humanas como espacio presupuestario. La des-marxistización de la actividad analítica fue rápidamente encauzada gracias a un férreo control de los fondos obtenidos desde fundaciones que en meses anteriores al golpe militar eran sindicadas como agencias de la CIA. La paradoja es que no había otra “alternativa” para desarrollar un pensamiento de vigilancia social de la dictadura, sino a través del reclutamiento de los intelectuales que no habían tenido compromiso político de primera línea durante el gobierno de Allende. De este modo, me parecía que las ciencias sociales, de espacio crítico, se transformaron en una fábrica subsidiada de insumos para la industria de la gobernabilidad; primero, de la oposición democrática, y luego, de los primeros gobiernos de la Concertación. El texto que

menciono fue drástica y sarcásticamente respondido por un enviado de Flacso, al que se lo remitieron. Su respuesta apareció en el mismo número. No era parte de un “debate”. Lo curioso es que al agente flacsiano le hubieran ofrecido derecho a réplica, en la medida que se trataba de una acusación que debía quedar establecida en la premura que había para responder. Y por lo demás, mi posición era absolutamente solitaria y mi trabajo no se encuadraba en la agenda de ningún “prócer”. Es decir, mis habilidades no eran reconocidas en el espacio de organización del nuevo gobierno. Es decir, estábamos a diez años del plebiscito y mis “colegas” ya vivían diseñando los escenarios de su futuro como funcionarios del primer gobierno de la Transición. Había que entender que sus inversiones estaban aseguradas por el apoyo de agentes externos que ponían todo su caudal en la recomposición de la democracia, excluyendo a los comunistas. Esto es muy importante para lo que debía ocurrir en la formación de los bloques de agentes culturales que se debían formar hacia 1985 con dineros del PSOE. En el espacio plástico, los comunistas debían ser excluidos de toda dirección. Los socialistas del onegismo cultural tomaron la conducción de la recomposición del bloque. Un ejemplo de esto fue la apertura de La Casa Larga, que tuvo sus dificultades porque su conducción no dio con el peso político que se esperaba. Por eso, CENECA pasó a sumir ese rol, sobretodo a partir de la “organización” de la muestra de cultura chilena de la resistencia interior que bajo el nombre de “Chile Vive” fue exhibida en el Círculo de Bellas Artes. Esa fue la contribución del PSOE a la construcción de un bloque cultural de oposición que jugaría un rol clave en la producción del imaginario de la Campaña del NO.

Fue en 1982 que dejé de participar en el ambiente discursivo de SUR, que era mi única conexión orgánica con la oposición democrática. Trabajé en cuanto instituto y escuela en la que se requirieran los servicios de un profesor que podía dar clases sobre temas que iban desde “historia de los medios” a “sociología de la cultura”, pasando por algunas clases de “historia del arte”. Es lo que he explicado en numerosas ocasiones: llegué a la crítica de arte a raíz de mi fracaso en la crítica política. Hice de este fracaso una política de trabajo centrada en la búsqueda de las filiaciones y en el funcionamiento de los dispositivos de transferencia de determinados complejos de conocimiento.

En mayo-junio de 1983 realicé en el Taller de Artes Visuales una intervención de tres sesiones, que titulé “Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica”, que abordaba las condiciones de la producción de artes visuales, justamente, en esa coyuntura, enmarcada por un envío de arte chileno a la 5ª Bienal de París, realizado mediante una invitación extra-oficial, gestada en una de las Jornadas de la Crítica de Buenos Aires a la que había asistido Nelly Richard. El ensayo estaba referido a las

condiciones bajo las cuáles dicho envío fue producido y los efectos inmediatos de su decepción, puesto que asistí personalmente a su realización, colaborando en la ejecución de la performance de Carlos Leppe en los baños de hombres del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, que era donde tenía lugar la bienal.

En ese título ya hay indicios del desplazamiento estilístico y de soporte de escritura, ya que la sola incorporación de la palabra “coyuntura” apuntaba al empleo de un palabra que no tenía “uso” en el léxico de la crítica de arte. Y por otro lado, la frase “ensayo de interpretación” era una broma de estilo que tomaba prestada una forma de designación de un método de trabajo que era común en las “antiguas” ciencias sociales. Ya era común en la década del sesenta titular estudios sobre economía y sociología el empleo de la fórmula “ensayos de interpretación de”. Especifiqué para ese entonces un objeto “nuevo”: la coyuntura plástica. Y desde ese momento no he hecho otra cosa. Ahora, para precisar los rasgos de cada coyuntura me vi obligado a estudiar historia del arte chileno, por mis propios medios, en posesión –claro está– de un instrumental que los colegas de historia del arte y de la crítica no disponían; es decir, un cierto “marxismo pesimismo” dotado de una relativa erudición política.

1. PINTURA OLIGARCA

Pedro Lira es el gran articulador de lo que he denominado Pintura Oligarca; es decir, la “pintura de los caballeros que pintan”. Porque después de la celebración del primer centenario de la República, los que ingresaron al campo de la pintura ya no eran caballeros; no tenían patrimonio que destinar al ocio de la representación, como signo de un desestimiento político demostrable por un quiebre de consciencia que se hace visible en el primer cuarto del siglo XX. Sin embargo, Pedro Lira, al financiar la construcción del Parthenon y destinarlo a acoger temporalmente el Museo Nacional de Bellas Artes, antes de su traslado al edificio de 1910, ejerce como “pater familias” de la pintura chilena.

Los estudios de Pedro Lira lo harían seguir los ideales del academismo francés de fines del siglo XIX, del que se haría su principal agente de transferencia. Eso es todo. Poseedor de fortuna y dotado de dotes organizativas, define las coordenadas de la pintura chilena en dicho período, hasta que por el efecto de una decisión gubernamental que, en los hechos contradice sus principios, arriba a Chile el artista español Fernando Alvarez de Sotomayor, que será el artífice “metodológico” de la Pintura Plebeya. Entonces, desde el Estado tiene lugar una iniciativa que va a fragilizar el sistema instalado por la Pintura Oligarca, aunque según algunos historiadores, este paréntesis españolizante solo duraría hasta que el Grupo Montparnasse resituaría a la pintura chilena en los cauces de la Escuela de Paris. Lo cual no es del todo preciso, ya que se acostumbra a considerar los procesos en bloque, abarcando períodos largos, sin atender a las particularidades de las transferencias. Lo cierto es que la Pintura Plebeya, hispanizada o afrancesada, desplaza completamente a la Pintura Oligarca.

La posición subordinada asignada a Juan Francisco González en “La batalla de Placilla” corresponde con haber sido objeto de una cierta persecución de parte de Pedro Lira, que ninguno de los historiadores que “trabajan” ese período mencionan. Solo algunos entreveros. Lo común es omitir lo que hace Juan Francisco González en 1884 en Valparaíso, cuando ingresa al Liceo Pedro de la Barra como profesor de dibujo, hasta su viaje a Europa de 1892. No se menciona para nada lo que Juan Francisco González hace o pudiera haber hecho durante la Revolución de 1891. En este sentido es válida la hipótesis según la cual, siempre ha sido más fructífera la novela que la historia, para entender la “historia” de Chile. Y por supuesto, Juan Francisco González tuvo que soportar el “rechazo endémico que sienten los chilenos por las razas originarias, con esa actitud soberbia, que tanto les agrada, de sentirse superiores. Que ingleses de Latinoamérica, que la aristocracia castellano-vasca, que inmigrantes de razas que están mejorando la nuestra...(…) El pintor también es

moreno y ha sufrido el desprecio de sus compatriotas, ha sido discriminado, como se dice hoy, por su color de piel. En La Serena lo confundían con peruano, en la época de la guerra, él venía huyendo del Perú precisamente por eso, lo que le causó alguna dificultad” (M. Mellado, p. 130-131).

El color de la piel le causó algunos problemas. El fantasma del Mulato Gil alcanza hasta esta coyuntura finisecular para establecer las distinciones de aguas en la pintura chilena. Richon-Brunet, considerado el “primer crítico chileno”, declara que Monvoisin tiene el mérito de haber introducido y prácticamente fundado la pintura en Chile, mientras que a Pedro Lira le atribuye el rol de haberla afianzado y proyectado. ¡Que duda cabe! Nacido en un hogar patricio, educado en medio del lujo y de las comodidades pudo viajar y realizar estudios clásicos completos durante diez años. Total, Richon-Brunet era un crítico y pintor francés que se había acercado a Chile, no sabemos muy bien por qué razones. En diversas reseñas biográficas que he consultado se afirma que era un gran admirador de Manet, que transitaba desde el realismo al impresionismo. Esto parece ser muy importante, porque al haber transitado desde uno al otro, Richon-Brunet “se une” al “movimiento” y sigue a los maestros de la Escuela Moderna a un taller que había fundado Meissonier y Puvis de Chabanne en el Campo de Marte. ¿Pero como juntar a Manet con Meissonier? Aquí hay algo que no calza. Explíqueme qué tiene que ver Manet con Meissonier, si ambos representaban carreras en conflicto. Aunque parece que Richon-Brunet terminó dedicándose a la pintura de género y al paisaje naturalista a una cierta distancia de Manet, por cierto, aunque nunca tan cerca de Meissonier. Lo cual no es razón suficiente para explicar por qué razón fue merecedor de una beca que lo llevó a España y le permitió instalarse en el sur de este país, donde realizó una serie de pinturas con temas sevillanos. Y fue allí que conoció a doña Rosa Ruiz Olavarría, hermana del cónsul chileno en España.

Lo que tenemos aquí es una pequeña repetición de escena de transferencia. Así como Monvoisin tuvo sus contactos con funcionarios del gobierno de Chile, Richon-Brunet reproduce el gesto y se viene a Chile producto de un asunto conyugal, ya que contrae matrimonio con doña Rosa Ruiz Olavarría. Fue así como llegó a Chile hacia 1900 y se fue a vivir una temporada a Ancud, para luego fijar su residencia en Santiago. Se afirma que fue comisionado por el gobierno de Francia para estudiar la organización y el desenvolvimiento artístico en los países sudamericanos, en un momento en que este desenvolvimiento no se ha consolidado de manera suficiente en el aparato de Estado, con el objetivo de estrechar el intercambio artístico entre ambos países. Contrariamente a Monvoisin, cuya estadía dependió de su sólida capacidad de emprendimiento en una sociedad menos ligada que en 1900, Richon-Brunet estaba garantizado directamente por su gobierno, lo que tiene que haberle

permitido un arribo directo a las autoridades del gobierno de Chile, con la ventaja de haber sido compañero de los artistas José Tomás Errázuriz y Enrique Lynch. Resulta evidente que su figura iba a sobresalir rápidamente en una ciudad donde no abundaban los diplomados en bellas artes, de modo que ya desde 1903 ingresa a la Academia de Pintura y permanece en ella por largos años, siendo su subdirector entre 1913 y 1928.

Un hecho sobresaliente es que en 1910 es nombrado secretario de la exposición del Centenario y supongo que es un articulador discursivo de la figura de Pedro Lira. Es el escritor de la Pintura Oligarca. Pedro Lira “se trajo” a un francés para cumplir con la fase de consolidación de un proceso iniciado por Monvoisin. Hay algo que los historiadores no han reparado con atención. Es el hecho que permanece como subdirector de la Academia hasta 1928. Es un error el que reproducen las reseñas de los portales de internet, en que se repite que Richon-Brunet es profesor de la Escuela de Bellas Artes. En verdad, es profesor de la Academia. Y esta precisión no es menor, puesto que es en 1928 que cambia de nombre, en virtud de unas reformas radicales que va a encabezar don Carlos Isamitt, funcionario de la anti-oligárquica dictadura de Carlos Ibáñez del Campo. No se sabe que ocurrió durante ese proceso en que la Academia pasa a denominarse Escuela y que su director representa un tipo de nacionalismo que no cuadra con los ideales de Richon-Brunet, que dicho sea de paso, ya ha tenido que soportar los efectos plebeyos del arribo a Chile de Fernando Alvarez de Sotomayor -en 1908-, que ha sido traído al país para afianzar el desplazamiento -a manos de la pintura española- de la dominante francesa. Y más aún habrá tenido que soportar el hecho que en 1911 este español nacido en La Coruña -en El Ferrol- haya sido el director de la Academia. Regresó a España en 1918 y fue nombrado subdirector del Museo del Prado. En 1922 ya era director. En algunas reseñas se le sindicaba como el pintor de la Corte de Alfonso XII. Durante la guerra civil emigró a Inglaterra y regresó a ser director del mismo museo, una vez terminada la guerra, en 1939. Resulta necesario señalar que mientras este señor se hace cargo del Museo del Prado, por segunda vez, tiene lugar el arribo del Winnipeg a Valparaíso. En este barco viene José Balmes. Su padre, antiguo dorador de altares y formado por los jesuitas ha terminado la guerra civil ocupado de cuestiones de Intendencia en el Ejército republicano, luego de haber sido alcalde de Montesquiú, en una lista del Partido de la Izquierda Republicana. Pero Balmes solo tiene trece años cuando desciende del barco y una vez en Santiago será inscrito en los cursos libres de la Escuela de Bellas Artes.

En otras reseñas, lo que se acostumbra es a sostener que luego de la aparición de la Generación del 13, la pintura chilena recupera la influencia francesa a través del Grupo Montparnasse. Se llega a mencionar, incluso, que los pintores de “entre-

guerras” se han puesto a la cola de la Escuela de Paris. ¡A ver! No vamos a sostener que Camilo Mori, Henriette Petit, Luis Vargas Rosas, hayan sido influenciados por una misma matriz y que la impronta haya permanecido incólume en nuestra tierra. Se menciona una exposición de 1928 en que el grupo produce un escándalo con sus pinturas. Por cierto, en un ambiente santiaguino modelado por la escritura terminal de Richon-Brunet y los comentarios de la crítica ascendente de Juan Emar, ninguno de los pintores que he mencionado sabe muy bien cómo pararse. Lo cierto es que han experimentado la violencia que significa no entender nada de su paso por Paris y, por añadidura, ser tratados con condescendencia por Juan Emar, que escribe algunas columnas en favor de sus obras en el diario la nación. Pero no se puede sostener rigurosamente que en ellos se encarna la vanguardia que fortalecerá el acceso a la modernidad pictórica. Esta es otra superchería de la historiografía académica que se ocupa del período como si fuera su coto de caza.

No deja de ser curioso que Richon-Brunet siga escribiendo en 1938, en la Revista de Arte, como si hubiese asumido el destino inevitable; es decir, que la Facultad de Bellas Artes delimitaba las fronteras del arte chileno y que semejante situación sellaba el triunfo administrativo de la Pintura Plebeya.

2. UNA IMPOSTURA ANALÍTICA

La importancia de la pintura de Juan Francisco González reside, entre otras cosas, en que ha servido de pivote para articular un discurso moderno y no menos plebeyo, aunque no de manera explícita, sobre el desarrollo de la pintura chilena. Sin ir más lejos, en el discurso de nuestros historiadores más eminentes (Galaz/Ivelic), el modernismo pictórico estaría determinado por dos situaciones: la reducción de los grados de iconicidad de la pintura y la desintegración del modelo (objeto o figura humana) naturalista que debía conducir, a través de un proceso continuo de desiconización y desmontaje referencial, hacia una pintura abstracta que daría pie a la formación de un grupo de pintores que tomaría el nombre de Rectángulo (1956). Todo claro, todo continuo, todo sin mayores sobresaltos instituyentes ni institucionales. Esta manera de operar resulta sorprendente. Desde Juan Francisco González hasta Ramon Vergara Grez. Insólito. Un verdadero hallazgo. Pero en verdad, nada es insólito, sino que obedece al deseo manifiesto de forzar las cosas para que dé como resultado la des-iconización. Según esta concepción, el proceso habría tenido una extensión de medio siglo, al cabo del cual se identificaría sin mayor perturbación la constitución de la modernidad en el acceso a la abstracción. De todos modos, había que producir la idea según la cual, el acceso a la abstracción debía poseer un "padre fundador". Todos, en la pintura chilena, en determinar el

lugar de un "padre fundador". Por lo menos, Galaz/Ivelic localizan el inicio de este proceso en la pintura de Juan Francisco González. Desde allí se asistirá a un proceso de "constitución larga de modernidad", en el que la noción de vanguardia solo será, apenas una mención inicializante, desde cuyo ímpetu, la historia siguiente no será más que su razonable desenvolvimiento. De este modo, aún bajo esta consideración depresiva, Galaz/Ivelic sostienen una sinonimia entre vanguardia y modernidad, sin llegar a involucrar el examen de la historicidad de estas nociones.

Entonces, el padre de la modernidad chilena sería este pintor, en la medida que habría realizado un gesto fundante, articulando un abandono heroico del naturalismo mimético, realizado nada más que a partir de su "talento" y "temperamento". La modernidad de su pintura sería el efecto de una "autoproducción" enigmática, casi sin paternidad reconocida ni reconocible. Si bien se menciona en todas las biografías que este joven ingresó a la Academia de Bellas Artes a instancias del propio Pedro Lira, el cual, hacia 1994 declara que éste pinta como jamás terminara sus cuadros. De ahí, entonces, la paradoja. Para Galaz/Ivelic, González resulta ser un "auto-producido", un falso-de-padre adaptable a la hipótesis de una pintura plebeya cuya generación sería -digamos- auto-poiética. Los artistas de la primera mitad del siglo serían simplemente los continuadores de su gesto liberador, talentoso y temperamental, hasta dar pie a la aparición del arte abstracto en sus dos versiones: geometrismo e informalismo. En este proceso habrían sido invertido cuarenta años de evolucionismo artístico. Lo curioso de esta manera de escribir la historia del arte chileno reside en el hecho de que la autoproducción seminal del padre se resuelve en una situación de subordinación analógica. Juan Francisco González resulta ser el primer pintor plebeyo que tiene la osadía de disputar un lugar autónomo, sin la garantización del Orden de las Familias, sino gracias a la sola legitimidad que le otorga el Estado. Nuestros historiadores se imponen la tarea de "tener que encontrar" al artista que satisfaga la fábula de "tener que contar" con un impresionista originario.

Habría que encontrar al impresionista originario en nuestras tierras, gracias a la comparación de las facturas exageradamente empastadas, de manera a poder vincularlo con una o dos de las vertientes del post-impresionismo. De este modo tendríamos el Monet o el van Gogh de nuestra conveniencia, aunque tardíos. Pero ya habría alguna manera de lavar la afrenta de la tardanza. Una vez declarada la paternidad del gesto fundador, no le quedaría a la historiografía más que la tarea de atribuir a los movimientos y grupos de pintores ordenados en función de un criterio generacional, en un curso continuo y acumulador de experiencias que debían culminar en la constitución de la modernidad pictórica con la aparición de la abstracción a mediados de los años 50's. Pero todo ello sería el efecto del desarrollo

interno del enigma impreso en el gesto del fundador, y no un proceso sometido al intercambio referencial. Los textos son contradictorios, porque para justificar un tipo de continuidad con el gesto fundador, nuestros colegas aseguran una historia de progreso prácticamente sin fisuras. Y por otro lado, los mismos autores, según la necesidad de hacer depender la iniciativa de renovación plástica, se acomodan a un discurso analógico y subordinado, enfatizando en la reconstrucción de las ficciones de unos efectos de viajes que habrían puesto a los artistas chilenos, sobre todo en los años 20's, en contacto con las vanguardias históricas. En ambos casos se trata de una mistificación. Tanto el geometrismo como el signismo informalizante se instalarían en Chile por efecto de una presión externa, que habría tenido lugar entre los años 50-60's. Más específicamente, entre 1956 y 1962. El impulso del padre fundador no habría dado para que la modernidad se consolidara antes de la mitad del siglo. ¿Qué habría ocurrido entonces?

Los historiadores chilenos escriben para manifestar de un modo brutalmente encubridor su vergüenza del pasado. Construyen el presente estableciendo cadenas discursivas sin trizaduras, con el temor constante de no poder cubrir el craquelé de una escena que no puede soportar sus lagunas, fallos e ineptitudes.

A lo que asistimos es a la incapacidad de aceptar el fallo como condición de existencia. La novela de la formación y autodescubrimiento del arte chileno es escrita desde el malestar de la pintura: primero, por ser mimética; segundo, por la vergüenza de declarar su dependencia. Mimética y dependiente: configuraciones del crimen, el secreto a voces de la "novela familiar" del arte chileno.

En todos los escritos de los historiadores de este período inicial y que se cobijan en las aulas de no tan prestigiadas universidades de provincia, se apunta con total ingenuidad en "contra del modelo europeo". Me pregunto si habría un modelo no europeo al que culpar de nuestro "males" referenciales. Esta designación resulta a todas vistas, imperdonablemente cándida, porque hace caso omiso de las determinaciones de la historia colonial. A menos que se reivindicque como "no europeo", el traslado de artistas indígenas, provenientes del Perú, para instalar un taller de pintura en el convento de San Francisco, y que esta "anomalía" pictórica fuera declarada como un antecedente "étnico-pictórico" original.

Aún así, la expansión de la pintura religiosa ejecutada por artistas indígenas corresponde al modelo clásico europeo, católico, hispánico, de la propaganda fide. Sin embargo, no es el caso. La mención a lo "no europeo" resulta ser una expresión de deseo de historiadores que manifiestan su propio malestar respecto del valor de los objetos con que trabajan. Pues bien: este es el momento para preguntarse por la desintegración del modelo como síntoma. Cuando Galaz/Ivelic mencionan la

desintegración del modelo, se refieren, por un lado, al modelo, literalmente considerado, como centro del taller académico (modelaje), y por otro lado, al modelo de referencia europeo, de la pintura. ¿Acaso estarían recurriendo a la hipótesis de la anterioridad de la pintura parietal precolombina, como referente de origen? Ni siquiera. Lo desintegrado es la serie de aparatos de transferencia informativa. Obligatoriedad, entonces, de postular, un integrismo auto-referencial, que no puede producir una trama fisiognómica autenticante. Esto vale decir, que instale la ficción de un origen fuera del modelo europeo. Esta petición resulta corresponder a un ideologismo forjado en un ambiente intelectual que no experimentó la presión del indigenismo, como en otras escenas de arte, preferentemente andinas. Al carecer de esta presión, no existió una fuerte reivindicación de la necesidad de una plástica "nacional", por no decir, "nacionalista". De ahí que la trama fisiognómica no alcanzara a concretar una unidad representativa en el terreno de la figuración, desarrollando una búsqueda en el campo de la representación del paisaje. En esto consiste, al parecer, la gran "invención" de la plástica chilena en el primer cuarto del siglo XX, consistente, lo repito, en una reducción del mimetismo naturalista a sus elementos formales esenciales. Si ello hubiese ocurrido de este modo, sería fácil buscar las imágenes que corresponderían. Una vez desintegrado el modelo y diluido el mimetismo naturalista, había que buscar un representante. Formulación como ésta, no aparece sino hasta la primera obra general publicada por Galaz/Ivelic, en 1981. De este modo desatendían el criterio panorámico-generacional-evolutivo sostenido por Antonio Romera, en 1954, a quien le corresponde el "mérito" de haber puesto en circulación el curioso concepto de "razón plástica". Sin siquiera entrar a problematizar el concepto, Galaz/Ivelic, de manera inconsciente, lo revierten sobre la obra de Juan Francisco González, que será el artista escogido para encarnar el "pre-modernismo" modernizante que les hacía falta para montar una historia que parece asumir los rasgos de una cruzada en el camino hacia la abstracción.

La pregunta se repite, de coyuntura en coyuntura, de fase en fase, de período en período. Sobre todo en escritos producidos en la década de los 80's. La pregunta que debemos formular remite a saber porqué se reproduce con insistencia la necesidad de formular una hipótesis sobre la "invención de la modernidad", de parte de una historiografía que aborrece trabajar desde los conflictos de constitución del campo plástico, instalándose en los efectos de borradura de las inadecuaciones y transferencias fallidas.

El problema, para Galaz/Ivelic, reside en la imposibilidad de "trabajar" el malestar de una escena de abandono. Pero es el abandono del modelo por desintegración de la base social que asegura hasta ese entonces su reproducción: la oligarquía chilena.

De este modo, Galaz/Ivelic postulan el efecto aglutinador de Juan Francisco González, con el propósito de rebajar el peso de su contrario, el pintor, abogado y "caballero chileno", don Pedro Lira.

He sostenido en otro lugar que Juan Francisco González jamás llegará a ocupar cargo alguno en la Academia de Pintura, impedido por la influencia de Pedro Lira en ese medio. En verdad, logró enseñar, hacia el final de su vida. Pero valga señalar que sus viajes a España y Francia serán realizados en el marco de una cierta penuria, muy diferente a la abundancia en que pudo viajar Pedro Lira. Galaz/Ivelic sostienen más de lo que dicen, sobrevalorando a Juan Francisco González para afirmar, sin ostentaciones, su condición plebeya. Apenas mencionan a Pedro Lira, porque les basta con sostener la frase "desintegración del modelo", que en su "lengua" quiere decir, "desintegración del modelo de Pedro Lira"; vale decir, disolución del mimetismo natural de la reproducción social. Ese es el problema básico de la escritura de una historia como la que han puesto en circulación Gaspar Galaz y Milan Ivelic.

Repito: el problema reside en la reconstrucción del pasado en virtud de los acomodados discursivos y políticos del presente. La Transición Democrática requiere una narrativa carente de conflictos. Pero sobre todo, omisión de los conflictos manifiestos durante el corto período de la Unidad Popular, cuya reposición en la escena previa a 1990, puede configurar elementos de tensión en el seno de una alianza cultural que busca editar la unidad de la tradición oligarca y de la tradición plebeya, en un mismo frente antidictatorial.

En 1988 (*Chile Arte Actual*, Ediciones Universidad Católica de Valparaíso), Galaz/Ivelic exponen las pruebas de buena conducta para ser verificadas en la fase post-dictatorial. Pero esto significa formular una hipótesis que redimensiona el valor del esquema propuesto en su obra de 1981 (*La pintura en Chile*, Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso).

3. NEO-INDIGENISMO AUTORITARIO

El 14 de diciembre del 2014 fue inaugurada en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, perteneciente a la Universidad Austral, la exposición de artes visuales *Diálogos del Reconocimiento*. El proyecto, impulsado por el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (ICIIS) y la Escuela de Arte PUC, busca reflexionar sobre la interculturalidad a través de una propuesta de interlocución entre Ciencias

Sociales y Artes Visuales.

El propósito se concibe a si mismo como una iniciativa cultural inédita, en que una cierta fricción entre discursividad disciplinar y prácticas de arte resuelve enfrentar las relaciones entre creación artística y producción de conocimiento, teniendo como eje temático el reconocimiento fallido de la identidad multicultural de Chile.

Ahora bien: en el contexto de mi trabajo he planteado una determinada reivindicación programática sobre el valor de los efectos estéticos de prácticas rituales -como producciones que “problematizan” el propio estatuto del arte chileno contemporáneo-. En la presentación de este proyecto ha sido establecido que “la elaboración de cada una de las obras está a cargo de una dupla integrada por artistas e investigadores. Esto implica la asociación de los participantes en un proceso de investigación y creación dentro del cual las artes visuales dialogan con la investigación científica”. De este modo, me fue sugerida la colaboración con el artista Leonardo Portus, a quien no conocía personalmente, si bien seguía con interés su obra. De este modo, en cierta forma, una arbitrariedad de baja intensidad nos puso en una misma misma plataforma de trabajo, que de otra manera no hubiese prosperado. Como digo, yo ya estaba en conocimiento de la obra de Leonardo Portus y reconocí de inmediato que en su *propuesta paródica* introducía un factor de riesgo analítico suplementario en el campo de la crítica y de la historiografía. De este modo podía pensar que me ponía ante un problema de conocimiento efectivo sobre las condiciones de su trabajo y del modo como forzaba los documentos sobre los que investigaba, llegando a producir convenientemente las piezas faltantes de una representación determinada de un *acto fallido*.

¿Que hizo Leonardo Portus para este proyecto? Siguiendo las formalidades de un supuesto concurso de arquitectura, inventó un proyecto para la construcción del edificio del Ministerio de los Pueblos Indígenas. Es decir, montó una ficción institucional acerca de la *ficción de institucionalidad* que dicha propuesta implicaba. En el entendido que aquí, ficción remite a un agenciamiento de acciones garantizadas por una política pública, pero también se refiere al modo cómo bajo procedimientos narrativos diversos se relata una historia. Que no es una historia cualquiera, sino una historia de encubrimiento de unas *políticas de la verdad*.

La ficción de Leonardo Portus anticipa de manera paródica -como ya lo he sostenido- el carácter fallido de la propuesta de consulta que el actual gobierno ha decidido implementar -!que palabra!- con el objeto de pensar un “ministerio de los pueblos indígenas”, así como un consejo nacional indígena, que dicho sea al pasar, su realización fue encomendada al CNCA. Lo que partió como una “broma analítica” -

chiste freudiano- terminó siendo una “realidad discursiva”, sancionada por el “funcionariado” de un CNCA al que se le asignó la tarea de blanquear políticamente lo que la CONADI no era capaz de hacer por sí sola. Se requería de funcionarios que desplazaran la consulta hacia el terreno patrimonial, que sería el nuevo continente nocional de manejo para denominaciones conflictivas. El Estado unifica mediante la universalización de la Nación como superficie de disolución de la conflictividad que se alberga en los pliegues inseguros e inestables de la “cultura popular”, incluyendo en ella como alteridad residual la cultura de los pueblos indígenas. La institucionalidad cultural chilena resulta develada en su propio fundamento: dispositivo general de blanqueo para operar en zonas de población vulnerable. De este modo, el “conflicto” es diluido abstractamente para pasar a ser reconocido como “zona de vulnerabilidad”, remitiendo a toda manifestación indígena autónoma al estatuto de la invalidez cívica.

Lo que hace Leonardo Portus, en primer lugar, es señalar que en las *40 medidas de la Unidad Popular* no había una sola mención a los “pueblos indígenas”, porque en el discurso de la izquierda de “ese entonces” los mapuches pasaban a formar parte del contingente de campesinos pobres y por extensión, recalificaban un indigenismo militante de nuevo tipo que aparecía como el efecto de un trabajo de campo ligado a la extrema-izquierda (MCR). Esta vanguardia, que en las luchas urbanas carecía de arraigo en el campo sindical industrial y que tampoco tenía presencia en las organizaciones tradicionales del sindicalismo campesino, definió como espacio de intervención directa a dos zonas que a su juicio serían más permeables a su discurso, porque a su juicio no estaban contaminadas por las formas tradicionales de organización. De este modo, la vanguardia así concebida consideró como zona de trabajo a los grupos de pobladores sin casa que desconocían la conducción del partido comunista en las luchas urbanas, y en el campo, a comuneros indígenas que no seguían las directivas de las federaciones campesinas históricas, porque ponen de manifiesto una posición distinta en el seno del discurso sobre reforma agraria.

¿Donde tendríamos que ir a calificar esta posición? En la literatura crítica se reconoce que en el año 1967 ocurre un hito fundamental porque se dicta la Ley de Reforma Agraria 16.640. Los campesinos declaran: “La tierra para el que la trabaja”. Sin embargo, los mapuches exigen la “Devolución de las tierras usurpadas” (que formaban parte de sus “tierras antiguas”). De este modo, en diversas partes del territorio mapuche las comunidades inician la ocupación de predios exigiendo al Estado chileno su devolución. La táctica es similar a la empleada en las “tomas de terreno” que dan lugar a una lucha de pobladores que se levantan contra el burocratismo de los servicios de vivienda y urbanismo. Valga preguntarse por el tipo de conducción política que promueve que familias de

Ranquihue, Choque, Ranquilco, El Malo, ingresen a la Hacienda Tranaquepe, sus tierras 'antiguas', en Arauco. En 1969, las comunidades de Quetrahue, Reñico, Maitén, Didaico, Pantano, ingresaban a los predios de la Sucesión Moena, en Lumaco, cuyos integrantes vivían en Inglaterra y tenían sus propiedades desocupadas.

En agosto de 1969, en plena campaña electoral para la presidencia de la República, cientos de dueños de fundos se dirigen a fundos ocupados y entablandose batallas campales entre mapuches y latifundistas. Frente a esta situación, el gobierno demócrata-cristiano declara Zona de Emergencia en Collipulli, en Julio de 1970, como respuesta a la ocupación de los fundos Chiguaihue, Alaska y Pidenco. Es en "este contexto que asume el gobierno la Unidad Popular, que en su programa plantea la profundización del proceso de Reforma Agraria, la promoción del desarrollo económico y social del pueblo mapuche, además de reconocer la legitimidad de su demanda".

Desde la obra de Leonardo Portus se puede acceder a la memoria del Cautinazo. Es muy probable que las tomas de fundos hayan sido expresión de un tipo de conducción política que sobrepasaba la tolerancia de la conducción de la Unidad Popular en este proceso y como prueba de aquello, el propio Presidente Salvador Allende ordena, en Enero de 1971, que se instalen en Temuco funcionarios de todos los Ministerios y reparticiones públicas, creando la Comisión de Restitución de Tierras Usurpadas. Pero todo ello solo ha sido posible porque la conducción del movimiento ha obligado al gobierno de Allende a responder de un modo que no hubieran imaginado. Llevar al Ministerio a Cautín significa tomar una decisión que desmiente el deseo institucionalizante de Leonardo Portus, de inventar la viabilidad de un Ministerio de los Pueblos Indígenas, cuando en el campo de lo real, el gobierno se había desplazado para sostener unas iniciativas que hacían ridículo pensar que la "ministerialización" desde la capital podría tener resultados efectivos.

Tuvo que tener lugar el "Cautinazo" para que se promulgara en el año 1972 la Ley Indígena, "que reconocía la usurpación de tierras ancestrales y garantizaba su devolución a las comunidades, proceso que se desarrollaría en paralelo a la polémica Reforma

Agraria y su marxista slogan "la tierra para el que la trabaja".

El Cautinazo puede ser concebido como un modelo de acción anticipativo que supera todas las expectativas que los gobiernos de la Transición Democrática pudieran imaginar en este terreno". ¿Es eso lo que señala Leonardo Portus, mediante la fabricación de una maqueta? Ya conocemos el efecto de los concursos de

arquitectura como situaciones de sanción de “un proyecto como patrimonio no construido”. Suele ocurrir que un concurso instale una necesidad institucional no suficientemente inscrita. Es la hipótesis que Leonardo Portus pone en juego, cuarenta y dos años después del momento crítico en que la posibilidad real de un ministerio de pueblos indígenas era disuelta en el tráfago transformador de los sistemas de tenencia y propiedad de la tierra, en general, en cuyo seno el “tema” de la recuperación de tierras usurpadas era apenas soportado o tolerado por la “estatalidad” de la nación.

Leonardo Portus “demora” cuarenta y dos años en formular un “chiste institucional” destinado a delatar la impostura de la propia institución. La viabilidad de un concurso para un edificio que debiera albergar un ministerio se declara obstruida por las propias condiciones históricas de encubrimiento del objeto, al definir de manera implícita el carácter de “patrimonio no construido” de los propios “pueblos indígenas”; es decir, lo que hace (la) falta es la construcción de la hipótesis de “esos” pueblos como patrimonio inmaterial, para poder ser absorbidos como “escena de origen” del universalismo de la Nación.

En segundo lugar, Leonardo Portus inventa un proyecto de arquitectura para denunciar mediante una regulada ostentación retórica, el escaso lugar que la estética de los Pueblos Indígenas tiene en la historia de la arquitectura chilena. Es decir, lo que hace es enfatizar lo que ya se sabe, suficientemente; el “carácter de clase” de la historia de la arquitectura chilena. Pensándolo bien: ¿de qué otra manera podría haber sido?

La pregunta es letal porque no señala ninguna salida posible, sino la aceptación de aquella evidencia por la que el Estado chileno no ha sido capaz de instalar -como en el caso de México- una política de “integración arquitectónica” que contemple la articulación entre pintura mural y arquitectura. En el fondo, la introducción de Le Corbusier en la enseñanza superior impidió que la “versión mexicana” de la integración arquitectónica prosperara en nuestro país; lo que no impide que se haya desarrollado una cierta arquitectura que adopta una ornamentalidad que calificaré de “neo-indígena” y que tuvo indicios de eficacia durante la dictadura de Ibáñez (1927-1932).

Un ejemplo de esta arquitectura la encontramos en el edificio que actualmente acoge al Tribunal Calificador de Elecciones, en la esquina de las calles Compañía y Teatinos en Santiago, obra del arquitecto Ricardo González Cortés. El punto es que en 1928 este arquitecto dirigía la Asociación de Arquitectos de Chile y formaba parte de la comisión organizadora del Pabellón Chileno de la Exposición

Iberoamericana de Sevilla de 1929.

Un rasgo que el arquitecto Ricardo González Cortés compartía con los organizadores de la exposición de Sevilla era el antirracionalismo que se levantaba contra el positivismo y el método científico, encarnando una fuerza que impuso una visión organicista de la nación, muy cercana a un darwinismo social que impuso la idea de “razas nacionales”, ya fueran superiores o inferiores -. Por lo demás, representar el progreso a través de un mimetismo estético con Europa no era una opción viable a fines de la década del veinte.

El romanticismo alemán promovía la configuración de un nacionalismo cultural de corte étnico “donde el idioma, las tradiciones, los recuerdos compartidos, el folklore y la “raza”, se convertían en elementos relevantes a la hora de definir los lazos nacionales. Esta orientación se expresó también en la búsqueda de un arte y arquitectura que fueran verdaderamente “nacionales”. Así, la transformación de los imaginarios nacionales –que ahora incluían a sectores populares e indígenas- y la creencia en un “genio nacional” con existencia propia (Volksgeist) hicieron que para la Exposición de Sevilla surgiera con especial fuerza un interés nuevo : poner en escena una identidad clara y diferenciadora que fuera verdadera representación de “lo chileno”. (...) De este modo, la de 1929 fue la primera exposición internacional a la que Chile llevó elementos del folklore y del arte indígena : música y bailes típicos, mobiliario inspirado en la estética mapuche, murales que representaban a personajes populares. Incluso se montaron, de manera inédita, dos salas dedicadas al Arte Araucano y Popular que despertaron gran interés)¹ -“.

Esta preocupación de un grupo de intelectuales que trabajan bajo el alero de la dictadura de Ibáñez, van a tener el apoyo implícito de decisiones de otros dos personeros que, en este marco, adquieren una importancia relevante: Carlos Isamitt y Tomás Lago. El primero es director de Educación Artística y experto en “cultura mapuche”. Pintor, escritor y músico, compone en 1931 una obra musical –*Friso araucano*– inspirada en motivos indígenas. El segundo será director de la Revista de Educación, pero sobre todo, en 1943 será el primer director del Museo de Arte Popular (Universidad de Chile).

¿Que hacer con el neo-indigenismo de los intelectuales de fines de la década del veinte y la ideología el “Cautinazo” de 1972?. Esta sola pregunta podría justificar la realización de un programa de investigaciones universitarias destinadas a

¹ Dümmer Scheel, Metáforas de un país frío. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en

recalificar el estatuto teórico de las nociones de “reconocimiento dialógico multicultural”. No hay diálogo sino para producir la delimitación de un conflicto cuya discursividad carece de rentabilidad académica. La iniciativa de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (ICIIS) es inédita, sin embargo, nada garantiza sus efectos institucionales, ni en el espacio académico ni en el espacio artístico; menos aún, en el espacio político. Sin embargo, postular su viabilidad ha sido un gran desafío ético y epistemológico, puesto que homologa la producción de obra con la producción de conocimiento en los campos del arte y de las ciencias sociales, teniendo la posibilidad de infractar la concepción dominante de la investigación universitaria en artes visuales, a lo menos.

De ahí que la “postura” que realiza Leonardo Portus apunte a señalar la vigencia de una ficción que interviene en el terreno de una demanda simbólica impostada e importada desde la administración deseante del “funcionariado” cultural de hoy. Lo que hacen la Escuela y el Centro de Estudios, en este sentido, es interpelar gravemente el discurso manifiesto de una “política pública”, desde las poéticas de las obras y los textos.

En tercer lugar, Leonardo Portus ha empleado la ficción del proyecto arquitectónico para el Ministerio de los Pueblos indígenas con el propósito de denunciar el modelo de comportamiento institucional del “rebaje”, y que consiste en señalar que jamás se ha planteado la viabilidad de un Ministerio de Pueblos Indígenas, sino tan solo una Comisión Nacional Indígena, reduciendo la escala de la herramienta administrativa para disminuir el peso político de los principales agentes del “problema indígena” en la nueva gobernabilidad. Esto va en la línea de trasladar la Consulta Indígena hacia el CNCA, que por lo menos es un Consejo y no una Comisión. Pero se trata de un Consejo que posee una “proyección ministerial” en extremo curiosa, que sanciona la figura legal de un deseo siempre diferido. Su valor reside, justamente, en la construcción de dicho diferimiento. El desfase en sus pretensiones y sus pertinencias es lo que ubica al CNCA como una de las reparticiones estatales que reúnen el mayor desconsuelo y malestar en relación a la efectividad de sus acciones institucionales, porque al estar destinadas a blanquear los imaginarios de poblaciones vulnerables, experimentan en “carne propia” la disociación extrema entre deseos y cumplimientos simbólicos. Y por otro lado, sin mayor cuidado, acepta el mandato que desde el Ministerio del Interior le es asignado, para convertir la Consulta Indígena en un asunto patrimonial. Esta ha sido la mayor audacia conceptual en la que el CNCA se ha invertido, al instalar la dependencia conceptual del patrimonialismo (Tesoros Humanos Vivos) para des-politizar el movimiento indígena.

Sin embargo, Leonardo Portus hace una cosa “peor”, que debe entenderse como un momento calificado de la producción de obra. Justamente, al momento de fabricar las maquetas con que simula la realización del concurso de arquitectura, lo que hace es pervertir las prácticas de los conservadores-restauradores del patrimonio al “manufacturar antecedentes” verosímiles, que delatan las formas de funcionamiento de los rituales institucionales de las prácticas gubernamentales que anuncia la realización de la Consulta para instalar la viabilidad de un Ministerio de los Pueblos Indígenas, trabajando sobre una metodología que a su vez maneja la figura de la consulta, como un ejercicio que produce el simulacro ceremonial en el que alguien escucha, cuando en verdad, lo que tiene lugar es un diálogo de sordos. No hay efectos estéticos en tal determinación gubernamental, sino un defecto ético de la Autoridad, a juzgar por las decenas de declaraciones de comunidades que rechazan la forma y el fondo de la mencionada consulta.

4.- EL EFECTO SIQUEIROS.

En 1940 Siqueiros se traslada desde México a Santiago. Ya sabemos. Ha participado en el primer intento de asesinato de Trotski y ha sido detenido por eso. Sin embargo, el éxito de la segunda tentativa, realizada por Ramón mercader, lo exculpa -si se quiere- de una primera acusación. Sus amigos le recomiendan salir de México. Otras versiones apuntan a que su liberación está sujeta al abandono inmediato del país. Aquí aparece Neruda. Cónsul de Chile en México le proporciona a Siqueiros la autorización de ingreso a Chile, sin consulta a su jefatura en la Cancillería. Supuestamente, por este hecho habría sido sancionado mediante la retención de dos o tres meses de sueldo. Pero hay que ser muy ingenuo para no entender que Neruda ya ha sido el organizador del Winnipeg y que ya se ha encontrado con Siqueiros en España, ya que tenían amigos y -probablemente- misiones comunes. En hecho es que Siqueiros se instala en Chillán, en 1940, gracias a la intervención inicial de Neruda.

En el 2011, la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México publicó una serie de seis volúmenes bajo el título La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, bajo la coordinación general de Mercedes de Vega. El volumen cinco fue destinado a la relación del arte mexicano con los países del cono sur y bajo la coordinación de Esther Acevedo -miembro de CURARE- y tuvo como título México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950. Para este volumen escribí un ensayo que titulé El efecto Siqueiros. Todo esto fue la culminación de un proceso previo de escritura que

se inició en el 2008, por lo menos, y que me llevó a Montevideo y Buenos Aires a recabar información sobre el viaje de Siqueiros a estas dos ciudades del Río de la Plata en 1932. Viaje en el curso del cual realiza el famoso mural *Ejercicio Plástico* en la quinta de Natalio Botana, dueño y director del diario *Critica*. Todo mi ensayo está destinado a reconstruir las condiciones de dicho viaje y las diferencias estructurales con el segundo viaje que realiza en 1940 a Chillán. Sin olvidar, por cierto, un “pre-viaje”, realizado en 1928, a Montevideo, a un congreso sindical, al que asiste de manera casi clandestina. Por esta razón lo denomino “pre-viaje”. Algo que no debiera ser inscrito en las historias políticas. Lo concreto es que el primer viaje resulta decisivo para precisar la incomodidad receptiva de la política del muralismo mexicano en la escena argentina de 1932. Sin embargo, en el segundo viaje, lo que se instala es la idea de otro malestar con las instituciones que dominan la escena chilena de entonces. La Facultad de Bellas Artes no recibe a Siqueiros. No promueve la más mínima situación de recepción favorable. El viaje de Siqueiros a Chillán funciona por otros carriles. De hecho, resulta fundamental que esté fuera de la capital y que su presencia no sea relevada como lo fue en el Buenos Aires de 1932. La situación política chilena no le resulta favorable, y se encuentra bajo “protección-vigilante” del embajador mexicano, preocupado de la construcción de la Escuela México, que es una donación del Estado mexicano a la reconstrucción de Chillán. Para referirme a las particularidades de esta coyuntura y para los efectos de este libro, he recuperado fragmentos del ensayo del 2011 y los he recontextualizado para combinarlos con la capitulación destinada a abordar las complejas relaciones internas de la escena chilena de 1940.

La coyuntura intelectual en la que sus anfitriones chilenos lo reciben no es comparable a la coyuntura argentina de 1933. Siqueiros pasa a jugar el rol de un síntoma diferente, en relación a la fragilidad de las transferencias informativas en el espacio chileno. Se plantea la necesidad, entonces, de establecer esas diferencias estructurales entre una y otra coyuntura. Más aún, teniendo en cuenta que la Escuela México de Chillán no es ni remotamente un espacio que pudiera ser asemejado a las condiciones de producción de *Ejercicio Plástico*. Habrá que determinar hasta qué punto el Mural de Chillán es una operación formalmente regresiva, o al menos, una obra realizada en el marco de una formación plástica de compromiso.

En Chile, en 1940, no existe masa crítica suficiente para levantar un bloque de artistas. Lo cierto es que la diferencia reside en el comitente de la obra. El *efecto de presencia* de Siqueiros se valida como una donación institucional; es decir, como un aporte del Estado mexicano a la reconstrucción de la ciudad de Chillán, que fuera severamente dañada por un terremoto en 1939.

Si hay una cuestión en la que se debe ser enfático es señalar la distancia política que se establece entre la situación montevideana de 1933, en la que tiene lugar un encuentro anti-guerra, con la que podemos encontrar en el Santiago de Chile de 1942, en pleno desarrollo de la segunda guerra mundial. Entre ambas fechas; es decir, entre 1937 y 1938 Siqueiros se encuentra en los frentes de batalla de la guerra española. Regresa en 1939 a México y en 1940 comanda el asalto grupal a la casa de Trotsky. En el curso de una década tenemos a Siqueiros desempeñando tareas de militante sindical, tareas militares propiamente dichas en un frente de batalla clásico y tareas de comisariado político.

En 1938, Siqueiros “refleja sus vivencias durante el conflicto (guerra civil española) en varios textos de carácter castrense como “la ofensiva de la defensiva moderna”, “Se defiende una zona y no una raya”, “¿La guerra moderna es sólo movimiento y fuego?” y “¿La fortificación militar como un problema de mimetismo” Todos estos títulos poseen una componente compositiva que sugiere unos *efectos de pensamiento* más allá del ámbito militar.

Cuatro más tarde, el 18 de enero de 1943, Siqueiros publica en tres periódicos de Santiago de Chile (*La Nación, La Hora y El Siglo*) el Manifiesto “!En la guerra, arte de guerra!”, precedido de la siguiente advertencia: “Poco antes de partir a los Estados Unidos, Siqueiros entregó a la Associated Press el siguiente *Manifiesto*, comenzando su campaña por llevar a todos los artistas de América a realizar un arte que ayude al esfuerzo de guerra de las naciones unidas”.

Es decir, entre 1937 y 1943 Siqueiros jamás deja de ser un artista en guerra. Primero, como militar, luego como agente, luego como artista. La guerra es la constante diagramática, digamos, de su retórica de articulación trifuncional. Sin embargo, la estadía en Chillán pasa a ser un descanso de retaguardia, que abandona mediante esta proclama en la que señala su regreso a combatir a los nuevos frentes que le ofrece el desarrollo de la segunda guerra mundial.

El volumen cinco de la serie que ya he mencionado no ha sido conocido en Chile. Es poco probable que lo sea. Es una edición mexicana que circula en el circuito oficial de la documentación en ciencias humanas y es muy poco probable que tenga lectura en el país. Debe haber algunos pocos ejemplares en bibliotecas universitarias. Lo cierto es que en el espacio de la historiografía no tiene existencia alguna. De este modo he fragmentado *El efecto Siqueiros* y he escogido las partes que tienen directamente con lo que me ocupa; a saber, la coyuntura chilena del año cuarenta, como prolongación de la “glaciación” que experimenta la escena desde el momento

en que la Escuela de Bellas Artes pasa a incorporarse a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1932.

En el viaje de Siqueiros a Chile es posible determinar dos momentos. El primero, mientras tiene lugar la producción efectiva del mural; el segundo se extiende entre la inauguración de ésta y su abandono del país, a mediados de 1943. Esta distinción se hace necesaria al considerar la gran actividad desarrollada a lo largo de intervenciones bajo el alero de la Confederación de Trabajadores de Chile, la Alianza de Intelectuales y la Federación de Artistas Plásticos de Chile. Estos son sus verdaderos “frentes de masas” en que interviene junto a sus amigos del partido comunista de Chile. Aunque las actividades del segundo momento sólo se realizan una vez que la producción del mural ha sido terminada, como si este cumplimiento lo desligara de compromisos no escritos con los comitentes del mural, en cuanto a no intervenir en política interna del país.

La carta que envía Siqueiros a su amigo José Renau, fechada en Chillán el 23 de diciembre de 1941 nos permite dimensionar cual es el tamaño de su decepción. Jamás había estado más convencido de la necesidad del trabajo en equipo para lo que él denomina “arte moderno de función social” ya que resultaba humanamente imposible cubrir 200 metros cuadrados sin la colaboración de especialistas en “las diferentes ramas de la pintura mural mecánica”. Todo está dicho en esa carta, en lo relativo a los propósitos de la obra y sus condiciones de producción específicas, como prefacio al reconocimiento de que no encontraría en la plaza a colaboradores con la experticia que él requería. Primero pensó en tener solo ayudantes obreros, desprovistos de la vanidad de los artistas, esperando encontrar en ellos una consecuencia ética y profesional. En este caso, la ética estaba montada sobre las exigencias profesionales que planteaba la “pintura mural mecánica”. Los obreros a los que recurrió Siqueiros solo estaban capacitados para realizar labores de “cocina” vinculada a las tareas de servidumbre en un tipo de práctica pictórica académica. Aquí, la palabra “mecánica” señala un rumbo estratégico que los obreros a los que recurre no están en medida de comprender.

Pensó después hacerse ayudar por dos pintores , el alemán Edwin Werner y el colombiano Alipio Jaramillo, sin embargo rehacía todo lo que ellos producían, con evidente pérdida de tiempo y terrible gasto de materiales. Incluso va hasta mencionar el pavor que éstos sentían frente a las formas cóncavas de los paneles laterales y la angustia que les provocaba “el problema de la forma como fenómeno activo”. En definitiva, eran pintores de caballete a los que había “reclutado” entre los estudiantes y profesores de pintura mural de la Escuela de Bellas Artes. Fue allí

donde encontró a los artistas Laureano Guevara y Gregorio de la Fuente, a los que se sumaron Camilo Mori y Luis Vargas Rozas. Resulta sorprendente que Siqueiros no mencionara más que Werner y Jaramillo en su carta a José Renau. Estos últimos eran alumnos de Laureano Guevara, considerado el gran maestro de la pintura mural chilena, que había tenido a su cargo la realización de los murales sobre bastidor que decoraban el pabellón chileno en la Feria de Sevilla de 1927. Habrá que imaginar el tipo de muralismo alegórico que sustentaba, con imágenes agrarias y pre-industriales, que ilustraban la epopeya del progreso chileno, frente a lo que Siqueiros podía representar en ese momento. Mientras Guevara ilustraba un pabellón de feria, Siqueiros ya había viajado a la Unión Soviética realizando funciones partidarias y artísticas. Sin embargo, era el único artista que estaba a cargo de una cátedra de pintura mural en una Escuela de Bellas Artes dominada por los artistas post-cezannianos de la Facultad. Es decir, que Guevara pertenecía a una minoría artística en el seno de la institución que decidía la pertenencia a la escena de arte chileno. Todo esto demuestra que Siqueiros no entra en contacto vivo con los académicos de la Escuela de Bellas Artes porque no existe plataforma formal alguna de complicidad con ellos. Solo establece relaciones con los muralistas con cuya práctica tampoco se reconoce, pero con los que al menos establece relaciones a nivel personal y de oficio. A Luis Vargas, simplemente lo acerca el hecho de que éste había sido miembro del partido comunista francés, ya que había vivido en Francia durante más de una década, viéndose obligado a regresar a Chile a causa de la ocupación alemana. A Camilo Mori lo vincula el hecho de que éste es uno de los pocos artistas que ha viajado al extranjero y cuyo regreso ha ocasionado más de una perturbación en el ambiente conservador que caracteriza a la escena plástica chilena. Y porque no pertenece al ambiente de la Facultad. Camilo Mori siempre hizo clases en Arquitectura, donde Balmes fue su ayudante. Lo cual es un dato muy importante para entender en qué polémicas estaba inscrito. De modo que no es casual que Siqueiros se relacione con quienes representan un mínimo de afinidad política y cultural. Sin embargo, no se puede sostener que Vargas Rozas y Camilo Mori participen de la plataforma plástica y política de Siqueiros. De hecho, los nombres de estos artistas solo aparecen mencionados junto a sus fotografías en unas breves biografías publicadas en el folleto que hace imprimir la Editorial Zig-Zag con ocasión de la inauguración del Mural de la Chillán, el 25 de marzo del 1942.

El folleto en cuestión es un documento oficial que puede servir de contra cara a lo que sostiene Siqueiros en su carta a Jose Renau. Sin embargo, en la distinción entre *escritura privada* y *escritura pública*, en la coyuntura de 1942, el texto sobre Antonio Quintana en el folleto debe ser leído en la perspectiva real de lo que fue su colaboración con los artistas chilenos. A lo más, estos últimos participaron en el mural, de “buenas personas” que eran con el propio Siqueiros. Antonio Quintana, en

cambio, era un verdadero compañero, comparable a Álvarez Bravo, guardando las proporciones. Esa es la razón de que ese texto fuera el único del folleto que luego fuese incluido por Raquel Tibol en la antología de textos de Siqueiros, como uno de los textos fundamentales de esa coyuntura. Sin embargo, no es un texto que haya gozado de circulación efectiva en la escena plástica chilena, como la tuvo el texto sobre el que me referiré a continuación. La paradoja consiste en que tratándose de dos textos cuyo objeto de análisis es la escena chilena, no están destinados a circular en Chile sino a ilustrar el método de trabajo del propio Siqueiros. Ni el trabajo de Antonio Quintana es validado por los artistas que manejan el espacio de las “bellas artes” en el país, ni la experiencia muralista logra instalarse como un referente consistente y dominante, en la escena interna.

5.- ANTE LA GUERRA, ARTE DE GUERRA

El texto que exige nuestra atención lleva por título *Un hecho artístico embrionariamente trascendental en Chile*. Ese solo enunciado está destinado a dividir las aguas en la producción plástica nacional. Leído a sesenta años de distancia resulta ser un testimonio de un gran valor analítico, porque los términos en que Siqueiros elabora su mirada crítica, comprometido en la propia coyuntura, es una prueba de su lucidez para resumir y sintetizar los rasgos de una coyuntura específica. Lo que llama la atención es el hecho de haber sido incluido en la edición de *No hay más ruta que la nuestra* (1945), no como un aporte a la difusión de los artistas chilenos, sino más que nada como exhibición de un método de trabajo cuyas proyecciones orgánicas dependen de la fuerza social que los muralistas pudieran llegar a constituir en un espacio determinado.

Ninguna de las proyecciones que Siqueiros sostuvo logró constituirse en una plataforma efectiva de trabajo, lo que resulta explicable por la ausencia de un bloque de artistas susceptibles de mantener y desarrollar una estrategia de arte público como la que éste exige en cada uno de sus textos.

Sin lugar a dudas, Siqueiros intenta forzar las condiciones objetivas bajo las cuáles se desarrolló el trabajo de la “Escuela México”, como si deseara establecer una distancia formal y política con el grupo de pintores que colaboraron con él en Chillan. ¡Que duda cabe! El hecho “artísticamente embrionario” solo es comprensible como la expresión de un deseo orgánico en el debía quedar claro a la opinión pública, que se trataba efectivamente de un mural realizado por artistas comunistas: Venturelli (chileno), Werner (alemán libre) y Jaramillo (colombiano). En este sentido, el mural de la Alianza de Intelectuales debía ser distintivamente,

estratégicamente de otra naturaleza. En *Muerte al invasor*, el tema era narrativamente heroico y pedagógico, en el que se reivindicaban las luchas por la independencia, no solo contra el yugo español, con una tenue alusión a las luchas anti-imperialistas, por extensión. Siqueiros, después de la fecha de inauguración del mural de Chillán, ya se sentía liberado del compromiso con el Estado chileno y con los artistas que habían sido sus colaboradores. Pasaba a ensayar otras “formas de lucha” en el terreno pictórico, en el marco de su programa de “arte de guerra”. Por esta razón, en esta *experiencia embrionaria* tenía plena conciencia de que se encontraba en otro espacio; esta vez, directamente político. Más no como él hubiese deseado, porque si bien saludaba la existencia de un frente de intelectuales que luchaban contra el fascismo, no trepidaba en criticar severamente su conformación y la eficacia de sus acciones.

Es en el contexto de esta “ambientación política” que Siqueiros, con más que meridiana claridad establece que el mural de Chillán instala un principio sobre el que la escena chilena no había siquiera pensado; a saber, “otra forma de producción” para “otra forma de mercado”, en un país en que no existía un “mercado civil”. A su juicio, las “formas materiales mayores” sustituirán a las “formas menores” y fortalecerán “la potente inquietud social colectivista revolucionaria del mundo moderno en el campo cultural de las artes plásticas en Chile, (como) un primer ensayo del arte público antifascista que reclama la guerra. . . frente la casi absoluta inercia profesional antifascista de los propios intelectuales antifascistas de Chile”.

En verdad, Siqueiros se lamenta de manera implícita de la dependencia oficialista del mural de Chillán. Todo parece indicar que hubiese preferido obtener los principios de esta experiencia embrionaria del mural referido, pero la composición “política” de sus miembros no le permitía celebrar lo que hubiese deseado y que está planteado en el subtítulo de “Un hecho artístico embrionario. . .”: “El primer mural colectivo antifascista de la Alianza de Intelectuales”. En este sentido, el mural de Chillán no era un “mural antifascista”, sino tan solo un acto de solidaridad del gobierno mexicano para con el gobierno chileno, que dicho sea de paso, todavía no rompía relaciones diplomáticas con las fuerzas del Eje. Sin embargo, Siqueiros no solo realiza un análisis de las condiciones de la escena plástica chilena, sino que formula severas críticas a su propios compañeros, los “intelectuales antifascistas chilenos”, a quienes enrostrará su falta de compromiso.

Siqueiros señala que todo estaba dado para que el mural de la Alianza de Intelectuales fuera “integralmente superior al primero”; es decir, al de la “Escuela México”. ¿Por qué no fue posible que ello ocurriera? Siqueiros no ahorra sus

palabras: “Esto se debió fundamentalmente a los siguiente: al sabotaje inconsciente o preconcebidamente oportunista, de los artistas y dictadores oficiales de estética más predominantes, que no sospecharon, o pretendieron ignorar, la importancia histórica del primer esfuerzo, por razón de grave egoísmo intelectual que les crea el estéril burocratismo didáctico que tan desesperadamente defienden”.

Cuando Siqueiros menciona “el estéril burocratismo didáctico” se refiere al estado de la enseñanza de artes en Chile; pero sobre todo, al poder que ejercen los profesores de la Escuela de Bellas Artes, en la construcción de la escena plástica. Es de imaginar la desazón de Siqueiros al comprobar que en el mismo momento en que Camilo Mori colabora con él en la realización del mural de Chillán, éste ilustra la portada del catálogo de la exposición de artistas chilenos –a la que también ha sido invitado- y que se realiza en The Toledo Museum of Art (Ohio), en 1941. Teniendo en nuestro horizonte de destino la hipótesis de existencia de un lector latinoamericano que no está familiarizado con la historia del arte chileno de la primera mitad del siglo veinte, es preciso señalar algunas cuestiones básicas para dar a entender cómo funciona el sistema de arte chileno en la coyuntura de los años cuarenta. Les resultará sorprendente que, acerca de una caracterización de este sistema, el propio texto de Siqueiros al que me he referido, indica elementos que poseen todavía una gran eficacia analítica. Lo que se expresa a lo menos en dos momentos del texto.

El primer momento está referido a la dependencia estructural de la escena: “las artes plásticas mejores en Chile, las más avanzadas hoy, hablando en términos generales, e independientemente del talento o práctica profesional de muchos de sus ejecutores, siendo europeas, no rebasan aún las prácticas materiales y los estilos del período europeo que va de fines del siglo anterior a los primeros años del siglo en curso, el período comunmente llamado cézanniano. Esto es: una producción impresionista precézanniana, apolítica, intelectualmente colonial aún, y con casi treinta años de retraso frente a las corrientes modernas más recientes. ¡Nuestro “porfirismo” artístico mexicano aún predominante en Chile!”.

El segundo momento apunta a caracterizar el sistema de arte chileno como una “fábrica de pedagogos”: “Baste saber que la Facultad de Bellas Artes de Chile conserva aún, y de manera absolutamente incompleta, los métodos pedagógicos rutinarios de la Escuela de San Fernando de Madrid y de la Escuela de San Carlos de México en los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX”. Y agrega que los estudiantes “están ahogados por la viciosa fábrica de pedagogos que es aún la Facultad aludida... ajena a toda práctica de enseñanza en el progreso de la producción funcional para una adecuada demanda”.

Ahora bien: resulta absolutamente sorprendente la precisión de la mirada de Siqueiros si ponemos estos textos en relación con el discurso de los propios defensores del “arte de la facultad”. Este lo podemos encontrar de manera ejemplar en el catálogo de la única exposición de artistas chilenos realizada en el extranjero, en años. Corre el año 1941 y en el marco de la “política de buen vecino” con los países del sur del continente, sobre con aquellos gobiernos que no han roto sus relaciones con el Eje, el Departamento de Estado promueve exposiciones de artistas de diversos países en instituciones estadounidenses de segundo y tercer orden. Este es el caso de una muestra de artistas chilenos que tiene lugar ese año en The Toledo Museum of Arts. Quien escribe es el comisario de la exposición, don Carlos Humeres, que a la sazón ocupa un importante cargo académico en la Facultad de Bellas Artes. En él se enorgullece de haber excluido desde su enseñanza “los alardes de modernidad à outrance y las propagandas de ideologías políticas o sociales”. Agregando que “el tono diferencial del arte chileno es de ser ajustado a un concepto de plástica pura. La pintura se distingue, ante todo, por una visión colorista muy viva y sensible, que sabe hallar con espontaneidad armonías tonales en que impera una natural y sobria distinción”.

El profesor Humeres se ufana de haber mantenido a raya a los artistas de procedencia francesa; es decir, de haber desarmado la influencia de las vanguardias históricas en el sistema de arte chileno, al mismo tiempo que excluía de éste a los muralistas mexicanos, a quienes definía como pintores “propagandistas”. Siqueiros se adelanta en acusar el apoliticismo de la Facultad. La Facultad parece no participar en el “esfuerzo de guerra”. Lincoln Kirstein, de viaje por América del Sur, cuando visita Santiago, se enfrenta a la hostilidad de la Facultad. A tal punto, que sus autoridades envían una carta a Alfred Barr donde protestan por las compras que Kirstein ha realizado para la colección de arte latinoamericano del MoMA, ya que a juicio de ellas no representan el arte del país. Kirstein había adquirido pinturas de un artista ingenuo, calificado de “Rousseau americano”, que no pertenecía al sistema de la Facultad. De este modo, Kirstein afectaba la credibilidad del propio sistema, y en este debate los profesores-artistas quedaban irremediabilmente fuera de todo foco de interés.

Frente a la airada protesta de las autoridades de la Facultad, Stanton Catlin, que en ese momento era un profesor extranjero invitado en la Universidad de Chile, escribió a Alfred Barr para apoyar el trabajo de Kirstein, explicándole algunas particularidades del sistema chileno de arte, entre las cuales menciona el peso excesivo que tiene la Facultad en la organización del campo artístico. Es posible apreciar de qué modo Siqueiros y Catlin están en una misma posición, al sostener la

crítica al peso de la Facultad en el retardamiento de las transferencias informativas del arte moderno, pero sobre todo, comparten una misma plataforma en lo relativo a los esfuerzos por vencer no solo con las armas militares, a las fuerzas del Eje. Resulta evidente que la crítica a la Facultad es el menor de los problemas y permanece en sus preocupaciones como un problema realmente sintomático, que permite explicar muy bien de qué manera, los esfuerzos del Departamento de Estado continúan en su interés por difundir el arte occidental.

Mi hipótesis sugiere que el texto de Siqueiros debe ser leído en relación a la proximidad de las iniciativas estadounidenses en el sistema chileno de arte, pero que pasaban por fuera de las instituciones dominantes de la escena interna. De hecho, la decisión del gobierno mexicano de realizar la donación del mural de Chillán excedía completamente los mecanismos de control de la propia Facultad. En este contexto, los mexicanos se conectaban con sectores minoritarios del campo de arte, que a su vez, estaban garantizados por fuertes organizaciones sindicales (Confederación de Trabajadores de Chile) y sociales, como la Alianza de Intelectuales por la defensa de la democracia. En un sentido diferente, la Embajada de los Estados Unidos favoreció las iniciativas de algunas empresas que a su costo financiaron el arribo de muestras de arte contemporáneo como jamás antes habían tenido lugar en el país. Este fue el caso, justamente, de la exposición "Arte contemporáneo del hemisferio occidental" (1942), organizada a partir de una selección de obras de la colección de Thomas J. Watson, presidente de la International Business Machinery (IBM).

Esta importante muestra, no tanto por la selección de artistas como por lo inusual de su envergadura, se exhibió en Santiago, Concepción y Temuco, y estuvo compuesta por 93 óleos y acuarelas originales y 143 grabados de unos 200 artistas de las tres Américas. El diario *El Sur* de la ciudad de Concepción, calificó este evento como "el mayor esfuerzo para vincular práctica y eficazmente el arte a la observación y juicio del pueblo". Es de imaginar el esfuerzo que significó montar esta exhibición, en una ciudad como Concepción, donde no había estructuras museales adecuadas. Sin embargo, esta se llevó a cabo en los salones del influyente periódico regional. En el acto inaugural habló el rector de la Universidad de Concepción, Enrique Molina Garmendia; y junto al diario anfitrión, representado por su director, Luis Silva Fuentes, estaban presentes el intendente de la provincia, Armando Alarcón del Canto; el alcalde de Concepción, Oscar Gacitúa Basualto; el arzobispo de la Santísima Concepción, monseñor Alfredo Silva Santiago; y el embajador de Estados Unidos, Claude G. Bowers, que llegó junto a otros funcionarios diplomáticos de ese país, en el tren Nocturno.

El frontis del edificio fue adornado con las banderas de las 22 naciones americanas representadas con obras en la exposición; y la ceremonia la amenizaron los músicos de la banda instrumental del regimiento "Chacabuco". Después del acto inaugural, la muestra permaneció abierta al público, que acudió masivamente hasta los salones de EL SUR.

Todo lo anterior sería estrictamente anecdótico si no se mencionara que el propio embajador Bowers había realizado labores diplomáticas en España y que con toda certeza conoció el trabajo realizado por Neruda en el flete del *Winnipeg*, con más de 2500 refugiados con destino a Chile. Sin embargo, en España, Bowers no se enteró de la posición que tenía Neruda como poeta. Esto lo vino a saber en Chile, cuando fue nombrado embajador y se lamentó de que el comunismo de Neruda pudiera limitar su importancia como poeta.

6. HISTORIÓGRAFOS DE LA CONTINUIDAD

Los historiógrafos de la continuidad que nos acostumbran a la enumeración plana de los datos que recopilan ganándose unos fondos increíbles para unos resultados analíticos extremadamente pobres, señalan la importancia de la exposición *De Manet a nuestros días* como un acontecimiento del que no se hacen mayores precisiones, salvo el hecho de señalar que había muchas pinturas "originales". Hasta directores de museo acostumbrados a repetir las tonteras que leen en los informes generales de función, señalan la importancia de esta exposición como un excepcional ejemplo de la conducción que hace la Facultad de Bellas Artes del campo plástico en los años 50, para sostener que la actual dirección del 2015 es una lógica consecuencia de esta epopeya ascendente. Nada más falso. Esta exposición, en primer lugar, no se lleva a cabo en el MAC, que depende de la Facultad. Es necesario preguntarse por qué, en 1950, la exposición francesa no se realiza en el museo de la universidad y debe ser montada en el Museo Nacional de Bellas Artes, en un convenio directo entre la dirección de este museo y la rectoría de la Universidad de Chile. Recordemos que el Museo de Arte Contemporáneo ha sido fundado en 1948, "hecho a la medida" para que lo dirija Marco Aurelio Bontá, que es un artista que no es aceptado en el "sistema de bellas artes" de la Glaciación.

En 1991 fui invitado a Caracas, formando parte de una delegación de agentes culturales, para asistir a un congreso cuyo tema ya ni recuerdo, pero en el curso del cual se le otorgó la medalla UNESCO a Jesús Soto. Sin embargo, esto no es más que una anécdota menor en relación a lo que tuve que escuchar en un momento del

debate. Un exaltado crítico se refirió a la historia de la modernidad del arte venezolano señalando que ésta se había podido consolidar desarrollando una lucha férrea contra el academismo de la enseñanza de dos chilenos que le había causado un daño muy grande a las artes venezolanas. Algunos colegas experimentaron un cierto malestar ante estas palabras y le solicitaron que fuese más mesurado en sus juicios, ya que había críticos chilenos en la sala. Lo único que yo quería es que Perán Erminy continuara con su diatriba, ya que había hecho mención a dos próceres chilenos: Marco Aurelio Bontá y Armando Lira. La verdad es que estos dos habían formado parte de la Misión Pedagógica chilena que viajó a Caracas para colaborar con la reconstrucción democrática después de la muerte de Juan Vicente Gómez.

Marco Aurelio Bontá nació en Santiago de Chile el 1 de noviembre de 1899. Comenzó sus estudios artísticos a los quince años, al ingresar a la Escuela de Bellas Artes en 1913. Fue alumno de Richon-Brunet, Juan Francisco González y Alvarez de Sotomayor. Se le sindicaba como el miembro más joven de la Generación del 13. Entre 1918 y 1919 trabajó como dibujante del diario La Unión de Valparaíso y en la casa comercial Gath y Chávez. En 1927 obtuvo el Premio Bolsa a Europa del Ministerio de Educación, para perfeccionarse en Europa. A su regreso a Chile en 1931 fue nombrado profesor jefe del primer Taller de Grabado de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Luego ejerció como profesor de Composición y Estilos en la carrera de Pedagogía en Artes Plásticas y Trabajos Manuales de la Facultad de Filosofía y Educación. En 1932 fue Miembro de la Comisión Reorganizadora de la Escuela de Bellas Artes, en representación de los artistas. En 1938 fue contratado por el gobierno de Venezuela para organizar la enseñanza de las Artes Aplicadas en ese país, donde permaneció hasta 1943. Luego en 1945 fue elegido Presidente de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores continuando en Chile una extensa labor como profesor, teórico, promotor de las artes plásticas y ensayista para publicaciones especializadas, sin dejar de lado su carrera pictórica. Fue el primer director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. En 1946 publicó el estudio crítico "Cien años de pintura chilena". En 1947 fue fundador y primer director del Museo de Arte Contemporáneo. En 1963 fue nombrado Miembro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. ¿Tan tarde? ¿Que ocurrió? Los miembros del "antiguo régimen" ya no pudieron evitar su inclusión. En 1964 fue distinguido como Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Desde ese año, además, se encargó de dirigir las escuelas de temporada de la Universidad de Chile a lo largo del país y a organizar diversas exposiciones propias y de otros artistas. En fin, todo esto es de una vaguedad impresionante.

La Misión Pedagógica fue un contrato del Estado venezolano con el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y fue una iniciativa de Mariano Picón Salas, quien había vivido en Chile hasta el año 1936, siendo introducido al ambiente literario por Eduardo Barrios y Guillermo Feliú Cruz.

Perán Erminy no dejada de tener razón. Bontá y Lira habían colaborado en la creación de la Escuela de Artes Aplicadas y de Artes Plásticas, en 1936. Pero ya en 1948 se fundó el Taller Libre de Artes, por los disidentes de la Escuela de Artes Plásticas. Hacia 1949, en París, un grupo de artistas y escritores venezolanos creó el grupo Los Disidentes, de pronta dirección abstracto-geométrica que atacó duramente el conservadurismo artístico y cultural venezolano. Lo que sorprende es que siendo criticado en Caracas por sostener posiciones conservadoras, Bontá llegara a formular en Chile un proyecto de museo de arte contemporáneo. Es decir, cabe preguntarse por el concepto de contemporaneidad que abrigaba en su proyecto.

Uno de los temas que debiera ser estudiado es el relativo a la fundación de este museo y al hecho, adelantado, de autodenominarse “contemporáneo”, cuando todos los museos que se fundaban por ese entonces adquirirían el nombre de museos de arte “moderno”. Quisiera encontrar alguna traza en la decretalidad universitaria de ese entonces, que rindiera cuenta del proceso de discusión política y administrativa que condujo a la tal fundación y de qué manera la comunidad académica de la Escuela de Bellas Artes aceptó dicha iniciativa. Lo que supongo es que siendo Juvenal Hernández, rector de la universidad, favoreció a su colega de logia masónica y le inventó un trabajo a su medida, ya que probablemente no sería jamás aceptado por la comunidad de la escuela.

7.- LOS EFECTOS INTERNOS DE LA POLITICA DE BUENA VECINDAD

Durante la segunda guerra, en 1942, en el marco relativo del fomento de una “política de buena vecindad” de los Estados Unidos hacia los países de América Latina, fue presentada la exposición “Arte Contemporáneo del Hemisferio Occidental”, que incluía una selección extremadamente mediocre de pintura y grabados de Canadá, EEUU y México y los países de América del Sur. Toda la documentación sobre esta exposición está en el archivo del diario “El Sur” de Concepción, el que consulté hace ya varios años cuando recibí la oferta para escribir un ensayo sobre la situación del arte local. Este ensayo fue re-editado, para no decir que fue re-escrito, ya que fue entregado a una periodista cultural cuyo nombre ni recuerdo y que hizo un resumen y aligeró el texto para hacerlo legible, a juicio de los

editores. No teniendo ninguna posibilidad de reclamo en este tipo de detalles simplemente dejé de darle importancia a un asunto que sabía que en ese contexto, nadie le sacaría partido analítico a la información que había recabado. Y no era menor, ya que daba cuenta de la existencia de una operación cultural en favor de la política del campo aliado, a nivel regional. La exposición en cuestión era la primera que tenía lugar en Concepción y fue realizada en el hall y en los pasillos del diario. Es de imaginar lo que pudo ser eso, en el Concepción de 1941. Pero lo más importante fue su efecto inmediato en la ciudad. Hubo editoriales escritos por el propio rector de la Universidad que saludaba el arribo de la exposición, que fue inaugurada con la presencia de ministros que viajaron desde Santiago, en compañía del embajador de los EEUU, Charles Bowers. Pero el efecto inmediato en la ciudad fue la creación de una Sociedad de Bellas Artes que se encargaría de facilitar la difusión de las artes.

No había una entidad que asumiera hasta ese entonces este rol difusivo. La universidad no lo había asumido, sin embargo, apoyó de manera decidida esta iniciativa, que fue el antecedente institucional de la Escuela de Artes que se fundaría en 1972. Pero en este proceso confluirían dos situaciones; por un lado, el antecedente de esta sociedad; y por otro lado, la constitución de la colección que posteriormente sería la base de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, cuyo edificio sería construido en 1962. Entonces, en 1942 tenemos esta sociedad, que de hecho, se llamó Academia de Bellas Artes de Concepción y estuvo dirigida inicialmente por Adolfo Berchenko, quien hizo clases de pintura hasta 1945, fecha en que se instaló en Santiago. Su partida significó la muerte de esta iniciativa, que fue retomada en 1949 bajo el nombre de Sociedad de Artes de Concepción, que mantuvo la sala de exposiciones El Sótano y la Academia Libre de Bellas Artes hasta 1960, cuando la casa en que funcionaba se derrumba por el terremoto del 21 de mayo de ese año.

Esta Sociedad adquiere una estructura suficiente que le permite dictar cursos libres a los que asistirán Santos Chávez y Pedro Millar, por mencionar algunos nombres. Allí harán clases, Julio Escámez y Tole Peralta, que dicho sea de paso, fue el gran articulador del proyecto de la Pinacoteca. No hay que olvidar que en 1957 Julio Escámez realizó el gran mural en la Farmacia Maluje. Hace algunos años, visitando con el artista-grabador chillanejo Luis Arias al poeta Ramón Riquelme, que vivía en Quinchamalí con su mujer que tenía una tienda de cerámica negra, al comentar esta coyuntura cultural local me hizo mención a la importante exposición de pintura italiana contemporánea que tuvo lugar ese mismo año en la ex Escuela de Farmacia. Por eso, a su juicio, ese año de 1957 fue un año muy importante para el arte y la cultura penquista. Su mujer, en ese tiempo era vestuarista del Teatro de Concepción y había sido testigo de los más significativos montajes. Todo esto no tendría mayor

importancia, si no fuese porque yo era un niño que acompañaba a mi padre, que les prestaba apoyo técnico de iluminación a los miembros de dicho teatro. De modo que Ramón Riquelme recordaba con claridad esos años, que a mi juicio, hicieron de Concepción una escena plástica en forma. En esta exposición había pinturas de Gutusso, de Afro, de Pissis, entre muchos otros. Al respecto, el artista penquista Albino Echeverría recuerda haber visto una de las versiones de “Los fusilamientos” de Gutusso. Ver ese tipo de pintura era, sin lugar a dudas, un gran acontecimiento para la ciudad. Más aún, si ese año se realizaba, como digo, el mural de la Farmacia Maluje. Sin embargo, en 1958, en Santiago, José Balmes ganaba el premio del Salón.

La cuestión apunta a instalar una diferencia. Mientras en 1957, Julio Escámez realiza un mural figurativo, José Balmes se apresta a ganar el premio del Salón. Ambos representan la diferencia profunda que se instala en la escena, entre un muralismo que debe salir a provincia, porque es marginalizado por la facultad, y las nuevas tendencias ascendentes en pintura, que dentro de cinco o siete años van a desplazar a esas mismas autoridades en la escena universitaria.

Ahora bien: cuando tiene lugar la exposición Arte Contemporáneo del Hemisferio Occidental en Concepción, José Balmes ya lleva dos años en Chile y es un escolar que asiste a los cursos libres de la Escuela de Bellas Artes. Aunque es muy probable que lo haya hecho como alumno del Instituto de Artes Plásticas que estaba ligado a la Facultad. De modo que una vez finalizada su enseñanza secundaria ingresó directamente al sistema regular de la Escuela. Lo que significa ni más ni menos que su relación con la Facultad data de esa fecha y que ya en 1948, cuando conoce a Gracia Barrios -que ha sido alumna de Carlos Isamitt-, está en mitad de carrera, porque ambos la concluyen en 1950, cuando ya son profesores jóvenes que están pensando en realizar un viaje a Europa, que solo se podrá concretar en 1954. Hay que pensar que en 1927 Eduardo Barrios, padre de Gracia, fue nombrado Director de Bibliotecas y que ocupó durante un corto período el cargo de Ministro de Educación. Ya conocía a Carlos Isamitt desde esa fecha. Este dato es muy importante para lo que vendrá, porque en 1946 Eduardo Barrios es Premio Nacional de Literatura y en 1948 publica su novela “Gran señor y rajadiablos”, cuya portada es diseñada por Gracia, que pronto contraerá matrimonio con José Balmes.

Así como he mencionado estas dos exposiciones, la americana de 1942 y la italiana de 1957, ambas realizadas en Concepción, en Santiago -en cambio- tiene lugar en 1950 una exposición francesa que tendrá un efecto devastador en el “antiguo régimen” de la Facultad, porque sin esta exposición es más que probable que José Balmes no hubiese ganado el Gran Premio del Salón de 1958. A lo que voy es que estos son los más importantes puntos de contacto de la escena chilena con el arte

“internacional”. Es decir, nada significativo. Por eso es de explicar la profundidad de sus efectos. ¡Es de imaginar lo que era la escena plástica chilena de 1950, bajo el “manejo” de los artistas de la “glaciación”. Es así que, teniendo estos antecedentes se puede entender que la exposición de 1950 fue un acontecimiento que tuvo un efecto capital en los estudiantes y en los artistas jóvenes de entonces. Por testimonios de José BAlmes y Gracia Barrios, los estudiantes prácticamente instalaron un campamento en el sitio de la exposición, que fue el Museo Nacional de Bellas Artes. Es comprensible pensar que por la envergadura de ña exposición el Museo de Arte Contemporáneo no haya presentado condiciones suficientes para una recepción eficaz.

Desde el primer momento, la exposición provocó una polémica que fue rápidamente capitalizada por el Grupo de Estudiantes Plásticos, liderado por José Balmes, ya que significaba un gran espaldarazo a sus demandas de renovación y aceleración informativa. De inmediato, la crítica se manifestó en la prensa. La revista Pro-Arte fue el único magazine dedicado a las artes y a la cultura y sus páginas se convirtieron en la plataforma más eminente de la polémica que se desencadenó entre los sectores que saludaban la apertura de la muestra y las perspectivas que traía consigo, con los sectores que advertían del peligro que representaban las nuevas tendencias, en relación a la defensa de un “arte propio”. Está será una petición de principios obsesiva entre 1927 y 1950. En el año 1927 lo propio será referido a una ficción histórica de procedencia neo-indígena, en los sectores intelectuales afectos al romanticismo alemán de corte culturalista. Mientras que para los artistas que conquistan el poder en la Facultad, lo propio será entendido como la reproducción de un post-impresionismo depresivo sobre el que se levantará un tipo de academia del paisaje y del interior clase-mediano, que se enfrentará con la apertura cosmopolita que significa el comienzo de la Reforma de 1965, pero cuyos antecedentes se conectan con el Gran Premio de Balmes de 1958, que a su vez, ya lo he dicho, es un efecto mediado de la exposición francesa de 1950.

En el año 2002 yo estaba empeñado en iniciar una tesis que tendría por título “Una novela de corte y confección (o la configuración de la modernidad pictórica chilena)”. Me había ganado un pequeño fondo de investigación en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, que ha sido el único fondo para investigación que me he ganado en mi vida. El monto apenas cubría nada. Aproveché una invitación del gobierno francés para visitar unos Fondos de Arte Contemporáneo y destiné el escaso dinero otorgado por la escuela nada más que para dirigirme unos días a Nantes, al Centre des Archives Diplomatiques. Ya había entablado relaciones con la gente del Centro y sabía que allí se encontraban las cajas con los documentos relativos a la exposición “De Manet à nos jours” y a su periplo por América del Sur.

Lo que no podía prever era que al llegar al Centro, me estarían esperando cinco cajas de archivos, con todos los recortes de prensa recolectados durante el periplo y una gran cantidad de cartas administrativas relativas a la logística de la itinerancia. Sin embargo, lo que para mi trabajo tuvo la mayor significación fue encontrar los reportes de los embajadores acerca del impacto que la exposición estaba teniendo en las ciudades donde fue montada. En particular, el informe del embajador francés instalado en Caracas, que hacía gala de la victoria del arte francés frente a las iniciativas de las otras embajadas y de la furia que este acontecimiento había provocado en la embajada americana. Lo que estaba en juego era el prestigio nacional. Pero sobre todo, los funcionarios del servicio exterior manifestaban la frágil posición que tenían en la lucha por la influencia cultural y resentían la precaria situación en que se encontraba la difusión del arte francés contemporáneo en la inmediata post-guerra. De hecho, “De Manet à nos jours” fue la última gran exposición que itineró en ese formato por América del Sur. Se inició en Caracas, pasó a Bogotá, a Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Rosario, Sao Paulo y Rio de Janeiro.

Gran parte de las anotaciones que hice en el archivo diplomático están perdidas. Jamás terminé la tesis. En verdad, la tesis era una excusa para abandonar la escuela, en la que ya estaba teniendo algunas severas dificultades, alimentadas por colegas de la “talla” de Gaspar Galaz, Gonzalo Cienfuegos y Claudia Campaña. Nunca supe a ciencia cierta cual era el fundamento de la crítica a mi gestión como director de escuela. Lo más probable era que “me arrancaba con los tarros” y que dejé de “representar los intereses” de quienes me habían elegido. A esto se sumó la pusilanimidad del decano Donoso, que aceleró mi salida. En definitiva, no respeté los códigos que sostenían el sistema de mediocridad consistente sobre el que se levantaba la escuela y renuncié para no tener que vivir una guerra de desgaste académico y político que de todas maneras iba a atender en contra de mi proyecto de escritura. Así las cosas, la tesis era un “falso histórico”, para justificar ante los medios y ante la propia comunidad universitaria que abandonaba el cargo para ocuparme de la escritura de una tesis que jamás escribí. Para la que sin embargo tuve que realizar algunas operaciones de diversión destinadas a demostrar la impostura académica en la que me comprometí con el decano para diseñar una salida “amigable”. De modo que una vez realizada la visita al archivo de la diplomacia francesa, ya no había destino para un “producto académico” como el que había sido declarado y guardé las anotaciones en unas carpetas que se extraviaron en una mudanza. No hay nada mejor que una mudanza para extraviar documentos a conciencia y borrar las trazas de acuerdos indeseados e indeseables.

En la perturbada memoria de este extravío de archivos me he encontrado sin

embargo con algunas fichas Bristol cuadriculadas, de color amarillo, en las que copié algunas de las declaraciones de los artistas de la “glaciación”, así como de algunos críticos locales. Lo demás se puede encontrar revisando la revista Pro-Arte. ¿Lo demás? Digo, los artículos de crítica favorables. Que más bien se asemejan a un “resto” de citas arruinadas por un olvido forzado. Lo que quedaría en evidencia sería, más que la exposición misma, el efecto de ésta en la joven generación de artistas cuyo núcleo era el Grupo de Estudiantes Plásticos, que iniciaron una fuerte campaña en contra del crítico de El Mercurio por ese entonces, don Nathanael Yáñez Silva. Pues bien: el crítico calificó la muestra de mediocre, en la que apenas se exhibían algunas pinturas de fines del siglo XIX, y que aquello que se denominaba “pintura contemporánea” representaba el peligro de provocar graves perturbaciones en la formación artística de los jóvenes. Nuevamente, así como lo señalaba Siqueiros en 1942, la enseñanza resultaba ser el lugar de una fortaleza que debía resistir a todos los “asedios foráneos”.

En una de las fichas encuentro el siguiente párrafo escrito por Yáñez Silva en El Mercurio del 6 de mayo de 1950: “Al pintor ya formado esta exposición le servirá de estudio. Pero para el joven pintor que está empezando, todo aquello va a ser contraproducente, le va a esgrimir, nos lo va a lanzar a la cara. Cosa peligrosísima, como elija de proyectil el cuadro de Coutaud (89), “Los siete fierros” “. Y resulta curioso que Pedro Zamorano, historiador de la Universidad de Talca y experto en Fondecyt reproduzca el mismo fragmento al que hago mención. Solo que él agrega una frase que yo no tomé en consideración: “¿Hay en el conjunto un gran cuadro, una gran emoción artística? Fuera de Monet y Sisley, no la sentimos”. Y agrega lo que ya he mencionado: “La muestra, sin embargo, tuvo un impacto significativo en las generaciones más jóvenes de artistas y estudiantes de arte. A decir de José Balmes, tuvo la capacidad de modificar la mirada de los que entonces eran estudiantes de arte; al respecto comentó: “Para nosotros fue muy importante. Recuerdo que durante más de un mes de exposición pasamos todos los días en el museo. Porque en ese momento encontramos que ahí estaba la respuesta a la modernidad; nos decíamos que así como ellos hablan de sus propios problemas, nosotros teníamos que hablar con ese lenguaje pero de nuestros problemas” “. Todo esto ha sido suficientemente repetido por Balmes y aparece en el libro “Viaje a la pintura” que edita Ocholibros en 1995.

En un *paper* encontrable en Internet como avance de investigación, Pedro Zamorano cita un fragmento de René Huyghe, uno de los “popes” de la crítica y de la historiografía francesa, que re-editaría a propósito de esta exposición algo que ya había planteado Juan Emar y el grupo Montparnasse veinticinco años antes.

¿Que es lo que quiere decir Pedro Zamorano? Que Huygue llega tarde porque Juan Emar se le ha adelantado. Es decir, en sus "Notas de Arte" este habría sostenido unos propósitos análogos a los que el crítico francés sostiene a una distancia posterior de veinte años. Juan Emar, ¿precursor lúcido de la crítica francesa? No parece que sea posible sostenerlo. Sin embargo, al tener que hablar de la exposición francesa, no la pone en contexto. La menciona sin hacer distinción alguna con "De Cézanne a Miro", que tendrá lugar diez años más tarde, ¡en el Museo de Arte Contemporáneo! Grave omisión de los contextos. No existe esa relación de continuidad que parece desprenderse entre una y otra. Y ninguna mención a las exposiciones de menor dimensión, pero que tendrían efectos, si no en el público, al menos en la correlación de fuerzas de las "tendencias" que comparten el poder entre 1965 y 1973. Porque en el período inmediatamente anterior, el año 1958 es altamente significativo, porque el premio de Balmes adelanta el poder efectivo hacia los jóvenes artistas de la Facultad que no requieren estar en posiciones académicas -todavía- para ejercer el poder de disponer. La distinción entre una y otra exposición, el momento bisagra, es el viaje de Balmes y Gracia Barrios a Europa, en 1954.

El premio de 1958 es una consecuencia de este viaje, así como la pintura de Gracia Barrios *Homenaje a Julián Grimau*. Si bien esta última pintura fue realizada en 1963 en Barcelona, en el curso del siguiente viaje. Aunque el efecto devastador de esta distinción tiene lugar en un espacio fuera de la pintura y de lo que podía ser la comprensión de una política, en 1968. Me refiero al film *La guerra ha terminado*, de Alain Resnais. En 1965 Balmes pinta rabiosamente Santo Domingo, para no tener que cargar de manera explícita con las imposturas del exilio español. ¿Qué se sabe de Julián Grimau, en la cultura chilena de izquierda, en 1962? Nada. Prácticamente nada. Apenas va a ser conocido como un héroe comunista.

Mostrar, este cuadro, en Santiago, después del triunfo comunicacional de la exposición *De Cézanne a Miro* era un gesto político sin precedentes, que anticipaba la serie *Santo Domingo* de Balmes. En verdad, se le adelantaba en cinco años, a lo menos.

El triunfo de *De Cézanne a Miro* es propio de la época. Los medios y el empresariado intervinieron como nunca antes en la escena artística. Esto es lo que hace la diferencia con *De Manet a nuestros días*, cuyo efecto fue consistente y directa en el propio espacio de la Facultad. Lo cierto es que el público de arte cambia en esa década, de modo que la exposición que viene desde el MoMA es la primera espectacularización difusiva del formato expositivo en la escena plástica. En cambio, la exposición francesa tendrá efecto en las "internas" del campo plástico. Lo

que importa es la reconstrucción de estas “internas” para poder establecer las diferencias y el rol que los agentes ejercen.

Debo regresar a Pedro Zamorano. Dejaré para otra sección el despliegue sobre las consecuencias de *De Cézanne a Miro*. Valga, por el momento, detenerse en la manía académica de Zamorano por declarar el efecto anticipado que tiene la exposición francesa, como si Juan Emar y los “montparnassianos” se hubieran radicalmente adelantado en señalar una proyección formal que no es efectiva. Lo primero que hay que señalar al respecto es que la exposición no comienza con una obra de Manet, sino de Fantin-Latour y que el subtítulo es mucho más elocuente que el propio título: “Pintura contemporánea de tradición francesa”. Y por cierto, Manet es señalado como el “inventor” de la deseada contemporaneidad. Pero el análisis que hacen René Huyghe y Gaston Diehl no puede ser despachado en tan solo un párrafo, porque reflejan la posición oficial de la difusividad del arte francés en la coyuntura de la inmediata post-guerra. Y la referencia a la tradición francesa que determina esta contemporaneidad no parece significar el nivel del debate internacional que se ha planteado en relación al desplazamiento de la preeminencia de París por Nueva York en la definición del arte moderno. Lo que importaba era el estado de la contemporaneidad de 1950, en artistas como Bazaine, Tal Coat, de Stael, por nombrar a los jóvenes. Y de este modo se podrá entender la proximidad generativa entre la pintura de de Stael y las primeras pinturas “corporales” de Gracia Barrios.

8- PINTURA CONTEMPORÁNEA DE TRADICIÓN FRANCESA

En *El Mercurio* del 3 de mayo de 1950, junto a una fotografía de Charles Chenier, comisario de la exposición, se proporciona la siguiente información de la inauguración: “El comisario de la exposición en nuestro país, don Jorge Caballero, manifestó que esta galería de obras francesas contemporáneas, por el hecho de no ser académicas, tendrá varias repercusiones en las generaciones jóvenes de Chile, y es la primera vez que tenemos a nuestro alcance originales que representan a las más destacadas Escuelas con sus nombres más señeros”.

En una columna publicada el viernes 5 de mayo, Yáñez Silva escribe: “Dos factores debemos contemplar en esta exposición de pintura francesa contemporánea, celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes: la calidad de ella y el valor documental que tiene para nuestro público. Creemos que al decir que el valor documental está siempre por sobre la calidad, no sería un juicio desatinado”. Y

agrega: “Para una persona que no haya visitado los museos de Paris, Louvre, Petit-Palais y Luxemburgo, lo que se exhibe hasta el aparecimiento del “fauvismo”, es bueno. Para otra persona que haya visitado estos museos y se haya dado cuenta exacta de la calidad de los pintores impresionistas precursores, impresionistas propiamente tales, neo-impresionistas y simbolistas, se trata tan solo de un conjunto de regular calidad, en que las piezas, en algunos casos, representan malamente a sus autores”.

El domingo 7 de mayo, aparece el siguiente anuncio: “con el objeto de ilustrar a los aficionados que visitan la exposición de pintura moderna francesa que se acaba de inaugurar en el Salón de Bellas Artes en que se exponen obras facilitadas por los Museos de Paris y por coleccionistas de esa ciudad, damos a continuación un extracto de “Diálogos sobre la pintura”, del conocido crítico Armand Drouant”.

Lo que se puede apreciar es que Yáñez Silva arremete en el mismo diario contra las generaciones de artistas presentes en la exposición, como una manera desviada de describir la posición de los propios jóvenes artistas chilenos: “Son a mi juicio, situándome en un ángulo de observador frío, o, más bien, sereno, hombres afiebrados por las vísperas de las dos guerras, que desean echarlo abajo todo, y que todos vienen de talleres tradicionales o clásicos, salvo uno que otro, por excepción. Son pintores de escaso temperamento, de pocas dotes, de modestísimas condiciones para pintar. Casi todos ellos magníficos ilustradores, cartonistas o modelistas de tapices, otros, organizaciones de afichistas, que suelen tener un color muy agradable, puesto en lo que ellos dicen plástica pura, o sea, en lenguaje corriente, hacer líneas y poner manchas de color”.

Para Yáñez Silva, la exposición solo trae obras de calidad hasta los “fauvistas”. Desde ahí en adelante, todo es de regular a malo. Es decir, lo que corresponde a los “afiebrados” artistas franceses de los años cincuenta. Esos representan, por contigüidad, el peligro mayor. A juicio del crítico y de profesores de la Facultad que se manifiestan por la prensa, los jóvenes chilenos se están convirtiendo en trazadores de líneas y distribuidores de manchas. La crítica y la academia universitaria se concertan para advertir a los jóvenes de esta “mala influencia”. Los propósitos sostenidos por Carlos Humeres a mediados de los años cuarenta se reproducen a comienzos de los años cincuenta, como si no hubiese tenido lugar remezón alguno por efecto de la guerra en el espacio pictórico.

Ahora, en términos estrictos, ¿quien es Yáñez Silva? Un crítico de artes escénicas, conservador, que escribe reseñas sobre exposiciones conservadoras, muchas de las cuáles ni siquiera satisfacen los principios del modernismo moderado de los artistas-profesores de la Facultad. Ocurre que en este contexto, Yáñez silva está

fuera del sistema universitario, manteniéndose como el crítico a través del que se expresa el resentimiento de una amplia capa de artistas menores, a los que la casta del poder universitario tampoco les da cabida. Y en esta misma perspectiva, un pintor y profesor de arquitectura, don Miguel Venegas, escribe en el diario *El Imparcial*: "(A) Cézanne con toda su importancia en la evolución del arte actual no se le muestra siquiera en una reproducción para seguir una línea didáctica, como parece ser lo que se ha pretendido. Sin embargo, Utrillo, un artista muy comercial para turistas, está ampliamente representado. Esto nos hace pensar en otros fines de este conjunto. Los demás ismos, con algunas excepciones escasas, son un mosaico heterogéneo del sobrante de una producción incolocable". Ciertamente, esta era la producción que más interesaba a los estudiantes de la Facultad.

La posición de Miguel Venegas no debe causar extrañeza. Siendo profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica, dirige un programa de formación de pedagogos en artes plásticas, que funciona en dicha universidad desde 1949. Sin embargo, en el seno de la Facultad de Arquitectura representa a los sectores más conservadores, en cuanto a enseñanza de arquitectura se refiere. El profesor Venegas tendrá que soportar el avance del modernismo en la enseñanza de arquitectura y será desplazado, en 1954, por quienes inician una radical reforma de enseñanza, sepultando el modelo beauxartiano. A la cabeza de dicha reforma está ni más ni menos que el arquitecto Sergio Larraín García-Moreno, quien es uno de los artífices del racionalismo arquitectónico chileno. El profesor Venegas pierde la partida y se refugia en su taller privado de enseñanza de pintura, que atenderá por décadas. Es decir, se trata de un pintor que no siendo aceptado por el establishment de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, es al mismo tiempo deportado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica.

En este arco, Yáñez Silva y Miguel Venegas son casos extremos de un tipo de crítica conservadora que ya ni siquiera resulta de utilidad para la propia prensa dominante. Yáñez Silva dejará de escribir en *El Mercurio* y será reemplazado por Antonia Romera, que el 13 y el 30 de mayo escribe en *La Nación* dos largas columnas sobre la exposición. Esa será su carta de presentación para incorporarse a *El Mercurio*, donde será el crítico de arte oficial hasta mediados de los años setenta. La paradoja es que los estudiantes del Grupo de Estudiantes Plásticos pensaron que habían ejercido una presión para que se realizara este reemplazo. Más bien, el malestar estudiantil no hizo presión, sino que fue la expresión de que algo debía cambiar en el diario y eso fue resuelto en favor de éste, que se desprendió de una pluma que ya no servía a las exigencias de un nuevo público.

Lo que concluyo de todo esto es que la exposición le proporciona a los jóvenes

pintores unas banderas plásticas que, en nombre de un moderado internacionalismo y una mesurada y renovada “razón plástica”, combatirán tanto la interpretación staliniana del indigenismo como la ensoñación nacionalista del neo-indigenismo. Ahora bien: esta será una lucha que se desarrollará al interior de una cultura plástica dominada por el comunismo chileno, que desde los años sesenta sostiene una política cultural modernizadora que se ajusta más a la recuperación de las expresiones más “auténticas” de la cultura popular, más en un marco léxico de una “teoría del desarrollo” que de una “teoría de la revolución”.

Lo que sostengo es que el interés por las artes populares experimenta un desplazamiento entre 1923 y 1947, en el seno de la Facultad. Pero puede ser extendido hacia 1957. El nacionalismo cívico de la primera época se “comuniza” en la época de su universitarización, llegando a manifestarse con mayor precisión en 1957, cuando a propósito de la reivindicación de la greda negra y su efecto en el desarrollo del campo del grabado y del muralismo me llevó a formular la hipótesis sobre la existencia de una *Instancia Quinchamali* en el arte chileno. Sin embargo, esto, en 1950, la posición de los estudiantes que aspiran a una enseñanza (más) informada –tan solo eso- de los procesos internacionales, no está suficientemente asentada. Lo que hace falta, todavía, es una consolidación institucional del discurso de los estudiantes liderados por José Balmes. Para eso habrá que esperar diez años más, hasta el momento de la “exposición de viaje” que tomó el nombre de Grupo Signo y que tuvo en lugar en 1962 en Madrid.

La he denominado *exposición de viaje*, porque es a partir de este que se constituye el Grupo Signo; para viajar y exponer; para exponer y viajar. José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Bonatti y Alberto Pérez, ya ocupan cargos importantes en la Facultad y ya dan muestras de ser la generación de relevo. No necesitaron destronar a ninguno de los miembros del antiguo régimen. Simplemente les ocuparon el espacio universitario con una habilidad en la transmisión de enseñanza, acelerando las transferencias informativas, al tiempo que se hacían cargo de la administración del aparataje universitario. Lo cual es una idea ya aceptada en el propio ambiente de la Facultad, como lo señala Víctor Carvacho en la introducción a una edición que hace de textos sobre el informalismo, a comienzos de los sesenta. A lo que hago alusión es a un libro que encontré en una ocasión en la biblioteca de Gonzalo Díaz, probablemente en las proximidades del año 1985. Se trata de ese tipo de libros, no solo mal editado, sino que carece de pie de imprenta, de modo que no se puede saber el año de su publicación. Además, le faltaba la portada. Esta había sido arrancada. Sin embargo, la presentación la recuerdo muy bien. Dicho sea de paso, después de mi lectura, el libro desapareció de la biblioteca. Yo no me lo llevé.

Sin embargo, todo parece indicar que corresponde a los inicios de los sesenta porque se refiere a la conquista del poder universitario por parte de la vanguardia plástica. Lo que él llama vanguardia es el informalismo que le atribuye “injustamente” a la pintura de Balmes. Aunque en dicha injusticia está la mayor consagración de la amenaza que ya significan en el campo artístico nacional, ya que no requieren -los comunistas- producir ruptura alguna, sino simplemente ocupar el lugar que el antiguo régimen ha dejado libre, por una especie de “hambruna formal”. De este modo, Carvacho se sorprende de admiración al constatar que en Chile se da el caso que la vanguardia plástica se toma el poder sin necesidad de pasar al acto con una fase inicial “bolchevique”. Lo que él denomina “informalismo” es una venganza anticipada hacia Balmes, al que moteja con un apelativo que todos los críticos posteriores repetirán sin cuestionarse. Ahora, no deja de sorprender su lucidez inmediata para percibir que un equipo de renovación plástica, que él denomina “vanguardia”, institucionalice una política “entrística”, que significa ocupar el aparato universitario sin tener que recurrir a exponer un programa explícito o un manifiesto. Simplemente, la fuerza de las cosas se impuso a lo largo de una década. Todo comenzó, por decirlo de algún modo, con la exposición francesa de 1950.

9. TRANSFERENCIAS INFORMATIVAS DIFERENCIADAS

Todos sabemos que la modernidad es interminable. Es una broma. Ni siquiera he hablado de modernidad pictórica. He empleado las palabras Renovación Plástica. Es decir, he formulado la existencia de condiciones de transferencia informativa diferenciada. Como si dijera que los agentes simplemente cumplen con el deber de hacer las cosas dentro de un horizonte de expectativas que no infractan un campo haciendo que las fallas de constitución queden a la vista; sino que lo completan, encubriendo su fragilidad. Entonces, aparecen unos momentos en que tienen lugar unas acciones que editan un punto de no retorno en las estrategias de transferencia formal que definen el carácter de una formación artística como la chilena, lo cual implica relativizar la teoría de la efectualidad de las vanguardias históricas en zonas de recepción geográficamente no europeas, pero ideológicamente pertenecientes a su campo. **No hay vanguardia, sino transferencia diferida de información y de formas de organización diferenciada de su reproducción.**

Al menos, esta noción ha hecho su “pequeño trecho” instalando la duda razonable acerca de la existencia de aceleraciones que no acarrear consigo rupturas, sino simplemente eso: aceleraciones de un mismo dispositivo productivo. La exposición francesa de 1950 fue un momento significativo de aceleración informativa. Un segundo momento corresponde a la “experiencia de viaje” a Madrid del Grupo Signo,

en 1962. Por esta razón, a título indicativo, una crítica argentina comete la infracción de citarme en un libro que escribe sobre las vanguardias; en particular, financiada por una Beca Rockefeller debe rendir cuentas a quienes la han garantizado. De modo que no queda claro si la cita es un cumplido analítico o una delación encubierta, para señalar a los padrinos de qué manera operan en su favor sin que siquiera se lo pidan. Da lo mismo. Lo que me parece curioso es que haya tenido que hacer referencia a esta hipótesis sobre la inexistencia de espacios de vanguardia; o bien, que dichos espacios, en nuestras formaciones artísticas, no son sino superficies de recepción de los efectos de un dispositivo de transmisión mermado. Se agradece, de todos modos, porque más allá del cálculo compensatorio, la hipótesis de las transferencias diferidas hace su camino.

Debo regresar a mi vieja hipótesis sobre *la pintura como ilustración del discurso de la historia*. En este sentido, no me cabe más que reconocer los términos de un fracaso relativo, en el marco de la relatividad de un fracaso de proporciones desmedidas, en la formulación de una teoría consistente de la ilustratividad, siendo ésta la categoría descriptiva invertida para determinar los momentos de transferencia fuerte en la (in)Formación Artística. Se trata de dos momentos en los que al menos, en esta historia de transferencias, la ilustratividad ha sido puesta en jaque. De ahí que ambos momentos indiquen la afirmación de rudimentos de autonomía del campo plástico. Habrá que definir lo que es un *campo plástico* y lo que es un *espacio plástico* en el seno de una formación artística determinada. Un campo es una configuración de conceptos relativos al funcionamiento de un territorio de problemas, mientras que un espacio remite a una modalidad de articulación de los campos. El espacio plástico se delimita desde las condiciones de designación de los problemas que constituyen un campo.

Un campo de problemas es un complejo de procedimientos materiales que adquieren sentido como polémica. La producción de obra corresponde al montaje de la polémica que la inscribe en un espacio plástico determinado. Dicho espacio es relativo a los modos de existencia y de circulación de las obras, siendo la circulación un modo de existencia específico, operando en el seno de una formación. Y una formación está constituida por el estado de desarrollo alcanzado por las instituciones de reproducción del saber artístico en una coyuntura determinada, bajo las condiciones complejas de su configuración.

El primer momento -que denominaré Primera Transferencia - corresponde a la coyuntura de instalación balmesiana y a sus efectos inmediatos en la reorganización formal del campo plástico de los años sesenta. El segundo momento -que llamaré Segunda Transferencia - corresponde a la coyuntura de aceleración informativa y

de consistencia conceptual diferida, vinculada a la fase de inscripción del Sistema Dittborn, a fines de los años setenta.

Por consistencia conceptual me refiero a un proceso de legitimación discursiva que, tomando prestadas nociones provenientes del estructuralismo literario francés, el psicoanálisis lacaniano, la lectura althusseriana de la teoría marxista, entre otros, produce efectos de deslizamiento categorial en el campo de la historia y de la crítica de arte, en el espacio intelectual chileno a lo largo de la década de los ochenta.

La consistencia conceptual diferida tiene que ver con la distancia que asume la transferencia de la información artística, respecto de su emisión metropolitanizante y abarca un período de transformación inicial atendiendo a las particularidades institucionales de su recepción. La coyuntura balmesiana y la edificación del Sistema Dittborn señalan la existencia de los dos momentos de transferencia fuerte que tienen lugar en la formación plástica chilena. La fortaleza de dicha transferencia esta directamente ligada a la cohesión de estructuras determinadas de recepción de información y de producción inmediata de efectos de obra que inciden en la recomposición directa de su campo. En el caso de Balmes, la transferencia remite a una *filiación signica*, mientras que en Dittborn, a una *filiación fotomecánica*. Pero aquí, la filiación resulta ser tecnológica cuando el signo inscrito por la manualidad relativa de un oficio reformado abandona los métodos tradicionales del trabajo pictórico y los obliga a incorporarse a una zona ya cromatizada, asumiendo la forma de presencia de trozos de periódicos o de fotocopias de materiales gráficos para señalar la dimensión de lugares de excepción que recluyen y condensan las referencias arcaicas de un relato histórico.

José Balmes, porque trae consigo el impresionismo catalán impreso en la retina, puede re-inventar a Pablo Burchard y forzarlo como referencia dispuesta a satisfacer el imperativo existencial de disponer de una “novela de origen”. Este procedimiento de re-inventación solo será posible de ser efectuado en el seno de una enseñanza “glacializada” -el antiguo régimen de la Facultad-, que carece de fuerza orgánica y simbólica para impedirlo. Balmes encuentra en Burchard su “escena de origen” adecuada para forjar la conexión (picto)biográfica con su propia “horda primitiva”; a saber, la escena de infancia en la que le cabe recorrer el interior del país siguiendo los pasos de los impresionistas catalanes. Burchard es hijo de inmigrantes. Su padre ha venido a Chile a realizar trabajos de ingeniería. Balmes es otro hijo de inmigrantes. Pero esta vez se trata de inmigrantes forzados por el exilio político a recuperar el deseo de inscripción filial mediante una operación de pintura gruesa; el padre de Balmes se desempeña en sus primeros años en Chile como contratista de pintura, mientras su madre se convierte en costurera de las damas de

la alta sociedad catalana de Santiago, con al menos una generación de permanencia en el país. Ni Balmes ni Burchard pueden exhibir un certificado de pertenencia a las grandes familias productoras de relatos míticos fundadores. No son “caballeros chilenos que pintan”.

Ya he sostenido que el arribo de Alvarez de Sotomayor en 1908 significa un primer desplazamiento de la componente oligarca en la pintura. Todo el mundo aceptable de la difusión historiográfica acepta la idea de que se trata del reemplazo de una dependencia francesa retraída, por una afluencia informativa gallega que servir de base al reconocimiento del primer movimiento de “pintura plebeya”: la Generación del Trece. Sin embargo, no es un movimiento organizado, sino tan solo una denominación que es planteada por vez primera en una conferencia pronunciada en 1946 por don Carlos Isamitt, a quien ya he mencionado como director de la Escuela de Bellas Artes, director del Museo Nacional de Bellas Arte y como Encargado de la Dirección de Enseñanza Artística, en 1928.

En “Notas de Arte”, Juan Emar escribe sobre Carlos Isamitt (20 de agosto de 1924) relevando su interés por “las artes locales de nuestro país”, reproduciendo fragmentos de declaraciones de éste sobre geometría y arte primitivo en que reivindica las ilustraciones araucanas y fueguinas: “Es lo única verdaderamente nuestro y es lo único que no aparece nunca ni en nuestra pintura ni escultura nie en nuestras artes decorativas. Vivimos haciendo la imitación de la Europa y no vemos lo que tenemos en casa”. La posición de Isamitt de 1924 no dista mucho de la que sostiene en 1946 al recuperar el carácter de los pintores chilenos del año 1913. Estos habían realizado una exposición en los salones de El Mercurio, en diciembre de 1913. El interés de recuperar su historia en 1946 obedece a la necesidad de afirmar, en la inmediata post-guerra, una señal de advertencia ante la apertura informativa que se avecina.

Vuelvo a mencionar la duda acerca de la no presencia de Isamiit en la Comisión Organizadora de la asistencia chilena a la Feria de Sevilla de 1929. Todo parece indicar que los de la Generación del 13 no son reconocidos como “generación” sino hasta 1946. Esto es un indicio de que si bien son reconocidos por sus “méritos” y no sus cunas, tampoco son reconocidos de manera oficial, aparte de Julio ortíz de Zárate. Lo que la Comisión de 1929 reivindica son “las artes aplicadas” (Perotti) y las “artes araucanas” (Elena Montero). Las “bellas artes” pasan a tener un rol decorativo secundario a través de los paneles murales de Laureabo Guevara y Arturo Gordon.

Los esfuerzos de Isamitt se van a enfrentar a las visitas de críticos y artistas argentinos invitados por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas a dictar

conferencias sobre arte moderno ya desde 1948. El Instituto forma parte de la Facultad y cumple la función de permitir esta apertura informativa que no es vehiculada a través de la docencia formal de la Escuela. Sin embargo, esto no es del todo efectivo. No hay una historia del Instituto y de sus avatares. Jorge Caballero, por ejemplo, lo dirige en 1950. Es probable que lo haya hecho también en 1946, siendo de los primeros que invita a Julio E. Payró. Este último le destina elogiosos comentarios. Lo cual significaría que Jorge Caballero, que después tendrá a su cargo el comisariato de la exposición francesa “De Manet a nuestros días”, es un agente de apertura en el seno de la glaciación. De modo que no debiera ser, Jorge Caballero, un gran defensor de la Generación del Trece, ya que en todas las reseñas biográficas aparece como asignado al Grupo Montparnasse. Y es de suponer que Isamitt no debiera reconocer a este último grupo, por su facilidad para recibir “influencias extranjeras”. La defensa que hace de estos primeros pintores que incorporan el “tema local” no es más que un síntoma del defensismo que caracteriza a las capas de artistas y profesores que tienen responsabilidad en la “conjura blanda” contra el acceso a otro tipo de información.

10. LAS INFLACIONES COMPENSATORIAS Y LAS ANALOGÍAS DEPENDIENTES DE LA HISTORIOGRAFÍA EN CURSO

Seguiré analizando cuestiones graves vinculadas a la Generación del Trece porque se trata de un caso de inflación analítica característico de la crítica historiográfica chilena, que no realiza trabajo de campo sino para justificar mitologías precursivas, en algunos casos, y sostener la vigencia reproductiva de “utopías de bolsillo”, en otros casos. La Generación del Trece no es más que un conjunto heteróclito de artistas que adquieren la dimensión de un “bloque” en la medida que forman parte de una sola colección y que son reconocidos como una los primeros clasemedianos que convierten su condición de clase en la medida de “lo propio”. Solo se trata de un realismo de fuertes rasgos sorollanos que se aleja de la elegancia académica predominante hasta ese entonces y que valora por vez primera ceremonias y costumbres populares. Si bien, en Pedro Lira existe una componente costumbrista que fija la posición del tema clásico del desvalido como la condena del Otro que no puede ser recogido como sujeto más que bajo esa condición. El nacimiento del movimiento obrero coincide con la aparición de las primeras capas de artistas plásticos de origen clase-mediano ascendente, que por lo demás, aprenderán rápidamente a “colocarse” en las estructuras oficiales de enseñanza. Así lo demuestra el rol de los estudiantes que se “toman” la Escuela de Bellas Artes a la caída de Ibáñez y que lo primero que hacen es organizar la “primera comisión” de

revisión de planes de estudio, inaugurando la invención chilena de la discusión curricular para legitimar las exclusiones. Al respecto, habrá que mencionar el “caso ejemplar” experimentado por el pintor Hernán Gazmuri, quien es objeto de persecución por su “militancia cubista”.

Ahora bien: la capa más avanzada de los artistas clase-medianos logra viajar a París, con beca o sin beca; sin embargo “su inconsciente pictórico gallego” les impidió comprender el alcance efectivo y real de las vanguardias históricas. Lastimosamente, su contacto con ellas fue prácticamente nulo, aparte de la relación personal y esporádica que mantuvieron algunos de ellos con artistas de las primeras vanguardias. Lo cual no permite afirmar que dichos contactos hayan sido “orgánicos”; es decir, susceptibles de convertirse en efecto inscriptivo en el país de origen. En términos estrictos, ¿que significa “haber entrado en contacto” con las vanguardias, si la propia Henriette Petit, con gran honestidad, declara que la idea con que partió a Francia era errónea, ya que iba a la busca de un pintor que ella consideraba un maestro y que al llegar se dió cuenta que era un desconocido. Pero sobre todo, que lo que pudo ver, no lo entendió, y que en más de algún modo había llegado tarde.

Ahora, se me dirá que un maestro puede ser un desconocido, para justificar las fracasadas carreras de artistas-profesores, tanto en la docencia como en el arte. La plástica chilena no es más que una larga lista de maestros conocidos “en su casa” que hicieron carrera como profesores y jubilaron en el momento de los comienos de la Reforma. Sin embargo, el desconocimiento de los “montparnassianos” corresponde a la medida del desconocimiento local acerca del curso que ha tomado el arte moderno. Cuando estos regresan a Chile y realizan una exposición que es calificada de escándalo, eso no es garantía para calificar su pertenencia vanfguardia alguna, sino que de manera muy simple y ordinaria no satisfacen las expectativas del público local, que ha estado colinizado visualmente por la pintura gallega; es decir, por la enseñanza y las costumbres miméticas y cortesanas de Alvarez de Sotomayor. Lo que los “montparnassianos” traen consigo son pinturas que producen un indicio de inadecuación con lo que se espera de parte de garantizadores que no corresponden con el público que ellos suponen construir, puesto que ese público no existe para ellos. Más aún cuando esa exposición sobredimensionada por la historiografía progresista y mistificante tiene lugar en un momento en que todavía no se ha resuelto el destino de la enseñanza. En este sentido los “monparnassianos” no se encuentran entre los artistas que ocuparán los talleres de la escuela para la caída de Ibáñez; no poseen las aptitudes trepadoras de quienes hacen “soberanía” ocupando los locales y exigiendo ser contratados en el momento de la incorporación de la Escuela de Bellas Artes a la Universidad de Chile.

Tanto Galaz/Ivelic como Zamorano hablan de un “contacto” entre los artistas chilenos y las vanguardias, pero no demuestran “empíricamente” nada que no sea una crónica de un desafortunado desencuentro. El solo hecho de autodenominarse “grupo Montparnasse” denota una falta de ubicación “epistémica” en relación al carácter de lo que se jugaba en el París del primer cuarto del siglo XX respecto de ese nombre. Lo que prima en ellos es la dimensión de una nostalgia por lo que han perdido, teniendo que regresar al país natal donde el público de arte no está habilitado para reconocer sus esfuerzos. De modo que la recepción en Santiago fue fallida, como fallido había sido el arribo a París, sin disponer de agentes de acogida adecuados. Porque hay que pensar en términos de la crueldad que significa la disponibilidad a la ficción del contacto, cuando la lista de interlocutores con quienes piensan encontrarse no existen en la escena.

Lo que hay que preguntarse, en contra de Galaz/Ivelic y Zamorano es ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿con quien?. Es decir, de si tal o cual conoció efectivamente a Picasso o si solamente tuvo el tiempo de una foto; de si era amigo de Masson y de si este lo convidaba o no a su casa o a un café; de si compartían taller juntos y discutían de negocios y de pintura; etc. Incluyendo el establecimiento del tipo de conversaciones y de frecuencia de los encuentros. De nada de eso hay documentación suficiente. Faltan las fuentes. No hubo fuentes, suficientes. Rumores, inexactitudes, mitomanía de viajero descolocado.

¿Asistieron a la Academia de la Grande Chaumière? ¿Que era eso? Un sitio al que asistían artistas latinoamericanos desubicados y deseosos de adquirir un certificado de permanencia para poder exhibir a su regreso al país de origen. La sola presencia en esa academia señala que estaban muy perdidos y que por ese lugar no pasaba vanguardia alguna. Algo similar ocurrió con las inscripciones en los cursos de la Academia de André Lhote, que era la “academia del cubismo” para otro contingente de artistas latinoamericanos, que tampoco hacían nata. ¿Y qué aprendían? El cubismo convertido en academia; esto es, la transmisión tardía de un referente que ya se había instalado prácticamente como una especie de “arte oficial”. Y todo eso se mezcla con la exposición del regreso de “los Montparnasse”, a quien, como veremos, Juan Emar trata con extrema condescendencia, porque sabe lo que (no) valen.

Ya lo he señalado: Balmes arriba a Chile en 1939. En el barco viene, también, Roser Bru. Pero su obra comenzará a ser conocida desde fines de los años cincuenta, a partir de su cercanía con los grabadores que después forman parte del Taller 99. Por ahora, solo me ocuparé de las condiciones de arribo de Balmes. En 1939, obviamente, el movimiento obrero chileno ya posee una consistencia indesmentible. Alvarez de Sotomayor arriba en 1908, a un año de la masacre de Santa María de

Iquique. No hay pintura de eso. No hay pintura de las luchas sociales, solo fotografía. Entonces, está la Generación del 13 y el Grupo Montparnasse. En ninguno de ellos existe cercanía alguna hacia lo que se podría denominar “componente obrero”. El terreno de sus operaciones es el incipiente aparato universitario. O sea, solo hay dos “movimientos”, llamémosle así, de “vanguardia”, entre 1913 y 1928. Después de esa fecha, la “vanguardia” para a ser reemplazada por la incorporación a la enseñanza. Desde 1932 hasta 1962 no será posible hablar de “vanguardia”. La historiografía no lo permite ni lo garantiza. Salvo la voluntariosa decisión de Ramón Vergara Grez de auto-proclamar una vanguardia a través de la manifestación de un geometrismo tardío, que hace gala de institucionalización hacia mediados de los años cincuenta. Pero tampoco en ese caso se podrá hablar de vanguardia. Como digo, la “vanguardia”, o más bien, su deseo, es sustituido por la profesión docente. Ya lo decía Siqueiros en 1942.

Ahora, en 1940, fuera de la oficialidad de lo universitario como espacio recién adquirido para el goce de los artistas ascendentes recientemente ascendidos, existen artistas grabadores que pertenecen al partido comunista y que originariamente estuvieron ligados a los primeros momentos de la prensa obrera, que data, justamente, de fines del siglo XIX. Prensa que, en su precariedad tecnológica, tendrá que verse obligada a combinar en una misma página textos impresos en linotipia con ilustraciones realizadas en xilografía. Sin embargo, estos grabadores, como Carlos Hermostilla, no eran reconocidos por el espacio plástico clasemediano de la Facultad naciente. Ni tampoco será reconocido por la Facultad de la Reforma, porque estaba dominada por otro contingente de izquierda gráfica. El comportamiento del MAC con Carlos Hermostilla, cuando Guillermo Núñez es su director, resulta sintomático al respecto. En una exposición destinada a sus grabados, los “montajistas” del museo recortaron los grabados del maestro para ajustarlos al tamaño de los vidrios que tenían. Tal era la dimensión de la indolencia reformista frente a un artista que no seguía las consignas de los profesore-artistas y funcionarios universitarios. Sin embargo, era un viejo artista comunista y se merecía todo el respeto del mundo. Lo que hacía el MAC era reproducir una exclusión análoga a la que ya habían recurrido Antúñez/Ellena, en contra de Carlos Hermostilla, ya que fueron los articuladores de la “des-comunización” del grabado chileno, cuya plataforma fue el Taller 99 y las bienales de grabado, sostenidas por los empresarios y los norteamericanos. Estos datos, a fines de los sesenta, son más que significativos. Recibir dinero de auspicios estadounidenses significaba atraer de inmediato sobre sí el mote de “agente de la CIA”.

La hipótesis de la “des-comunización” del grabado la formulé en 1995 en un libro que publiqué con algunos estudios sobre la materia.- En verdad, los estudios

independientes databan de casi diez años antes. Solo que en 1995 monté con Andrea Goic y Marcelo Mellado la Editorial Economías de Guerra, en la que publiqué “La novela chilena del grabado”. Pero el carácter de la novela estaba dado, evidentemente, por el sentido freudiano del alcance y no de la teoría literaria académica. En ese sentido, muchos de mis textos de esa época comenzaban con esas palabras en el título: La novela chilena de. Esta era mi manera de resistir y atravesar el desierto, cuando Richard, Brugnoli, Díaz y Dittborn, Valdés, hacían los *pactos de convertibilidad* para ocuparse de la escena plástica durante la Transición Interminable.

Cuando Emilio Ellena leyó el libro le dio un ataque de furia y me invitó a almorzar a su casa. El tenía la extraña virtud de hacer trabajar a mucha gente en su provecho, escudado en la posesión de una colección de gráfica y de grabados, en verdad excepcional. Fui de aquellos que lo soportó. Y que me soportó. Porque me invitó a su casa para discutirme punto por punto mis afirmaciones. Pero esto no hizo más que confirmar mi hipótesis inicial. Entendí que el mote de “agente de la CIA” le había afectado sensiblemente. A todo empleado de un organismo internacional, y por lo demás, experto en demografía, se le tildaba de agente de la CIA. Pero tampoco le gustaba que lo acusaran de haber favorecido la des-comunización del grabado. Se quejaba, con razón, de que su mirada sobre el purismo xilográfico nordestino no hubiese sido suficientemente valorado. Es verdad. La simplicidad de esos grabados fueron la expresión de su pulcritud formal. La organización de las bienales formaban parte de su rol como operador difusivo de una práctica a la que dedicó su pasión. Por cierto, sin olvidar que fue uno de los primeros coleccionistas de los grabados de Roser Bru, desde fines de los años 50. Es una lástima que su colección se haya dispersado a su fallecimiento.

Lo que hay que tomar en cuenta es que en 1960, la instalación que hace Carlos Herмосilla del referente obrero, afirmando una iconografía que ilustra la lucha antifascista y el rol jugado por el Ejército Rojo y la unión Soviética contra la Alemania nazi, ya no está a la “orden del día”. ¿Quién fija dicho orden? La arremetida del empresariado que por primera vez invierte en arte contemporáneo y que logra mantener a raya el “anti-imperialismo” explícito de los artistas de la Facultad. El de Carlos Herмосilla será uno de los pocos casos en que desde el grabado se anuncia un programa iconográfico que tomará cuerpo en el muralismo garantizado por la escena mexicana. Me refiero al hecho de que Carlos Herмосilla es de los pocos artistas que asumen el programa de Siqueiros en 1942 (*Ante la guerra, arte de guerra*). Las Serie de las Banderas, reaizada en torno a esa fecha – entre 1938 y 1943- es un testimonio de este compromiso. No hay otro artista chileno que lo haya hecho. Mientras él produce esta serie, Antúnez ya está en nueva

York y Balmes recién se inscribe en los cursos libres de la escuela de Bellas Artes. Pero en este terreno es necesario combatir las tonteras que algunos repiten a propósito de la dependencia que tiene el grabado chileno del grabado mexicano de Posadas y del Taller de Gráfica Popular. No ha sido demostrado que imágenes de Posadas hayan circulado en el espacio chileno antes de 1940, por dar esta fecha. Tampoco está demostrado que las acciones del TGP hayan sido conocidas en Chile antes de esta misma fecha. Pero aún así, no basta para producir “influencia”. Es necesaria la instalación de un dispositivo de reproducción que asegure la duración de un referente. Simplemente, porque no había relaciones orgánicas entre el espacio plástico chileno y el espacio mexicano. En definitiva, porque las primeras relaciones se establecen con la venida de Siqueiros a Chillán. Por lo demás, existe una documentada existencia de autonomía gráfica chilena, a propósito de la prensa obrera y de la Lira Popular. La historia del grabado chileno, si se quiere, no depende del grabado mexicano, en esta coyuntura de “entre-guerras”. Y este es un “tema” que no me he cansado de levantar en numerosas ocasiones. Ya tendré la ocasión de referirme a este caso de manera más precisa.

Ahora bien: la sobredimensión del grabado mexicano en las bienales de Antúnez y Ellena obedece a la confirmación de la hipótesis de la des-comunización, restando importancia a los grabados anti-fascistas de Carlos Hermsilla, realizados en 1939. Aunque a decir verdad, el primero que descomuniza sus grabados es Antonio Romera, en un extraño y curioso libro que es editado en 1959 por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Junto a los mexicanos, les era de mayor conveniencia relevar la importancia de la Lira Popular y así dejarlo entre dos olvidos forzados. Sin embargo, ni Ellena ni Antúnez hacen referencia a la edición de 1929, haciendo ver que es su gesto orgánico afirmado en las bienales de fines de los sesenta el tiene carácter fundacional.

Ya lo he señalado: en 1927 el ministro Ramírez acelera la crisis inscriptiva de la Generación del 13. Estos vienen a ser los primeros clasemedianos pobres que introducen la “canalla” a la Academia. Les faltaba pasar por el filtro de “los Montparnasse”. A estos últimos, el Ministro les lanzará una tabla de “salvación” mediante la reconversión fallida de las Bellas Artes hacia las Artes Aplicadas. Digo, fallida, porque en 1932, luego de la caída de Ibáñez, la universidad requiere la legitimación de las bellas artes y resuelve la incorporación de los despojos de la Academia a la universidad. En este diseño, la cuestión de las artes aplicadas resulta ser un obstáculo a las estrategias de ascenso de artistas que desean sustituir a los “caballeros que pintan”, haciéndose “caballeros”, tan solo por adquirir el estatuto docente. Sin embargo no es el Ministro el que lo logra, sino la voracidad administrativa de los “hijos de Montparnasse”, que son los primeros en entender

que a falta de escena de arte compleja, basta con acceder a cuotas de empleabilidad en el aparato universitario. Lo cual, si bien no asegura ninguna aceleración de transferencia informativa de tipo modernista, al menos tiene la eficacia de fortalecer el poder estamental de la nueva categoría de artistas-funcionarios-docentes-universitarios. La pintura se fortalece en Chile como dispositivo de ascenso social.

Esto es dramático. El grabado y su enseñanza queda destinado a los artesanos del arte, ya que tampoco la Escuela de Artes Aplicadas va a conectar su práctica con la industria. Otro acto fallido. La enseñanza de artes gráficas no alcanzó jamás a vincularse con las exigencias de desarrollo de la industria gráfica, que para la formación de su personal no contaba con el auxilio de la universidad, sino con la colaboración de la enseñanza técnica que proporcionaban los curas salesianos. La universidad solo pudo montar un taller de grabado en la Escuela de Artes Aplicadas, probablemente bajo la iniciativa de Marco Aurelio Bontá. Sus efectos tampoco incidieron en el fortalecimiento de un campo de grabado, ya que no logró reconocer a quienes no entraban en su diseño de formación, como fue el caso de Carlos Hermosilla y, en general, los grabadores de Valparaíso que estaban activos durante la década del cincuenta.

11. EL DESEO DE VANGUARDIA: MITO FUNDANTE

En relación a la sección anterior, y en lo relativo a esta coyuntura de 1932, en que se da curso a la universitarización de la enseñanza, sorprenden las repetidas afirmaciones de historiadores que en el año 2000 reproducen propósitos de artistas realizados en 1975 sobre sus actuaciones de 1925. El trabajo de historia está subordinado, en este caso, a la confirmación de una cadena oral que no verifica la solidez de la información y que termina repitiendo fórmulas avaladas por comentarios anteriores que tampoco exhiben las fuentes primeras, cuando no sobredimensionan el rol de los artistas en función de un deseo de constitución de vanguardia que no hace más que satisfacer los términos de una demanda previa. Para ellos, “no puede no haber” una vanguardia local. Y para asegurar su existencia, los historiadores no trepidan en “meter en un mismo saco” un conjunto de aspiraciones insuficientemente documentadas. Tomaré como un botón de muestra el texto del catálogo que el equipo de historiadores, que bajo la conducción de Gaspar Galaz, organizó la exposición más importante realizada en Chile sobre arte chileno contemporáneo.

El capítulo titulado “Vanguardia local: la Razón Plástica” abre con la siguiente afirmación: “El segundo decenio del siglo XX se caracterizó por la necesidad de

configurar una “vanguardia local”, relacionada con las ideas revolucionarias en el ámbito artístico e ideológico, que tras la revolución rusa se expandían por todo el continente europeo. Los artistas chilenos que pertenecían a una élite intelectual, política y económica estuvieron interesados en las ideas de modernidad, revolución y progreso que se oponían radicalmente a los modelos estéticos de los siglos XVIII y XIX, a los que adhería la mayor parte del escenario artístico (...) En el contexto de la plástica, esta vanguardia se traduce en la incorporación de nuevas estrategias formales y conceptuales vinculadas a la crisis de la representación y la aproximación hacia la abstracción y al constructivismo. En buenas cuentas, se propone la eliminación progresiva de conceptos como talento, genio y creación para preferir, a cambio de ello, los métodos y fórmulas plásticas metódicas, racionales y científicas, evitando el predominio de la emoción sensible por sobre la voluntad de la forma”.

Este fragmento es sintomático del deseo de configurar textualmente una vanguardia local como expresión natural de las transformaciones revolucionarias que, en todos los ámbitos, tienen lugar ... en Europa, desde la revolución rusa. Sin embargo, en el terreno local, la percepción de las ideas de la revolución rusa está referida mayoritariamente a sectores obreros con los que la élite a la que pertenecen los artistas chilenos prácticamente no poseen relaciones orgánicas. No existen pruebas de la existencia de artistas que hayan adherido a demandas obreras en la proximidad de 1907, por ejemplo. La primera camada de pintores plebeyos es verificable hacia 1912 y 1913, a lo menos. Y calificarlos de plebeyos es ponerlos en un universo que se distinga de cualquier noción que los pudiera afirmar y reconocer como “artistas del pueblo”, Se me esgrimirá como ejemplo a Pedro Lobos. No solo es una excepción.

El interés de estos artistas por las ideas de modernidad y progreso se verifica en el deseo de abandonar una formación en la que el futuro inscriptivo no está suficientemente asegurado. No son las ideas de modernidad las que conminan a los artistas a desear la configuración de una vanguardia. No existe documentación que permita sostener la hipótesis de existencia de un conjunto de “ideas de modernidad”. Lo que hay es el deseo de abandonar la escena local como condición de desarrollo corporativo. Y es por eso que el viaje de quienes regresaron como Grupo Montparnasse es distinto a otros becarios, porque a lo menos, en la imposibilidad de comprender, terminan “sabiendo algo”, que tampoco logra ser una reducción de un vanguardismo supuesto, sino tan solo una respuesta normada poseedora de una mínima cuota de *conciencia-de-si*.

Hubiese ocurrido lo mismo, en relación a los artistas “académicos”. El deseo de viaje (de beca) está directamente ligado al reconocimiento de la precariedad inscriptiva

de la escena. Para ello no es imprescindible dotarse de “ideas de modernidad”, aún a sabiendas de que aquello que se busca fuera, de todos modos, significaría un remezón de las concepciones sobre el arte sostenidas en el punto de origen. Tenemos el caso de Hernán Gazmuri, que regresa al país después de haber pasado por la Academia de André Lhote, en la que sea inscrito por sus propios méritos y (más bien) esfuerzos, ya que no estaba becado por el gobierno. Decidido a promover el cubismo tardío en Chile, pero es severamente combatido por sus “colegas” de la Escuela de Bellas Artes, siendo obligado a abandonarla apenas ingresado a ella. Es decir, que perdió la batalla del reparto en el primer momento de la universitarización, teniendo que abrir un taller privado para asegurar su subsistencia, en un espacio que le fue facilitado en el edificio del diario La Nación. Es a ese taller que asistió Roberto Matta cuando era estudiante de arquitectura. La “leyenda” señala que el maestro Gazmuri le habría dicho que no tenía ya más nada que enseñarle y que debía irse del país. En efecto, Matta viajó. No sabemos si fue por el efecto directo de las palabras de Gazmuri o porque consideraba que el “país le quedaba chico”. Los artistas plebeyos, en cambio, viajaban para “ser alguien” a su regreso. Y éstas eran maneras radicalmente opuestas de viajar.

¿Estos son los artistas que se levantaron contra los “métodos estéticos” de los siglos XVIII y XIX? ¿Acaso los plebeyos “del 13” y los “montparnassianos” del 25 se levantaron (en armas) conscientemente en contra del “método estético” de Pedro Lira y Richon-Brunet? ¿Si no tenían armas más que el olvido y la desinformación! Olvido de Lira y desinformación de los debates reales que ya habían marcado el rumbo del arte moderno. Entonces, dígame cual era ese método? No hay que confundir el método con el atributo de clase. Todos, los “del 13” y los “montparnassianos” carecen de ese especial sentido de pertenencia oligarca que define la posición de gente como Lira, que “contrata” a su crítico ventrílocuo, porque éste ya estaba programado para servir de réplica tardía de debates de retaguardia. Porque en este sentido hay que verificar de donde venía Richon-Brunet y de qué manera hizo su arribo a nuestro país, lo cual fortalece el chiste por el cual la escena decimonónica chilena está sobredeterminada por las crisis o los arreglos conyugales, si se piensa en el arribo primero de un desencantado Monvoisin, cuyo viaje y estadía en Chile forma parte de su “trabajo de duelo” por un amor perdido.

A ver: ¿no será adecuado pensar en que simplemente hubo en 1908 un recambio en el dispositivo de transferencia informativa? Recambio, por decir, que habría sustituido una academia por otra. Aunque las nuevas analíticas del período ni definan ni describan las academias en cuestión, porque no sacan suficientes conclusiones acerca de los conflictos operantes en las fuerzas en presencia en la Academia, el Ministerio de Instrucción Pública y la Sociedad de Bellas Artes, que no

son más que pantallas de una lucha por la desoligarquización de algunas zonas del aparato de gobierno. De lo contrario, ¿cómo se explica el arribo de Alvarez de Sotomayor?

¿Cuál academia sustituye a cual academia? Es de suponer que lo que llamamos academia sustituye a una anterior. ¡Que bobada! Las cosas nunca ocurren de este modo. La nueva academia negocia un lugar en la cuenca de la anterior. Más bien, la anterior no estaba en condiciones de impedir la contratación de un pintor cortesano como Alvarez de Sotomayor, en plena crisis de la monarquía española. Por lo demás, las transformaciones de la base de estudiantes indica la prescindencia relativa de la oligarquía respecto de una enseñanza que deja de satisfacer ciertos rangos de exigencia. De modo que ni siquiera se puede hablar de sustitución a secas, sino tan solo de una renovación regresiva de una pedagogía. Los funcionarios de un Estado parlamentarista con ciertos visos de antioligarquización progresiva contratan para combatir el peso de la sensibilidad política francesa, a un pintor de corte que remite a la disputa por el origen, para lavar la huella de Monvoisin. Eso es lo que se juega. Desoligarquizar la pintura mediante una decisión pedagógica regresiva que adquiere pronta visibilidad institucional. Ya veremos cómo estas fuerzas se van a enfrentar en la Exposición del Centenario.

Todo indica, a lo menos, que no hubo recambio, sino reproducción de los nuevos insumos. No hay una gran diferencia en la enseñanza sino en la composición de clase de los estudiantes. No disponemos de estadísticas de inscripción para sostener una hipótesis comparativa plausible. Lo cierto es que la diferencia con toda otra enseñanza es el efecto de bloque provocado por la reducción inédita a un formato expositivo que les proporciona una visibilidad grupal; por un lado, su participación en la Exposición del Centenario, y por otro, la exhibición de algunos de estos artists en los salones de El Mercurio, en 1913.

¿Métodos estéticos de los siglos XVIII y XIX? ¡Vamos! En el siglo XVIII los artistas chilenos no viajan. No hay artistas chilenos. No hay Chile, de modo suficiente. Es decir, independiente. Más bien, la falta de capacidades gráficas en la capitania general será suplida por pintores indígenas formados por los franciscanos. Y luego, el propio Mulato Gil, se tiene que venir a Santiago porque en Lima le han ocupado el mercado unos señores españoles que venían con mejores certificaciones. Lo cual obliga al Mulato Gil a emigrar hacia una zona en la que su oficio no está suficientemente popularizado, para poder levantar su negocio de imaginero. Y sobre todo porque era un hijo de pardo libre y en Chile, por lo demás, no había ni cartógrafos ni topógrafos. Y luego vendrán pintores ecuatorianos a suplir la falta de pintura religiosa en la naciente república. Sin mencionar a los “viajeros” que vienen

y dejan unos cuantos apuntes. Será el caso de Rugendas. Buenos apuntes de un dibujante de expediciones científicas que carece de estatuto artístico suficientemente sólido en su propia tierra natal. Venir a “hacerse la América” en el terreno de la imagen es también un destino fatal. Las exposiciones dedicadas a su obra no lo convierten en un gran artista, sino en un *artista-síntoma* de la dislocación subordinada de seres marginales en sus sociedades de origen, que se ven compelidos a viajar al nuevo mundo del colonialismo británico hegemónico para colmar sus pérdidas iniciales.

Los artistas chilenos que a fines del siglo XIX y comienzos del XX llegan a París se inscriben en la Academia de la Grande Chaumière (Academia de la gran casa de tejado paja). ¡No iban a ir a Beaux Arts! ¡Tampoco a la Academie Julian! Es más que probable que al ser extranjeros solo les era permitido acceder a experiencias de formación privadas. El ingreso a Beaux Arts no les estaba permitido. Esta academia era más barata que la Academie Julian. Y lo que había era esto: una academia. Es decir, un lugar fuera de la oficialidad de la enseñanza de las bellas artes y que ofrecía la posibilidad de asistir a talleres libres, con profesores disponibles, que de todas maneras eran más competentes que los que habían tenido en Santiago, asumiendo la ventaja de compartir con artistas de otras nacionalidades. Lo cual es un decir. No hay cómo documentar las relaciones de los chilenos con otros artistas. Salvo para repetir las leyendas sobre la amistad e los hermanos Ortíz de Zárate con Picasso y Modigliani. Pero eso no basta. La Grande Chaumière era un lugar de encuentro de artistas, una escuela libre, promotora de un arte independiente, que favorecía el intercambio de información y conectaba a los recién llegados, afectados por el cambio; en definitiva, les proporcionaba una base de acogida y de anclaje en París. No es una casualidad que esta estuviera ubicada en las proximidades de Montparnasse, que fuera la palabra que recogerían algunos de ellos para bautizar al “grupo de regreso”, en 1925.

Ahora bien: no es posible sostener que en dicha academia los modelos de referencia estaban en ruptura con los modelos estéticos de los siglos XVIII y XIX. ¿De qué modelos estéticos podrían estar hablando? Resulta sorprendente constatar el uso superlativo de la palabra “modelo” en las historias de Galaz/Ivelic. En alguna documentación ha quedado consignado que los artistas chilenos que viajan en el primer cuarto del siglo XX, algunos de ellos se inscriben en unos cursos con Bourdelle. Algunos otros, pasarán por el Taller de André Lhote. Pero no se sabe qué es lo que hacían, en términos estrictos, y con quienes mantenían relaciones artísticas duraderas. De modo que no es posible sostener que a partir de las frecuentaciones a la Academia de la Grande Chaumière o al Taller de André Lhote, se fuera gestando una relación -siquiera- con rudimentos terminales de las

vanguardias históricas. Más aún, si tomamos en cuenta las fechas de dichas inscripciones así como la intensidad de sus participaciones en ellos. De todos modos, es dable pensar en la posibilidad de relaciones establecidas fuera de instancias de talleres instituidos, en contactos mutuos y permanentes entre algunas personalidades de la “vanguardia histórica” y los artistas chilenos. Sobre esto no existe material que lo sostenga, a parte de algunas fotografías. En una de ellas aparece el pintor Manuel Ortíz de Zárate, sentado en un café, mirando desde un costado hacia la cámara, mientras Picasso conversa con Emilienne Paquerette.

La fotografía que he mencionado fue publicada en el año 2000, en el catálogo de la exposición del equipo de Galaz en el MNBA, ilustrando un texto que lleva el subtítulo “Los chilenos y la vanguardia parisina”. ¡Por fin una prueba! Pero, ¿cuál vanguardia? ¿De qué está hablando Galaz? Por un lado, el modelo; por otro lado, la vanguardia. Ni lo uno ni lo otro. No existe el “modelo Picasso”. ¿A que se refiere? No existe “el programa” de La Vanguardia. No existe. Sin embargo, no puedo dejar de describir la pose del chileno, apareciendo desde un costado, irrumpiendo en el cuadro, mutilado por el encuadre, perturbando la escena general. En verdad, ya había sido dejado *fuera-de-cuadro* por el fotógrafo, que debe aceptar su inclusión parcial, además, en una toma que retrata a Picasso, no poniendo atención a otra cosa que no fuera la mujer que está a su lado. Mientras Picasso fija su mirada en los ojos de Emilienne, Ortíz de Zárate, a punto de quedar fuera totalmente, se aferra a la toma fijando su mirada en la cámara, para ser reconocido.

La escena de la fotografía esgrimida es una paradoja para el sentimiento clasemediano de los artistas chilenos inmediatamente pre-montparnassianos, porque el subtítulo referido -“Paris, ciudad-luz”- no hace más que acrecentar el equívoco de la historiografía posterior, justamente, porque París ya ha dejado de ser el soporte imaginario del “refinamiento aristocratizante” de fines del siglo XIX. ¿Acaso los pintores plebeyos hispanizados que viajan a Paris en los años 20, van a buscar condiciones semejantes de reconocimiento, que los oligarcas de las décadas anteriores? Los grupos de garantización ya no son los mismos. Ya no hay garantización, más que la conquista del aparato del Estado a través del manejo y control de sus dispositivos de enseñanza. En esa coyuntura, los pintores oligarcas no desean “salir en la foto”, porque al dominar en Orden de las Familias ya están en la Historia. Los “montparnassianos”, en cambio, anhelan “estar”, como en esa fotografía publicada en Revista de Arte (primera época) en que aparecen Chela Aranis, Camilo Mori y Maruja de Mori, sentados en torno a una mesa en el Café La Rotonde, disfrutando haber llegado a rellenar la forma, denotando en sus rostros la huella de una tardanza irreparable.

Si leemos con atención “Notas de Arte” de Juan Emar tendremos suficientes pruebas de la condescendencia con que éste trata a los artistas “montparnassianos”. El efecto del nombre pesa en la representación de la bohemia y no proporciona colaboración alguna para la comprensión de su malestar. Los artistas regresan a Chile con la marca de un nombre que los desarma. Sin embargo, el equipo de Galaz sostiene que la convivencia estrecha entre pintores y escritores chilenos en París favorece la maduración artística de “una agrupación de avanzada que pronto daría al Grupo Montparnasse”. Sin embargo, esto no es plausible. El deseo de vanguardia local de la historiografía fuerza las cosas al punto de instalar en los escritores el impulso formal que le hace falta a los pintores. Serían los escritores quienes los forzarían a madurar: Vicente Huidobro, Juan Emar. ¿No nos estarán diciendo que el contacto con las vanguardias es mediado por los escritores? Esto sería un hallazgo interpretativo. De verdad, los escritores serían algo así como facilitadores que filtraban la información y la entregaban a estos pintores descolocados, para que tomaran posición en algún tipo de perspectiva renovadora. Llamar a esto “deseo de modernidad” parece un exceso. Los pintores, cuando regresan a un país al que no desean regresar, no tiene otra solución simbólica que autodenominarse con el nombre del barrio en el que pasaron los mejores años de su vida, y al que no están del todo seguros de regresar.

Pero el equipo de Galaz persiste en su decisión de demostrar que esta vanguardia montparnassiana “incorpora nuevas estrategias formales y conceptuales vinculadas a la crisis de la representación”. Sin embargo, nada, en sus obras de 1920 a 1925 indica aspectos “formales y conceptuales” que pongan en crisis la representación. Más bien se trata de estructuras de frases empleadas en la escritura de arte chileno en los años ochenta, retomadas para ser volcadas al análisis de la coyuntura intelectual construida a la medida de las escenas de los años ochenta. Pero es a la medida de una nueva reconstrucción, realizada en el 2000, sobre el peso atribuido a obras de los años 1925, reconsideradas desde los intereses de la crítica de Galaz en 1980.

No hay crisis de la representación en la primera mitad del siglo XX, en la pintura chilena. Apenas existe la invención de una representación manchística brutalista, si así acordamos denominar la pintura de Juan Francisco González. El arribo de Alvarez de Sotomayor podría significar un “regreso al orden” de los burócratas de la Academia, que coincidiría con una “inducción al desorden” representada por González. No es posible hablar de crisis cuando la visualidad material de la pintura está apenas consolidada como un sentimiento unitario de pertenencia. Quizás debiéramos hablar de crisis de constitución de escena, en un marco de retrasada completud institucional.

Tenemos en frente una interpretación que valida la sobredimensión de unas obras, en el marco productivo de la escena de los ochenta, para enseguida dibujar una leyenda vanguardista en los años 192-25, calcada sobre un diagrama aplicado regresivamente. El propósito es instalar la hegemonía de una interpretación, que exige producir la ficción de una vanguardia construida como un antecedente cortado a la medida. De ahí, la sorprendente afirmación sobre un tipo de proceso que no corresponde al período en que se fija la invención de la “vanguardia local”. El objetivo final de la argumentación busca establecer el indicio inicial de un camino hacia la abstracción; situación indicativa en la que habrían participado activamente Vicente Huidobro y Juan Emar. De sorpresa en sorpresa, aprendemos que no hay cómo demostrar documentalmente las relaciones con las vanguardias históricas, que por lo demás, tampoco han sido suficientemente tipificadas. Más bien, lo que ocurrió fue un encuentro de compatriotas que se conocen en París y que conforman un ambiente de relaciones personales, que no permiten sostener la idea de que fueron los escritores y poetas quienes introdujeron a los pintores al ambiente de la vanguardia. Si ello hubiera sido de este modo, hay que convenir en que por más que existiera la interpenetración ambiental, las vanguardias literarias y las vanguardias pictóricas vivían en marcos de una apreciable diferenciación. Más bien, los poetas, que ya conocían París y que provenían de la oligarquía, ocupando en su seno una posición insubordinada, por decir lo menos, acogen a los pintores clasemedianos que viajan por vez primera y que no pueden soportar el “mal de pays”. Obviamente, pienso en Huidobro y en Juan Emar. Pero, ¿hasta donde fue su acogida? ¿A quien les presentaron? ¿De quien fueron avales?

Hasta el portal oficial memoriachilena.cl comete el mismo error que el equipo de Galaz. No se sabe quién nutre a quién. No se sabe quien redacta para quien. Los errores se traspasan, se repiten, y a fuerza de repetirse se convierten en “verdad histórica”. ¿Que dice memoriachilena.cl? Veamos: “Al regresar de París, cuna de los vanguardistas latinoamericanos, comenzó a emplazar la -a veces atenuada- revuelta contra la institucionalidad artística chilena desde el diario La Nación, propiedad de Eliodoro Yáñez, su padre. Así, la masiva tribuna del periódico liberal acogió las “Notas de Arte” (1923-1925) para permitirle a Emar proclamar la necesidad de ruptura con el “criollismo”, que dominaba tanto la literatura como las artes plásticas en el anquilosado medio nacional. A través de sucesivas notas firmadas por él y/o sus representantes, fueron explicados los fundamentos de la protesta vanguardista que encabezaba. Luego de esta actividad, el autor desapareció del ámbito público por casi diez años”.

Juan Emar proclama la necesidad de una ruptura con el criollismo. ¿Debemos entender que se trata de la pintura de la Generación del Trece? ¿Acaso en sus notas

escribe manifiestos y programas que pavimentan la protesta vanguardista? Solo escribe sobre las obras de sus amigos pintores y de las dificultades intelectuales que tuvieron en su arribo a Paris, cuando le confiesan que tenían en la cabeza los nombres de unos artistas a los que debían encintrar, pero que nadie conocía. Juan Emar sostiene a sus amigos de un modo inédito en el medio nacional. Pero de ahí a construirle un rol como si fuera el autor de un programa vanguardista que encarnarían los “montparnassianos” no es más que un forzamiento historiográfico que merece, a lo menos, severos reparos.

12. LA GLACIACIÓN TEMPERADA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

Ahora bien: la plastica plebeya de los años setenta presenta algunas características nuevas respecto de lo que he descrito para la plastica de los años cincuenta. Esta última, por decirlo de algún modo, se cracteriza por instalar la vigilancia formal y la “glaciación temperada”. La primera, en cambio, ha redefinido lo plebeyo en terminus de “clase fundamental”. La Facultad de Bellas Artes de los años setenta desea ser reconocida como la expression universitaria del poder alcanzado por el ascenso del movimiento popular. En este terreno, lo plebeyo está definido por una posición política “anti-burguesa” y “anti-imperialista”.

Es solo en 1965, a propósito de la Reforma Universitaria que el desarrollo de la escena plástica va a exigir, tanto en el terreno académico como en el terreno politico, un Nuevo lugar. Ya veremos de qué modo. Por de pronto, será un Lugar referencial y subordinante. Habrá que pensar que en 1962, el Premio de Dibujo alcanzado por el argentino Antonio Berni en la Bienal de Venecia, no parece tener eco alguno en Santiago. Y resulta curioso que los overoles de Francisco Brugnoli, presentados en la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal en 1965 no hagan mención alguna a la materialidad cercana que proviene de Juanito Laguna. LA plástica chilena es fiel a si misma; es decir, guarda silencio sobre sus dependencias y oculta sus filiaciones como si en todo contacto con un afuera fuese vivido como un acto, no ya pecaminoso, sino de traición a un origen fabricado a la medida del rechazo estatuido en parámetro de una entidad precedente primordial.

Habrá que considerar el hecho que en 1961, José Balmes y Gracia Balmes realizan un segundo viaje a Europa. Sin embargo, en torno a 1962 y 1963, Juan Gómez-Quiroz y Enrique Castro-Cid van a viajar a los Estados Unidos. Estos últimos han sido alumnos de los primeros, pero son los primeros en hacer manifiesto su deseo de independecia, dejando el país. Balmes y Gracia Barrios deben regresar, para seguir siendo profesores. Y no es que el interés de las “nuevas generaciones” se

haya orientado hacia el espacio estadounidense por efecto de una política formal, sino porque las facilidades del viajes son mayores y porque se entiende que la estadía en los Estados Unidos se ha vuelto más rentable para el inicio de carrera que el ser enviado con una beca a París o a Londres. Pero como se verá, no es posible siquiera hablar de “generaciones”, sino tan solo de un grupo muy reducido de estudiantes que entre 1963 y 1973 viajan a Estados Unidos a iniciar –sin éxito la mayoría- una carrera.

Desde 1965 en adelante, en el espacio de la Facultad tiene lugar un desplazamiento del eje. Si bien, algunos profesores comienzan a recibir becas para los Estados Unidos, los estudiantes en su mayoría sostienen posiciones políticas anti-imperialistas. El regreso de estos profesores a la Facultad es vivido como el “regreso al compromiso” con las transformaciones de la Universidad, que debían ser entendida como el espacio de la anticipación política de la sociedad chilena. Lo cual correspondía a la auto-representación que la Universidad de Chile se hacía de su rol en la organización de la reproducción del saber social y de la cultura. Y como es lógico, esto acarrea un sentimiento análogo en el seno de la Escuela de Bellas Artes, en relación a lo que debe ser el arte nacional, aunque muy rápidamente todos los intentos de la Facultad por forjar una alianza entre ésta y el proceso político culminaron en una decepcionante decisión de La Moneda y del equipo cercano a la Dirección Fundamental de la Unidad Popular, a favor del “arte brigadista” como sinónimo de “arte chileno contemporáneo”, echando por tierra todos los esfuerzos que hasta ese momento la Facultad había realizado en tal sentido.

Los jóvenes de 1962 que regresan de sus becas en 1965, ocupan la dirección de la Facultad y dan comienzo al proceso de Reforma. Balmes pasa a dirigir la Escuela de Arte en 1965. Los jóvenes de 1962 serán los artistas-profesores ascendentes que trabajarán con Balmes hasta su exoneración en 1973, formando parte –con diverso peso- de lo que denominaré “hegemonía balmesiana”. Pero se trata de algo que va mucho más allá de la persona de Balmes, aunque este sea el aglutinador de una voluntad de inscripción de mayor rentabilidad, en el seno de la propia estructura del Estado. Lo cual significa hacer valer la posición de fuerza política y cultural que la Facultad adquiere gracias a la Reforma Universitaria.

En el fondo, la Reforma introduce en la enseñanza un principio de rentabilidad curricular que no calzaba con los hábitos de una escuela de bellas artes. Me refiero a la implementación de bloques horarios que segmentan la jornada, formteando la transmisión de una manera que destruye el “espíritu” del taller, donde reinaba un “maestro” que “corregía” lo que hacían sus alumnos, desarrollando una relación simbólica que se desplegaba en el espacio-tiempo de una enorme elasticidad. La

Reforma imprime una velocidad y una concreción en el empleo del tiempo. Ya no habría tiempo que perder. La historia se les venía encima. Había que ordenarse. Se prohíbe el consumo de bebidas alcohólicas en el casino de la Escuela. Una vez escuché que a esa generación de estudiantes la llamaron “la generación de la leche”. Se instala un cierto moralismo corporativo para declarar una manifiesta separación entre la Escuela de la Reforma y la Escuela de una Bohemia que estuvo ligada a la Generación (literaria) del 50. La única alianza discursiva que realiza esta generación moralmente regenerada por la categoría de partido, es con la vulgata marxista y la difusa “política cultural” de la Unidad Popular.

En el plano de las relaciones internas de la Escuela había una cooperativa de estudiantes que comercializaba materiales a más bajo costo que en el mercado. A través de una importadora accedían directamente a pigmentos y los propios estudiantes fabricaban sus óleos e imprimaban sus telas utilizando la vieja fórmula académica. Hasta que importaron directamente un tambor de acetato de polivinilo, en el marco del curso de tecnologías que dictaba Carlos Ortúzar, que venía llegando de su beca a los EEUU. Él fue quien introdujo el acrílico y aceleró el desarrollo interno de una pintura gestual de secado rápido. Los estudiantes “abandonaron” la tela y se pusieron a pintar sobre cartón piedra y papel estraza. La politización del gesto requería otros soportes, más efímeros, porque existía la voluntad de transformar el presente, asociada a un sentimiento de dominio total de la contingencia. Eso exigía, como digo, otros soportes que pusieran en crisis las memorias tecnológicas de la pintura. Sin embargo, puede haber una explicación más simple. La modestia –por no decir la pobreza– de los estudiantes obliga al uso del papel estraza y al empleo del acrílico. En fin, papel de todo tipo, que favorece la puesta en función de una experiencia gráfica que será característica de la práctica de la Facultad entre 1970 y 1973, teniendo a Francisco Smythe como uno de sus más significativos representantes, a juzgar por la obra que desarrolla entre 1974 y 1979, antes de su partida a Florencia.

Regreso a la situación que se plantea en los comienzos de la Reforma. Balmes pinta la serie Santo Domingo. Este es el momento político inicial: anti-imperialista. La paradoja es que los becados van directamente a los EEUU. En términos estrictos, ya existe en esa fecha un corpus latinoamericano de obras y de artistas que hacen todos los intentos por inscribirse en el espacio neoyorquino. Balmes es reactivo al espacio estadounidense. Solo circula por el espacio español y francés de mediados de los sesenta. Por cierto, los artistas de la Facultad que viajan a los EEUU y regresan a ella, abren perspectivas nuevas de trabajo formal, principalmente en la gráfica y en la escultura. Pero, por favor, no hablemos todavía de “escultura expandida”. Es necesario hablar de los viajes de Rodolfo Opazo, Carlos Ortúzar, Eduardo Bonatti,

entre otros. Hay que revisar los archivos de la Facultad, para entender el tono de los compromisos académicos respecto a lo que se esperaba de estas becas. Si se quiere, los regresos de estos artistas instalan una enseñanza abierta hacia una desfrancesización referencial, que recoge sus experiencias de haber pasado por el Pratts Institute, que en terminos comparativos con los viajeros de 1925, no es asimilable a la Academia de la Grande Chaumière. Digamos que el paso por el Pratts los pone en condición de recepción de una información contemporánea a la que ningún otro artista chileno puede acceder y, por lo tanto, aseguran una transferencia informativa que desarrolla una enseñanza receptiva a las dinámicas que el sistema internacional de arte plantea desde 1962 en adelante.

El año 1962 es el año de la exposición de Balmes y compañía en Madrid, en ocasión de la cual el crítico José María Moreno Galván los bautiza con el nombre de Grupo Signo. He escrito un artículo al respecto, que fue publicado en Revista de Arte UC, hacia fines de los años noventa. De todos modos, no es posible afirmar que las polémicas surgidas en torno a la aparición de los Nuevos Realistas y al triunfo de Rauschenberg en la bienal de Venecia de 1964 o del premio de dibujo de Antonio Berni en esa misma bienal, hayan tenido algún tipo de efecto en la escena plástica chilena. Pues bien: cuando la polémica regional se agota desde Venecia, el grupo de amigos y profesores de la Facultad viaja a Madrid, que es un lugar de tercer orden en la escena internacional. Es como si no quisieran saber cuestiones más complejas que ocurren al otro lado de la cordillera. No encuentro cómo demostrar, por ejemplo, que el grabado argentino, de Berni, haya sido recuperado por la gente del Taller 99, abierto en 1959. No había ninguna apertura chilena hacia lo que ocurría en Buenos Aires; menos la iba a haber para entender cual era la polémica instalada a nivel internacional por los Nuevos Realistas. Más bien yo diría que hubo una voluntad de no querer saber lo que pasaba con Berni, cuyo Juanito Laguna precede a los “mamelucos” de Brugnoli. Ya lo he declarado más arriba. Entonces, desde el MAC y desde la Facultad, negación de Berni. ¿Y cómo lo iban a reivindicar? El MAC se prepara, por decisión de su Sociedad de Amigos, para acoger la itinerancia de la muestra “De Cézanne a Miro”; operación de comunicación espectacularizante, la primera de esa envergadura que tiene lugar en el país, destinada a zanjar en el conflicto entre Antúnez y la Facultad. Este era un entrometido en el nuevo sistema que se está forjando en la Escuela, porque representa la voluntad de Luis Oyarzún, que como decano lo había contratado para hacerse cargo del MAC, en contra de la Escuela. Pero Antúnez viene a ser el curioso y no menos paradójal articulador de la política de los empresarios en el arte contemporáneo. El premio por esta gestión de desplazamiento político será su nombramiento como agregado cultural de Chile en los EEUU; en el mismo momento que comenzaba la Reforma en la Facultad.

De nuevo: ¿de qué vanguardias hablarán nuestros historiógrafos en relación a los artistas de los años sesenta? Mientras Pierre Restany inicia el viaje a Sao Paulo, los chilenos hacen el camino inverso, pero retardan el arribo a París. Por esta razón debiéramos reconstruir los viajes de los becarios que regresan y los viajes de aquellos artistas para quienes el regreso no es un asunto que se les pasara siquiera por la cabeza, en el primer quinquenio de la década del sesenta. No solo Ortúzar, Opazo o Bonatti viajan a Estados Unidos, ligados a la Facultad de la Reforma, sino que hay al menos tres casos de artistas que se dirigen hacia Francia y Estados Unidos en el momento inmediatamente anterior; es decir, a más tardar en 1962, como becarios de artes plásticas de la Fulbright, como lo fueron Enrique Castro-Cid y Juan Gómez Quiroz. A los que se le agregan Eugenio Téllez y Juan Downey. Sin embargo, Juan Downey no pertenece a la “Cuenca pictográfica” de la Universidad de Chile, sino que es un aventajado estudiante de arquitectura, protegido de Sergio Larraín García-Moreno, el emblemático decano, y cuyo primer destino es París, donde se encuentra de inmediato con Téllez.

Ahora: ninguno de ellos tenía la menor intención de regresar a Chile a convertirse en profesores de la Facultad. Lo único que los animaba era el rechazo más profundo hacia lo que consideraban la mediocridad del arte chileno de ese entonces. Estamos en 1962-1963. A Eugenio Téllez, su padre le ha regalado un pasaje de ida y 100 dólares. Es parte del mito de partida. Le había entregado unas cartas de recomendación que, al final de cuentas, le servirían para conseguir diversos trabajos, entre los cuáles, consejo nocturno en un hotel de la Rue Cujas, durante la época de las *ratonnades* de la policía en contra de los argelinos. París no era una fiesta y vivía bajo las amenazas de bombas de la OAS. En efecto, había llegado a un país en guerra. Allí se casó con su primera esposa, en la Mairie del xx Arrondissement. Cuando salieron a la calle, vieron a la gente correr, gritar, abrazarse, y cantar. Se habían firmado los Acuerdos de Evian.

Este era el París al que arribaron Téllez y Downey a comienzos de los sesenta. En esta atmósfera enrarecida conocen a Matta, con quien establecerán una relación más fluida que con Zañartu. Muchas conversaciones, encuentros, comparaciones, teniendo siempre dibujos de por medio. De todos modos, Zañartu era un gran interlocutor, aunque distante y desconfiado con estos jóvenes chilenos, aburrido ya de la chilenidad en el arte. Es decir, de la chilenidad interna marcada por el canon de la Facultad. La ventaja es que ni Téllez ni Downey se amedrentan con ese canon. Se van del país para no tener que ver con él ni con las refriegas de retaguardia. Y por eso logran establecer condiciones de autonomía que los hacen acercarse al Taller de Hayter, en el que al cabo de un tiempo, Téllez llega a ser un apreciado asistente. Esto era sacarse una foto ni vivir en el barrio de Montparnasse. Esto era el

espacio de trabajo real, en contacto con quienes hacían sus trabajos en el Taller. Entre los cuáles, el propio Diwney. Sin embargo, éste se irá pronto a Nueva York. Téllez seguirá afincado en Paris, siendo invitado a dictar cursos de grabado y de gráfica a la Universidad de Illinois, pudiendo permanecer por lrgas tempordas en los EEUU.

Es sintomático que Téllez no haya sido jamás invitado a las bienales de grabado de Antúnz/Elena. No participa del círculo cercano a la Sociedad de Amigos. ¡Pwero si Téllez es asistente de Hayter , desde mediados de los años 60és en adelante! Antúnez solo desembarca por un corto tiempo en Paris y asiste al Taller de Hayter. El mito chileno consiste en sobrevalorar el traslado del gesto técnico y cultural de Hayter a Santiago. ¿Qué significa eso? ¿Qué organizó el taller santiaguino de acuerdo a los principios del Atelier 17? Con su deber no más cumplía. ¿Dónde estaróa la radicalidad de este traslado?

El caso es que Téllez, en el curso de sus viajes a EEUU pudo encontrarse co su amigo de la Escuela de Bellas Artes, con quien compartía el tedio hacia el país, en parte, gracias a la proximidad que ambos tenían con Luis Oyarzún y los escritores de la Generación del 50. La otra parte correspondía a la certeza de que cada uno tenía sobre lo que pdía significar *permanecer* en Chile, como artista. A menos que ingresaran a la burocracia pedagógica de la universidad. Los viajes que estos habían iniciado eran viajes sin retorno.

En este sentido, viajar a Francia o a Estados Unidos hacía toda la diferencia. Pero además, se trataba de viajes que no tenían lazo oficial con la Facultad. Nada más lejos que eso. En cambio, Balmes y Gracia Barrios están de viaje, siendo profesores que ya enfrentan, al menos, su tercer viaje a Europa en 1968, cuando fueron llamados de urgencia de regreso, para que asumiera éste el liderazgo en las luchas académicas en la Facultad, cuyo decano desde 1963 era el artista Carlos Pedraza. Por eso es necesario hacer distinciones entre viajes. Están, por un lado, los viajes que formarán una especie de diáspora enbroncada con la tierra del arte natal, y por otro, los viajes construidos especialmente para “tener que regresar” a cumplir funciones de enseñanza en la Facultad.

Balmes y Gracia Barrios están de viaje, en 1968, exponiendo en Francia, donde les toca vivir las vicisitudes de los acontecimientos de mayo. No vamos a entrar en la versión gloriosa que los hubiera colocado de inmediato en las barricadas, sino que iban de viaje para exponer en Alemania y debieron cruzar una Francia en pleno paro general. Fue en esas condiciones que recibe, Balmes, el telegrama en el que lo conminan a regresar de inmediato a Santiago, porque la situación política se ha acelerado y se requiere su presencia. Lo cual es aceptado de inmediato por Balmes,

quien de regreso, entiende que lo primero que tiene que hacer es ir a pedirle la renuncia a Carlos Pedraza, que es el decano. La situación de estabilización letal de la Facultad ya no da para más. La “glaciación” del antiguo regimen ha llegado a su fin. El efecto de la Reforma ha sido el de organizar a la mayoría de los estudiantes y profesores bajo las banderas de la izquierda universitaria.

Según Balmes, una vez de regreso, se citó con el decano Pedraza en el Salón de Té del Hotel Crillón. El encuentro fue de caballeros. El decano Pedraza le inquirió a Balmes detalles de su viaje y comentaron al respecto hasta que en un momento, antes de terminar el encuentro, sin mayor ceremonia, éste le preguntó al profesor que había sido enviado por la izquierda a solicitarle la renuncia, donde debía firmarla. Y Balmes, que ya llevaba listo el documento, lo puso sobre la mesa y el decano Pedraza lo firmó sin hacer comentario alguno.

A comienzos de la década del sesenta, Balmes y los profesores jóvenes inician su conquista de posiciones académicas en la Facultad. Todo el esfuerzo parece estar puesto, no tanto en las invenciones formales como en la construcción de una mayoría que los llevaría a desplazar del poder a los agentes del antiguo régimen. Víctor Carvacho ya lo había anunciado cuando escribió el libro sobre los informalistas y hacía mención a la no menos curiosa situación de como la “vanguardia”, en fin, lo que él denominaba vanguardia, conquistaba el poder universitario. Situación que se verifica con mayor exactitud después de la aparición de la serie titulada Santo Domingo, realizadas febrilmente por Balmes durante los días de la intervención estadounidense en la república del mismo nombre, cuando se bate en retirada la pintura plebeya depresiva.

Pues bien: desplazados del poder en la Facultad, los profesores-docentes del antiguo regimen emigran a provincia, haciéndose cargo de la enseñanza de arte en algunas universidades regionales. Los efectos de la “glaciación temperada! Se trasladan a provincial, instalando un aparato de Resistencia, no ya contra el supuesto modernismo de unas vanguardias ya perimidas, sino contra la contemporaneidad, tal cuál ésta era definida por la Facultad, en la capital.

La fatalidad de la formación chilena consiste en que la Resistencia contra la modernidad instala un sistema de autocontrol receptivo que, desplazado de la escena matriz, reproduce el mismo sistema en el plano regional, poniendo en jaque la inscripción zonal de la contemporaneidad. Lo anterior establece la distinción entre modernismo y contemporaneidad en la formación chilena. Lo cierto es que no resulta correcto hablar de modernismo a secas, sino tan solo de “renovación modernizante controlada”. Por su parte, la contemporaneidad implica la disolución del poder que sustenta dicha renovación. De tal manera, es la aparición de ciertas

prácticas pictóricas la que permite pensar una contemporaneidad plástica que se configure sin que la modernidad se haya consolidado como proyecto. En términos más abruptos, se podría hablar de un acceso a la contemporaneidad sin haber estado en posesión de un sustrato modernista.

Mi propósito es reconstruir las condiciones de la Resistencia al modernismo así como el modo que la formación artística resuelve el salto hacia una contemporaneidad exigida por las modernizaciones que la sociedad chilena plantea, con sus contradicciones y deseos de aceleración, a mediados de la década del sesenta. Modernizaciones en el terreno de la economía general de la producción de bienes, pero sobre todo, en el terreno de la economía inscriptiva de representación de un signo ascendente. Es la exigencia de contemporaneidad referencial la que puede habilitar modernizaciones institucionales en el campo cultural y político de fines de los sesenta. Modernizaciones sin modernismo referencial. Los “años sesenta” no tenían, en el acumulado artístico de la “glaciación”, ningún sustrato seguro. La renovación controlada de la información durante el periodo 1929-1957, no alcanzaba a constituirse en plataforma, en infraestructura discursiva para el arte por venir. En un sistema internacional de arte en que el arte moderno había triunfado, la “glaciación chilena” condicionaba su hostilidad a los movimientos de ruptura del siglo XX.

La Resistencia es un elemento que delimita el decurso de la transferencia informativa. De tal manera, la tendencia post-cézanniana que se instaura regresivamente en los años cuarenta, fortalece aún más la Resistencia a la Mirada sobre el modernismo. Más bien asegura una Resistencia Pre-Moderna Blanda.

En este terreno resulta imposible afirmar que en Chile hubo efectos consistentes del cubismo. Más bien lo que hubo fue una perpetuación del post-cézannismo, bajo ciertas condiciones de regresión formal que permitirán la elaboración de una pragmática del paisaje. Es esta última que, a su vez, se va a conectar con los elementos terminales de la enseñanza de filiación gallega ya mencionada.

Resumo: la articulación de los primeros efectos de transferencia gallega con los remanentes regresivos de una enseñanza académica post-cezanniana, define el carácter de la escena plástica chilena de la primera mitad del siglo veinte. De hecho, la transferencia gallega da curso a una pintura plebeya que se aferra al deseo de instaurar una “pintura chilena” con rasgos propios.

Mi hipótesis apunta a reconocer que el primer intento por delimitar una “Pintura chilena” es un complejo efecto de pintura gallega, que recepcionada en la formación artística chilena de comienzos del siglo XX, permite el desarrollo de una pintura de

temas criollos practicada por vez primera, por agentes que no pertenecen a la oligarquía. Esto ni siquiera podría ser llamado “post-cezannismo”. Habría que hablar propiamente de “pintura post-gallega” que calza perfectamente con una cierta “estabilización” de las luchas sociales, a raíz de la Segunda Guerra, coincidiendo con la toma del poder del único espacio de reproducción del saber plástico: la universidad. Sin embargo, se usa la denominación de “post-cezannismo” para sostener la existencia de un tipo de práctica homogénea que se instala y domina en la Facultad entre 1932 y 1962. Sin embargo, en esos treinta años es más que suficiente la cantidad de trasposos fallidos, por incompletos y literales, que expanden una enseñanza ligada a figuras tan disímiles como Eguiluz, Carrasco, Palacios y Caballero.

Habiendo realizado los viajes que los primeros criollistas de dependencia gallega no pudieron realizar, los mal llamados post-cezannianos pudieron alcanzar un estatuto social que los convirtió en funcionarios de la enseñanza, en ausencia de un Mercado Autónomo en forma. Esta es la situación de una pintura plebeya depresiva, que mantiene sus conquistas formales y asegura la línea de una Resistencia que no hace sino acrecentar el aislamiento de la escena plástica chilena de ese entonces.

La Resistencia plebeya depresiva se disolvió gracias a la permeabilidad de la situación universitaria, permitiendo el desarrollo de exigencias académicas que instalan la demanda por nuevas condiciones de acceso a la información artística. Sin embargo, para esto había que esperar hasta 1965. Lo que queda claro es que en Chile, el desarrollo del campo plástico ocurre en estrecha ligazón con el desarrollo de manera exclusiva del aparato universitario. Esa es una de las características de la Universidad chilena entre los años treinta y setenta; es decir, la de realizar funciones de organización e institucionalización de la cultura nacional. Esta es una de las razones de por qué fue atacada con zaña por las políticas económicas, educacionales y policiales de la dictadura.

Pues bien: si a comienzos de siglo hubo una transferencia débil de procedencia gallega, en los años sesenta se habla con propiedad de una transferencia fuerte de procedencia catalana, que va a acelerar las cosas al punto de convertirse en el primer punto de no retorno de la contemporaneidad chilena. Si bien se puede hablar de “pintura gallega”, en el primer caso, en el Segundo no cabe a ciencia cierta la denominación “pintura catalana”. No por el hecho de que Balmes haya nacido en Cataluña, su pintura puede ser adscrita a la tradición de la pintura catalana, sobre todo por el hecho de que su constitución como pintor, tiene lugar en la formación artística chilena. No se trata de reivindicar un localismo nacional, sino tan solo remitirse a las situaciones precisas de transferencia. Ciertamente, Balmes trae

consigo el impresionismo catalán impreso en su retina, pero a título de referencia biográfica no suficientemente formalizada. Sin embargo, esta mínima tasa de formalización resulta suficiente para ingresar de manera anómala al sistema de enseñanza y forjarse una identidad cuyas condiciones de desarrollo infractan las modalidades de control de la “glaciación chilena”.

Con lo anterior deseo dejar planteado el debate sobre las sobredeterminaciones informalistas en la pintura de Balmes. Existe un hábito entre los historiadores que considera a la pintura de Balmes como deudora de la pintura de Antoni Tapiès. Uno de los propósitos de este texto es el de reconstruir las filiaciones formales de la pintura de Balmes, al poner en crisis el fatalismo de las analogías dependientes en los estudios históricos, que finalmente desconsideran la especificidad de las formaciones artísticas subalternas que, bajo sus propias condiciones de desarrollo pueden, efectivamente, producen en una trama de transferencias compleja, obras que materialmente presentan rasgos de relativa similaridad. Sin embargo, la diferencia queda establecida en la reconstrucción de las condiciones “epistémicas” de cada formación

Uno de los problemas metodológicos cruciales para la renovación de la escritura de historia del arte en nuestra región es el de la analogía dependiente. De esta manera, se estudia la modernidad del arte en el cono sur de América, simplemente, como la historia de la expansión aminorada de las vanguardias históricas. Dicha historia habrá podido ser articulada como expansión obstruída o expansión facilitada, de acuerdo a la consistencia orgánica de las formaciones artísticas en cada país. Para cada formación, habrá que reconstruir la historia de las resistencias y de las facilitaciones, dependiendo de la configuración institucional de cada una de ellas como de la correlación de fuerzas sociales y artísticas de los agentes involucrados en el proceso.

En este sentido, no me cabe más que reconocer los términos de un fracaso relativo, en la formulación de una teoría consistente de la ilustratividad, siendo ésta la categoría analítica invertida en la determinación de los dos momentos de transferencia fuerte de la información artística de la escena plástica chilena del siglo XX. Se trata de dos momentos en los que, al menos, la ilustratividad habrá sido puesta en jaque. De ahí que ambos momentos indiquen la afirmación de rudimentos de autonomía del campo plástico. Habrá que definir, sin embargo, lo que es un campo plástico y lo que es un espacio plástico, al interior de una formación artística determinada. Hay espacios de trabajo y campos de problemas. El espacio plástico se delimita desde las condiciones de designación de los problemas que hacen un campo. Las hipótesis que desarrollaré sobre corte y confección configuran un campo

a partir de unas estrategias de producción de obra que ponen en escena la representabilidad de los cuerpos. Un campo de problemas es, en el fondo, un complejo de procedimientos materiales, que adquieren sentido en una polémica. La producción de obra corresponde al montaje de la polémica que la inscribe en un espacio plástico determinado. Dicho espacio es relativo a los modos de existencia y circulación de las obras, en el seno de una formación. Y una formación estará constituida por el estado alcanzado en el desarrollo de sus instituciones de reproducción del saber artístico en una sociedad dada, bajo condiciones determinadas.

La transferencia fuerte que ya ha sido referida como Primera Transferencia, se vincula con un acontecimiento que tendrá fundamentales efectos en la “modernización” de las instituciones culturales del país. Decir instituciones exige precisar los términos. Entre 1932 y 1973, la universidad es un ministerio de cultura *avant-la-lettre*. Esta es una característica de la formación cultural chilena. De otro modo no existiría la noción de Extensión Universitaria. Dicho acontecimiento lo he denominado “efecto Winnipeg”. De esto hablaré más adelante. En lo inmediato, valga sostener que si la disolución de la ilustratividad *trabaja* como un síntoma de la modernidad pictórica, por medio del cual la pintura chilena puede jugarse la posibilidad de vincularse de manera consistente a las producciones dominantes de la escena internacional, habrá que avanzar algunas ideas de lo que en los 50-60 esa pintura busca ilustrar. Previa a ello, debo precisar dos cosas:

1.- Que la noción de vinculación consistente se refiere a la fortaleza de las instituciones de transferencia artística y de conocimiento social, concentradas entre los 50-70 en el aparato universitario; siendo, la universidad chilena el eje determinante del posicionamiento cultural explícito de los agentes sociales en la formación chilena hasta los 70.

2.- Que, propiamente hablando, **en Chile no hay vanguardias artísticas autónomas, sino agentes grupales de transferencia diferida** que trabajan en la reducción de la distancia centro-periferia. Lo que hay, en Chile, son dos momentos de transferencia fuerte: los 50-60 y los 80.

He propuesto el término “glaciación” para referirme a la situación de estabilización de la escena chilena entre los años 30 y 60. He avanzado algunas hipótesis sobre cómo el trabajo pictórico de José Balmes, bajo condiciones determinadas, permite la inscripción de un tipo de transferencia específica que va a disolver la ilustratividad de la pintura chilena. En esta tarea, la conquista de posiciones académicas en el seno de un aparato universitario en forma, va a resultar decisiva, a favor de un tipo de

acumulación y reproducción de conocimiento y de información, representado por José Balmes. Pero ello no quiere decir que esta conquista no tuvo que enfrentarse a otras tentativas de calentamiento del glaciario universitario. A mediados de la década del 50, dos tentativas emergen como iniciativas: el muralismo y el geometrismo.