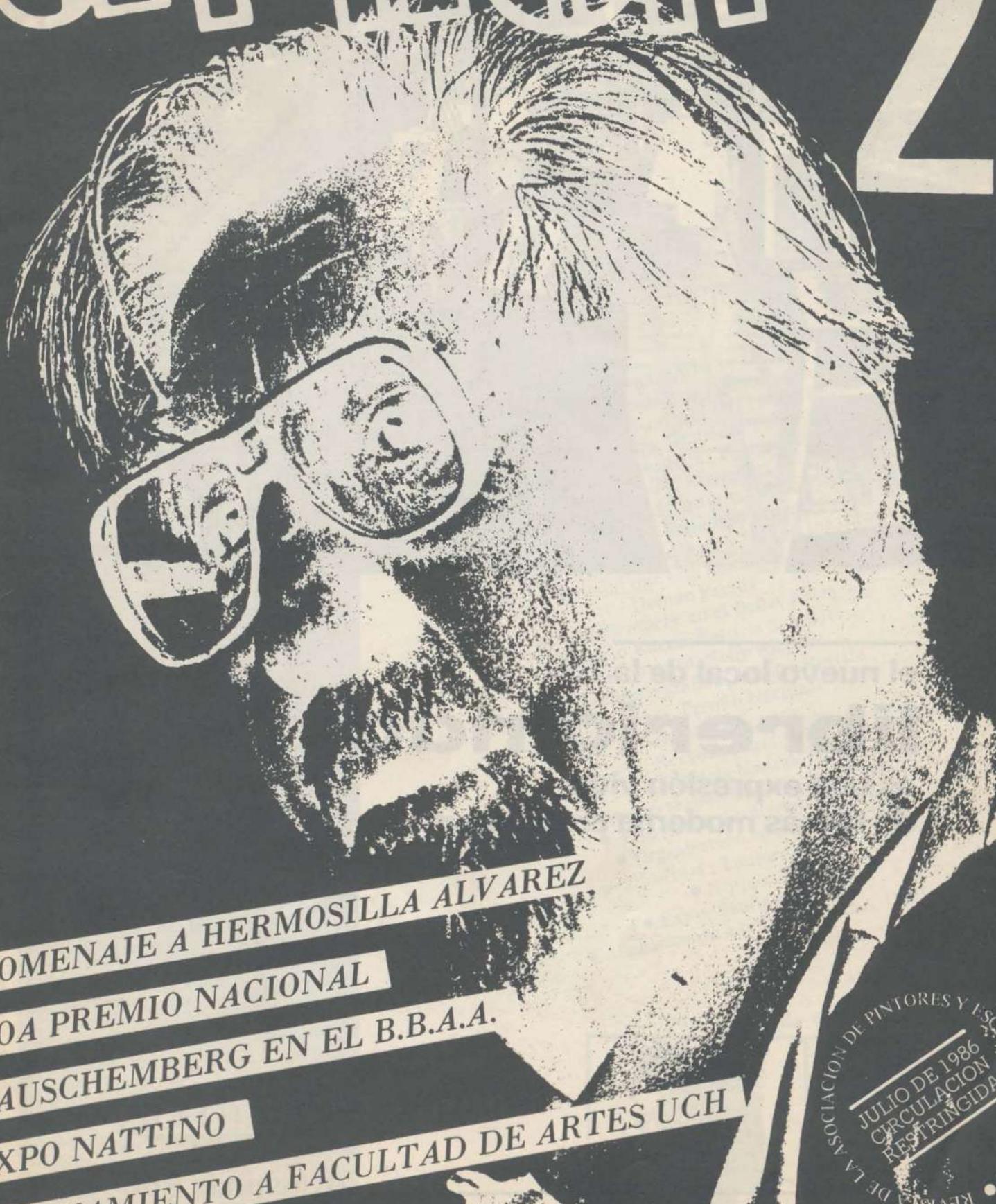


OPRECH 2



HOMENAJE A HERMOSILLA ALVAREZ
ROA PREMIO NACIONAL
RAUSCHEMBERG EN EL B.B.A.A.
EXPO NATTINO
ALLANAMIENTO A FACULTAD DE ARTES UCH

REVISTA DE LA ASOCIACION DE PINTORES Y ESCULTORES DE CHILE
JULIO DE 1986
CIRCULACION
RESTRINGIDA

CENTRO

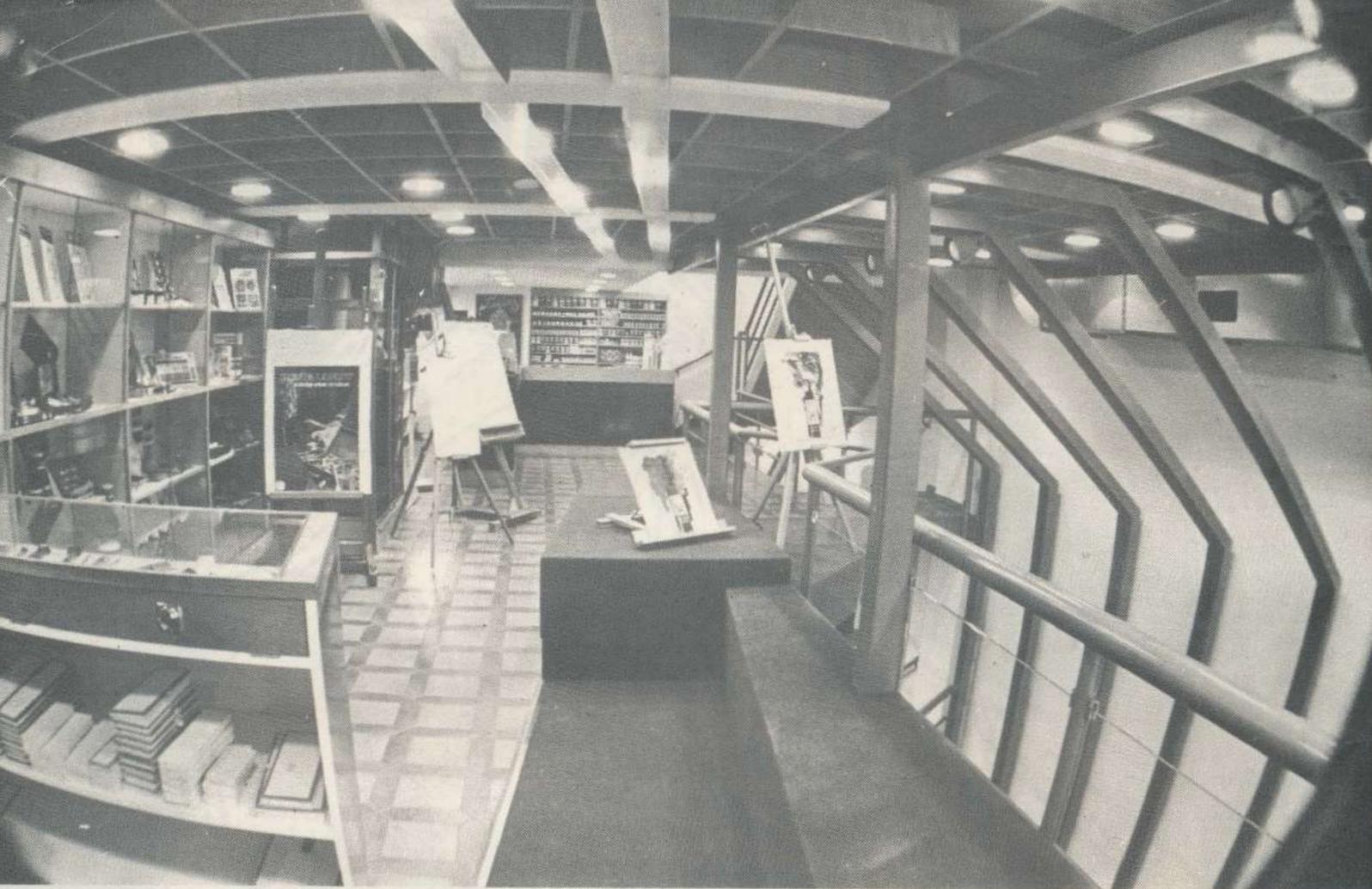
CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la ley N° 17.336 sobre Propiedad Intelectual de Chile.



el nuevo local de la

librería nacional

es una expresión viva
de la más moderna arquitectura.



Agustinas 966

APECH 2

SUMARIO

DIRECTIVA APECH

Presidente : José Balmes
Vice-presidente : Lautaro Labbé
Secretario : Alfonso Puente
Tesorero : Mario Soro
Directores : Hernán Meschi
 Nemesio Antúnez
 Serio Montecino
 Havilio Pérez
 Elías Freifeld

DIRECTOR

Alberto Díaz

REDACCION

Evelyn Fuchs

DISEÑO GRAFICO

Patricio Rueda

FOTOGRAFIA

Eduardo Carvallo

Alberto Díaz

Evelyn Fuchs

Patricio Rueda

LABORATORISTA FOTOGRAFICO

Alvaro Hoppe

Agustín Márquez

PUBLICIDAD

Jorge Valdés

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Carlos Hermosilla Alvarez

Roser Bru

Francisco Brugnoli

Claudio di Girolamo

Lautaro Labbé

Pedro Millar

Sergio Montecino

Hernán Parada

Nelly Richard

Patricia Saavedra

- Presentación, Alberto Díaz 4
- Editorial, José Balmes 4
- Cuenta del trabajo APECH 1980-1985 5
- Carlos Hermosilla, Grabador Pedro Millar 7
- Sobre el grabado, C. Hermosilla 9
- Ortúzar I, Roser Bru 10
- Ortúzar II, Lautaro Labbé 10
- Ortúzar III, Francisco Brugnoli 11
- El trabajo colectivo en Arte y las casi inexploradas ventajas que esta modalidad puede aportar, Hemán Parada 13
- Rauschemberg en el Bellas Artes, Patricio Rueda, Patricia Saavedra 14
- Intertexto, Nelly Richard 17
- Reportaje gráfico, Equipo Revista 18
- Roa, Premio Nacional Sergio Montecinos 21
- El espacio teatral, Claudio di Girolamo, Recados sobre Israel Roa Villagra, Gabriela Mistral 22
- Arte Postal, Guillermo Deisler 23
- Organización en defensa de la Cultura, Lautaro Labbé 23
- Noticias 24
- Expo. Santiago Nattino 25
- Allanamiento a la Fac. de Artes, UCH 27,28
- 29
- 30

Carlos Hermosilla Grabado



PRESENTACION:

Presentamos este segundo número de la Revista APECH, dentro de un proceso de ajuste, que nos permita seguir el ritmo de trabajo de la Asociación, así como el desarrollo de fórmulas que optimicen este espacio editorial, en el dar cuenta, de la actividad gremial plástica y teórica, sus obras y discursos, cubriendo el más amplio espectro estético y generacional.

Al maestro Carlos Hermosilla Alvarez, artista de brillante y dilatada trayectoria como grabador y trabajador del arte, hemos dedicado la portada, extendiendo así, el homenaje que le rindiera la APECH el pasado año.

Destacamos, además, los homenajes a Israel Roa –candidato de nuestra Asociación–, nuevo Premio Nacional de Arte, a Carlos Ortúzar, con tres escritos que nos permiten reflexionar acerca de su personalidad y obra y a Santiago Nattino, artista gráfico, por quien la APECH realizará una exposición-homenaje, al cumplirse un año de su brutal asesinato.

Dentro de nuestras secciones permanentes, el artículo internacional dedicado en esta ocasión a R.O.C.I., en su paso por Chile, con una visión del "Intercambio Cultural" propuesto por Rauschemberg, en arte postal, textos de Guillermo Deisler, precursor y destacado realizador de dicha modalidad artística, que ha ido adquiriendo importancia y fuerza en Latinoamérica, en arte colectivo, Hernán Parada analiza el trabajo del Colectivo Artes Visuales (C.A.V.); para el espacio Escuelas de Arte, el Centro de Alumnos de la Facultad de Artes de la U. de Chile entrega un testimonio de lo que fue el allanamiento a su Facultad; en el ámbito teórico, un texto de Nelly Richard; y la presentación de la segunda parte del artículo Artes Plásticas y Teatro, de Claudio di Girólamo.

Finalmente, reiteramos la invitación a participar a todos aquellos que deseen entregarnos artículos, cartas, material gráfico o sugerencias, para un mejor cumplimiento de los objetivos propuestos.

Alberto Díaz Parra



EDITORIAL

JOSE BALMES

Al aceptar la presidencia de la Apech, que me propusieron los compañeros del directorio elegido a fines del 85, lo hice convencido de que era importante y posible continuar una larga tradición democrática, interrumpida por momentos de preocupación y participación en los problemas de los artistas plásticos chilenos.

Especialmente en estos momentos que vive el país, debemos afrontar con decisión, unidad y valentía, las jornadas de lucha por la defensa de la dignidad de nuestro trabajo intelectual, por la libertad de creación constantemente en peligro, y, la solidaridad con nuestro pueblo que se abre camino hacia días más plenos.

Esto requiere que nuestro esfuerzo sea el resultado de la participación más activa, no solamente de todos los miembros del nuevo directorio elegido, sino también, de cada uno de quienes forman parte de la Apech. Sólo así los propósitos arriba expuestos podrán llevarse a cabo, a través del programa y plan de trabajo ya anunciados, que contempla tanto los aspectos gremiales que dicen relación con la dignidad del trabajo creativo y la seguridad de poder continuar realizándolo, como también las tareas de extensión y difusión de la creación hacia el medio social, a fin de hacer posible que el acto creativo pueda llegar a las grandes mayorías sin olvidar a la vez la entrega de conocimientos y técnicas para que puedan ser utilizados por jóvenes contingentes en las poblaciones, en los sindicatos, en las fábricas, en el campo, expresando a través de su propio lenguaje, sus aspiraciones más profundas.

Proposiciones que dicen relación con la intervención del artista plástico, por medio de su trabajo, en la edificación pública, tendrá que ser una ley en un futuro que creemos cercano. La integración en jurados y comisiones en todo lo que dice relación con la creación y la comunicación, será un exigencia de los artistas cada vez más firme, sin claudicaciones.

El destino del Museo de la Solidaridad, donado por los artistas del mundo al gobierno del presidente Allende y al pueblo de Chile, es una preocupación constante de todos nosotros, y una tarea de honor a resolver. Estos y otros problemas que sería largo de enumerar, van a requerir nuestra atención, ya que es importante precisar que hoy en día, en el mundo contemporáneo y especialmente en la situación histórica que nos ha tocado vivir, prácticamente todos los aspectos de la vida nacional nos conciernen, y es un deber asumir nuestra responsabilidad frente a ellos. Nuestro trabajo personal, que es expresión y comunicación, se transforma más aún en estas circunstancias en una herramienta importante, que debemos poner al servicio de las ideas generosas que apuntan al futuro.

Tenemos que reanudar prontamente los vínculos de amistad y de preocupaciones en común con los hermanos artistas de los diversos países del continente y en especial con los del cono Sur, interrumpidos en estos años de dolor. Así también, debemos estrechar aún más aquellos que nos unen con las diversas expresiones del Arte en el país, agrupadas en el coordinado de gremios del Arte, y desarrollar un trabajo en común en favor de la cultura nacional, preparando las nuevas proposiciones para la futura próxima democracia en Chile.

La Apech, que es un grupo humano de jóvenes y de no tan jóvenes, tiene pues una tarea importante que cumplir; no defraudaremos a quienes esperan de nosotros nuestro entusiasmo, nuestra imaginación creativa y la firmeza de nuestra acción.



Stgo. abril '86

CUENTA DEL TRABAJO APECH 1980-1985

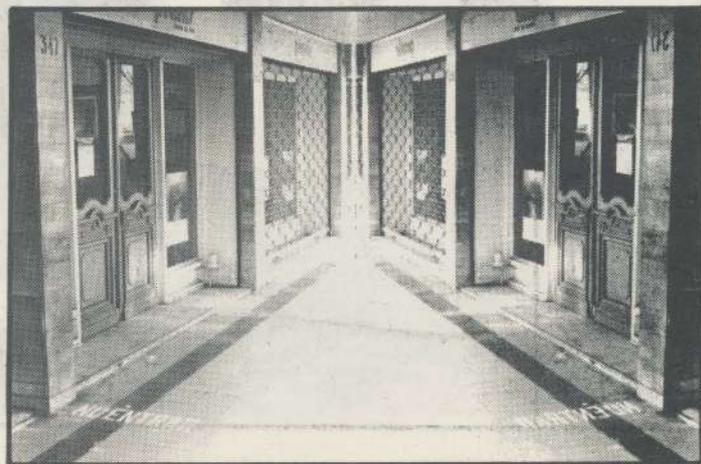
HERNAN MESCHI

En 1980, la Apech tenía inscritos 80 artistas, y funcionaba en los domicilios de los presidentes de turno. No poseía ningún bien inmueble y todo su patrimonio lo constituían varios archivadores de actas. Tampoco existía comunicación con las asociaciones gremiales de carácter cultural y no había vinculación con el exterior.

RESUMEN DE LAS ACTIVIDADES REALIZADAS DURANTE LOS AÑOS 1980 a 1985:

- Incorporación masiva de artistas plásticos, llegando en la actualidad a 400 inscritos.
- Incorporación notoria de artistas jóvenes.
- Distribución gratuita a todos los asociados de los estatutos. (1980).
- Adquisición de mesas, sillas, estantes, ficheros de metal y madera, máquina de escribir con mesa metálica, estufa, tetera, vasos, tazas, todos los materiales de escritorio indispensables, diversas obras de arte y libros donados por los asociados.
- Homenaje a Picasso, exposición colectiva, 1981.
- Homenaje a Picasso, exposición colectiva, 1981.
- Importación de pinturas Winsor and Newton, y venta al costo a los asociados. 1982.
- Exposición colectiva de grabados y adquisición de tres obras. Republic Banck, 1982.
- Exhibición y remate de obras de asociados, en beneficio de Apech y Sech. 1982.
- Organización del encuentro de pintores y poetas jóvenes y la realización de tres foros. 1983.
- Asamblea y constitución de tres comisiones que evaluaron informes referidos a la educación, la creación artística y problemas de tipo gremial, distribuidos gratuitamente entre los asociados.
- Patrocinio, organización y participación importante en el primer congreso de artistas y trabajadores de la cultura. 1983.
- Afiliación a la Asociación Internacional de Artistas Plásticos A.I.A.P. (sede Unesco, París) 1980.
- Otorgamiento del carnet internacional y certificado de aduana a los artistas que viajan al extranjero. 1980.
- Envío a la A.I.A.P., de estudio sobre la realidad de las artes plásticas en Chile, previa consulta a varios artistas plásticos nacionales.
- Participación como jurado en el otorgamiento del premio nacional a Mario Carreño. 1982.
- Incorporación de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (A.P.J.), al trabajo de la Apech y funcionamiento regular de ella en nuestra sede. 1983.
- Participación oficial en el seminario sobre la realidad plástica chilena, organizado por la Sociedad de Amigos del Arte. 1984.
- Constitución de filiales -Apech, en Valdivia, Puerto Montt y Rancagua. 1984.
- Organización en conjunto con el Centro Cultural Mapocho, del encuentro cultural "Ahora Chile". 1984.
- Homenaje a Carlos Ortúzar, artista miembro del Directorio de Apech, en ocasión de su fallecimiento.
- Participación en el jurado que otorgó el premio Nacional de Arte a Israel Roa, candidato oficial de la Apech. 1985.
- Creación del primer número de la revista de la Apech, y distribución gratuita a los asociados al día en sus cuotas. 1985.
- Homenaje al grabador Carlos Hermosilla Alvarez. Exposición retrospectiva en el Instituto Alemán. Tres foros sobre el arte del grabado en Chile y constitución del Consejo del Grabado. Emisión de cuatro grabados originales del maestro y de un afiche conmemorativo.
- Participación oficial en foro sobre política cultural (colegio de Arquitectos). 1985.
- Ciclo de películas sobre arte moderno (cuatro) en el Instituto Chileno Francés de Cultura. 1985.
- Organización y recepción de alimentos, ropas y obras de arte a beneficio de los damnificados por el terremoto. 1985.
- Exhibición y venta de las obras de arte. Donación del dinero para los damnificados a través de la Vicaría de la Solidaridad.
- Participación en la creación y constitución del actual Coordinador de Gremios del arte. 1985.
- Después de muchos años se realizan elecciones públicas, con presentación de listas de candidatos y de ejercicio del voto secreto. 1985.

Toda esta labor ha permitido a la Apech conquistar un lugar importante en el frente cultural nacional desde el cual ha podido defender con fuerza y dignidad a los artistas plásticos y a sus obras de los innumerables atropellos sufridos durante estos años, tanto en el ámbito artístico como en el de los derechos humanos.



HOMENAJE CARLOS HERMOSILLA GRABADOR



“Mi padre, maestro gráfico litógrafo, tenía un pequeño taller en el hogar. Yo mismo había trabajado ya, en un taller de imprenta como niño para los mandados”.

Palabras de Carlos Hermosilla.

A menudo se alimenta así una vocación. Pero, siempre, junto a una raíz hay otra, otras.

Los tiempos de formación de Hermosilla como grabador transcurren en la década de 1930. Marcos Bontá ha creado en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, la primera cátedra de Grabado.

Nuestro artista ingresa allí en 1935. También harán lo mismo, más tarde, otros grandes artistas gráficos chilenos.

Son años marcados por un hondo proceso creador de la sociedad chilena transformándose a sí misma. La emergencia de Hermosilla como creador gráfico transcurre efectivamente sobre la vertiente de este proceso que lleva a la conformación del Frente Popular. Con este suceso histórico, nuestros artistas gráficos y el grabado entran en la corriente del acontecer social.

En ese momento inaugural el grabado retoma la función de sus orígenes. Arte para multitudes. La transferencia del mensaje gráfico no va por las vías académicas, sino por el cauce de la movilización política, de la actividad sindical, de las organizaciones de masas. De el panfleto, el cartel, de la cartilla ideológica ilustrada, de la poesía, del libro.

La impronta de una época. Las huellas de un estilo de expresión, los ideales de un tiempo histórico, la sensibilidad de un artista cristalizados en una obra.

Es la búsqueda de la imagen de la nueva realidad chilena.

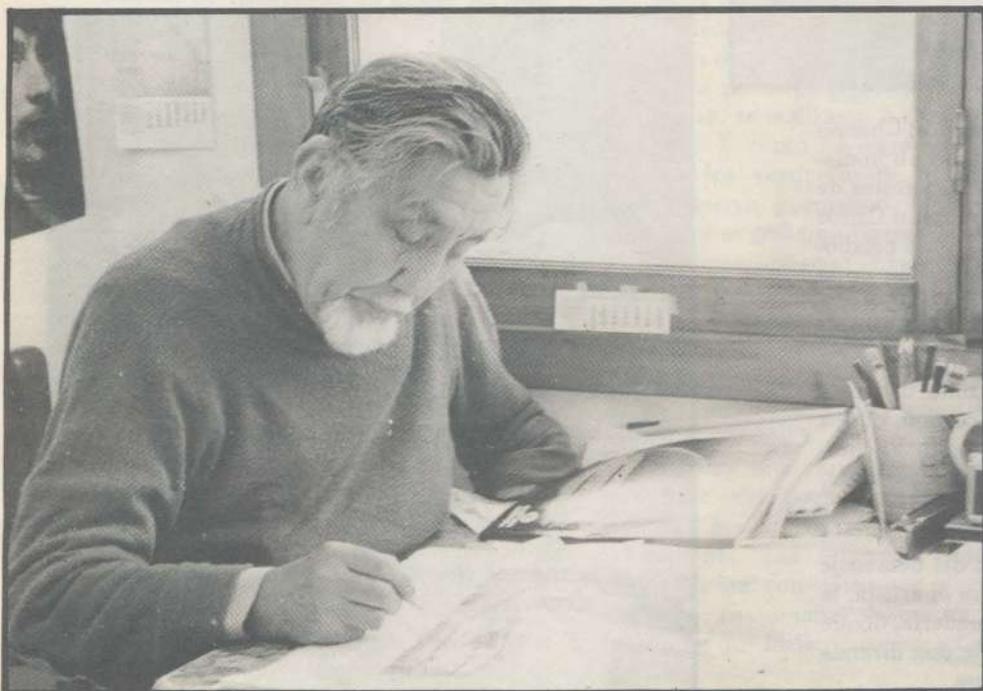
La Exposición Retrospectiva con que celebramos la vigencia de Hermosilla, nos permite percibir esa tensión creadora, ese estado de conciencia correlato de un existir doloroso y triunfante.

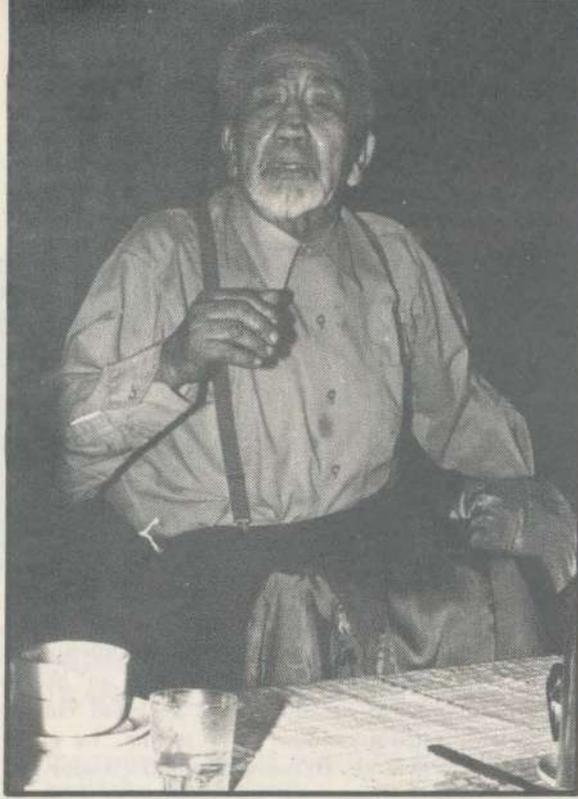
Palabras de Luis Oyarzún: “como la escritura a secas el grabado ha podido ser medio de información, golpe de protesta, expresión capturosa, en sus dominios cabe todo.

Más allá del lenguaje habitual esta congestión de símbolos son la escritura del alma en su tiempo”.

Pedro Millar

Santiago, septiembre, 1985.





Entre el 2 y el 20 de octubre pasado, en el Instituto Chileno Alemán de Cultura, Goethe-Institut, se llevó a cabo un homenaje organizado por la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (Apech), al prestigiado grabador y poeta porteño Carlos Hermostilla Alvarez, y que contó con el auspicio y gran colaboración de dicho instituto y de una amplia participación de la comunidad plástica nacional.

En el transcurso de la muestra se realizaron dos foros, acerca de la situación y desarrollo del grabado en Chile; como moderador, se desarrolló Hernán Meschi, y el desarrollo del tema estuvo a cargo de: Nemesio Antúnez, Francisco Brugnoli, Carlos Hermostilla, Pedro Millar, Anselmo Osorio y Eduardo Vilches, contando con una activa participación del público asistente, constituido en su mayoría por profesores, alumnos de las diversas escuelas de Arte y artistas en general.

Al término de la inauguración, y como parte del homenaje organizado por la Apech, se realizó una cena para el artista, la que se desarrolló en un cálido ambiente de camaradería, donde el artista homenajeado pudo departir alegremente con diversas generaciones de artistas, reunidos en torno a su obra.



SOBRE EL GRABADO

POR CARLOS HERMOSILLA

Vivimos en un tiempo en el que día por día se van prodigando nuevas denominaciones de las técnicas en lo cotidiano pragmático, como en lo puramente cultural; y en tal ritmo que las palabras que definen o califican no alcanzan para ubicar en el idioma tales o cuales expresiones; y es así que recurre a fonemas aproximativos; parece ser que es el periodismo, deseo de divulgaciones masivas, quien produce ese ritmo que muy a menudo cae en lo arbitrario y ya lanzada una palabra al torrente publicitario las academias, desde la real hasta las lugareñas, se ven obligadas a darles patentes de aceptación en los diccionarios si tal cosa no hicieren de todos modos la nueva palabreja seguirá su curso a través de los periódicos y revistas especializadas, corrompiendo el idioma y haciéndolo alcahuete de la superficialidad publicitaria.

Cierto es que las palabras definidoras se van aplicando a cambios o evoluciones de las técnicas y se justifican por aproximación de resultados. Es lo que ha sucedido con el arte del grabado, y con la expresión de Artes Gráficas; se incluyen hoy en el rubro de Artes Gráficas las obras de Dibujo propiamente tales, es decir, las que se ejecutan en una sola hoja de papel con diferentes tipos de lápices o tintas, las copias fotográficas, las pruebas obtenidas por medios o clichés fotomecánicas, las estampaciones obtenidas por el llamado silkscreen y las litografías, obtenidas con estampaciones de una piedra calcárea. Hasta aquí la denominación tiene cierto grado de fundamento técnico. Pero ya en la expresión Grabado se ha producido cierta desaprensión: Grabado, hasta no hace mucho, se consideraba el arte de hacer incisiones, siguiendo un dibujo previo, sobre una plancha de madera, de metal, de linóleo o de cualquier material liso; y después de esas incisiones venía un entintado a mano con una muñequilla o un rodillo y se producía estampación sobre una hoja de

papel. Y se consideraba como inherente al arte del Grabado la posibilidad de obtener de la plancha grabada muchas copias o pruebas; y hasta se consideraba como tal grabado el dibujo estampado en una piedra litográfica, técnica que por mucho tiempo proporcionó los sellos de correo, los papeles-moneda, las especies valoradas en general. Y bien, la confusión ha sobrevenido cuando ha llegado a considerarse grabado, o grabación, la reproducción de la voz o la música en un disco o en una cinta magnetofónica. Aparte de que se califica como grabado cualquiera imagen obtenida con un cliché en una revista o un periódico.

Es posible que se pueda calificar de quisquillosidades semánticas estas objeciones mías, para las que pido absolución si se toma en cuenta que son de un profesional con más de sesenta años de actividad gráfica en forma casi absoluta, y que ejerció la docencia por casi 35 años, en la que procuró, junto con la técnica, impartir amor por un arte que tiene alta prosapia en el devenir social y cultural de la humanidad. Es posible una breve rememoración de sólo unos cinco siglos a esta parte: los primeros grabados en madera, xilografías, se realizaron a comienzos del siglo XI. Y como tuvieron por tema y leyenda los versículos de la Biblia, el mayor acervo poemático de la historia cultural, y se grabaron figuras de los votos y oraciones, poemas también porque expresan los anhelos y fervores de los hombres, podemos afirmar que el grabado nació en el regazo de la Poesía; y con ella ha seguido conviviendo como compañero de ruta en innumerables obras de alta categoría poética.

Pero hay una configuración histórica que hace del Grabado una Categoría Cultural: fue el padre directo fontanal de la imprenta. Las estampas grabadas y multiplicadas con imágenes y palabras impresas en muchas hojas de papel, fueron las que hicieron pensar a Coster en

los Países Bajos y a Gutemberg en Maguncia que las letras en madera y después en metal para formar palabras, frases y líneas y con ellas las páginas de los libros y estos, multiplicados masivamente. Al finalizar el siglo XV el libro, decorado con letras dibujadas o grabadas también, fue un elemento de consumo cultural que contribuyó poderosamente para la configuración del llamado Renacimiento. Este siglo del Renacimiento creo que es el que con más justeza deber a ser llamado el Siglo de las Luces. El libro, al prodigarse hacia las manos y los espíritus de otras clases sociales, al llegar multiplicados a poder de los que no eran sólo aristócratas o magnates de la realeza, o dignatarios de la Iglesia, al ser portador de los mensajes de las culturas griegas, romanas y orientales, fue un portavoz que dividió virtualmente en dos la historia del hombre sobre la tierra al decir de Víctor Hugo. Al finalizar el siglo recibió el aporte de otras técnicas con el metal, por el sistema calcográfico tales como la talla dulce o al buril y el aguafuerte, desde Italia.

Hasta nuestro tiempo, en el presente siglo, se han realizado varios aportes técnicos que hacen del arte del Grabado una expresión de Arte Mayor, al nivel de la Pintura y la Escultura. Pero si no son muchos los cultores del Grabado pese a la fascinante belleza de sus resultados, se debe a que se requiere para su trabajo una honda condición de entrega a un taller y a un profundo dominio del Dibujo, disciplina que no siempre tiene o necesita un pintor o un escultor.

Para terminar, permítaseme hacer una afirmación algo perentoria: nuestro tiempo con sus urgencias de integración cultural de los pueblos necesita mucho del Grabado y los grabadores; es más fácil y económica su movilización a través de las fronteras, y extraordinariamente necesaria para los anhelos de Paz y confraternidad que conmueven al mundo.

ORTUZAR I

Roser Bru

¿Cuántos Ortúzar hay?

¿A cuáles modifica el transcurso del tiempo?

La primera imagen que yo guardo; un muchacho demasiado bello —3 botones plateados en una chaqueta azul— un joven triunfador. Una pintura de azules y verdes oscuros, naturaleza muerta con botellas, colgada y premiada en el museo de la Quinta Normal.

Otros Ortúzar se van sobreponiendo a la primera imagen: Ahora la obra son superficies con materia, con improntas arqueológicas frotadas de ocre y tierra. Éxito. Una beca a USA. Cambio.

Descubre la tecnología, los acrílicos y poliéster. Los colores primarios.

Carlos Ortúzar vuelve a Chile. Trabaja las figuras clásicas del repertorio. Ahora vaciados en poliéster pulido, negro o blanco, se vuelven futuro. Les añade mecanismos como nuevas memorias. Las cruza con alguna franja de color puro. Las vuelve inquietantes.

Después el arte óptico le hace señales. Trabaja con círculos, módulos que se repiten y transforman. Va aprendiendo el gran poder del color. Las superficies se transforman en organizaciones más personales. Sugieren espacios por donde escapar. El horizonte se instala como un punto de mira persistente

Paralelamente trabaja la escultura como desarrollo volumétrico de la figura geométrica. Fierro pintado o aluminio pulido. Vive 5 años de ausencia en Barcelona con añoranzas visibles.

A la vuelta respira hondo. Recupera los grandes espacios americanos. Sus obras crecen en lo propio, siempre ejecutadas con gran rigor.

Ahora, después de su definitiva ausencia, su trabajo resplandece en armonía. Usa la degradación del color, enriqueciendo la superficie. Hay fugas que parten del triángulo o del cuadrado dos veces triángulo. Inventa esbeltas formas rojas, grandes varillas que se mueven como remolino que el viento lleno de estas formas, como una nueva y festiva naturaleza.

Este último verano Carlos Ortúzar entra premonitoriamente en el paisaje. Se exalta con el sur y recuerda el norte de su juventud. Quiere aprovechar todos los crepúsculos, y las latitudes. Carlos Ortúzar se hace profundo. Su cabeza blanca es casi de joven patriarca. Está en calma. Su mayor interés es ahora pensar en su trabajo y hacerlo.

Pero, siempre amigo de despistarnos, inventa personajes, situaciones, repite palabrotas o el odioso nombre del poder.

Y así, una mañana llena de proyectos, nos da la última sorpresa. Carlos se muere sin previo aviso, para quedar detenido en su perfil, en su obra y en la memoria de quienes lo conocieron.

¿Cómo le sorprendería la muerte?

Este último Carlos Ortúzar parecía intocado, se había hecho definitivo, horizonte el mismo.

Agosto 85

ORTUZAR II

“CARLOS ORTUZAR:
RAICES Y VUELOS”

Lautaro Labbé

Carlos fue una totalidad en gestación permanente.

Con él nunca se supo donde comenzaba el mito y cuando la realidad se batía en retirada; dónde la imaginación desbordada e impúdica, arrasaba con lo convencional; ni cuando tras la ironía, ya estaba presente lo más profundo de su pensamiento.

Hombre íntegro, que tras su aparente serenidad de mutante milenario, escondía un volcán de fuegos presto a explotar



ante las injusticias cometidas en contra del Hombre y en contra de su inteligencia: recordemos tan solo, su renuncia —solidaria con los cientos de profesores exonerados el '73— a una Universidad intervenida que no permitía (al igual que hoy) espacios de creación y enseñanza.

Explorador infatigable de las posibilidades creativas de cada ser humano que tuvo el privilegio de asistir a sus clases, —cada una de ellas era fruto inteligente de profundas investigaciones previamente aplicadas a su propia obra— Carlos no pretende formar “discípulos”, sino que aborda con imaginación la ingente tarea de preparar un par de generaciones con escotillas abiertas al futuro... Bástenos recordar aquí, que fue él quien —luego de la Reforma de 1968— plantea la urgente necesidad de incorporar las nuevas Tecnologías industriales y científicas, al campo de las artes plásticas: nace así, en la vieja Escuela del Parque Forestal, la nueva Cátedra de Tecnología e Historia de los Materiales. Planteamiento trascendente, habida cuenta que ello transcurría en una “Academia” aún intocada por la flamante Reforma, donde campeaban el óleo, la arcilla y el yeso. Luego de él, comienzan las investigaciones y aplicaciones prácticas de las resinas polyester y acrílicas, del aluminio anodizado y los aceros inoxidable; la elaboración de pinturas acrílicas y vinílicas y el uso de las máquinas-herramientas básicas para la manipulación de aquellos materiales y técnicas. ¿Cuántos de nosotros, debemos —tanto a su audaz intuición creadora, como a su rigor científico—, el haber trascendido los límites de un repertorio tradicional de materiales formales!...En aquella bullente época —que hoy es parte ya de nuestra historia— tuvimos el privilegio de iniciarnos en la docencia universitaria, como Ayudante de Carlos, en el taller de Tecnología.

El mismo, comenzó su viaje creativo desde lo profundo de las raíces americanas, —parte de un “movimiento” reivindicativo vernacular, que iniciamos un puñado de insomnes rebeldes—, en los finales del '50 y comienzos del '60— en un medio plástico nacional que entonces, se esmeraba en reproducir aplicadamente

las sutilezas e iridiscencias de la muy en boga "escuela de París". Carlos oponía a ella, sus tan asumidos petroglifos de Huentelauquén, incisos en la pasta látex; sus traucos, mantas e imbunches en sucesivos períodos, producto de sus investigaciones y "patiperros" que nunca abandonó. buscando formular un código que nos identificara como chilenos y latino-americanos.

Buceador incansable de sus propias capacidades, cumplida aquella fértil etapa de imprescindible reencuentro con sus raíces, busca desarrollar otra de sus necesidades vitales, a impulsos de su curiosidad científica exacerbada por los comienzos de la "era espacial": la búsqueda de una síntesis de lenguaje que unifique raíces propias y universales, en una expresión personal.

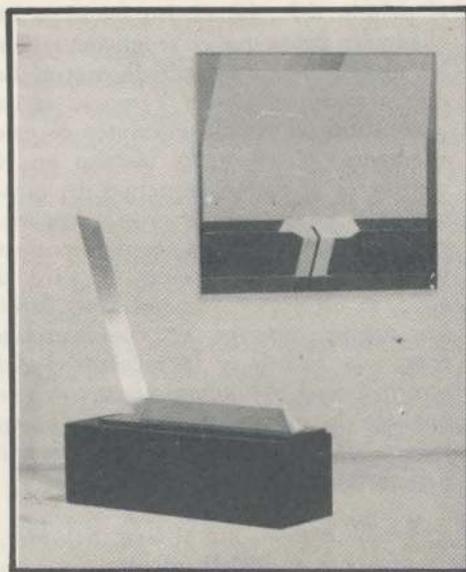
¡Qué magro nos resulta este pálido y fraternal recuento, ante la riqueza de tus múltiples facetas de artista sensible y hombre cabal! De ti aprendimos el escaso rigor que tenemos. De ti la generosidad en la entrega de nuestros menguados conocimientos y experiencias múltiples. De ti también, la certeza que toda nueva posibilidad, toda esperanza de rehacer, inventar, trasgredir y descubrir creativamente, es un derecho irrenunciable de todo ser humano: más aún, si es un artista.

Al evocar el camino "hecho al andar", a veces juntos, a veces a tiro de ballesta, a menudo tan lejanos en estos mundos del hombre, no puedo menos de notar: tu gran ausencia, tu irremplazable amistad, tus voces de afirmación para nuestra modesta obra, tu análisis cercero acerca del mundo y sus gentes; tu amor por las cosas bellas y tu profundo respeto por la inteligencia humana.

Y, de pronto, ya no estás más... Ya no estás para continuar elaborando discutiendo, soñando; para volarnos más allá de toda personalidad —en tanto escuchábamos al papacito Bach— aprestándonos a descubrir las nuevas formas de este mundo que, no por privarnos de tu cálida presencia, dejaremos de concretar...

El '77 estuve con él en la Barcelona de su auto-exilio. Allí escribí un cuento de homenaje a Gaudí, donde aparecía Carlos en algún momento inesperado. En él, hay un pasaje que —a mi entender— lo describe tal como fue y sigue siendo:

"...de pronto brotó de sus ojos aguar, una lágrima azul ¡juro que era azul! que se deslizó serena por su pálida mejilla, hasta manchar su blanca camisa. No sé cómo lo hizo; pero realmente fue un truco espectacular: melodramático desde luego, pero muy convincente!" Carlos era así: cualquier imposible podía tornarse realidad, al amparo de su sombra.



ORTUZAR III

ARTE Y CIUDAD:
el monumento al Gral. Schneider,
un descalce

Francisco Brugnoli

1.— Un arte de ciudad opuesto al que sólo la justicia como status, sistema de administración y control, y que busca en la conmemoración histórica sólo un valor de reconocimiento (y ocultamiento) del afán ideológico de su planificación, me parece existir en el país desde los años 60. Arte diverso porque su propuesta está dirigida a la crisis de la estructura dada, a la ruptura de su sistema, a la apertura de opciones otras.

La lista de trabajos resulta extensa pero se deben mencionar al menos algunos dirigidos y/o ejecutados por: Julio Escamez/ Cursos de color F.B., Escuela de Bellas Artes/ Escuela de Arquitectura U.C. Viña del Mar/ Bonatti, Ortúzar y Vial/ Carlos Ortúzar/ Brigada Ramona Parra/ Grupo CADA/ Agrupación Plásticos Jóvenes/ Taller Artes Visuales/ Lotty Rosenfeld/ Hernán Parada/ Luz Donoso/ Carlos Altamirano/ etc.

2.— Al inicio de los sesenta al expresarse una vez más "la voluntad consciente y concreta de superar el arte como totalidad histórica institucional por medio de su fulminante absorción en la vida, en la

praxis vital cotidiana"(1), se propone el que será considerado el último programa de vanguardia, el programa del llamado Arte Minimal. Proyecto que también nace como oposición a la hipoteca de la emotividad que significa el expresionismo abstracto. Se reacciona en nombre de una exclusiva "visualidad" a la expresividad de action-painting. La tela, de superficie blanca y borde rígido, no será ya más la pantalla sobre la que se hace visible un estado mental, sino el campo en el cual concretamente se determina y realiza una situación espacial como percepción pura y directa, dejando de ser mediadora de valores externos. El proceso de realidad y desarrollo de una forma se inicia según una coherencia a encontrar al interior de la misma forma, estableciéndose por esto con el soporte una solidaridad absoluta, solidaridad determinante del arte-facto, y solidaridad también por eso al espacio externo, al que se cualifica como ambiente visual. Los cuerpos espaciales llamados estructuras primarias, mínimas, de apariencia elemental, coloreados, de gran dimensión, resultados evidentes de articulaciones morfélicas básicas y practicables, y por lo tanto fruibles como ambiente. Insertos en el espacio real, urbano o natural, lo influyen objetivamente, estructurándolo. Inserto que no opera como clave de interpretación del espacio sino como situación espacio-visual concreta.

Las obras se construyen con materiales industriales, los mismos con los cuales los hombres "fabrican" y "urbanizan" su territorio o ambiente de existencia. La búsqueda está ligada a la teoría del diseño industrial pero se le opone por contradicción a toda intención de aplicabilidad, rechazando mejorar el standard estético de una producción determinada por las leyes de mercado y dotando al espectador de una defensa a la información visual utilizada como medio de sugestión.

Se busca la dismitificación de la obra de arte oponiendo a la praxis interpretativa la observación metódica, procurando una fruición social y cognocitiva, poniendo al público en situación de una obra reducida a mercadería y por eso en situación socialmente inútil.

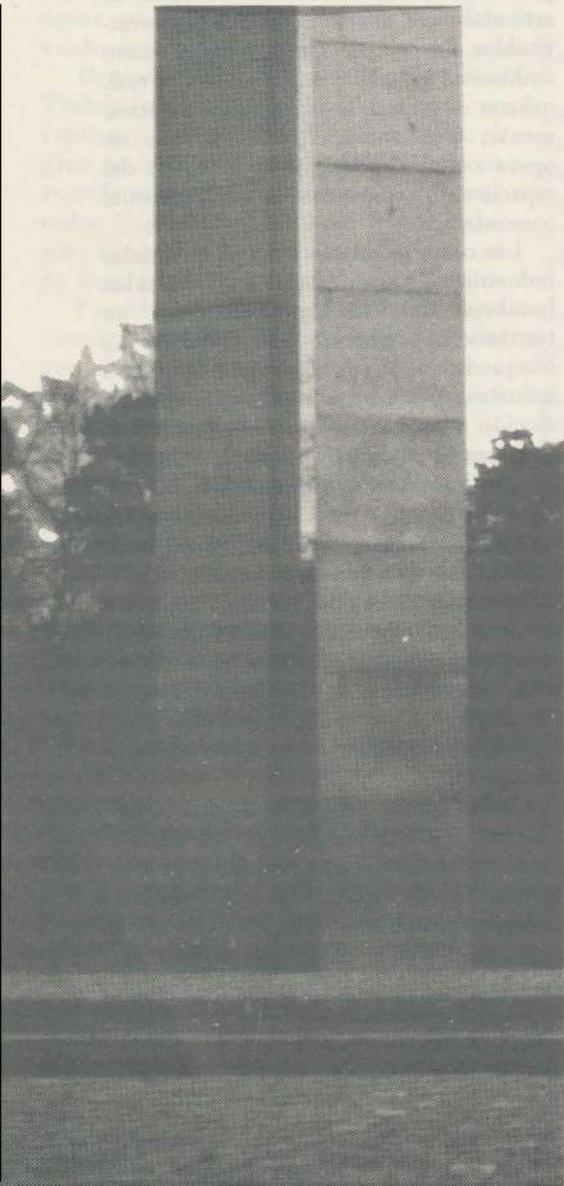
Como aporte hoy se reconoce la importancia para la socialización del arte del lugar del espectador co-autor. La obra se instala en el espacio de co-operación: operador-productor/ operador-espectador.

(1) Pablo Oyarzún: Arte, vanguardia y vida. Escritos de Teoría n. 5.
Otras referencias:
G.C. Argan: L'arte moderna. Sansoni.
L. Vergine: L'ultima avanguardia. Mazzota.

3.— La ciudad de Santiago descrita en el s. XVIII, por el Abate Molina, aparece con sus calles derechas y dispuestas en tablero de ajedrez. La plaza en el centro, cuadrada y con una pila de cobre también en el centro. En el costado septentrional (de la plaza) está el palacio del Presidente, bajo el cual se halla la cárcel pública. El diseño-molde es impuesto desde el Consejo de Indias y obedece a la idea de ciudad del renacimiento, donde la ciudad es el centro de un estado y en la cual se instala el "señor" quién decide toda acción política.

La planta de Santiago repite su motivo inicial, un módulo administrativo(1), generando el tablero de ajedrez, estabilizándose, buscando paralizarse en cada repetición. Ordenándose desde un centro que hoy es la intersección de los ejes norte-sur, este-oeste, ejes geográficos del país, ejes de la ciudad, lugar donde está

(1) Cada tantas manzanas una escuela, una Junta de Vecinos, un puesto policial...
Referencias: G.C. Argan: La historia del arte como historia de la ciudad. LAIA.



el palacio del... El motivo inicial es un cuadrado, figura que en repetición reticular ideal genera un cuadrado mayor. La circunvalación Américo Vespucio aspira a constituir el círculo inscriptor de este cuadrado. El cuadrado inscrito en el círculo es el diseño arquetipo del renacimiento. El esquema descrito se impone, sin atender evidentes contradicciones hasta los años 60, después de 1973 el ejercicio ideológico administrativo desde los medios masivos de comunicación rompe la rasante y la regularidad del motivo inicial, medio más eficaz romperá también la puerta de cada casa como recorte de la continuidad, como recorte para distinguir y separar.

4.— El monumento al Gral. Scheider, se proyecta e instala en un contexto urbano que aún es claramente el descrito como característico hasta los sesenta. Se inserta tangencialmente al perímetro-circunvalación de la ciudad como desarrollo paralelo, y prismático, de dos triángulos equiláteros. Se produce así, en un punto, la interacción de la circunferencia, el cuadrado que le es inscrito, y el triángulo. El cuadrado, determinado por el entrecruzamiento, e interrupción, de dos movimientos paralelos de sentido opuesto, equilibrándose, neutralizándose el uno en el otro, expresa el control de la forma. El círculo "movimiento absoluto", sin tiempo, determinado por el centro (que en este caso lo es también del cuadrado), más que un límite expresa la inducción centripeta, figura individual no puede desarrollar retículas sin pervertirse. El triángulo equilátero aparece como puro empuje centrífugo, morfema que busca el desplazamiento y al que sus lados le permiten la generación de complejos figurales. Por desarrollo genera la red hexagonal que "se encuentra con mucha frecuencia en la naturaleza, como cuando las células vivas se desarrollan por extensión lateral" (M. Ghika). El inserto del triángulo en el perímetro de un sistema estático desordena, establece una contradicción, contrapone, contrapone. Su uso, y desarrollo en los cuerpos prismáticos presenta la voluntad de una otra estructura del espacio, el espacio de "células vivas". A esto debe sumarse el que las estructuras prismáticas no se disponen sólo por simetría refleja en cuanto el eje de sus bases, la relación es de reflexión y traslación, disposición en desplazamiento, búsqueda de movimiento continuo, otra ruptura al módulo regulador y a su sujeción central estática. La reestructuración del paisaje se cumple así a nivel de la planta urbana, pero los prismas también operan a nivel del paisaje

natural. La estructura se levanta aspirando un recorte y señal vertical respecto la cordillera; el acero inoxidable de la superficie sumado al espacio de desplazamiento de los prismas busca el reflejo solar. La estructura "funciona" con el recorrido solar, diseña la emisión de energía, propone su geometría como estructura de paisaje.

Lo anterior postularía el calce del monumento con el proyecto minimal (al que es contemporáneo), pero habitantes marginales, periféricos, modificamos la emisión luminosa de las metrópolis, y nuestra sombra-relieve se constituye en descalce y rebalse de la tendencia, y también en su contradicción, en este caso entre la deseada "lectura" de la estructura significante y la instalación de la obra, en el otro paisaje, paisaje cultural, lugar de operación significativa. El monumento, ubicado muy próximo a la Escuela Militar, es el monumento al Gral. Schneider, símbolo de una tensión estructural-militar/ poder-democrático, cuestión que habilita desplazamientos en otros oposiciones estático-dinámicas, o de luz-oscuridad, abriéndose así la estructura al espacio de la interpretación. Se disminuye la percepción (operación) de las estructuras espaciovisuales y crece la "lectura" interpretativa como otra socialización. Un paisaje dominado por signos no resueltos por las superestructuras culturales impone una operación involutiva, pero que es también demostrativa de la conversión de la tendencia en herramienta de operación y lectura de otras estructuras. Estas otras estructuras, por no estar resueltas, proyectan sus valores "morfémicos" y resulta importante operar a partir de la conciencia de su presencia. El proyecto de una avenida de monumentos por Ortúzar, demostraría su afán de no independizarse de estos "morfemas", y también su coherencia al buscar su inserción en la estructura significante como una operación opuesta a todo vértigo totalizador de la emoción, permaneciendo la obra como ampliación de conciencia y no como lugar de catarsis o mitificación.

Octubre 1985

N. del A. El Gral. René Schneider Chereau, comandante en jefe del Ejército, hombre de principios democráticos, asesinado por un comando fascista en 1970.

El Trabajo Colectivo En Arte y Las Casi Inexploradas Ventajas Que Esta Modalidad Puede Aportar

Hernán Parada G.

Es una realidad comprobable que al trabajar en grupo varios artistas pueden lograr/obtener resultados mejores y con mayor posibilidad de influir en espacios no artísticos, asimismo las dificultades propias de esta modalidad (como la construcción de un pensamiento general/no individual) aumentan en relación directa/proporcional con la complejidad de la estructura "de arte" que se intente construir/crear.

Habiendo participado en varios proyectos deseo hablar/opinar sobre tres de estos y de los efectos/logros que obtuvimos/alcanzamos; estas obras son:

"un muro de la ciudad".

"el archivo"

"obra 335"

Proyecto "un muro de la ciudad" (1983). Se invitó a un grupo de artistas a trabajar sobre módulos que tenían impresa la fotografía de un muro de la ciudad de stgo., cada participante pudo intervenir este soporte (pie forzado) como quisiera y luego las diferentes intervenciones fueron unidas formando un largo muro que conformó la obra final. En este ejemplo de trabajo colectivo las personas separadamente trabajaron y luego unieron sus aportes para construir una cadena/estructura bastante simple y básica esto mismo evitó surgieran dificultades y los logros fueron más que suficientes. En este proyecto son más importantes los logros alcanzados en el nivel de manipulación/recomposición de información que en el nivel de estructuración general de la obra.

Proyecto "el archivo" (1978). Se juntaron varios artistas de un taller a conversar-discutir-pensar tras el objetivo de crear una obra en común, luego de varios encuentros se decidió construir una obra que trataría de ser una especie de banco de datos organizado desde el arte. Para llevar a efecto la idea se asignó a diferentes personas trabajar en diversas partes de la misma (fotos, textos, objetos, soportes). El resultado fue una ambientación. La estructura construida en este ejemplo esta es más compleja que la anterior (muro) pues no solamente podría crecer linealmente, sino que en varias líneas de extensión (permitía agregar mayor cantidad de datos en diferentes códigos, más fotos, textos, objetos). Las dificultades en este proyecto fueron pocas debido principalmente a que la idea central —crear un archivo— es algo/un concepto que conocemos y que podemos recrear fácilmente. Los logros mayores en esta obra también están en el nivel de la información recanalizada más que de la obra en sí misma.

Proyecto "obra 335" (1980). Cuatro artistas decidieron juntarse periódicamente a pensar-conversar-discutir tras el objetivo de crear/definir delinear una obra; se escogió una situación de vida cuestionada como contenido del proyecto y se adoptó el lenguaje escrito como soporte/medio principal del mismo. Básicamente la idea fue reproducir una fotografía 500 veces y entregarla/distribuirla, además de la fotografía se incluía un texto donde se designaba la obra. Esta idea se desarrolló una vez y luego se discutió tratando de corregirla (se trataba de lograr que la obra fuera lo más ajustada/precisa posible, ella misma debía definirse y ser no antes existencia/conocida, debía ser modélica). Estuvimos varios meses trabajando/pensando en hacer más compleja la estructura y nos ocurrió que a medida que cuestionábamos más y más nuestros personales modos de entender "lo artístico fuimos calentando este espacio-tiempo colectivo y llegó un momento en que decidimos suspender el proyecto pues comenzó a ser difícil estar de acuerdo (en partes del trabajo) sin que esto fuera caro/costoso para nuestras individualidades. Pienso que las dificultades mayores que enfrentamos estuvieron relacionadas con el espacio conceptual que transitábamos pues era cada vez más oscuro y a instantes brillaba tanto que nos enneguecía el entendimiento, también creo que la estructura que definíamos comenzó a exigirnos mayor precisión conceptual (en algún momento sentí que alimentaba un cuerpo extraño a mí y que esto nos gustaba/asustaba/molestaba/embruajaba).

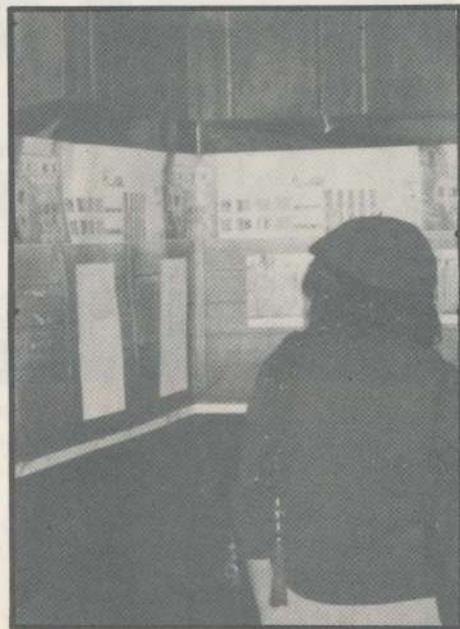
En el proyecto "obra 335" lo visual y objetual sólo permitía acceder a lo realmente importante de la obra. La estructura de obra 335 era la suma de varios conceptos, más que visible era entendible (lo que tu entiendas de su lectura).

Las dificultades en este proyecto estuvieron junto a nosotros desde el comienzo incluso provocaron nuestro quiebre, creo que lo que más dificultó nuestra labor fueron nuestras individualidades.

Las ventajas fueron rapidez en el desarrollo de ideas, mayor imparcialidad, mayor poder de acción.

Finalmente sostengo que el trabajar colectivamente en cualquier actividad nos permitirá alcanzar antes objetivos que separadamente demoraríamos mucho y que quizás nunca lograríamos.

La Florida, octubre '85



RAUSCHEMBERG

EN EL BELLAS ARTES

Patricio Rueda
Patricia Saavedra



MIRANDO A TRAVES DE UNA POSTAL O SU PREGUNTA ES MI RESPUESTA

Muchas son las interrogantes que nos dejó Rauschemberg desde que la cara de piedra pintada de Praxíteles sufrió una metamorfosis, a su paso por el Bellas Artes.

La barrera del idioma y también de las opciones, se plantearon desde un comienzo.

(Rauschemberg **afirmado** de su silla durante un foro en el museo de B.A.).

Las opiniones de la platea nacional divididas; arte puro (y todo está bien) o es sospechosa tu presencia aquí, Bob.

Sorprendido con sus amigos en un restaurante nos dice entender que le den duro, pero precisa "entienden que todos los gringos no son malos, mi arte expresa eso" señala conocer la situación del país, "es tan terrible como los otros países, no hay que ser campeones del drama, es necesario descubrirse"... "yo lo que hago es para toda la gente, porque el arte tiene mucho que decir por los que señalan **ESTA PATENTE ES ARTE**".

Rauschemberg mirando unas fotos de las protestas, "yes, I know this".

Rauschemberg mirando las protestas como fotos.

Rauschemberg mirando a Chile como postal.

Muchas son las preguntas que nos deja y pocas las respuestas.

El descalce que provoca Rauschemberg con su puesta en escena en el Bellas Artes, permite preguntarse por las condiciones de rearme de las bases de apoyo (ideológicas) de los productores locales.

Si Rauschemberg impone su discurso visual e ideológico al ocupar la escena de las artes visuales, impone también el silencio a los productores nacionales?

El proceso de construcción de imagen y estructuración de códigos visuales es posible desde la periferia sin adscribir a un discurso internacional dado?

Es necesario pensar la ocupación del espacio visual, cultural e ideológico que hace Rauschemberg con su permanencia en Chile como los problemas de lo específico del desarrollo de la producción plástica en nuestra (s) sociedad (es) dependiente (s).

Es posible entender que los discursos de las artes visuales construidos desde los países periféricos son parte integrante de las relaciones de producción (artística) mundial, existiendo una integración dominada por el discurso internacional de los centros hegemónicos.

Es posible entenderlo, analizando las formas de relación, integración u oposición

con las producciones de los sistemas ideológicos culturales dominantes a nivel planetario.

UNA PERSPECTIVA DIFERENTE

Muchas son las preguntas, pero 2 integrantes del equipo R.O.C.I., respondieron algunas desde su lugar. Charles Yoder (37 años) es el curador y responsable de Rauschemberg; Thomas Bühler (42 años) encargado del montaje y la parte visual.

¿Cómo ha sido tu experiencia de trabajo con Rauschemberg?

Charles: trabajo con Rauschemberg desde 1976 hasta hoy; comencé a trabajar cuando todavía era estudiante de arte. Trabajo en R.O.C.I. porque es una empresa, es un trabajo de arte y también es una empresa.

Thomas: Es un trabajo como otros, hemos trabajado con otros artistas también, pero R.O.C.I. es lo más grande. He participado en otros trabajos grandes como la retrospectiva de Rauschemberg en Europa en 1981 y para una exposición colectiva sobre Dubuffet en Alemania; comencé a trabajar con Rauschemberg en 1980.

¿Qué características tiene el equipo de R.O.C.I.?

Th: Rauschemberg hace las obras y no se preocupa de nada; el equipo es de apoyo y documentación. Trabajamos 10 personas, todos artistas, encargados de la fabricación de obras, la serigrafía, fotografía etc.; alguien tiene que hacer todas estas cosas, gente que acepte la responsabilidad de hacerlas. Rauschemberg sólo trabaja pero todos piensan, todos colaboramos, el equipo le presenta alternativas pero la decisión final es de él. En las serigrafías otra persona toma las fotos y Rauschemberg es quien decide la foto; los pequeños trabajos los hace en hoteles. Nosotros somos los encargados de la producción de R.O.C.I., el transporte y el montaje.

¿Cómo llega Rauschemberg a Chile?

Ch: el director artístico viene primero a Chile, hace los contactos y decide el museo.

¿Se relacionan con empresas privadas para desarrollar este proyecto?

Ch: Rauschemberg financia este proyecto con su dinero, hace 2 semanas pensaba hacer un nuevo estudio para transportar las obras porque le ha faltado dinero a R.O.C.I. Yo puedo trabajar en cualquier sitio no necesito un estudio especial.

¿"El Mercurio" auspicia a R.O.C.I. en Chile?



Th: "El Mercurio" no dio dinero alguno y Theberge (embajador de USA) sólo nos dio una cena.

¿La obra de Rauschemberg se inscribe hoy día dentro del arte POP?

Ch: ¡No! Rauschemberg es Post Abstracto expresionista, Lichstenstein y Wharhol son Pop.

Después del gran premio de Venecia en 1964, comienza a trabajar con tecnología, ingenieros, calculistas, etc., no hace más pintura. En 1971 vuelve a la pintura.

¿Qué es la fundación R.O.C.I. que se mencionó durante el foro en el museo de Bellas Artes?

Th: R.O.C.I. es Rauschemberg no una fundación, él no viene como delegación oficial. No quiso ayuda oficial de USA para desarrollar su proyecto, quiere ir.

¿Por qué escogen el museo y no otro sitio?

Ch: Rauschemberg viene aquí antes, no había otro sitio en Chile: la exposición de ese tamaño tiene un seguro que dice que no permite otros lugares. El seguro es de 7 millones de dólares.

¿"El Mercurio" le pregunta a Rauschemberg la opinión acerca de la corriente neoexpresionista, ¿cuál es la opinión de uds.?

Th: mucha gente que hace pintura neoexpresionista usa grandes formatos pero no aprende a dibujar, creo que en 10 años se puede ver que pasa con eso. Hay un mercado para eso, pero eso no es la calidad de los expresionistas.

¿Cómo enfrentar Rauschemberg a Chile en su proceso de creación? por ejemplo ¿Cómo enfrenta el problema social que hay detrás de las láminas de cobre (la mina, los mineros, el trabajo, etc)?; ¿Cómo enfrentar Rauschemberg a Chile en su proceso de creación? por ejemplo ¿Cómo enfrenta el problema social que hay detrás de las láminas de cobre (la mina, los mineros, el trabajo, etc)?

Th: Rauschemberg en su obra no ve ideas, le interesa sólo el material, es un espacio para sí mismo.

Ch: Rauschemberg gusta del material, quiere dejar algo al país.

Th: él es un artista puro, le interesa las imágenes, trabaja solo, es un artista visual y social. El concepto social es igual en todo el mundo, no está unido lo social con lo político.

Ch: para nosotros un hombre cargando unas enormes cajas es algo bello.

Th: él es un artista, ha visto al pueblo y ha hecho su obra, es lo que ha conocido de Chile, es la expresión del artista.

¿Por qué puso Rauschemberg la imagen de su cara en el frontis del museo?

Ch: es un chiste, se colocó porque le gustó estar al lado de Leonardo da Vinci; Rauschemberg siempre dice que ellos fueron amigos, que fueron juntos a la escuela.

¿Por qué Rauschemberg elige países periféricos para desarrollar su proyecto R.O.C.I.?

Th: por lo lejano, difícil, mágico. El pueblo de Chile es afortunado porque lo que ha visto es lo mejor que ha hecho él; el pueblo de USA y Europa no lo ha visto.

¿Hacia donde va R.O.C.I. después?

Ch: Venezuela, Tibet, Japón.

¿Cómo hacen uds. para desarrollar un trabajo de arte propio?

Ch y Th: no tenemos tiempo para ninguna cosa.

Th: nuestra obra son los cajones (de embalaje).

Ch: el equipo R.O.C.I. somos todos más los 98 cajones.

¿Cuál es su sueldo como trabajadores de R.O.C.I.?

Ch: todos los gastos de viaje pagados, comida, cerveza (risas), además una obra de Rauschemberg.

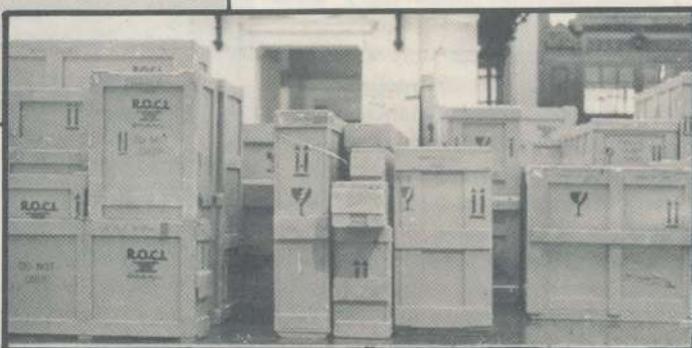
¿Cuáles son sus roles específicos dentro del equipo R.O.C.I., como encargados de la producción?

Th: yo soy el responsable del montaje y desmontaje de las obras, de organizar el espacio de exhibición.

Ch: la gente piensa que soy el guardaespaldas de Rauschemberg, pero soy el curador (responsable general de las obras).

7 PREGUNTAS A RAUSCHEMBERG DESDE LA PERIFERIA

- 1) Rauschemberg dice que R.O.C.I. es una embajada de paz, ¿por qué R.O.C.I. en Chile?
- 2) Por qué Rauschemberg elige países periféricos para desarrollar su proyecto R.O.C.I?
- 3) Es R.O.C.I. el Challenger también?
- 4) Rauschember obtiene los materiales (cobre, imágenes, experiencias) en nuestros países, los procesa en su taller y los trae de vuelta como un producto de arte, ¿cómo ve Rauschember la relación entre USA y los países periféricos a través de su trabajo?
- 5) ¿Quién piensa Ud. va a ser el destinatario de su trabajo creado para donar a Chile?
- 6) Cuando Rauschember obtiene el material para elaborar su trabajo acerca de Chile no incorpora la preocupación de los artistas chilenos con respecto a su propio medio ¿cuál es su relación con los artistas de países periféricos?
- 7) Dentro de su producción de arte en Chile, cómo incorpora el proceso social, político y cultural que implica trabajar con las imágenes y materiales por Ud. escogidos?



Ref.: Estas preguntas fueron entregadas a R. Rauschember en agosto de 1985 junto a un ejemplar de APECH N° 1. No hubo respuesta.

octubre 1985

INTERTEXTO

Nelly Richard

"Todo esto apunta, indudablemente, más lejos que la interrogación sobre las escuelas de arte y se transforma en el dar cuenta de nuestro paisaje cultural".

Francisco Brugnoli —"Los más jóvenes y las escuelas de arte"— APECH 1 - Junio 1985.



Por supuesto que un cuadro es más que su estructura material: tela + marco + bastidor.

Ha sido primero una *matriz de contemplación*: es decir, que moldea un tipo de experiencia estética tradicionalmente basada en rituales de placer o de recogimiento organizados en torno a la percepción de las imágenes. El cuadro es por lo mismo: soporte reproductor de toda una ideología del arte que satisface una demanda social acondicionada por el peso de las instituciones (museos, escuelas de Bellas Artes, galerías, crítica promocional, etc.), reguladoras de su producción. Entonces reflexionar sobre pintura es preguntarse inevitablemente por la ideología del cuadro: por el tipo de gestiones que favorece dentro de una determinada formación social y económica, por la cantidad de "mitos del artista" que sustenta su concepción (talento y genialidad expresiva, gusto y sensibilidad pura, etc.), por las redes de apropiación (y no sólo las mercantiles) en las que se inserta, por el tipo de acomodos institucionales a los que se presta, etc.

Son por ejemplo detectables algunos de los efectos de la recomposición pictórica chilena a nivel de las transformaciones ocasionadas en las dinámicas de recepción socioculturales del producto de arte. Mencionando tentativamente a sólo alguna de ellas:

—Modificaciones aportadas a nivel del

público de exposiciones: si bien ha ganado en vitalidad (es principalmente universitario), ha perdido en diversidad: todo un campo intelectual (poetas y literatos, investigadores, etc.) que durante años se sintió convocado o interpelado por las obras del CADA, de Dittborn o de Leppe, aparece hoy notoriamente más despreocupado de lo que acontece en la plástica.

La circunscripción de ese público (su pérdida de interdisciplinarietà) es también coincidente con el hecho que de las mismas problemáticas susceptibles de ser formuladas en torno a las manifestaciones de pintura se han ido recortando: ya no es tan habitual que incorporen a su debate los avances de otros sectores de análisis (ciencias sociales o feminismo, semiologías de la imagen, teorías de la comunicación, etc.) ni que discutan efectos ideológicos.

El objeto-pintura tiende a desvincularse de esos nexos *críticosociales* a la esfera cultural para reconfirmar su pertenencia al campo de la estética como actividad "desinteresada" (en la tradición kantiana).

—Reactivación de la cuestión universitaria. Desde 1977 hacia adelante (y quizás a excepción del Seminario Arte Actual (1979), la nueva escena creativa en Chile permanece desvinculada de la Universidad. Principalmente porque, casi ninguno de sus autores (ni Leppe, ni Dittborn, ni Zurita, ni Rosefeld, etc.)

pertenece al cuerpo universitario ni goza de un respaldo académico. Es entonces una escena que se gesta fuera de los circuitos de enseñanza del arte (razón quizás de su "no capacidad de proyectarse en los grupos más jóvenes" de la que habla Brugnoli). De hecho, la "avanzada" no ingresó nunca al ámbito de la Chile: el discurso pictórico ahí dominante no le dió cabida durante todos estos años —a diferencia de lo sucedido en la Católica gracias a profesores como Eduardo Vilches con Gallardo de ayudante— a ninguna problemática de arte susceptible de poner en crisis (o al menos, en duda) el tradicionalismo de una enseñanza que van canonizando los maestros —"La Escuela de Bellas Artes es una academia antes que nada. (...) para que yo enseñe un oficio que tiene leyes muy concretas e inamovibles" (Adolfo Couve - El Mercurio 7 de julio de 1985).

Podría quizás preguntarse qué relación establecerían ahora los nuevos pintores con los referentes de la "avanzada" si hubieran tenido la debida oportunidad de conocerlos sin que se les fomentara tanto pánico a su existencia. Preguntarse también qué otra manera posible habrían encontrado esos nuevos pintores para productivizar su puesta en antecedentes (aunque sea bajo el modo del rechazo) de toda una secuencia de arte de la que fueron desvinculados a la fuerza.

La emergencia de toda una generación de nuevos pintores que egresa de la Chile, de la Católica, del Instituto de Arte Contemporáneo, del Arcis, etc., replantea ahora la cuestión universitaria (situación de las escuelas de arte y tipo de enseñanza ahí oficializada), a la vez que pone al descubierto la carencia de información respecto al manejo de toda una serie de referentes contemporáneos asimilados en cualquier otro contexto de formación artística.

—Reordenamiento de las materias de debate artístico:

a) por ejemplo, la cuestión de lo latinoamericano (o mejor dicho; del significado de la pertinencia a una cultura de periferia) queda postergada por toda la nueva secuencia de pintura que sostiene con el discurso internacional una relación generalmente satisfecha y, en algunos casos, hasta conformista. El problema de la dominancia cultural (hegemonía del discurso internacional que dicta las pautas de orientación artística excluyendo de su campo de autoridad a todas las formas de cultura marginales) no alcanza a ser resentido como problema por muchas de esas

obras que más bien aspiran a formar parte de las grandes redes metropolitanas y a igualar sus productos de mercado. La mayor parte de la iconografía que manejan las obras (salvo excepciones que valdría la pena precisar) pertenece al léxico internacional; tampoco esas obras parecen demasiado interesadas en subvertir la condición uniformizante de esos modelos o en problematizar su subordinación a ella.

b) La polémica en torno a la *convencionalidad* de la galería (que fue determinante de todo un período) había sido generada por obras que renunciaron a estructuras cerradas de producción (el cuadro como objeto finito) y ocuparon nuevas dinámicas espacio-temporales de intervención creativa del cuerpo social. Esa polémica deja de tener sentido en el caso de una nueva producción de cuadros que presupone su reconocimiento social en el circuito de arte establecido y que entra en conformidad con sus estructuras.

c) la discusión en torno a las estrategias antioficiales que suponía reflexionar sobre los riesgos de participación en eventos patrocinados por el gobierno, sobre los peligros de asimilación ideológica o recuperación institucional, ha también perdido vigencia: la nueva pintura vive generalmente su relación a la institucionalidad y a la cultura oficial (Museo, empresa El Mercurio, Bienales, etc.) de una manera más bien aporética. El mismo hecho que las obras hayan abandonado el correlato sociopolítico (y que ya no requieran de las maniobras desplegadas en torno al límite de lo prohibido que fija la censura) las vuelve más fácilmente acomodables dentro del enmarque institucional.

Por supuesto que estas nuevas manifestaciones positivizan también una serie de otras instancias de discurso: resubjetivación de la huella, economías libidinales, fantasmáticas de lo imaginario (fragmentarismo de la imagen y noción de cuerpo parcial), etc.

La misma irrupción de esa nueva pintura es digna de rigurosa atención. Tampoco habría que cometer el error de volver todas las obras iguales entre sí en circunstancias en que diferencias notables separan una gestualidad pictórica de otra. En ese sentido, el comentario de Brugnoli publicado en el N° 1 de la revista de la APECH me parece ser una de las primeras aproximaciones lúcidas y responsables a la identificación de ese fenómeno de recomposición pictórica.

REPORTAJE GRAFICO

El presente reportaje gráfico intenta dar una visión más o menos panorámica del trabajo mostrado en galerías durante el segundo semestre de 1985 priorizando por las muestras individuales, aunque en el caso de los más jóvenes en exposiciones colectivas.

Es importante destacar que la variedad de estilos no ha sido otro criterio de selección para así poder confrontar mediante el registro fotográfico, los trabajos exhibidos durante el período.

La técnica de registro y el espacio disponible, han dificultado o limitado la inclusión de algunas obras, principalmente instalaciones.

Equipo Revista



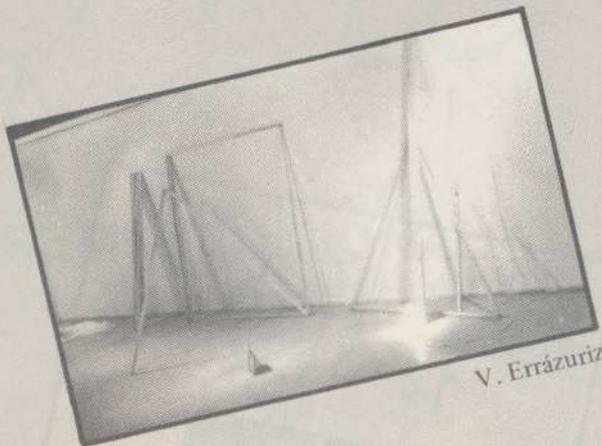
E. Dittborn



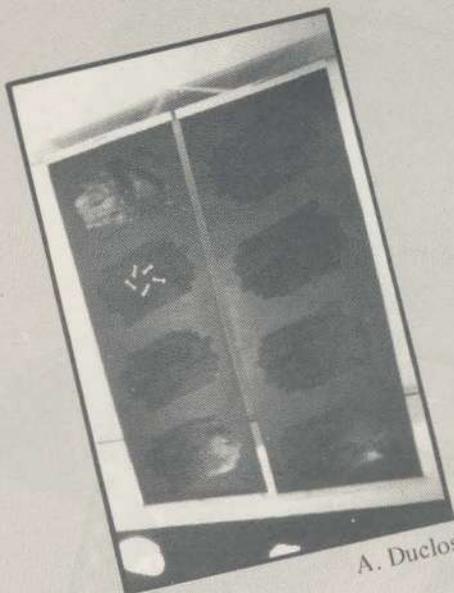
F. Brugnoli



G. Díaz



V. Errázuriz



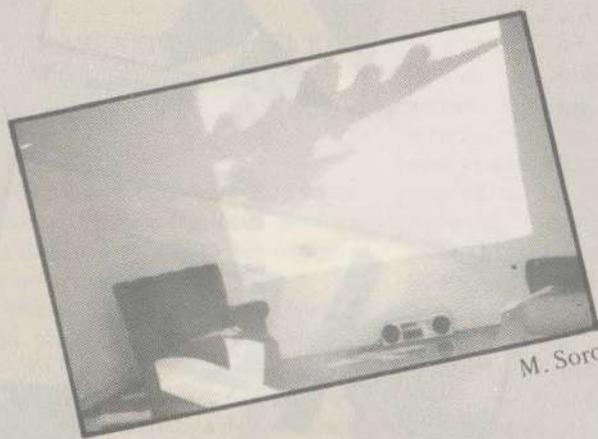
A. Duclos



J. Dávila



C. Leppe



M. Soro



M. Torres



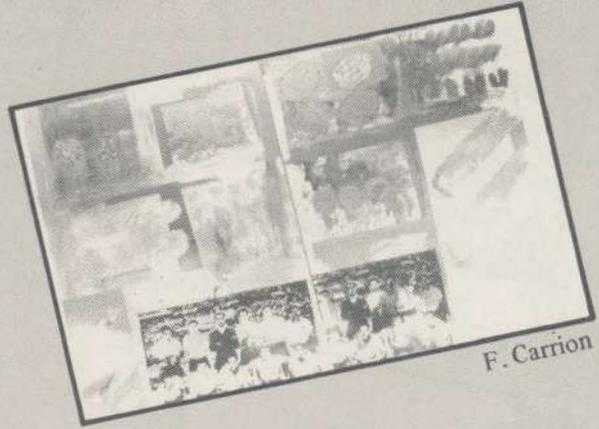
J. Basso



E. Carrasco



M. Meneses



F. Carrion



V.H. Codocedo



Rayo Terrición



C. Bogni



E. Freifeld

Roa

PREMIO NACIONAL



HOMENAJE A ISRAEL ROA Sergio Montecinos

El pintor Israel Roa ha sido galardonado con el Premio Nacional de Arte, que es la distinción más alta que otorga el Estado a un artista chileno.

Para quienes hayan seguido de cerca la evolución plástica de Roa, este reconocimiento no habrá de sorprender. Entocado a los más notables principios que inspiraron la labor artística de su maestro Juan Francisco González, su obra primera lleva el ritmo y la vehemencia característica del gran maestro chileno que en nuestro país, según el decir de Gabriela Mistral libraré "la batalla por el impresionismo".

Con esta orientación estética que hiciera de la luz el motivo esencial del cuadro, Roa se distinguió por una paleta

abigarrada de ocres, amarillos y dorados, que trasladados a la tela por golpes de pincel y de espátula, conferían movidos ritmos a sus paisajes, imprimiendo de esta manera una dinámica tonal en concordancia exacta con el temperamento ágil y nervioso y chispeante del espíritu de su autor.

Hay otros momentos en que su paleta ha llegado a ser azul, sombra, profunda. Dentro de estas gamas, elabora cada género de obra: paisaje, composición, retrato, etc., con un criterio muy personal para concebir el proceso de los materiales empleados. La manera de pintar de Roa, podemos resumirla así: Comienza pintando grandes masas tonales, que le sirven como fondos, para enseguida dibujar ágilmente encima detalles determinados.

Emergen, entonces luminosos de la fluidez de los fondos, los motivos del mundo aparente, establecidos a base con cierto humor festivo en algunas obras y en otras con cierto trágico desencanto o dramatismo poético.

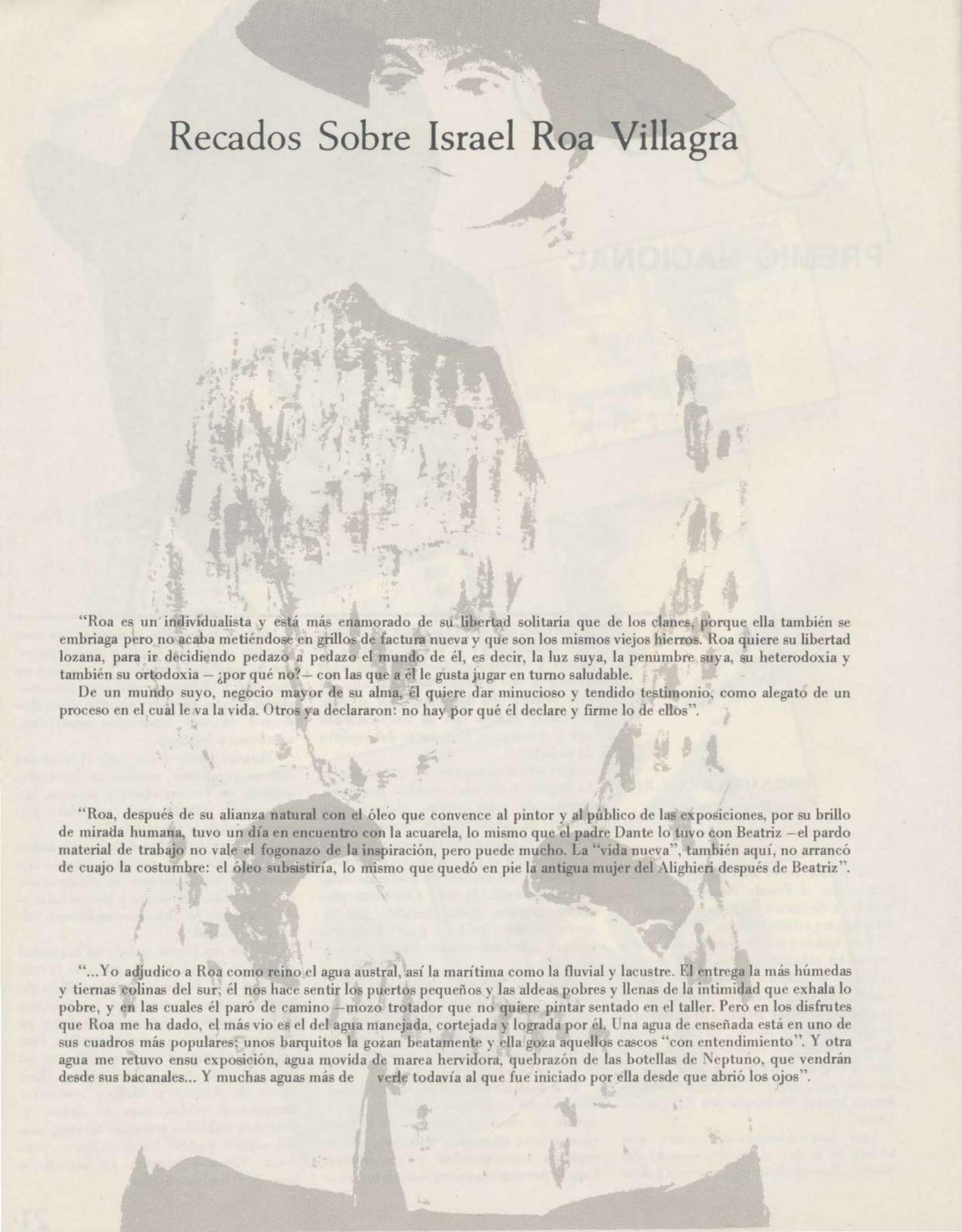
Roa se define como un intuitivo notable y como un virtuoso, pues no interviniendo en ellos los dominios de la disciplina teórica aprendida, que restaría toda suprema espontaneidad y virtuosismo. Esto le permite renovarse constantemente

y también le permite conmover aún con aquellas obras que llegan a desintegrarse por su habilidad excesiva. Y lo curioso es que esto podría ser negativo en sus creaciones, llegan a reunir encantos especiales dentro de esos modelados imprecisos, vaporosos y fugitivos.

Maurice Denis decía "que el ideal del arte es condensar, resumir en un corto número de formas claras y precisas, las relaciones infinitamente variadas que percibimos de la naturaleza".

Los paisajes de Israel Roa concebidos dentro de términos sumarios alcanzan sin asperezas, sin esfuerzos ni disonancias, una particular distinción y poesía haciendo converger lo objetivo con lo esencialmente sensorial.

Roa es un pintor nacido en la austral ciudad de Angol. Esa geografía es la que nutre a Roa. El verde de la cordillera de Nahuelbuta es bueno para los bosques sureños que pinta. La sangre de Angol es el rojo apropiado para el bermellón. Los trigales de Traiguén son el amarillo oro, el ocre adorado para pintar otoños. Los cielos de Arauco y Malleco contienen abundantes azules, para regodearse y descubrir nublados y recoger las imágenes del vértice austral. La ecuación es perfecta. Tierra y hombre. La naturaleza empujó el destino de Roa.



Recados Sobre Israel Roa Villagra

“Roa es un individualista y está más enamorado de su libertad solitaria que de los clanes, porque ella también se embriaga pero no acaba metiéndose en grillos de factura nueva y que son los mismos viejos hierros. Roa quiere su libertad lozana, para ir decidiendo pedazo a pedazo el mundo de él, es decir, la luz suya, la penumbra suya, su heterodoxia y también su ortodoxia — ¿por qué no? — con las que a él le gusta jugar en turno saludable.

De un mundo suyo, negocio mayor de su alma, él quiere dar minucioso y tendido testimonio, como alegató de un proceso en el cual le va la vida. Otros ya declararon: no hay por qué él declare y firme lo de ellos”.

“Roa, después de su alianza natural con el óleo que convence al pintor y al público de las exposiciones, por su brillo de mirada humana, tuvo un día en encuentro con la acuarela, lo mismo que el padre Dante lo tuvo con Beatriz —el pardo material de trabajo no vale el fogonazo de la inspiración, pero puede mucho. La “vida nueva”, también aquí, no arrancó de cuajo la costumbre: el óleo subsistiría, lo mismo que quedó en pie la antigua mujer del Alighieri después de Beatriz”.

“...Yo adjudico a Roa como reino el agua austral, así la marítima como la fluvial y lacustre. El entrega la más húmedas y tiernas colinas del sur; él nos hace sentir los puertos pequeños y las aldeas pobres y llenas de la intimidad que exhala lo pobre, y en las cuales él paró de camino —mozo trotador que no quiere pintar sentado en el taller. Pero en los disfrutes que Roa me ha dado, el más vio es el del agua manejada, cortejada y lograda por él. Una agua de enseñada está en uno de sus cuadros más populares; unos barquitos la gozan beatamente y ella goza aquellos cascos “con entendimiento”. Y otra agua me retuvo en su exposición, agua movida de marea hervidora, quebrazón de las botellas de Neptuno, que vendrán desde sus bácanales... Y muchas aguas más de verle todavía al que fue iniciado por ella desde que abrió los ojos”.

EL ESPACIO TEATRAL

CLAUDIO DI GIROLAMO

tajante entre la ilusión y el espacio concreto de actuación. Appia y Craig, al comienzo de siglo, plantearon la introducción de la "arquitectura escénica". Concepto esencialmente revolucionario respecto a las formas contemporáneas de plástica teatral.

La "Arquitectura escénica" se usa, se transita. Ya no es un plano mentiroso, sino que puede ser penetrado y recorrido por los actores en su accionar dramático; es susceptible de ser teñido por luces que develan sus formas *tridimensionales* y pueden apoyar su expresividad plástica con innumerables efectos. Pintura y diversas texturas agregan aún mayores posibilidades de intervención. Desde el desarrollo y penetración masiva del cine, por lo demás, el público ya se ha acostumbrado a una gran dosis de "realidad" y de "verdad" en los espacios escénicos. Desde los interiores hasta los grandes exteriores, por no hablar de los malabarismos que se logran con los efectos especiales en las películas de ciencia-ficción. Este acostumbramiento genera una exigencia creciente de "credibilidad" en lo que acontece en los escenarios. Si bien es cierto que el fenómeno arriba anotado parece acercar cada vez más el diseño de escenarios a la arquitectura más que a la pintura o la escultura, es importante, sin embargo, señalar que ese acercamiento es más formal que de fondo. En verdad se trata de un fenómeno muy específico que pide prestado o directamente "roba" a otras disciplinas artísticas los elementos que necesita para recrear otro espacio y otra relación con el receptor.

Parecería importante reflexionar, aunque sea brevemente, en torno al espacio teatral y a su relación con el concepto de espacio que alimenta las artes plásticas. Todo arte visual trabaja con el espacio; sin embargo, tanto el teatro como el cine o el video incluyen una variable que los diferencian sustancialmente de sus primas hermanas, la pintura, la escultura, la gráfica.

En ellos, en efecto, el fenómeno artístico se manifiesta "en acción". La imagen sensorial se nos presenta en constante movimiento y su expresión está ligada indisolublemente a las modificaciones espaciales que ese movimiento produce en las imágenes. En el caso concreto del teatro, el actor es parte de ese espacio y lo modifica constantemente con sus desplazamientos dentro del escenario.

Es por eso que prefiero cambiar la ortodoxa definición de "escenografía" por la de "articulación del espacio escénico". Y no es por un simple afán innovador. Durante varios siglos y sobre todo en las óperas o las óperas-ballet, el escenario, del punto de vista plástico consistía en un gran plano horizontal, de un solo nivel, con un telón pintado al fondo y otros a los costados. De allí la expresión de "fondale" o "fondo" para definir los grandes "decorados" que simulaban perspectivas de enorme profundidad o bosques impenetrables.

Esos telones, si bien producían la ilusión buscada, quedaban, sin embargo, vedados al libre tránsito de los actores por su estructura bidimensional produciéndose en la realidad una separación

Ese nuevo espacio además tiene que "articularse" según un itinerario prefijado por el texto dramático. Sus accidentes tridimensionales no son fruto de la libre inspiración del diseñador, sino que más bien resultan de su capacidad de adecuación y de equilibrio para compatibilizar los diferentes elementos que confluyen en el escenario.

No se trata, en efecto, de "acompañar" el acontecer escénico o, peor, "dar un marco adecuado" a la obra, sino que de crear el mundo en el cual se sumerge el espectador para compartir con los teatristas esa experiencia vital de comunicación.

En definitiva, el articular un espacio escénico no es una función co-lateral o a posteriori de la creación artística-teatral. Es un elemento sustancial para que exista tal creación, es inseparable del fenómeno.

¿Por qué se define como "articulación"? Porque una articulación nunca es gratuita; siempre tiene una relación de causa a efectos con su objetivo. Su eficacia es su razón de ser. Su belleza está ligada íntimamente a la precisión de su funcionamiento. La articulación es lo contrario de la "caparazón" que cubre, esconde el funcionar del instrumento. Es esencial en cualquier cuerpo y en cualquiera disciplina. Articular un espacio es tan exigente como el articular un discurso. Necesita coherencia, claridad, profundidad y objetivos claros. Y por sobre todo algo que comunicar a otros. En el caso del teatro, el hecho de articular un espacio se vuelve un fenómeno más complejo en comparación con las artes plásticas.



Ello porque tiene que resolver la interacción de múltiples sensibilidades y voluntades. En su gestación el teatro como arte es más bien un fenómeno colectivo o comunitario; su gestación transcurre entre acuerdos y desacuerdos, puntos de vista cambiantes o antagónicos. Avanza entre conflicto y conflicto asumiéndolos y resolviéndolos hasta llegar a la objetivación de la obra de arte. Todos los elementos que intervienen en su realización son tamizados una y otra vez hasta llegar a un acuerdo, sino total, por lo menos lo suficientemente estable como para poder resolverse en un todo armónico desde el punto de vista formal y de intencionalidad.

Una obra teatral no existe como fenómeno comunicacional hasta que no es re-presentada con la participación de los "intérpretes". En este caso, director, actores, técnicos y público. Es por eso que todos aquellos que intervienen en la

experiencia modifican cada vez la propia expresión artística. Los elementos que confluyen para darle forma se producen simultáneamente y en forma irrepetible. Cada presentación es distinta ya que los receptores diferentes modifican la acción artística en el escenario. No se trata solamente de que perciban en forma diferente la obra (eso acontece con toda obra de arte) sino que estructuran una relación cambiante con los otros sujetos que, ante ellos, elaboran la obra, paso a paso, hasta concluirla. El espectador teatral tiene el privilegio de introducirse en el mundo misterioso de la gestación de la obra de arte y de poder incidir con su presencia y su reacción en el resultado final de su objetivación. Si bien en el plano subjetivo todo arte es complementado por el receptor y logra su verdadero y último sentido en esa relación, es igualmente cierto que en pocas experiencias artísticas ese plano deja de ser subjetivo

y se vuelve objetivamente mensurable como en el teatro. En la pintura o en la escultura la obra no "cambia" en su expresión espacio-temporal si es percibida de distintas maneras y no es susceptible de adecuaciones en su forma frente a eventuales requerimientos del receptor. La aprobación o la reprobación de este último no son capaces de generar cambios en su estructura, ni siquiera en su forma aparente a menos de intervenirlas en forma violenta.

El espacio teatral y su expresión temporal se genera y adquiere su real dimensión sólo en el instante en que el público ocupa el lugar que le corresponde y contribuye con su participación activa al desenvolvimiento de esa que, con propiedad, podemos definir, más que como "acción de arte" —un "arte en acción".

Noviembre de 1985



ACERCA DEL ARTE POSTAL

Guillermo Deisler

ARTE CORREO (1)

Reciclaje y la paz: he estado trabajando estos dos conceptos que dicen relación con el Habitat o el medio circundante y su preservación, a través de la red de Arte correo que permite una dialéctica en busca de la verdad y la concreción práctica, ya no sólo planteamientos técnicos.

La paz resulta no solo un deseo sino la posibilidad de contribuir por su preservación. Es una lucha por la vida, por la existencia, por la fuente de la razón misma de ser humano. La búsqueda de la paz no excluye la lucha por la justicia sino que se complementan. La paz es armonía como la armonía es una categoría estética. Así el arte-correo es él o un instrumento en manos de creadores que están abiertos a no solo reflejar sino a modificar la realidad en búsqueda de esa armonía que embellece al hombre, luchando por crear lazos de fraternidad en la lucha por recuperar la justicia social, la conservación del medio, eliminar las diferencias y abrir paso a formas nuevas de creación artística.

El reciclaje es una forma práctica de recuperar materiales y enviarlos en dirección donde sean de utilidad. Es también aprovechar materiales de imagen o de texto para así bajar los niveles de consumo y producción de estos mismos materiales para contribuir a la conservación de nuestros recursos forestales. Es una actitud ecológica que si bien es poco efectiva, desarrolla el concepto de reciclaje como una forma de preservación ecológica.

Finalmente, dadas las circunstancias del desarrollo de las relaciones internacionales a nivel de campos y su enfrentamiento. Dada la acumulación de armamentos destructivos masivos que ponen a la humanidad ante la disyuntiva de la desaparición de la vida e incluso de la destrucción total de nuestro habitat natural: la tierra.

Así la preservación del medio, la lucha por la paz hoy, se han convertido por esta nueva situación en el elemento más fundamental de toda actitud humana y artística por consecuencia, y en el elemento de unión y de convergencia de una inmensa mayoría. Esto es lo que yo opino y defino como "conciencia planetaria". O sea, la forma en que esta actitud se refleja es la de sentirse "ciudadano del mundo", que es el apareamiento de un concepto global de expresarse como especie humana con un destino común, un hábitat común y una misión en el universo que desentrañar.

La movilización, que es marginal, tratándose de la utilización de la red postal, emerge en todos los niveles, siendo el movimiento artístico más importante como sostén de esta conciencia totalizadora, planetaria.

La marginalidad adquiere así una nueva dimensión, la de mayoría. Una mayoría actuante y participante, de la que no se requiere más esfuerzo artístico que la de responder a un mensaje.

13 marzo 1986, Santiago.

ENUMERACION POSTAL (2)

El arte-correo:

- es posible sólo en las condiciones de Paz y mutuo respeto y entendimiento.
- se hace posible por medios tecnológicos cada vez más desarrollados y al alcance de las masas.
- busca obtener una respuesta al mensaje enviado, que en términos de comunicación se dice realimentar el circuito emisor-mensaje-receptor.
- así plantea un esquema nuevo de relaciones entre el artista-creador y su "público" pasando a ser emisor (artista correo); el mensaje (arte-correo) y el receptor (público). Este último al responder el mensaje se convierte en emisor (artista-correo), a su vez.
- crea el concepto de **RED** (network) como alternativa al de "mercado" de Arte (autor-galería-crítica-público espectador).
- aparece en distintos lugares, con un carácter cosmopolita, y con objetivos similares:
 - usar el correo como medio y crear una red.
- buscar hacerse entender y tiende a la utilización de códigos artísticos abiertos:
 - que su lectura sea posible más allá de las dificultades de los idiomas o las lenguas.
- utiliza de preferencia el lenguaje (distintos sistemas de signos para dar a entender algo).
- ayuda a relacionarse y crear nexos entre sus operadores. Hace posible la colaboración y la fraternidad en un nivel superior: en el de la realización y corrección de iniciativas de bien común, de solidaridad y de paz.
- el conocimiento entre los creadores crea a su vez relaciones y posibilita la realización de proyectos.
- los proyectos son así una característica del Arte-correo, como el archivo, las cadenas, etc., no perdiéndose de vista otras formas tradicionales como la exposición, el libro, etc.
- todo indica en la red de Arte-correo, por su carácter multi-creacional, cosmopolita, no limitante, que se funciona con una categoría nueva:
 - "conciencia planetaria", diría yo; que la podría definir como la conciencia de ciudadano del mundo, como la voz ya no de la aldea o de la nación "X", sino como el sentir planetario, global.

- es el movimiento, fenomenocultural más extenso en el plano artístico como tendencia. Su internacionalización es indiscutible, a pesar de la situación de desmedro de algunas naciones en donde los costos postales son aún elevados en relación a los ingresos medios, lo que limita la utilización del medio postal.
- es un fenómeno de carácter marginal, al margen de los sistemas artísticos tradicionales, que contradictoriamente han pasado a ser marginales frente a la extensión de la red de Arte-correo internacional.
- es por lo tanto un medio para salir del aislamiento, de contrarrestar el peso de todo aparato opresivo, a ser: la comercialización; los medios tradicionales de condicionamiento artístico cultural; los aparatos de fijación de modelos y conductas; las llamadas políticas culturales; las imposiciones del gusto imperante; de la aristocratización y mediatización de la información.
- es un medio alternativo y por lo tanto responde a necesidades no consumistas. Es fundamentalmente, salvo excepciones, no comercial o comercializable es como todo organismo vivo. Difícil de que se lo encasille. Es la excepción y también la regla. Es nuestra opción por una convivencia terrestre posible, pacífica, de gran tolerancia. Que no significa aceptación de dicotomías excluyentes.

Stgo., 12 de marzo 1986.

(1) y (2): Estos textos fueron enviados por Guillermo Deisler a Víctor Codocedo y Patricio Rueda como parte de una comunicación postal.



ORGANIZACION EN DEFENSA DE LA CULTURA

En septiembre de 1982, por iniciativa de la APECH, se invitó a los colegas de la SECH —Sociedad de Escritores de Chile— a participar en el “I Encuentro de Escritores y Artistas Plásticos”, como una forma de iniciar el reagrupamiento del “frente Cultural” y pensando ya, en la constitución futura de una federación de la Cultura Nacional.

A tres años de aquel evento —que significó el traslado de la APECH a la “Casa del Escritor”— surge una instancia que, en los hechos, constituye la materialización de aquel objetivo precursor: el COORDINADOR DE LOS GREMIOS DE ARTE (C.G.A.), la nueva organización de los trabajadores del Arte, constituida por todos los gremios que agrupan a los creadores de las diferentes áreas artísticas, y cuya representatividad está dada a niveles de Presidentes y/o Vice-Presidentes de gremios.

Este logro, es, sin duda, un avance cualitativo en la sostenida lucha que ha desarrollado el sector, en defensa del Arte y la Cultura nacionales.

El C.G.A., recordemos, es la expresión actual de la primitiva “UNAC” (1968) y del “COORDINADOR CULTURAL” (1983), ambos, antecedentes organizativos del sector cultural, sin la existencia de los cuales no habría sido posible dar este paso tan significativo, hoy día. No ha sido casual, el que destacados artistas de la plástica nacional, o la misma APECH como organismo gremial, desde un comienzo hayan impulsado y ayudado a desarrollar estas iniciativas unitarias, en perspectivas a un futuro de libertades e integralidad del Hombre como miembro del colectivo social.

El aporte que la APECH y la APJ en conjunto, pueden hacer en esta nueva etapa, será determinante para la marcha del C.G.A.

Como señala el documento de Constitución del C.G.A., “su objetivo fundamental es desarrollar la lucha y movilización por la dignificación del trabajo artístico y cultural en general”. Otro acápite de él, señala que “otro objetivo será el impulso de una reflexión sobre el proceso cultural; desarrollando, sobre una práctica de elaboración teórica colectiva... la construcción de un Proyecto Cultural para Chile”.

En suma, el C.G.A. es otro paso adelante en el fortalecimiento y reactivación de las organizaciones que lo componen, y su perspectiva inmediata es conformar la FEDERACION de los TRABAJADORES DEL ARTE.

En cuanto a la plataforma reivindicativa común al sector, ella consta de siete puntos:

1. Elaboración de una Política Cultural que construya y exprese nuestra identidad.
2. Estudio de una Previsión Unica para el sector,
3. Abolición del IVA y todo gravamen al Arte y la Cultura,
4. Término de las “listas negras” y todo tipo de discriminación laboral, por causas ideológicas,
5. Defensa permanente del inalienable derecho de pensamiento, creación y expresión,
6. Defensa permanente de los Derechos Humanos, y
7. Defensa permanente de los bienes culturales, patrimonio de la Nación.

Consecuentes con nuestra vocación libertaria y de unidad no excluyente, los artistas nacionales deberemos redoblar nuestros esfuerzos por conquistar una real Democracia para Chile, y, mediante la profundización de nuestra sostenida “resistencia cultural” —junto a los demás trabajadores chilenos— contribuir al fin de la dictadura. Puesto que, en tanto llega prosiga, continuará el atropello a la Cultura y a la Vida, con su secuela de crímenes, tortura, exilio y relegaciones: todo ello, consecuencia directa de la violencia institucionalizada por el régimen.

Concluimos esta breve reseña, acerca del C.G.A. citando los párrafos finales del ya citado documento:

“El C.G.A. llama a los artistas y trabajadores de la cultura, a mantener una permanente actitud vigilante y combativa en defensa de la Vida, la Cultura, la Libertad y la Democracia; y a ocupar con renovada imaginación, su lugar en las luchas del pueblo por hacer realidad AHORA, sus exigencias”.

“El C.G.A. llama también a cada uno de sus afiliados y a cada uno de aquellos artistas que aún no pertenecen a sus organismos gremiales, a INTEGRARSE A ELLOS, y a apoyar todas las iniciativas de movilización por sus derechos laborales y políticos”.

Lautaro Labbé
Escultor

Miembro del Directorio de la Apech, y del
Secretariado Ejecutivo del C.G.A.

WEYMAR

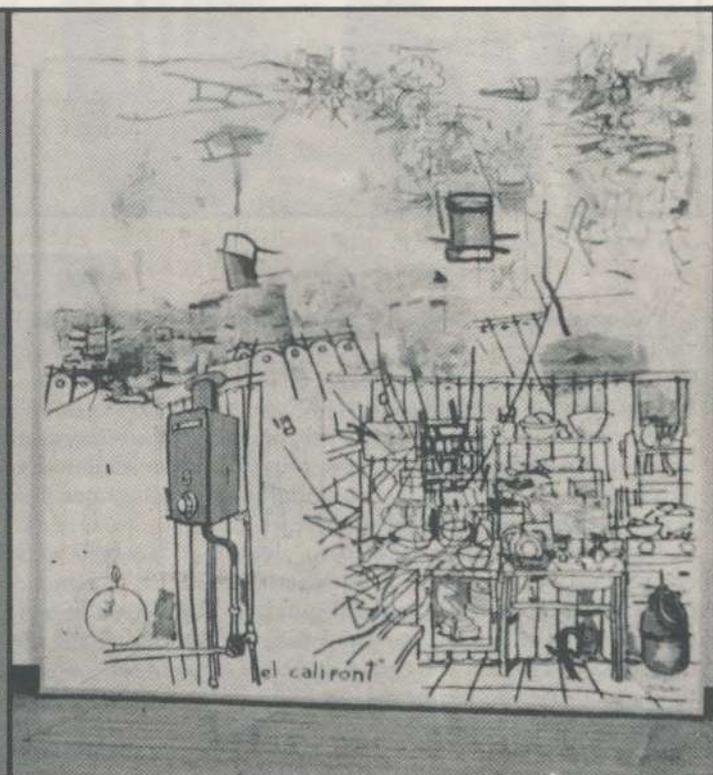


Uno de los eventos de mayor trascendencia para la plástica nacional, ocurrido en 1985, fue la oportunidad —única quizás— que ofreció el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, al traer los trabajos de gráfica y pintura realizados durante la Alemania de la República de Weimar. Si bien el valor de estos trabajos resultará siempre inmensurable, tanto desde una perspectiva plástica como histórica, se vuelve particularmente interesante la presencia de un arte esencialmente coyuntural y propio de una nación, incertado seis décadas más tarde en otra nación con profundas diferencias desde sus raíces, y sin embargo aún a pesar de ellas podría decirse que esos mismos trabajos que hoy resultan ser fidedignos documentos de lo que fue una coyuntura histórica alemana, comienzan en un momento dado a confundirse con una historia presente y local; “más allá de la República de Weimar, está el registro de una época, realizado con rabia impotente, con desesperación, en un clima de violentas confrontaciones; la patética muestra de una sociedad desgarrada...”.

VII BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE VALPARAISO NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1985

Al parecer la gráfica chilena ha ganado sin duda un sitial preponderante en el marco de la situación plástica nacional de los últimos años. Ya desde los momentos en que el ámbito de la plástica se ve obligado —debido al cambio en el contexto histórico que provoca el golpe de estado de 1973— a reorganizar y reformular los referentes y por ende los términos de la propuesta plástica, es esencialmente desde la gráfica que se propone la actitud de cuestionamiento a los códigos visuales y los elementos de trabajo tradicionales. Y en esta instancia de muestra, la VII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, que este año implicaba para Chile la participación exclusivamente en gráfica, ésta mostró un proceso de desarrollo que logró concretizar un sólido y consistente trabajo, serio y comprometido tanto en términos del producto visual como de su contenido.

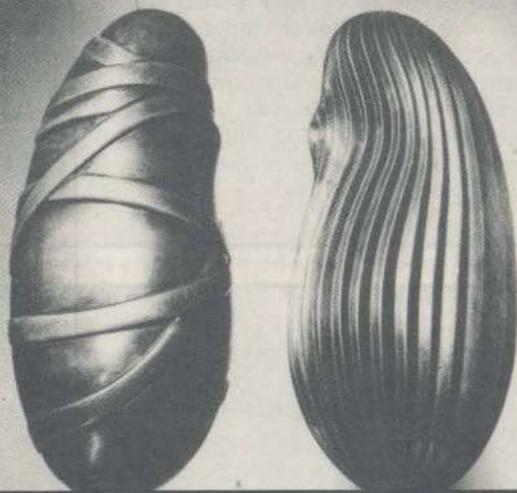
Diferente fue la situación de la muestra internacional, que repitió fórmulas válidas en el pasado, pero que actualmente al ser simplemente repetidas y no re-formuladas desde la perspectiva de hoy, no significan ningún aporte a la plástica actual. Pocos son los trabajos que salvan esta situación, lo que nos obliga a cuestionar, por decir lo menos, la procedencia del envío extranjero, que en términos generales de cualidad sólo resta calificarlo de pobre y bajo.



PLASTICA CHILENA HORIZONTE UNIVERSAL
MUSEO DE BELLAS ARTES

En noviembre de 1985, se realizó en la sala Matta del Museo de Bellas Artes, la exposición "Plástica Chilena Horizonte Universal", en términos de una muestra amplia de la producción plástica chilena actual, realizada tanto en territorio nacional como extranjero. Desgraciadamente lo que pudo haber sido un importante elemento de evaluación de dicha producción, por cuanto aglutinaría los artistas y obras que han sido parte activa en la gestación del desarrollo plástico nacional, pierde su credibilidad al no ser representativo ni en cuanto al universo de artistas escogidos, por cuanto las omisiones de nombres como Balmes, Antúnez, Dittborn, Díaz, etc... —que han implicado un aporte real al desarrollo de la plástica nacional—, entrega una información incompleta y por lo tanto distorsionada. Por otro lado, las obras tampoco resultan representativas de un panorama actual de trabajo plástico, ya que sus fechas de realización corresponden en algunos casos a períodos bastante anteriores y que ya poco tienen que ver con una situación actual de producción y propuesta plástica. Cabe preguntarse si el término "Universal" habría sido justamente utilizado...

Plástica Chilena Horizonte Universal



Todas Las Manos

Convocada por la comisión chilena de Derechos Humanos, se realizó la muestra "todas las manos", contando con una importante adhesión expresada tanto en la cantidad como en la calidad de los participantes.

La convocatoria se organizó sobre la idea de juntar todas las manos, como símbolo de unidad y solidaridad. Durante la inauguración del evento, se dirigieron a los presentes Jaime Castillo, presidente de la comisión, y José Balmes a nombre de la comisión organizadora. También se realizó una acción colectiva, que consistió en estampar con pintura las manos de los asistentes en un panel y un "panfleto" al interior del recinto, realizado por la Agrupación de Plásticos Jóvenes.

La exposición, planteada en un principio como itinerante, de tal manera que recorrería las sedes de la comisión chilena de Derechos Humanos a lo largo de Chile, se concretó exclusivamente en esta única muestra.

Por protestar ante la violencia y arbitraria detención de la viudas de Guerrero, Parada y Nattino, efectuada por un numeroso contingente de carabineros, en el "bandedón de la justicia", fue brutalmente agredido el artista Eduardo Carvallo Rojas.

Detenido, fue conducido a la primera comisaría de Santiago, con notorias lesiones —la mayoría causadas dentro de la micro de carabineros—, las que fueron posteriormente constatadas en la posta central e Instituto Médico Legal.

Luego de permanecer detenido siete días, primero en la comisaría y después en la Penitenciaría, donde se le mantuvo internado e incomunicado en el hospital, fue dejado en libertad provisional —sin fianza— por la segunda fiscalía militar y declarado reo por agresión y maltrato de obra a carabineros con objeto contundente, sin causar daños... debiendo concurrir a firmar a la fiscalía todos los viernes.



DETENIDO MIEMBRO DE LA APECH

EXPO

Nattino



ARTISTAS PARTICIPANTES: Carlos Alarcón, Adriana Asenjo, Fdo. Allende, Tito Achurra, A. Albornoz, Juan Acevedo, Nemesio Antúñez, Edo. Arias, Alvaro Alvarez, Alicia Bachelet, Georgina Bórquez, Ebe Bellange, Hernán Bustamante, Roser Bru, Gracia Barrios, Fco. Brugnoli, Concepción Balmes, José Balmes, Hernán Bustamante, Isabel Cornejo, V. H. Codocedo, Edo. Carvalho, J.C. Castillo, Ruperto Cádiz, Jaime Cruz, Osvaldo Cáceres, Mario Carreño, Héctor Calderón, Galo Calvo, Patricia Chellew, Luz Donoso, Carlos Donaire, Alberto Díaz, Gladys Díaz, Virginia Errázuriz, Patricia Figueroa, Tuca Fluxa, Elías Freifeld, Milton González, Oscar Gacitúa, Carlota Godoy, Luis Gutiérrez, Mónica Gutiérrez, José Gajardo, Alejandro González, Ivan Godoy, Ida González, Inge Hoch Hausler, Carlos Hemosilla, Leonardo Infante, Patricia Israel, Luis Jofré, Manuel Flores, Ivan Lamberg, Lautaro Labbé, Alberto Ludwig, Magdalena Lozano, René leal, Beatriz Lawrence, Sergio Montecino, Pedro Millar, Hernán Meschi, Draco Maturana, Cristina Meneses, Ernesto Muñoz, Orlando Mingo, Héctor Morales, Felipe Maluenda, Bernardo Narea, Humberto Nilo, Soledad Neira, S.J. Numan, Anselmo Osorio, Edo. Ossandon, Havelio Pérez, Alfonso Puente, René Poblete, Edo. Parry, Claudio Paredes, Manuel Ponce, Luis Pizarro, Maruja Pinedo, Carmen Piemonte, Alberto Pérez, Gustavo Poblete, K. Poblete, Hernán Parada, Lautaro Quezada, Dinora Rosales, Israel Roa, Patricio Rueda, José de Rokha, Pedro Sepúlveda, Mario Soro, Ernesto Saúl, Carlos Ulloa, Edith Vera, R. Vergara Grez, José Valenzuela, Luis Vidal, Lila Wolnitzky, Ricardo Irrarázabal, Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ).

La Asociación de Pintores y Escultores de Chile (Apech), convocó a la comunidad plástica a una exposición —realizada durante el 20 y el 31 de marzo en la Galería Enrico Bucci— y que tuvo el carácter de homenaje al artista gráfico Santiago Nattino Allende.

En la exposición se mostraron por un lado una cantidad de afiches realizados por el propio Santiago Nattino y, por otro lado, una muestra que abarcó un amplio espectro de trabajadores plásticos nacionales.

Durante el acto de inauguración, se dirigieron a los presentes: la señora Elena de Nattino, viuda del artista; Eduardo Garretón, a nombre de la vicaría de la Solidaridad; Andrés Domínguez, por la comisión de Derechos Humanos; Jorge Pavez, por la Asociación Gremial de Educadores de Chile (Agech); y Lautaro Labbé, como vice-presidente de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (Apech), y de cuyo discurso entregamos a continuación un extracto:

AMIGOS, COLEGAS, COMPAÑEROS:

Me dirijo a ustedes en representación de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (Apech), y a nombre de la comunidad artística nacional, organizada en torno al coordinador de los gremios del arte (C.G.A.).

Al cumplirse un año de los asesinatos que cegaran la vida de tan selecta trilogía humana como fueron José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino, la Apech —con el aporte fraterno de tantos amigos, y en estas paredes solidarias— ha convocado a rendir este homenaje a los caídos, centrado en la obra y figura del colega Santiago Nattino.

No estamos aquí, por tanto, inaugurando una exposición más de arte, sino cumpliendo tardíamente un compromiso que —sólo el horror y el repudio suscitado por tan brutal acontecimiento— pudo retardar hasta hoy.

Pero, tampoco estamos reunidos aquí, para lamentarnos por lo ocurrido.

Esta exposición-homenaje es, más bien, un reencuentro con Santiago Nattino, con el laborioso artesano, con el artista sin estridencias, con el hombre sencillo y consecuente que siempre fue.

Es, más que nada, la profunda manera, la forma esencial que tenemos los artistas de expresar nuestro apoyo solidario a todos sus familiares, y también el modo mejor de expresar nuestro repudio a una justicia obsecuente que ha demostrado carecer de voluntad, para condenar sus culpables.

No resulta casual —sino expresivo de la disposición y estado de ánimo de la comunidad artística nacional— el hecho que esta exposición encabece el “calendario de actividades” en homenaje a los caídos, que impulsa el comité por la vida, la verdad y la justicia.

En definitiva, la obra de los artistas nacionales expuesta en estas salas —en torno a la obra del maestro cartelista Santiago Nattino— es sólo parte del cumplimiento de nuestro insoslayable compromiso con él, con Parada, Guerrero y tantos y tantos otros caídos en la lucha por recuperar nuestra libertad, y con ella, nuestra dignidad de pueblo.



ALLANAMIENTO A LA FACULTAD DE ARTES

Ninguno de los que allí estuvieron podían sustraerse de lo ocurrido. Más de doscientos estudiantes junto a varias decenas de funcionarios y académicos se veían impedidos

Ninguno de los que allí estuvieron podían sustraerse de lo ocurrido. Más de doscientos estudiantes junto a varias decenas de funcionarios y académicos se veían impedidos de retirarse de la Facultad de Artes; sólo quedó esperar el ingreso de carabineros, que junto a efectivos militares habían rodeado el campus Las Encinas desde temprano, el 17 de abril pasado. Incluso quien se supone es la autoridad máxima de la Facultad, se vio impedido de ingresar a este campus. La labor policial concluía con la detención de 238 estudiantes. El hecho en sí, que se repitió en otras Facultades, constituye la muestra más oscura de la intervención de las Universidades. No se trató sólo del ingreso de la fuerza pública a un recinto universitario con detención masiva de estudiantes; se trató también de un atropello a la cultura: la destrucción de algunos trabajos de estudiantes o el requisamiento de materiales propios de las actividades de la Facultad, presentándolos como elementos constitutivos de delito son muestra de ello.

A la par de esta brutal agresión a toda la comunidad universitaria, se desarrolló de manera orquestada una campaña de desinformación distorsionando lo ocurrido. Se habló de un grupo reducido de violentistas que habían provocado esta situación de anormalidad en la Universidad. Pretendían ocultar que la Universidad ha sido tremendamente violentada a partir del momento en que un poder ajeno a su comunidad se ha apoderado de ella, intentando ponerla al más estricto servicio de sus siniestros intereses; violentistas son aquellos que exoneraron a cientos de académicos, también fue violencia la aplicación de la ley general de universidades, que institucionalizó las intervenciones, lo

mismo que la aplicación de las políticas de autofinanciamiento, que han limitado en proporciones alarmantes el aporte económico a las Universidades, deteriorando en extremo el funcionamiento más elemental de las casas de estudios superiores y, no menos violencia significa la imposibilidad de ingreso a la Universidad de miles de jóvenes por razones exclusivamente económicas.

Sin embargo este atentado a la vida universitaria y a la cultura ha producido reacciones positivas. De inmediato el movimiento estudiantil se puso de pie, como lo es ya característico, colocando a la orden del día el cuestionamiento a la intervención militar de la U., exigiendo el pronunciamiento de las autoridades de la facultad en torno a este problema y la renuncia de Roberto Soto, máximo representante de la intervención en la U. de Chile. En nuestra Facultad, el centro de alumnos como la organización representativa de los estudiantes, junto con asumir la paralización de las actividades se ha encaminado en la búsqueda de la concertación con los otros estamentos universitarios: académicos y funcionarios, logrando acuerdos de gran importancia que apuntaban a exigir el pronunciamiento de la autoridad máxima de la Facultad. Fue la movilización estudiantil y la concertación con los demás estamentos lo que consiguió dar importantes pasos en la democratización de la Facultad. La realización del plebiscito por parte de los funcionarios y académicos que arrojó un resultado abrumador en favor de la autonomía se tradujo en declarar al Decano en transición y preparar las formas en que deba ser elegida la autoridad máxima, al igual que todas las autoridades de la Facultad que aún mantenían su calidad de designados. La misma votación dejó en clara la voluntad de "una participación real, orgánica y efectiva de la comunidad universitaria a través de normas y estatutos generados por esta".

Ahora bien, otra tarea que la comunidad estudiantil ha enfrentado en esta coyuntura es el extender el problema hacia afuera de la misma Facultad. En esa línea se ubica la creación del comando de defensa de la Universidad y la Cultura al que suscribieron diversos organismos vinculados al quehacer artístico, junto al centro de alumnos y la filial Artes de la asociación de académicos. De esta misma iniciativa arranca el desarrollo de una propuesta de Universidad de Transición, que no es otra cosa que la materialización de un concenso entre estudiantes, académicos, inteligencias que han sido marginadas de la Universidad y personas vinculadas a la actividad artística en general, acerca de lo que pensamos debe ser una Facultad de Artes. Pero del mismo modo, a través de iniciativas de escuela se han ido desarrollado actividades formativas que responden a la propia inquietud de los estudiantes.

Una última cuestión que debe puntualizarse, es lo relativo al rol que ha desempeñado y seguirá desempeñando el movimiento estudiantil como el actor más dinámico en la lucha contra la intervención y las condiciones básicas para que se desarrollen libremente las disciplinas artísticas, incorporándolas como parte fundamental de la vida universitaria. Precisamente uno de los grandes desafíos que se les presenta a los estudiantes, es el fijarse metas superiores que se centren en poder conseguir la salida del general Soto, para lo cual los estudiantes conocen que la herramienta fundamental que poseen que es su capacidad de movilización, y única forma en que podrá hacer efectiva la exigencia de renuncia del general interventor. La Facultad de Artes como parte de la Universidad de Chile hace suyo estos postulados pero con una especificidad que le es propia donde pueda ligar los avances y procesos que se han generado en esta coyuntura con los grandes problemas que como Universidad debemos enfrentar.



GALERIA CARMEN WAUGH - CASA LARGA
Bellavista 0182
teléfono: 379672
Horario de atención:
lunes a viernes: de 11:00 hrs. a 13:30 hrs.
y de 17:00 hrs. a 20:00 hrs.
de 11.00 hrs. a 13:30 hrs.

sábados:
GALERIA EIDOPHON
Capellán Abarzúa 4
teléfono: 378815
Horario de atención:
lunes a viernes: de 10:00 hrs. a 13:30 hrs.
y de 15:00 hrs. a 19:00 hrs.
de 10:00 hrs. a 13:30 hrs.

sábado:
GALERIA ENRICO BUCCI
Huérfano 526
teléfono: 395103
Horario de atención:
lunes a viernes: de 10:00 hrs. a 13:00 hrs.
y de 16:00 hrs. a 20:00 hrs.
de 10:00 hrs a 13:00 hrs.

sábado:
GALERIA EPOCA
Ricardo Lyon 55
Teléfono: 2325954
Horario de atención:
lunes a viernes: de 11:00 hrs. 13:30 hrs.
y de 16:30 hrs. a 20:00
de 11:00 hrs. a 13:30 hrs.

sábado:
ESCUELA MODERNA DE MUSICA
Pío X 2446
teléfono: 2322774
Horario de atención:
lunes a viernes: de 10:30 hrs a 13:30 hrs.
de 10:00 hrs. a 13:30 hrs.

sábado:
TALLER LATINOAMERICANO
Unión Latinoamericana 216
teléfono: 93677
Danza - teatro - música - pintura - telar
Se arrienda talleres

MANUEL MONTT 708
descuento socios Apech
F: 744029

TALLER SOL
ARTURO PRAT 937
Teléfono: 344181
Gráfica - Música - Teatro - Artesanía

MARCOS
Sierro
Alvaro Sierro

CASA SUTER



Todo tipo de marcos
óleos - acuarelas
láminas - restauraciones
Providencia 2309 - fono 2325169
Lyon 3553 (esquina Irarrázabal)



NIL NOVUM
SUB SOLE
DE JAR HACER
DE JAR PASAR