

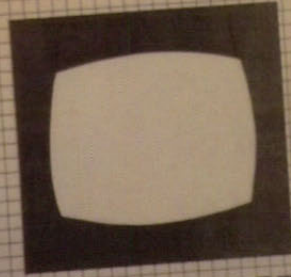
CHILE años 70 y 80

MEMORIA Y EXPERIMENTALIDAD

M A C  
bicentenario

taller artes visuales &

7 años cosa  
taller artes visuales  
es visuales boletín taller ar  
ales boletín taller ar  
taller artes visuales  
es visuales boletín taller ar  
ales boletín taller ar  
taller artes visuales  
es visuales boletín taller ar  
ales boletín taller ar  
taller artes visuales  
es visuales boletín taller ar  
ales boletín taller ar



OBRA ABIERTA Y DE  
REGISTRO CONTINUO

ADRIANA VALDES



NA  
ES  
ER  
RU

estrategia

y proyecciones

de LOS PORTS la

plástica nacional

S O B R

la década del

e. d i t i b

UNA MILLA DE CRUCE  
SOBRE EL PAVIMENTO

américa  
no invoco  
tu nombre  
en vano

universidad  
mayo  
1970  
de chile

museo de arte  
contemporáneo  
quinta normal

facultad de bellas artes - facultad  
de ciencias y artes musicales y  
dramáticas - teatro técnico, universidad  
técnica del estado - cineclub  
universitario - conjuntos y artistas  
invitados.

KUNSTVIDEOS AUS CHILE

Venerable Excmo Sr. Rector  
de la Universidad de Chile  
Santiago 22, 1970

25.6.70, 9.30.0., 20.00.00hr

Clara Carrasco: PINTURAS (16 min)  
Francisco Vargas: EL TÍO NEGRO (16 min)  
Francisco Vargas: DULCE FUMOSO (16 min)  
Francisco Vargas: CARACOLICOS DE FANTASMA (16 min)  
Néstor Orrego: NARRATIVA STORY (16 min)  
Néstor Orrego: LA CITA (16 min)  
Pablo Larran: CARMELITANOS (16 min)  
Francisco Vargas: NO NEGRO NEGRO (16 min)

25.6.70, 9.30.0., 20.00.00hr

25.6.70, 20.00.00hr

Francisco Vargas: PLUMAS Y PANGA (16 min)  
Pablo Larran: EL SE CARRINO (16 min)  
Clara Carrasco: PERFORACIONES Y LAS OREJAS (16 min)  
Pablo Larran: EL RATO MUESTRADO CADA DIA (16 min)  
Pablo Larran: MISION MISION (16 min)  
Francisco Vargas: LA CITA (16 min)  
Pablo Larran: KIBIBI - AUSTRALIZ

25.6.70, 9.30.0., 20.00.00hr

25.6.70, 20.00.00hr

Vincentina Ruiz: TORMENTA (16 min)  
Bernardo Lasser: SOY ARTISTA SARDAL (16 min)  
Bernardo Lasser: GOTO DE CULIBRA (16 min)  
Gonzalo Marín: VALENTINO (16 min)  
Francisco Vargas: EMBRON (16 min)

n taller  
taller  
artes v  
uales  
taller  
artes v  
uales  
n taller  
artes v  
tes visuales  
boletín taller  
taller artes  
tes visuales  
boletín taller  
taller artes v  
tes visuales

SANTIAGO DE CHILE



**CHILE años 70 y 80**

-----  
**MEMORIA Y EXPERIMENTALIDAD**

**M A C bicentenario**

**M A C**

MUSEO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO  
FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

## **Universidad de Chile**

Rector | Víctor Pérez

Prorectora | Rosa Devés

Vicerrector de Asuntos Académicos | Patricio Aceituno

Vicerrector de Asuntos Económicos y Gestión Institucional | Luis Ayala

Vicerrector de Investigación y Desarrollo | Miguel O’Ryan

Vicerrectora de Extensión y Comunicaciones | Sonia Montecino

## **Museo de Arte Contemporáneo**

### **Facultad de Artes Universidad de Chile**

Decana Facultad de Artes | Clara Luz Cárdenas

Vicedecano | Jorge Gaete

Dirección | Francisco Brugnoli

Secretaría de Dirección | Elizabeth Romero

### **Unidad de Programación y Producción**

Coordinación general | Varinia Brodsky

Comunicaciones y Editorial | Verónica Rubio

Diseño gráfico | Camila de Gregorio

Producción | Valentina Berthelon, Daniela Grossi, Gracia Obach

### **Unidad de Conservación y Documentación**

Coordinación | Caroll Yasky

Asistente de Documentación | Pamela Navarro

Asistente de Conservación | Javiera Landeretche

Conservación | Francisco González

### **Unidad de Educación**

Coordinación | Cristián G. Gallegos

Asistente | Eleonora Gutiérrez

### **Unidad de Proyectos Especiales Anilla Cultural**

Coordinación | Alessandra Burotto

Equipo técnico y producción | Olaf Peña, Daniel Nieto, Alejandra Rivera

### **Unidad de Administración y Coordinación Económica**

Coordinación | Juan Carlos Morales

Secretaría Administración y Coordinación Económica | Cynthia Sandoval

### **Sede Parque Forestal**

Mayordomo | Eleodoro Campos

Auxiliares | Rodrigo Ayala, David Cartagena, Ramón Díaz, Héctor Maulén, Eduardo Pérez, Claudio Ríos, Felipe Vergara.

### **Sede Quinta Normal**

Mayordomo | Aurelio San Martín

Auxiliares | Patricio Cabezas, Freddy Campos, Jorge Pimentel, Teobaldo Molina

EXPOSICION  
INTERNACIONAL  
LA  
ASTICA  
Miembro al 7 de diciembre  
de Chile 1978



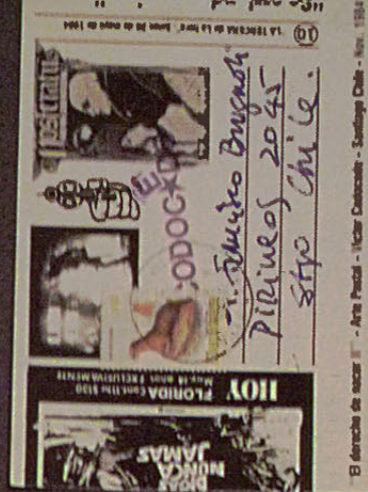
Instituto de Arte Latinoamericano  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad de Chile

MIGUEL ROJAS MIX

agen  
hombre



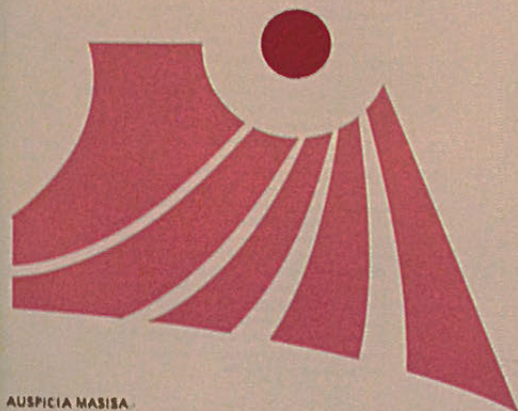
1



# EL OBJETO COMO CREACION

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE LA FACULTAD DE BELLAS  
ARTES Y VICERECTORIA DE EXTENSION Y COMUNICACIONES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

IX



AUSPICIA MASISA

ISSN 0717-1111

ARTE JOVEN 1975  
GRAFICA - PINTURA - ESCULTURA

ORIGINAL DE UNIVERSIDAD DE CHILE

Impresos de

series simbólicas

integrado por

Albarran, Tito

7. Duplico de la exposición colectiva de artistas chilenos  
Cuepa Plástica, Berlín, 1980.

Postal de la participación chilena en la XI Biennale de Paris  
de 1982. Performance Akanda misma ocho de Pérez  
Prado, Carlos Leyte junto a Juan Domingo Dávila y  
Nicol Córdoba.

Contribución Exposición Internacional de la

# ÍNDICE

## Presentaciones

Luciano Cruz-Coke, Ministro Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 9

Víctor Pérez, Rector de la Universidad de Chile 11

Clara Luz Cárdenas, Decana Facultad de Artes de la Universidad de Chile 13

## Recuperando territorios experimentales de los 70 y 80

Arte experimental en la colección del MAC. Un aporte para el Bicentenario | Francisco Brugnoli 16

La maldita zorra | Guillermo Machuca 25

Arte experimental en Chile. Un pequeño esbozo | Federico Galende 29

Proyecto Bicentenario. Museo, memoria y patrimonio | Caroll Yasky 33

## Colección MAC - Donaciones Bicentenario

Carlos Flores, Juan Downey, Eugenio Dittborn 40

Valentina Cruz 42

Luz Donoso 44

José Moreno 45

Francisco Smythe 46

Jorge Brantmayer 47

Luis Navarro 48

Hernán Parada 49

Virginia Errázuriz 50

Elías Adasme 51

Sybil Brintrup, Luz Donoso, Magali Meneses, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz 52

Cecilia Vicuña 54

Alfredo Jaar 55

Mario Fonseca 56

Mario Soro 57

Paulina Humeres 58

Gloria Camiruaga 59

Kena Lorenzini 60

Julia Toro 61

Juan Pablo Langlois 62

Elías Freifeld 63



Lotty Rosenfeld 64  
Pablo Langlois Prado 65  
Héctor López 66  
Jorge Tacla 67  
Enrique Zamudio 68  
Juan Castillo 69  
Víctor Hugo Codoceo 70  
Néstor Olhagaray 71  
Fernando Undurraga 72  
Josefina Guilisasti 73  
Josefina Fontecilla 74  
Natalia Babarovic 75  
Reseñas de artistas donantes 77

### **MAC Bicentenario. Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad**

Procesos de documentación, conservación y restauración 84  
Montaje Colección: arte experimental 86  
Inauguración 88  
Selección de prensa 91

#### **Exposiciones**

Colección: arte experimental 93  
Human Rights/Copy Rights 119  
Archivos en tensión 123  
Inés Paulino: Autorretrato/27 años después 127

#### **Extensión**

Actividades educativas 132  
Ciclo de conferencias 134

### **Memoria extractada**

Hitos de la escena experimental en Chile 1964 - 1989 138  
Gonzalo Muñoz | *Apuntes para una épica de las artes visuales en Chile, 1985* 152  
Nelly Richard | *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973, 1986* 153  
Gaspar Galaz | *Apuntes para una década; 1982 - 1992, 1993* 154  
Pablo Oyarzún | *Arte en Chile de veinte, treinta años, 1999* 156



## Una historia contada a través del arte

El filósofo y escritor español Fernando Savater dijo: “Si no somos corresponsables del pasado, tampoco tendremos derecho a reclamarnos legítimos propietarios del futuro.” Estas palabras encierran una verdad profunda, ya que la forma de entender cabalmente nuestra circunstancia actual y, a partir de allí, hacer planes y proyecciones a futuro es contemplando con detención nuestro pasado. La acción que dio un decisivo impulso al proyecto *Chile Años 70 y 80. Memoria y Experimentalidad*, fue el aporte generoso de 79 obras experimentales que hicieron 33 artistas al catálogo que el Museo de Arte Contemporáneo ya poseía de la época. De esta manera la retrospectiva aumenta su corpus y cobra una relevancia que influye para que el proyecto, además, se adjudique un Fondart Bicentenario en 2010, recursos que fueron utilizados para la subsecuente documentación, restauración y conservación de los trabajos.

Esta exhibición pone al alcance del público una producción artística poco difundida y que al mismo tiempo es un antecedente esencial para entender la evolución de las artes visuales en nuestro país con posterioridad a este período. Si bien las preocupaciones de los artistas de la época dicen relación con las grandes convulsiones sociales y que se explican en procesos históricos del Chile del siglo XX, también incorporaron nuevos lenguajes, técnicas y materiales enriqueciendo y potenciando la energía creativa que caracterizó este par de décadas. Esta es una muestra que sin lugar a dudas provoca admiración por la calidad artística de sus componentes y al mismo tiempo invita a la reflexión gracias a los alcances de sus contenidos.

Sus cuatro exhibiciones ofrecen al visitante una reveladora óptica del período gracias a la diversidad de obras reunidas y a la forma en que ellas, contextos y archivos, se distribuyen en tres niveles del MAC. En ellos se aprecian *Colección: arte experimental*, las muestras documentales *Archivos en tensión* y *Human Rights/Copy Rights*, y el conjunto de retratos fotográficos intervenidos *Inés Paulino: Autorretrato/27 años después*, todas parte de una rica paleta que trasporta a los visitantes a la sensibilidad y efervescencia artística de un importantísimo momento de nuestra historia reciente. Esto constituye un rescate de nuestra memoria y también un avance más en la preservación de nuestro patrimonio, el cual en este caso es un referente directo y fuente de inspiración de las nuevas generaciones de artistas. Es por esta razón que quienes otrora circularan por las arterias subterráneas de nuestras vanguardias artísticas, son hoy nombres ampliamente reconocidos: Carlos Altamirano, Samy Benmayor, Juan Castillo, Francisco Copello, Arturo Duclos, Paz Errázuriz, Alfredo Jaar, Lotty Rosenfeld, Gonzalo Mezza, Cecilia Vicuña, solo por nombrar algunos.

Los esfuerzos mancomunados de la Universidad de Chile, el Museo de Arte Contemporáneo y su director Francisco Brugnoli y, en particular, de todas las personas que realizaron las donaciones Bicentenario mencionadas, llevaron a puerto la producción de una muestra que es una pieza fundamental para completar el mapa de nuestra memoria colectiva.

---

Luciano Cruz-Coke  
Ministro Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes



## Recuperando y haciendo presente nuestra memoria histórica

El Museo de Arte Contemporáneo, de la Facultad de Artes de nuestra Casa de Estudios, es un emblema del legado patrimonial que la Universidad de Chile ofrece y abre al país de manera señera y acorde con su misión de formar profesionales y ciudadanos activos, producir nuevos conocimientos a través de una investigación de punta y garantizar la extensión de sus saberes, tangibles e intangibles, enriqueciendo a la comunidad con los acervos que ahí se resguardan.

El horizonte de nuestra Institución es contribuir al desarrollo colectivo de la Nación. Así, la posibilidad de brindar a la sociedad el goce del espacio del Museo de Arte Contemporáneo es un pilar estratégico que se suma a otras acciones en pos de cumplir el objetivo social de circular y dar a conocer bienes culturales que apunten a la democratización de su capital simbólico.

Con esta muestra el MAC pone en valor una producción poco difundida y relevante para la actual escena nacional. En el marco de la celebración del Bicentenario de la República, se abocó a la reconstrucción histórica de la década del 70 y 80, tiempo de convulsiones sociales y políticas para Chile, mediante obras, contextos y archivos que permanecieron por largo tiempo ausentes y desconocidos para la amplia mayoría de los(as) ciudadanos(as).

El arte contemporáneo está estrechamente vinculado con la elaboración teórica del pensamiento de una época, entregándonos una reflexión de los códigos de percepción y comprensión de una realidad social, de un momento cultural, de una situación política, ya sea por lo que la obra dice o lo que la obra hace. Por ello, esta muestra ofrece una ventana histórica que puede ayudar a iluminar ciertos rasgos del presente.

*Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad* representa el trabajo de intelectuales y artistas que desde sus obras expresaron el dolor, la angustia, la pena, la protesta y resistencia de miles de chilenos y chilenas que durante esos años hicieron frente y vivenciaron la difícil situación política del país.

En esta puesta en escena de artes visuales, la Universidad toca y expone una parte crucial de la memoria del Chile del siglo XX y la construye de forma colectiva para ser apreciada por todos y todas. Está en la esencia de esta Casa de Estudios, en tanto institución pública, ser un lugar de diversidad, de pluralismo y libertad intelectual y también aportar a la creación y preservación de estos espacios. Eso es lo que la Universidad de Chile, por medio del MAC y esta Colección, está realizando.

El arte contemporáneo, y el de estas dos décadas en particular, estuvo cruzado por la búsqueda incesante de nuevos lenguajes que problematizaban la complejidad de los hechos que experimentaron quienes vivían de forma directa el Chile de la dictadura. Sabemos que las consecuencias de esos días siguen acompañando a nuestro país, por eso la puesta en valor de obras cuyo significado epocal es fuente para la reconstrucción histórica de un periodo decisivo de Chile, constituye, más allá de su materialización en esta muestra, un esfuerzo por plantear miradas plurales respecto de conceptos como libertad, diversidad, integración y democracia.

---

Prof. Víctor Pérez  
Rector  
Universidad de Chile



### Imaginario visual de una memoria

Con la muestra *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad* se consolida un gran proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, motivo de gran alegría y orgullo, pues en ella se refleja el esfuerzo mancomunado de todos quienes han participado en su realización, permitiendo irradiar este valioso patrimonio hacia nuestra sociedad, acervo hasta ahora insuficientemente divulgado a pesar de que constituye un enorme tesoro para las artes visuales del nuestro país.

Se hace necesario agradecer muy sinceramente a todos los artistas que donaron obras a la Colección del MAC y por supuesto al Fondart Bicentenario 2010 que contribuyó a la conservación, restauración y puesta en valor de obras emblemáticas que con el paso de los años se han transformado en testimonio visual de un período de resistencia y grandes riesgos. Son artistas cuyo quehacer se materializó en una inmensa experimentalidad y radicalidad tanto formal como discursiva.

Estas obras transitan entre el mundo privado de sus autores y el contexto político que marcó, y determinó en la mayoría de ellos, un imaginario visual que hoy es reconocido por su osadía contestataria y su ruptura. Son la memoria de quienes trabajaron muchas veces desde la clandestinidad, transformada hoy, también, en la memoria de nuestro país.

La recuperación de este importante material reconstruye el tiempo histórico que nuestra sociedad necesita reconocer, reconstruir y situar en el lugar correcto a partir del relato que el arte establece desde su propio territorio; recuperación que da cuenta de nuestra propia historia y de una suerte de sanación que no descansa mientras las heridas y victorias no sean expuestas públicamente como las experiencias y acontecimientos que marcaron y marcan nuestra identidad.

Vayan por tanto mis felicitaciones, y las de la comunidad de la Facultad de Artes, en primer término para el Director del Museo de Arte Contemporáneo, profesor Francisco Brugnoli, y para todas y todos quienes formaron parte de este importante proyecto, que una vez más otorga al MAC el liderazgo en la difusión del arte contemporáneo, acorde a la misión encomendada en 1947 por el Rector Juvenal Hernández a su fundador Marco Bontá.

---

Clara Luz Cárdenas  
Decana de la Facultad de Artes  
Universidad de Chile





# RECUPERANDO TERRITORIOS EXPERIMENTALES DE LOS 70 Y 80



## Arte experimental en la colección del MAC. Un aporte para el Bicentenario Apuntes sobre una carencia y una historia

**Francisco Brugnoli**

Después de un tiempo muy prolongado, el Museo de Arte Contemporáneo logra desarrollar uno de sus proyectos más representativos: la muestra de un período fundamental de nuestra historia del arte, dedicando a ella en coherencia con su relevancia, un esfuerzo especial de parte de su equipo, como también el uso de la totalidad de los espacios de su sede principal.

Este logro tiene la significación de haber instalado la primera muestra de importancia relativa sobre el referido momento y al mismo tiempo la de mayor dimensión. Sin embargo, también ha significado la superación de las dificultades que nuestro paisaje cultural impone. Exhibimos el vencimiento de esta condición, cumpliendo con la apertura de nuevas posibilidades de trabajo y con los artistas que participaron comprometidamente en este desafío. En ello es destacable que nuestra irrenunciable misión de recuperación de memoria se haya expresado en el rescate de obras de innegable valor patrimonial.

Hablar, escribir, sobre el concepto de dificultad, como lo son los impedimentos que nos privan de acceso a materiales, a documentos que porfiadamente permanecen en la sombra a pesar de su evidente necesidad cultural –necesidad de la memoria, de completitud de nuestra historia, de satisfacción de aquellos vacíos que nos empobrecen, que nos dejan sin las explicaciones suficientes acerca de nuestro presente, obliterando la reflexividad necesaria sobre un posible devenir–, resulta pertinente para referirse al apremio cultural de este proyecto, que sólo ahora y muy parcialmente podemos cumplir tras un periplo imposible de ser imaginado en otra circunstancia que no sea la permanente carencia institucional, a pesar de que el MAC es el segundo museo de arte del país.

La dificultad mencionada nos excede en responsabilidad y capacidad de satisfacción, pasando a ser la propia de una cultura que desde su profundidad evidencia, como una constante paradoja, el problema de la memoria de sí misma, desautorizándose en cada una de las etapas de su constitución, e inconscientemente arrastrando el estigma de la ruina de sus proyectos. Superposición de una dislocación constante que deja atrás –como despojo, en su pérdida de sentido– todo lo que se opone a la más reciente de sus constantes fundaciones y que hoy, con esa misma vertiginosa secuencia, se enfrenta a todo aquello que se oponga al obsceno frenesí consumista de lo desechable, esa extraña fruición de consumir para desechar y reiniciar infinitamente el ciclo. ¿Cómo entender, en este contexto, una continuidad en nuestra historia del arte o la importancia de antecedentes, cuando ésta simplemente se ofrece como estratos del sólo efecto de las tendencias internacionales provocando, lógicamente, la inercia de un inevitable y sucesivo borrado?

También es preciso señalar, especialmente respecto de la integración de obras de este período, la propia dificultad que ellas ofrecen debido a su carácter precario, efímero, realizadas en el apremio de la contingencia y que ahora se ven enfrentadas al requerimiento de un

museo que, como tal, tiene la misión de cautelar los testimonios de la memoria. Tal contradicción se agrava con la degradación material y con la insuficiencia documental, escrita o visual, tanto de estas obras específicas como de muchas otras.

La dificultad mayor ha quedado determinada por las limitaciones de un proyecto que debe necesariamente acotar su diseño final a los recursos alcanzados y a la voluntad de los propios artistas de donar sus obras. Este es un aspecto ingrato e injusto que denuncia la grave carencia del Estado en su responsabilidad de guardar la memoria colectiva, al no proveer los fondos necesarios para el enriquecimiento de las colecciones pertenecientes a su propia institucionalidad.

Nuestro propósito ha sido realizar una muestra que diera cuenta de una producción de arte que se identificó claramente como una resistencia a la situación histórica extrema que imponía la dictadura y que, apoyada en relevantes antecedentes experimentales, se inició tempranamente en 1974. Podríamos decir, incluso, que con el *Happening de las gallinas* de Carlos Leppe, las exposiciones en torno a Goya de Eugenio Dittborn y la fundación del Taller de Artes Visuales (TAV)<sup>1</sup>. Una producción cuyo lento pero fecundo camino generó un movimiento muy claro de reconocer ya en 1977.

...

Debido a su eficacia demostrada, tempranamente se tuvo en este período claridad del rol de la comunicación en la instalación del discurso totalitario y del proyecto cultural de la dictadura, entendido como profunda ruptura histórica, puesta en presencia por la imagen de Pinochet en uniforme militar y con gafas oscuras en el encuadre del televisor, algo que se imprimió en todos nosotros. La televisión y la prensa en general iniciaron una política de censura y estigmatización de todo aquello relacionado con el pasado reciente que no se acomodara al afán fundacional, el más radical y violento de nuestra experiencia como país y cuyo eje principal se evidenció en la gran intervención del sistema educacional en sus diversos niveles, la supresión de la actividad política y el terror como escenario.

Un llamado de atención para la escena del arte fue la violenta clausura, en 1975, de la exposición de Guillermo Núñez en el Instituto Chileno Francés de Cultura ubicado en pleno centro de Santiago. Núñez fue detenido, torturado y gracias a la pronta intervención de la Embajada de Francia el artista pudo radicarse en ese país en calidad de exiliado. Numerosos artistas e intelectuales corrieron igual suerte siendo asilados por distintas representaciones diplomáticas.

Un acuerdo tácito se generó entre creadores de distintos géneros y tendencias, pero con especial destaque en el campo de las artes visuales. Se hizo necesario, intrínsecamente

---

1. En el TAV participaron artistas como Luz Donoso, Virginia Errázuriz, Hernán Parada, Elías Adasme, Sybil Brintrup, Pedro Millar, Juan Castillo, Gustavo Poblete, Virginia Huneeus, Fernando Undurraga, Anselmo Osorio, entre otros. Ocasionalmente también participaron Eugenio Tellez, Juan Downey, Roser Bru. Sus seminarios se caracterizaron por brindar un espacio alternativo a la llamada *universidad intramuros*, lo que se denominó *universidad informal*. El suscrito formó parte de su organización fundacional y fue su director hasta 1985.

necesario, hablar, decir, operar desde ciframientos o desvíos, algo que las mismas razones de seguridad impusieron pero cuyo alcance fue la subversión del lenguaje. Si el lenguaje constituía el soporte fundamental, como instrumento de poder, se hacía urgente su intervención, relativizándolo, haciendo ambiguos o insuficientes sus códigos, señalando otras posibilidades para su ejercicio, presionando convenciones y géneros, buscando superar una autocensura castrante.

Por otra parte, situaciones de carencias en el sector impondrían y señalarían, en total coherencia con lo anterior, un forzamiento de materialidades y soportes en general, dando como resultado formas experimentales inéditas y generando un momento relevante de nuestra historia, si no el más importante de las artes en el país.

Esta experimentalidad se manifestó en prácticas distintas. La fotografía alcanzó una especial relevancia desde el punto de vista documental y entendiéndose su uso desde el *registro* como constituyente de un referente válido de las acciones de arte. De mayor relevancia resultará el estudio de su propia condición en tanto dispositivo espejeante de la modernidad (*El espacio de acá*, Ronald Kay), pero también de la significación de la mirada como encuadre. Por su parte, el video alcanzará una especial connotación que constituirá, en su novedad, un campo de experimentación inédito.

La performance alcanzará especial relevancia a partir de la exploración que hicieran distintos artistas sobre la puesta en presencia del cuerpo en un momento en que se negaba la existencia misma de todo cuerpo, de allí algunos ejemplos que lo identificaran como el lugar del dolor. En tanto, los trabajos de arte-ciudad, comprendidos como intervenciones del espacio público negado, alcanzaron especial significación (Hernán Parada, C.A.D.A<sup>2</sup>, TAV, entre otros). Así también, el discurso sobre la identidad femenina que logró gran importancia con ensayos de Nelly Richard, Adriana Valdés, Diamela Eltit entre otras. Entre otros ejemplos de importancia, señalar que Eugenio Dittborn hace un aporte al arte postal con su ocupación límite de la condición de circulación y especialmente por la acción del despliegue en su destino, despliegue como metáfora de todo plegado interior. Virginia Errázuriz trabaja el concepto de preservación, y Gonzalo Díaz, en la muestra *Fuera de Serie* (1989) donde presenta *Pintura por encargo*, cuestiona la idea de originalidad. En esta muestra, junto con la participación de Dittborn, Leppe, Errázuriz, Dávila, Duclos, Díaz y Brugnoli, se integraron al montaje textos de Gonzalo Muñoz, Nelly Richard y Pablo Oyarzún.

Hay que señalar la general ausencia de referentes internacionales, la censura, el aislamiento impuesto y el boicot cultural pensado desde el exterior como medida contra la dictadura, pero que se motivaba en un insuficiente conocimiento y análisis de la doble faz o pliegue interior. Esto hizo imposible, o muy escasa, la circulación de revistas especializadas, convirtiendo en una excepcionalidad las muestras de artistas internacionales como Wolf Vostell, Robert Rauschenberg y las visitas de Ernest Pignon-Ernest y George Rousse, gracias a la

---

2. El Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A., estuvo integrado por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Fernando Balcells. Sus trabajos destacaron especialmente por su importante significado político.

Embajada de Francia, o de Ignazio Delogu gracias a la Embajada de Italia. De relevancia fueron tres artistas nacionales instalados en el exterior quienes, por sus constantes visitas al país, implicaron también ventanas hacia otras miradas: Juan Downey, quien realizó un taller de introducción al video-arte en el Instituto Superior ARCIS y estadias con artistas del TAV; Juan Domingo Dávila, por sus exposiciones y sus trabajos con operaciones de cita que se pueden comprender como un aporte a las indagaciones del lenguaje cifrado, y Eugenio Téllez por su colaboración con el C.A.D.A., el TAV y sus conferencias en el Instituto Chileno Francés de Cultura.

La soledad impuesta será una determinante en la constitución de una escena caracterizada por posicionamientos, y hasta enfrentamientos, alentando la necesidad de generar espacios de encuentros, desacuerdos y convergencias, como las galerías CAL, SUR y el propio TAV, que fuera creado por artistas docentes exonerados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, como un lugar de participación abierta al cual llegaban, también, algunos jóvenes provenientes de las escuelas de arte. Estos espacios fueron foros donde los artistas se reconocieron desde distintas convocatorias, o en la configuración de una nueva escena de producción identificada por Nelly Richard como *Escena de avanzada*<sup>3</sup>. Precisamente ésta logró una valiosa vinculación con estudiantes de arte del Taller de Grabado de Eduardo Vilches en la Pontificia Universidad Católica de Chile, particularmente Arturo Duclos, Mario Soro y Alicia Villarreal. A su vez, numerosos artistas jóvenes se afiliaron a la Agrupación de Artistas Plásticos Jóvenes (APJ) y se crearon agrupaciones con nombres que parecen irrumpir la seriedad general de la escena, como *Wurlitzer* y *Piano Ramón Carnicer*. Es importante subrayar la fundación de la Escuela de Arte de la Universidad ARCIS en 1983, entonces instituto de educación superior, donde varios de los protagonistas del momento tuvieron participación.

Una característica singular de este período fue el desarrollo de una escena crítica y reflexiva, inédita en el país, y cuyos actores –varios de ellos de muy significativa presencia en la actualidad– lograron proyecciones muy interesantes en las nuevas generaciones. Destaca en la formulación de estos discursos teóricos una experimentalidad en los lenguajes, coincidente y entrelazada con la escena de las artes visuales. Así como la *Escena de avanzada* es inseparable de Nelly Richard, Ronald Kay se vinculó especialmente con el trabajo de Eugenio Dittborn, mientras que Fernando Balcells fue el teórico del C.A.D.A junto a Diamela Eltit y Raúl Zurita. Por su parte, en los Seminarios del TAV, realizados los viernes, participaron figuras como Patricio Marchant, Pablo Oyarzún, Willy Thayer, Justo Pastor Mellado, Fernando Balcells, entre otros. Todo esto generó una constante y abundante producción que quedó plasmada en todo tipo de soportes escritos y registros sonoros, incluyendo algunos muy precarios.

Sin embargo, 1983 señala el inicio de uno de esos cambios de tendencia que hacen contrapunto con su anterioridad, y que se podría pensar ahora como una reacción hedonista al ri-

---

3. A la *Escena de avanzada* fueron vinculados Juan Domingo Dávila, Eugenio Dittborn, Carlos Leppé, Carlos Altamirano, Catalina Parra, Lotty Rosenfeld, Gonzalo Díaz, entre otros.

gor conceptual y seriedad de aquella. Se trata de la irrupción en la escena de arte que señala un nuevo contexto derivado de los profundos cambios culturales que se hacían evidentes como resultado del discurso dictatorial impuesto y la nueva apertura a la escena internacional: un grupo de jóvenes de manifiesta adhesión a la llamada neo-pintura o *transvanguardia*. Anunciada ya por *Zapateo Americano* (Jorge Tacla, Samy Benmayor, Galería Sur, 1981), esta tendencia se expandió rápidamente acompañada de una emergencia inédita de galerías de arte y exposiciones. A esto se sumó el arribo progresivo de los artistas del exilio, que no se reconocían en la escena experimental y cuya comprensión de una continuidad en la producción de arte anulaba los quiebres de nuestro paisaje cultural. Muestra de ello fueron las dos exhibiciones secuenciales realizadas en la Galería Casa Larga de Carmen Waugh en 1985, la primera llamada *30 años después* (agosto-septiembre) en la que participaron, entre otros, José Balmes, Gracia Barrios, Nemesio Antúnez, Roser Bru, Rodolfo Opazo. La segunda *Al final...estamos todos juntos* (octubre) con Bororo, Concepción Balmes, Samy Benmayor, Francisca Núñez, Rodrigo Cabezas, entre otros.

En esta escena, que se presenta como fundamentalmente pictórica, hacia finales de los años 80 aparecerán algunos jóvenes que se interrogaron por los soportes tradicionales, entre ellos Natalia Bavarovic y Pablo Langlois, quienes desde la pintura iniciaron un proceso reflexivo sobre la condición de la representatividad. Años después reaparece, con la muestra *Delicatessen* curada por Pablo Rivera, una nueva dimensión del arte objetual operado por jóvenes artistas. Finalmente, todo esto pareció señalar de manera algo optimista una contradicción con la superposición sin referentes que hemos mencionado al inicio de este texto, y por oposición, una mirada retrospectiva a los trabajos conceptuales del período experimental.

Visto desde ahora esto puede abrir dos lecturas. Primero la que nos permitiría afirmar una mirada reflexiva sobre el período que ahora centralmente nos interesa abriendo continuidades críticas. Y otra, que merece mayor cautela ya que podría tratarse de la habilitación de una escena más ecléctica cuya naturaleza favorecería la posibilidad de iluminar zonas oscuras del pasado reciente de nuestra producción de arte. Pero, habría que preguntarse por la real profundidad de su apertura de mirada y por su capacidad de sobreponerse a ser considerada una escena que meramente dispone de una iconografía aportada por la historia del arte olvidando sus contextos de producción.

...

Volviendo a la necesidad de reunión que imperó en el período, es importante consignar que provenientes de distintos géneros, muy pronto los artistas buscaron agruparse ya en entidades existentes como la Sociedad de Escritores de Chile, o generando espacios nuevos como la mencionada APJ. La coordinación entre tales organizaciones permitió, a su vez, atender cuestiones urgentes de política cultural. Por ejemplo, la Unión Nacional por la Cultura (UNAC), nacida en 1976 y en la que convergían la APJ, TAV, Taller 666, Nuestro Canto, Unión de Escritores Jóvenes, SIDARTE, APECH, Teatro Joven, Taller Contemporáneo, entre otros, logró difundir en la prensa un comunicado contra la censura y la autocensura. También se realizaron las *Semanas por la Cultura y la Paz*, destacando la de 1979 con una muestra al aire libre en la Plaza J.S. Bach frente al MAC. En 1980 la UNAC finalizó su trabajo para dar lugar al Coordinador Cultural conformado por las mismas organizaciones y otras de regiones. Su iniciativa más importante fue el Encuentro Internacional por la Cultura que convocó a numerosos e importantes participantes, entre los internacionales el compositor

italiano Luigi Nono quien se reunió con músicos de distintos sectores y generaciones. En sus directorios los organismos mencionados contaron con personalidades como Luis Sánchez Latorre y Emilio Oviedo (SECH), Alberto Pérez (Taller Contemporáneo y Espacio Siglo XX), María Eugenia Arrieta y Carlos Matamala (Taller 666), Jorge Ianisewsky (Asociación de Fotógrafos Independientes), Hernán Meschi (Asociación de Pintores y Escultores de Chile), Ricardo Wilson (Unión de Escritores Jóvenes), Lili Santos (Nuestro Canto), Lotty Rosenfeld (C.A.D.A.), Antonio Karadima (Taller El Sol), Virginia Errázuriz (TAV), entre otros.

Todo lo sostenido no hace sino confirmar y aumentar el suspenso de nuestras palabras iniciales, en cuanto al paradójico hecho de que no exista en nuestros museos una colección y un correspondiente archivo capaz de dar cuenta de un momento tan relevante como el que nos motiva, situando adecuadamente los trabajos de un período que exhibe lógicas fracturas pero que, también por sus mismas características experimentales, permite desde una mirada rigurosa vincularse con experiencias anteriores y posteriores. Contradicción también respecto de un cuerpo bibliográfico que sí atiende esta falta, como son las importantes publicaciones *Chile: arte actual* (Milan Ivelic y Gaspar Galaz, 1988), *Márgenes e instituciones arte en Chile desde 1973* (Nelly Richard, 1986) y otros, principalmente de Pablo Oyarzún y más adelante de Guillermo Machuca, Federico Galende o Francisco Sanfuentes.

Dos relevantes exposiciones colectivas de artistas chilenos en el extranjero profundizan la evidencia de esta carencia. Ellas fueron *Cirugía plástica* (Kunsthalle, Berlín, 1989), curada por un equipo que lideró el chileno Darío Quiñones gracias a la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, y *Recovering histories* (Zimmerli Museum, University of Rutgers, New Jersey, 1993), curada por Julie Herzberg, a petición de Ana María Palma la entonces Agregada Cultural de Chile en EE.UU., para después itinerar por diversos países latinoamericanos concluyendo con una muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. Entre las exposiciones nacionales destacan *Recreando a Goya* (Goethe Institut, 1978), *Exposición internacional de la plástica. Todo hombre tiene derecho a ser persona*, en defensa de los derechos humanos (Convento de San Francisco, 1978), así como *Fuera de Serie* (galerías Bucci y Sur, 1985).

Dicha contradicción se hace más grave al constatar que esta carencia de obras y archivos del período en las colecciones públicas incluye a nuestro MAC, a pesar de la misión que su nombre le impone así como su carácter universitario. Inaugurado en 1947, el discurso fundacional de su primer director Marco Bontá señalaba la importancia de relevar la producción de los artistas más jóvenes aludiendo, además, a la injusticia sufrida por la llamada Generación del 13 cuyas obras, de gran libertad expresiva, abordaban motivos hasta ese momento excluidos de la escena del arte, incluyendo una nueva aproximación a las materialidades, algo que podemos entender como conciencia de los significantes pictóricos, inédita hasta entonces.

Así, la colección del MAC se inició con obras de estos artistas manteniendo un desarrollo constante respecto de las nuevas tendencias, gracias a distintas modalidades de adquisición, entre ellas la *Comisión de Adquisiciones de Obras de Arte Presidente Alessandri* (1964) alojada en el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, integrada además por los directores del MAC, del Museo de Arte Popular Americano y del Museo Nacional de Bellas Artes, junto a un representante presidencial. La misma Universidad de Chile aportó fondos para este fin, esfuerzo al que se sumaron a lo largo de los años

empresas estatales y privadas, concursos abiertos de adquisición y generosas donaciones, lo que llevó a configurar un acervo de gran valor hasta la primera parte de la década del 60.

Tal crecimiento decayó durante la intervención militar de la Universidad. Un hecho lamentable al que se sumó el terremoto de 1985 con sus severos daños al edificio que implicaron su cierre hasta 1992 y cuya reapertura estuvo marcada por la precariedad y un presupuesto exiguo, algo que no ha variado significativamente hasta ahora. A ello se agrega el quiebre de nuestra memoria histórica provocado por la dictadura generando un grave vacío en el cumplimiento de la misión patrimonial así como de aquella que nos señala como asiento de investigación.

Para la actual dirección, esta carencia se ha manifestado como un profundo malestar. Malestar por la ausencia de responsabilidad por parte del Estado respecto de su patrimonio y de su Universidad, la que debido a las mismas carencias presupuestarias deja en las unidades académicas la responsabilidad de sobrevivencia. Por esta razón, este proyecto encontró su factibilidad en las donaciones realizadas por los artistas y en la colaboración del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) que con esta iniciativa legitima una vez más su necesidad. Sin embargo, estamos ciertos de que un objetivo como el trazado supera las condiciones de operatividad de este fondo, al menos en su forma actual, por ser deseable una investigación profunda y sostenida para abordar las variables que el período requiere, especialmente cuando se deben atender vacíos históricos que requieren distintas especialidades, lo que lo haría claramente un proyecto institucional muy propio de la Universidad.

Ciertamente resulta muy difícil explicar la inversión que significa el desprendimiento que hacen los propios artistas al donar sus obras pues su aporte a la cultura nacional, como ya lo hemos señalado, se produce con la misma realización de su obra, por lo cual su adquisición se correspondería con un reconocimiento a dicho aporte por parte del Estado.

Sin embargo, más allá de las dificultades enfrentadas en esta primera etapa, se ha logrado arribar a una muestra cuyo valor no se puede desconocer, pues una gran mayoría de los artistas convocados aceptó nuestra solicitud. Decimos primera etapa porque lo que se exhibe, aunque incluye obras del período ya pertenecientes a nuestra colección, no alcanza a representar, a pesar de su magnitud, a todos los artistas activos en esos años, ni suficientemente tampoco a la diversidad de prácticas existentes. Será tarea de un próximo proyecto ampliarnos hacia estos faltantes, y desde luego alcanzar el arte del exilio ahora débilmente presente, como también la completitud del siglo XX con obras de la década del 90 en adelante, incluyendo la indagatoria en archivos, documentos y registros, facilitando así la labor de investigadores y teóricos del arte interesados en la escena local.

La muestra actual se presenta por medio de una sistematización que creemos llamará la atención, al no atender a un discurso sincrónico sino más bien a superarlo, exhibiendo los trabajos de tal manera que se comprendan las filiaciones, relaciones, correspondencias y oposiciones que superen las estratificaciones tradicionales que, en su simplificación, más bien parecen atender hegemonías totalizadoras. Por el contrario, aquí se quiso indagar en las antecedencias, contradicciones y proyecciones de los distintos instantes, un forzamiento que probablemente genere cuestionamientos pero que intenta experimentar en otras metodologías museales.



Dos situaciones de actualidad, de índole distinta, nos parece que contextualizan esta muestra. La primera se refiere al interés suscitado en los ámbitos teóricos y críticos por prestar especial atención a la producción de arte comprendida entre los años 60 y 80 en Latinoamérica bajo el concepto de *conceptualismos*. Esto nos abre la oportunidad de enriquecer, en parte, los estudios respectivos y ofrecer nuestra mirada en contradicción con cualquier vicio cosificador del período que pueda llegar a fetichizar una producción que se plantea a sí misma como absolutamente contraria a esa posibilidad.

Por otra parte, resulta del más alto interés reflexionar sobre la relación coincidente de esta muestra con la señal de crisis institucional que instalan los diversos movimientos sociales en el país. Especialmente el reclamo de los estudiantes provocado por la situación de la educación y en general por la subordinación que busca la actual cultura económica. Siguiendo el objetivo de nuestra exposición, es posible relacionar su ocurrencia con la pregunta por el origen que supone cada crisis cultural, en tanto aporte a la indagación sobre posibles futuros. También es factible pensar si la necesidad de preguntar no tendría, en parte, al menos un lugar de satisfacción en esta recuperación de memoria que esta muestra procura habilitar, y más especialmente su propuesta de presentar las obras a través de la historia y su proyección, el efecto de las tendencias internacionales y cómo ellas se resuelven en nuestro contexto.



*Imagen de Estrellato.* © Elías Freifeld. Fotografía gentileza del artista.

## La maldita zorra

Guillermo Machuca

Desde que tengo uso de razón, la pintura ha estado presente en mis afinidades electivas, ocupando un lugar de privilegio. Incluso quise ser pintor. El oficio lo practiqué hasta finalizar mi adolescencia. Esto se derrumbó cuando ingresé a estudiar Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile en 1983 –en ese instante, pensaba que había que reforzar mis aptitudes académicas con el conocimiento teórico–. De hecho, dejé de pintar, pero también habría que decir que la pintura me abandonó. Por suerte. En ese instante descubrí que lo que había hecho hasta ese momento no era más que lo producido por un artesano efectista, un mediocre realista, lleno de tics y sobreañadidos técnicos. En síntesis, era un presuntuoso académico de provincia, que confundía la pintura con el acabado manierista y la representación detallada y minuciosa de la realidad.

Gracias al desengaño, el país tuvo el privilegio de deshacerse de otro pintor mediocre, aunque exitoso a nivel comercial. Pero adjuntemos otro hecho: el arte experimental implementado por el discurso neovanguardista de la llamada *Escena de avanzada* y su desprecio por la práctica de la pintura. Pero, en rigor, este arte venía en bajada; se movía a tranco lento, luego de la hegemonía impuesta algunos años atrás por las obras de Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) y los textos de Ronald Kay y Nelly Richard. Recordemos que a partir de la década del 80 se había producido una interesante generación de recambio, principalmente surgida de la Universidad de Chile y Católica, los primeros asociados a la pintura neoexpresionista y los segundos a la experimentación con el grabado y la gráfica.

¡Y yo que quería triunfar como pintor realista o hiperrealista, en sus acepciones académicas y decimonónicas! No había nada que hacer: por un lado estaban los artistas experimentales, que renegaban de la pintura, y por otro, los pintores neoexpresionistas que pintaban como niños o como borrachos.

Esa era la situación: la pendencia entre conceptuales y pintores “tontos”; atribulados estos últimos de desbordes gestuales, chorreados, deformaciones figurales, carretes nocturnos, resacas varias, todo esto refrendado por un completo desprecio y descuido frente al dibujo y la composición. Pero, ¿qué pasaba con los conceptuales? Seamos justos: de conceptuales tenían poco; y no por un asunto de rigor mental o capacidad intelectual. El contexto de la dictadura y el modo de afrontarlo estéticamente no requería un discurso conceptualista en el sentido ortodoxo del término. Demasiado formalista y frío para dar cuenta de la violencia ejercida por la tiranía del capitán general Augusto Pinochet Ugarte. Lo que se requería, en dicho momento, era un arte crítico experimental que ilustrara o deconstruyera la violencia simbólica padecida por el cuerpo individual y colectivo –un Kosuth más contextual o un Hermann Nitsch menos sensacionalista–.

Recuerdo mi primer acercamiento a la escena artística local en mi segundo año como estudiante: se trataba de una performance –así me lo hizo saber Elías Freifeld en un pasillo de la escuela– que se iba a presentar en un lugar llamado Caja Negra ubicado en Irrazábal a

pasos de Pedro de Valdivia. Su autor: Carlos Montes de Oca. Fui con una amiga de Plástica de Las Encinas<sup>1</sup>. El lugar era triste y algo desolado, mortecino; hacía frío. Sentados en unas incómodas sillas dispuestas en el patio central del recinto, los asistentes fuimos testigos del siguiente espectáculo: el artista, ubicado a pasos de lo que parecía ser la cocina del local, procedió a ubicar una moledora de carne sobre una mesa de tablas. Luego extrajo una centena de pollitos amarillos procediendo a introducirlos por la boca de la trituradora de carne. El problema es que los plumíferos no cabían en el ducto del mentado aparato, lo que hacía que los polluelos piaran de dolor y desesperación. Frente a esto, mi amiga se levantó de su silla y la arrojó sobre el sanguinario y despiadado artista. Hasta ahí llegó la performance.

Aclaremos algo: el ejemplo anterior era una caricatura patética –o al menos eso me pareció en ese instante– que no ilustraba a cabalidad el arte corporal desarrollado durante el periodo. Hay que recordar que antes el artista Carlos Leppe había regurgitado su obscena humanidad en la Bienal de París de 1982. Y que el CADA había desarrollado, en Estados Unidos, un consistente trabajo con la ropa usada –el reflujo combinado con la mercancía degradada, ambos devueltos a sus zonas de origen–<sup>2</sup>.

Otra experiencia de acercamiento a la escena artística de entonces fue mi visita a una exposición de Juan Domingo Dávila en Galería Sur<sup>3</sup>. El desengaño antes mencionado, tuvo un vuelco inesperado al reparar en la forma utilizada por Dávila para remarcar los límites de las imágenes que poblaban de manera barroca sus pinturas. Como se ha dicho: violentamente frías. Obscenas en su choque de imágenes y textos, y frías en su técnica gráfica y pictórica. No tan distantes del academicismo que marcó mi formación pictórica, antes de abandonar la por culpa del neoexpresionismo borracho y el calvinismo castrador de parte de la avanzada. Pero no había vuelta atrás. El pintor había muerto o había sido compensatoriamente reconvertido en teórico o crítico de arte, práctica artística como la pintura.

Mis primeros pasos como crítico de arte, no fueron para nada edificantes. Había mucha pelea, mucho resentimiento, mucha influencia de las generaciones anteriores en mis colegas y amigos de mediados de los 80. Pero había que cumplir con el rito del momento: organizar exposiciones y publicar catálogos. Y luego hacer las tediosas discusiones en mesas redondas. El éxito se medía por la presencia y la aprobación de los próceres de la avanzada. En ese espíritu, participé como escritor en una emblemática muestra titulada *Propuesta pública*, presentada en Galería Bucci en 1985 cuando cursaba el tercer año. En dicha muestra participaron Carlos Bogni, Elías Freifeld, Rayo Terrición, Mario Soro y Manuel Torres. El catálogo tenía dos textos: uno mío y otro del artista Arturo Duclos.

---

1. Sede del Departamento de Artes Plásticas y de Teoría del Arte de la Universidad de Chile, ubicado en el Campus Juan Gómez Millas en la comuna de Ñuñoa.

2. La performance de Leppe se llamaba *Mambo número ocho de Pérez Prado* y la instalación del CADA se tituló *Residuos Americanos* y formó parte de la exposición *In/Out* realizada en el Washington Project for the Arts en la capital de Estados Unidos en 1983.

3. La exposición llevó por título *Dávila, pinturas 1980/84* y se realizó el año 1984. El catálogo de la muestra se llamó *La cita amorosa*, fue escrito por Nelly Richard y editado por Francisco Zegers al año siguiente.

1985 fue un año particularmente intenso a nivel de las artes visuales. Fue el año del terremoto y de la controvertida exposición del artista norteamericano Robert Rauschenberg en el Museo Nacional de Bellas Artes<sup>4</sup>. Fue el año de la despedida del “rey del metro cuadrado”, Carlos Caszely, en el Estadio Nacional –lugar simbólico en términos de la memoria política chilena–. Más allá del interés deportivo, pude ser testigo de una de las manifestaciones populares más compactas y efectivas en contra de la dictadura –se escuchaba repetidamente ¡y va a caer! –. 1985 fue también el año de una de las exposiciones más importantes de los artistas de avanzada; Justo Pastor Mellado ha dicho que fue la última. Ahí participaron Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Eugenio Dittborn, Juan Domingo Dávila, Carlos Leppe, Gonzalo Díaz y Arturo Duclos, mientras que los textos los realizaron Nelly Richard, Gonzalo Muñoz y Pablo Oyarzún<sup>5</sup>.

Creo que esta exposición condensó las conquistas formales, materiales y lingüísticas más sobresalientes de nuestra neovanguardia. El simún del llamado arte experimental. Y también de un sello característico de esta neovanguardia chilena, el de otorgarle al texto un carácter ejemplar, incluso ubicuo. Recuerdo haber intentado leer los escritos de Nelly Richard, Pablo Oyarzún y Gonzalo Muñoz que se encontraban dispuestos –a modo de obra– en los muros de Galería Sur y Bucci. No pude hacerlo; tuve que compensar mi falta de disciplina y concentración intelectual acudiendo luego al auxilio del catálogo de la muestra, que incluía los mismos textos. Pero el texto, en este caso, era una obra y la obra un texto.

El arte era un pretexto para resignificar mensajes políticos, para establecer metáforas adecuadas al violento contexto de la época. En fin, para diseñar un arte crítico-experimental atento a la crisis de símbolos y códigos provocados por el shock y el trauma del golpe.

Después de todo, estábamos bajo una dictadura militar. Aunque no todo haya sido tan grave; también había espacio para el divertimento y el carrete. Por ejemplo, el haber sido testigo privilegiado del primer recital de Los Prisioneros –si mal no recuerdo, en 1984 en la comuna de San Miguel–, y luego de grupos como Los Electrodomésticos o Los Fiskales Ad-Hok. También de bandas musicales ultra marginales como Los Dadá. Conocí artistas y representantes de la cultura de la más variada índole: parias, drogadictos, esquizofrénicos, maníacos, depresivos, abajistas, arribistas, punketas, new waves, universitarios, intelectuales, conceptuales, afeminados, homosexuales, feministas, activistas, académicos y desempleados que se ganaban la vida vendiendo y traficando droga.

La década del 80 se cerró con una exposición en la cárcel pública y luego en la casa-galería-taller del artista Carlos Bogno, ubicada a pasos de la Estación Central. Al espacio –colindante con el restaurante El Hoyo, en la Calle San Vicente– el artista le había puesto un singular nombre, *La maldita zorra*. Y eso fue lo que ocurrió el día de la inauguración. Una zorra gigantesca. El zafarrancho, en cuestión, fue protagonizado por unos poetas algo pasados de copas –retengo un apellido, Leiva– quienes se enfrentaron a combos y manotazos con

---

4. Ese mismo año y por las mismas telúricas razones, el Museo de Arte Contemporáneo debió cerrar sus puertas hasta 1992.

5. La muestra llevó por título *Fuera de Serie* y se realizó simultáneamente en las desaparecidas Galerías Bucci y Sur. La primera ubicada, por esos años, en la calle Huérfanos a pasos del Cerro Santa Lucía y la segunda situada en los subterráneos del Drugstore.

parte de la concurrencia. Hubo golpe testicular, linchacos al voleo, cabezas rotas, vidrios y árboles quebrados, moretones a granel. Finalmente, y en inferioridad numérica –mezcla entre el desprecio de clase y el resentimiento del poeta alternativo– los iracundos vates terminaron en la Posta Central.

Lo decisivo vino después. Un sector significativo de los asistentes optó por terminar la velada en el mítico restaurante Jaque Mate emplazado a una cuadra de la Plaza Italia<sup>6</sup>. Recuerdo a varios de los asistentes: Nelly Richard, Carlos Altamirano, Rita Ferrer, Hugo Cárdenas, Roberto Merino, Carlos Bogni y Pablo Langlois, entre otros.

Luego de varios cigarrillos y copas, los susodichos poetas arribaron desde la posta al local, ubicándose tras los vidrios del mismo. Dos de ellos lucían unos aparatosos vendajes en sus cabezas. Venían dispuestos a buscar revancha. Estaban furiosos. En actitud corporal y facial de desafío. El mozo principal –el entrañable Sergio– no los dejó entrar, pero tampoco se iban a ir fácilmente. Esperaron pacientemente hasta lo insoportable. Nos miraban con cara de infinita indignación a través de las transpiradas y humeantes ventanas del Jaque Mate. Había que hacer algo.

Entonces decidí salir y hablar con ellos. Querían una sola cosa: la cabeza de mi amigo Roberto Merino, a quien, equivocadamente, sindicaban como el que le había partido la testa a uno de ellos con un traicionero linchaco –en verdad el autor había sido Carlos Bogni–. “Solo queremos que Merino salga”, insistieron. Entré y le comuniqué a Roberto el mensaje. La respuesta literalmente fue “Ni cagando”.

---

6. Lugar de carrete de artistas e intelectuales, pero también de ciertos miembros de la CNI quienes tenían un lugar de “trabajo” al costado.

## Arte experimental en Chile

### Un pequeño esbozo

Federico Galende

La idea de atribuir al arte experimental chileno de los 70 y 80 una memoria patrimonial duradera no deja de ser contradictoria. Esa contradicción proviene del hecho de que tal arte se incubó en una lucha contra toda expectativa de duración. Esa expectativa de duración –ya resulta fastidioso repetirlo– estaba encarnada en el modelo pictórico de corte posinformalista de los 60. En esos años tal modelo, encabezado por el pintor José Balmes y el grupo Signo, conjugaba fundamentalmente tres elementos: un uso libertario de la pintura; un compromiso de ésta con la transformación de la realidad política nacional; una matriz de transferencia de la enseñanza artística alojada casi exclusivamente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Estos tres elementos definían con meridiana claridad el rol del artista en la sociedad chilena de entonces: el artista expresaba en un soporte relativamente tradicional –la tela o el bastidor– las pulsiones de un arte contaminado con la cotidianeidad de la vida; era un hombre tenaz que producía objetos que apenas si se diferenciaban del resto por ser menos perecederos; transmitía sus “modos de hacer” por vía de una vocación de enseñanza que desarrollaba en el espacio de la universidad pública. En pocas palabras: el artista era un utopista, un trabajador, un pedagogo.

Como utopista que soñaba con el nacimiento del hombre nuevo, el artista se plegaba al horizonte de su época haciendo de la vida la fuente en la que palpaba las sensaciones que excretaba espontáneamente en la tela, que las tornaba eternas o duraderas en virtud de esa memoria particular que confiaba a la pintura. Como asalariado cultural –un concepto que se acuñó en el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur de 1972 y que condujo a varios miembros de la Universidad de Chile a cobrar por las obras entregadas al edificio de la UNCTAD los mismos salarios que los albañiles–, el artista era alguien que trabajaba como todo el mundo, salvo que él lo hacía dos veces. Primero, trabajando como cualquiera y luego para dar, a ese trabajo, la singularidad de un arte. Como pedagogo, por último, el artista se sentía en posición de transferir un saber privilegiado a los alumnos que, como diría Rancière, debía limitarse a contar sólo con el conocimiento de su propia ignorancia.

Esto significa que en el marco de aquella constelación –y está bien enunciarlo así pues en la pintura de los 60 hasta las constelaciones tenían marco– el artista realizaba un arte bastante contradictorio, pues como artista identificado con los procesos colectivos de producción mostraba que detrás de su obra había un trabajo que era igual al de cualquiera, pero como artista identificado con la enseñanza pública del arte develaba que ese trabajo de cualquiera contenía una verdad particular que su obra estaba en condiciones de transmitir al resto de los mortales. En realidad esta fue siempre una paradoja propia de las vanguardias, que se podría resumir en el hecho de que la misma utopía que empujaba al arte a romper con su espacio demarcado para volcarse a la vida, lo conducía a retraerse de la vida para señalarle desde ahí un camino. Ese camino era el reflejo en el cual la porción faltante de cada quien

—la del trabajador al que le faltaba su consciencia; la del alumno que carecía del saber— podía completarse: la pintura como representación privilegiada de la parte viviente que cada uno echaba de menos en sí mismo y de la que había sido expropiado.

La pintura de los 60, como sabemos ahora, nunca alcanzó a consumir esa promesa porque se desencadenó el golpe militar y, “de golpe”, como recuerda el citadísimo axioma de Patrio Marchant, se supone que “todos perdimos la palabra”, o nos quedamos sin representación. Siguiendo ese axioma, algunas tesis apostaron a leer en la inflexión de ese episodio la emergencia de un primer arte de tipo experimental: el arte de los 70. La idea, básicamente, era anudar la crisis de representación del modelo mimético de la pintura con la crisis del aparato representacional de la política moderna, de modo tal que sería el golpe, como catástrofe, el que habría venido a marcar en Chile el tránsito de un arte mimético-figurativo a uno experimental o conceptual. El arte experimental de los 70 y 80 sería así, el efecto de un descampado abierto por ese corte.

No soy de los que comparten esta clase de tesis, en buena medida por considerarlas injustas con toda una generación de artistas que dieron los primeros esbozos de un arte experimental que los puso en estado de asomo antes de que el golpe tuviera lugar. En 1969, un año antes del triunfo de la Unidad Popular y apenas un año después de que el arte experimental debutara en Argentina con *Experiencia 68*—una colectiva en el Di Tella en la que Romero Brest había llamado a los artistas más jóvenes, Jacoby, Bony, Paksa, entre otros, a “relacionar imagen y concepto y destruir de una vez por todas las obras de arte tradicionales”— o de que Cildo Meireles compusiera una teoría de la instalación en ciernes con *Southern Cross* o *Árvore do Dinheiro*, Juan Pablo Langlois Vicuña realizaba en el Museo Nacional de Bellas Artes su tardíamente reconocida obra *Cuerpos Blandos*. La muestra consistía en una lombriz de varios metros de largo hecha con bolsas plásticas rellenas con los mismos diarios que el artista utópico solía recortar y pegotear en el cuerpo de sus pinturas, a fin de indicar la presencia de la contingencia política en el seno del arte. Francisco Brugnoli, o Virginia Errázuriz, por lo demás, ya habían realizado a esa altura varias obras que desmaterializaban la pintura o llamaban, directamente, a reemplazarla por un arte objetual o efímero.

Los ejemplos siguen, pero limitémonos por ahora a estos dos o tres que acabo de mencionar para insistir en que hacia finales de los 60 el proceso artístico chileno estaba dividido, tal como ocurría en varios países vecinos, entre una vanguardia pictórica tradicional y un arte experimental deconstructivo que reanudaba un pensamiento sobre los procedimientos, alterando, a la vez, la conjunción entre “compromiso político”, “trabajo cultural” y “pedagogía artística” propia del pintor mimético vinculado al progresismo y a la utopía. No me parece que el arte en Chile haya estado, como tantas veces se ha dicho, en ninguna situación de minoría respecto a lo que con el arte experimental empezaba a ocurrir en otros países del mundo. Se contaba aquí con el plus de que la crítica a la pintura, lejos de responder a una moda o a una mera modernización del campo artístico local, era inherente a un debate político muy consistente. Esa consistencia tenía que ver con anticipar, por medio de la introducción temprana de un pensamiento sobre los procedimientos visuales, un cambio de estatuto de la relación arte-vida.

Se podría decir que el arte experimental de los 60 propuso este cambio de estatuto a través de dos pasos. Por medio del primero pretendía develar que el arte pictórico de carácter mimético-figurativo lo que en realidad hacía, por muy progresista o utópico que fuera, era



expropiar al espectador la misma vida que prometía restituírle. Como el problema no se alojaba en el contenido político de lo que la pintura representaba, sino en la representación como tal, se consideraba que la práctica pictórica de corte postinformalista era progresista en términos de contenido pero técnicamente reaccionaria. Esto llevó al arte experimental del período a un segundo paso. El mismo que un experimentalista como Berthold Brecht no había descuidado a la hora de distinguir entre la “estética realista” de los bolcheviques y la “estética del montaje” propia de las vanguardias soviéticas, o de los artistas miembros del Proletkult; la cual consistía, como ha señalado Georges Didi-Huberman, en transitar de un mundo en el que las imágenes toman partido a otro en el que emergen, contradictorias, interrumpiendo esa agrupación en torno a un mensaje político específico.

Resulta evidente que con este llamado –que Brugnoli y Errázuriz venían alentando en la Universidad de Chile desde la segunda mitad de los 60– la conjunción clásica entre utopía, trabajo y pedagogía cambiaba de un modo bastante abrupto. El artista utópico, que llamaba al arte a confundirse con la vida, era tensionado desde dentro por el artista experimental que hacía emerger técnicamente el riesgo de que fuera la vida la que terminara siendo configurada y administrada por el arte. La identificación del artista con el trabajo era sustituida a la vez por un tipo de arte que sinceraba, en lugar de ocultar, los privilegios que un cierto “modo de hacer” mantenía respecto de otros. En lugar de equipararse al trabajador, el arte experimental prefería interrogar los dispositivos de distribución del “hacer” que correspondían correlativamente a la visibilidad del arte y a la invisibilidad de la producción. En lo referido al artista pedagogo, que hacía de la obra un medio aventajado de transferencia del mensaje político, lo que los primeros esbozos del arte experimental planteaban era el desplazamiento del mensaje por parte de la “pensatividad” del procedimiento.

Que esta serie de transformaciones propias del arte experimental de los 60 fuera asociada, o bien al descampado abierto por el golpe de 1973, o bien a un proceso de modernización del arte local durante los 70 y 80, sólo se explica en razón de un retraso de la producción textual para ponerse a la altura de lo que ya estaba sucediendo. Sabemos que textos como *Del espacio de Acá*, de Ronald Kay, *Por el ojo del rodillo*, de Enrique Lihn, o *Márgenes e instituciones*, de Nelly Richard, fueron celebrados por cuestionar, entre otras cosas, el campo de la pintura, pero lo que se pasó por alto es que lo hicieron con una demora promedio de quince años.

Pese a ella, el término que con más claridad designó el tránsito del arte pictórico de los 60 al arte experimental de los 70 y 80 fue el de *Escena de avanzada* que Nelly Richard utilizó en *Márgenes e instituciones*. Éste fue, desde entonces, un nombre con retraso, tan así que cuando emergió como concepto las prácticas del arte experimental, en Chile y el exterior, estaban a punto de desaparecer o ceder su lugar al retorno de la pintura.

Guillermo Machuca recuerda en este mismo catálogo, siguiendo por única vez a Justo Pastor Mellado, que 1985 marcó probablemente la última exposición de los artistas de esta Avanzada. Lo raro, lo insólito, es que estos artistas estaban dejando de ser parte de ella un año antes de que ésta siquiera naciera. Desde entonces muchos entendieron que si la *Escena de avanzada* era el nombre para un retraso, no había nada de raro en que ciertos retrasos pudieran avanzar sin nombre. Sin nombre, pero en evidente estado de retraso, avanzó el arte experimental en Chile, digna diferencia efímera entre la pereza de un concepto y la ausencia de una escena sepultada.



**LUGARES  
DE DIFUSIÓN  
Y TIEMPO DE  
PERMANENCIA  
Diciembre 1980**

- Alameda Bernardo O'Higgins, sector Las Rejas.
- Alameda Bernardo O'Higgins, sector Los Héroes.
- Avenida Providencia, altura Salvador.
- Puente del Arzobispo y sector Bellavista.
- Vitrinas locales venta de artículos fotográficos de Santiago Centro.
- Vitrinas librerías segunda cuadra calle San Diego.
- Instituto Chileno Norteamericano de Cultura.
- Campus Oriente Universidad Católica (Escuelas de Educación, Filosofía, Estética y Teología).
- Campus Comendador Universidad Católica (Escuelas de Arquitectura, Arte y Diseño).
- Facultad de Bellas Artes Universidad de Chile.
- Facultad de Estudios Generales Universidad de Santiago.
- Además distribuidos en talleres de arte y centros culturales de Santiago.

- 5 horas.
- 3 horas.
- 30 minutos.
- 30 minutos.
- 1 mes.
- 1 mes.
- 5 días.
- 14 días.
- 5 días.
- 5 días.
- 10 días.



Panel 5 de *A Chile*. © Elías Adasme. Fotografía gentileza del artista.

Proyecto Bicentenario  
Museo, memoria y patrimonio

Caroll Yasky

“La historia del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), desde la fundación de éste en 1947 a nuestros días, ha estado íntimamente ligada al Estado y a la Universidad, más precisamente, al vínculo indisoluble entre el Estado y la Universidad. Este vínculo es tan sensible y fundamental que su modificación o alteración ha afectado siempre muy profundamente la historia del MAC.”

Gonzalo Arqueros, *El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Tiempo, historia, contemporaneidad*. En *Refundación 2005 MAC*, Santiago, 2005

La Colección del MAC comprende alrededor de tres mil obras correspondientes a un extenso período de producción artística que abarca desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, siendo predominante la representación de piezas nacionales de mediados del siglo XX. Debido al déficit presupuestario que afecta al museo —consecuencia del recorte fiscal aplicado a la Universidad de Chile por la dictadura militar y vigente hasta la actualidad—, el desarrollo de una política de adquisiciones se ha visto afectado negativamente, en especial respecto de obras nacionales posteriores a los años 70.

No obstante, en las últimas décadas el valioso acervo del museo se ha incrementado, mayoritariamente, gracias a la donación directa de los propios artistas y de personas naturales que valoran su carácter universitario y su activo rol en el desarrollo de las artes visuales nacionales.

Con este diagnóstico presente y con ocasión del Bicentenario de la República, el MAC se propuso saldar esta deuda con la memoria de nuestra producción artística; deuda que se vincula con su misión fundacional manifestada por el entonces Rector de la Universidad de Chile, Juvenal Hernández, en el catálogo que selló la inauguración del museo en agosto de 1947: “(...) este Museo tendrá como principio fundamental el de mostrar al país un conjunto lo más representativo posible de la producción viva de nuestros artistas plásticos.”

Si bien la actual dirección ha comprometido buena parte de su programación a la difusión de los artistas jóvenes chilenos, mediante la acogida de proyectos expositivos colectivos e individuales, la dificultad para ampliar la colección ha persistido notoriamente. Dichas ausencias se traducen en un silencio de más de 40 años respecto de la historia del arte nacional, obstáculo que se convirtió en la motivación para avanzar, en una primera etapa, en la priorización de autores de los años 70 y 80, época en la cual el arte experimental reconoce su mayor manifestación expresiva en Chile.

Cabe destacar que la relevancia de esta producción, que comprende prácticamente 20 años, fue desconocida por las instituciones oficiales del momento, justamente por su naturaleza experimental y su contenido político —tanto implícito como explícito— quedando,

como consecuencia, prácticamente ausentes de las colecciones públicas y con ello del imaginario colectivo.

Por lo anterior, a mediados de 2009, el director del MAC, Francisco Brugnoli y quien escribe, convocaron a una comisión especial integrada por los historiadores del arte y docentes universitarios, Soledad Novoa y Guillermo Machuca, junto al artista y docente, Pablo Langlois Prado. El propósito fue elaborar una lista de autores y obras relevantes del período que debiesen integrarse a la colección del museo. Tras dos sesiones y más de 60 nombres, los artistas fueron invitados a donar obras con ocasión de esta conmemoración.

Por múltiples razones, no fue posible contactar a todos los artistas ni que todos pudieran sumarse a esta iniciativa, pero sí se logró el compromiso de 33 autores con cuyo respaldo elaboramos el proyecto *Arte experimental Chileno, patrimonio de las décadas del 70 y 80 en la colección del MAC*, presentado a comienzos de 2010 al Fondart Bicentenario.

### **Rescate patrimonial: documentación, conservación y restauración**

La adjudicación del Fondart, que significó un aporte de \$ 62.800.923, permitió constituir el equipo de trabajo necesario para su desarrollo en el plazo de un año. Los objetivos del proyecto fueron: incrementar el acervo del MAC correspondiente a las décadas del 70 y 80 con obras experimentales que constituyeran una referencia significativa para la historia del arte nacional; conservar y proyectar el aporte patrimonial de las obras donadas mediante su restauración e investigación documental, cautelando su valor histórico, su contextualización y trascendencia artística; desarrollar curatorías que pusieran en valor el patrimonio artístico e histórico de las obras experimentales de las décadas 70 y 80; y profundizar la comprensión y debate en torno al período histórico y las obras seleccionadas a través de acciones de extensión.

Los resultados superaron las expectativas y, finalmente, pudimos incorporar 79 piezas al patrimonio cultural de la Nación resguardado por el museo. Se recibieron pinturas, fotografías, videos, diaporamas, instalaciones, grabados, collages, dibujos y obras objetuales. Cada una requirió un diagnóstico de su estado de conservación, pues parte importante de ellas, y debido a su carácter experimental, presentaban deterioros matéricos parciales o totales, así como obsolescencia tecnológica. Esto significó que, en algunos casos, tuvieran que ser restauradas y en otros nuevamente producidas como ediciones especiales por los propios autores, o por terceros supervisados por ellos. A este grupo se sumó la restauración y enmarcación de obras que ya pertenecían a la colección y que fueron incorporadas a la curatoría de la muestra.

Mención aparte merece la labor de documentación de las obras recibidas, lo que implicó su registro completo e investigación biográfica y bibliográfica sobre cada autor. Para ello se revisaron diversas fuentes, se aplicó un cuestionario, se realizaron entrevistas y se recibió la valiosa donación de archivos por parte de algunos de ellos. La sistematización de esta recopilación permitió alimentar los textos museográficos de la muestra, aportando en la selección de piezas documentales que se exhibieron en vitrinas. También fue fundamental en la elaboración del programa educativo y la publicación didáctica *Cuadernos MAC. Chile años 70 y 80 Memoria y experimentalidad*, material de 24 páginas dirigido a estudiantes y docentes; así como en la selección de archivos que se incorporan al final de esta memoria.

## Puesta en valor: exhibición y extensión

Con las obras acondicionadas y la documentación necesaria se inauguró en el MAC Parque Forestal, a fines de julio de 2011, la exhibición *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, compuesta por cuatro muestras específicas que reúnen tanto obras como archivos del período.

La principal, *Colección: arte experimental*, desplegada en los tres pisos del emblemático edificio, reunió más de cien piezas, la mayoría de ellas correspondientes a Donaciones Bicentenario; es decir, obras especialmente legadas en el marco de este proyecto. El recorrido curatorial propuso un contrapunto fundamentado en la confrontación tanto de materialidades, soportes y técnicas, como de autores consagrados y otros poco difundidos. Se mezclaron obras experimentales del período 70-80 con trabajos de los 60 de José Balmes, Guillermo Núñez y Francisco Brugnoli, así como obras que representan su legado en generaciones post 90, como son los casos de Natalia Babarovic, Josefina Guilisasti y Josefina Fontecilla. Se incorporaron, también, obras que aportan a la reconstrucción del imaginario de este período de la mano de los fotógrafos Kena Lorenzini, Héctor López, José Moreno y Luis Navarro.

En el segundo piso se emplazaron tres muestras, *Inés Paulino: Autorretrato/27 años después*, retratos y autorretratos fotográficos realizados a comienzos de los años 80 por esta autora de origen brasileño, y las exposiciones documentales y participativas *Archivos en tensión* y *Human Rights Copy/Rights*.

*Archivos en tensión*, investigación y curatoría de Graciela Carnevale y Soledad Novoa, abordó el período de 1968 a 1974 mediante la puesta en relación del archivo personal de Carnevale (Rosario, Argentina) y el archivo del MAC, con el fin de develar ausencias e invitar al público a participar en la construcción de un archivo inconcluso, colaborando con sus aportes documentales. Por su parte, *Human Rights Copy/Rights*, curada por Cristián Gómez-Moya, propuso un laboratorio para el estudio, consulta y visualización de registros biopolíticos, testimonios documentales y obras de artistas, en el marco de la desclasificación de archivos de derechos humanos.

En afinidad con el carácter universitario y con el rol social del MAC, se elaboró un programa de actividades complementarias con el fin de reforzar el diálogo entre las obras y el público, y estimular el interés por esta etapa de la historia del arte nacional.

Las actividades educativas se dirigieron, principalmente, a estudiantes de enseñanza media a través de visitas guiadas, *Lecturas de obras* en sala, con los propios autores, y talleres de creación artística, todo lo cual ha permitido un acercamiento al lenguaje experimental.

A estas acciones se sumó un ciclo de conferencias bajo el nombre de *Conversaciones MAC* que incluyó invitados nacionales e internacionales, tanto de manera presencial como remota, ya que se contó con el apoyo del proyecto Anilla Cultural/MAC cuya plataforma tecnológica ha permitido abrir las acciones del museo hacia una comunidad mayor con instituciones culturales de España y Latinoamérica. Este programa se orientó a generar espacios de debate, reflexión y profundización en torno a los contenidos de las muestras, y también como un aporte a la ampliación de audiencias y a la circulación de nuevos conocimientos. En este sentido, ampliar el campo del análisis y generar diálogo en torno a la construcción

de memoria, arte experimental y patrimonio, ha sido parte de los objetivos del proyecto.

No es posible cerrar esta presentación del proyecto Bicentenario del MAC sin agradecer públicamente a las personas e instituciones que lo hicieron posible. En primer lugar a los donantes, por aceptar esta invitación permitiéndole al museo ser depositario de su legado y garante de su cuidado y difusión pública; por permitir conocer de primera fuente la historia de producción de las obras donadas —en su mayoría relatos de gran carga emotiva por el contexto histórico en el cual se produjeron— y por guiar el minucioso trabajo de conservar, no sólo su carácter material, sino también su valor simbólico en un escenario de país completamente distinto al de entonces: Elías Adasme, Elías Freifeld, Virginia Errázuriz, José Moreno, Cecilia Vicuña, Juan Castillo, Mario Fonseca, Jorge Brantmayer, Alfredo Jaar, Pablo Langlois Prado, Kena Lorenzini, Néstor Olhagaray, Lotty Rosenfeld, Juan Pablo Langlois Vicuña, Josefina Guilisasti, Jorge Tacla, Julia Toro, Fernando Undurraga, Enrique Zamudio, Josefina Fontecilla, Héctor López, Luis Navarro, Mario Soro, Valentina Cruz, Natalia Babarovic, Hernán Parada. A Paulina Humeres por la donación de su obra personal y la de Francisco Smythe. A Sybil Brintrup por la donación de varias piezas cuyas sumadas a obras de arte postal de Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz, y piezas realizadas en coautoría con Luz Donoso y Magali Meneses, a todos ellos un agradecimiento especial. Gracias también a Carlos Flores por sus películas y por la obra realizada en coautoría junto a Eugenio Dittborn y Juan Downey, y a Marilyn Downey quien autorizó la exhibición de este video. A los herederos de Luz Donoso, representados por su hija Jenny Holmgren Donoso. A Rocío Ramos Camiruaga y Paula Codocedo Sandoval, hijas de Gloria Camiruaga y Víctor Hugo Codocedo, respectivamente. A las Yeguas del Apocalipsis, Francisco Casas y Pedro Lemebel, quienes autorizaron la exhibición del video-registro de sus performances realizado por Gloria Camiruaga.

Gracias, también, al apoyo de la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC) del Ministerio de Relaciones Exteriores, por facilitar el transporte de la obra donada por Alfredo Jaar desde su taller en Nueva York; a la colaboración y profesionalismo de la Cinoteca de la Universidad de Chile en el asesoramiento y traspaso de conservación de las obras audiovisuales recibidas; al Museo de Artes Visuales (MAVI) por apoyar la producción de una edición especial póstuma de la obra de Víctor Hugo Codocedo. Los agradecimientos van también a las Ilustres Municipalidades de La Florida, Lampa, Pedro Aguirre Cerda, Pudahuel y San Joaquín, por comprometerse desde un inicio con el proyecto y facilitar el transporte de sus estudiantes hasta nuestro museo.

Especiales agradecimientos a los curadores de las muestras de archivo, Soledad Novoa, Graciela Carnevale y Cristián Gómez-Moya, quienes desde un inicio aceptaron la propuesta de sumarse a esta iniciativa institucional con sus valiosos proyectos personales de investigación y curatoría. A Inés Paulino por su disposición inmediata para montar nuevamente el proyecto *Autorretratos*, 27 años después de su primera exhibición, enriqueciendo con ello la mirada de contexto con obras de gran valor estético y testimonial.

Finalmente, hacemos un reconocimiento a la labor siempre comprometida y profesional del equipo humano del MAC, como también a quienes se sumaron especialmente a este proyecto patrimonial.

### Francisco Brugnoli

Artista formado en la Universidad de Chile donde ejerció la docencia hasta 1973. Fue cofundador del Taller de Artes Visuales (TAV) y del Instituto Profesional ARCIS en 1981. En 1992 se reintegró a la Universidad de Chile siendo nombrado Director del Museo de Arte Contemporáneo en 1998. Entre 1994 y 2003 fue Vicedecano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y entre 2006 y 2010 fue Vicerrector de Extensión de la misma universidad.

### Federico Galende

Estudió Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina (1990). Doctor en Filosofía y Estética por la Universidad de Chile (2008). Académico de la Universidad ARCIS y Universidad de Chile. Profesor visitante en las universidades de Aberdeen, en Escocia, y Duke University, en EE.UU. Ha dirigido diversas investigaciones y publicado numerosos artículos y libros, entre los que destacan *Conversaciones I, II y III* de Editorial ARCIS.

### Guillermo Machuca

Licenciado en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, curador y docente de la Universidad de Chile y ARCIS, entre otras universidades. Como curador destaca su participación en la I Bienal de Arte Joven del Museo Nacional de Bellas Artes (1997), el envío chileno a la XXVI Bienal de São Paulo (2004) y la muestra realizada en el CCPLM, *Del otro Lado* (2006), entre otras. Ha escrito para catálogos de exposiciones, libros recopilatorios, textos de investigación y columnas de opinión. Editado por Metales Pesados, *El traje del emperador* es su último libro.

### Caroll Yasky

Licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (1993), Diplomada en Administración Cultural por la Pontificia Universidad Católica de Chile (1997) y Magister en Gestión de Museos y Galerías en la City University of London (2003). Se desempeña en el Museo de Arte Contemporáneo desde 1998, primero como Encargada de Comunicaciones, luego como Editora y actualmente como Coordinadora de la Unidad de Conservación y Documentación. Como tal coordinó el desarrollo del proyecto *Arte experimental chileno. Patrimonio de las décadas del 70 y 80 en la Colección del MAC*.



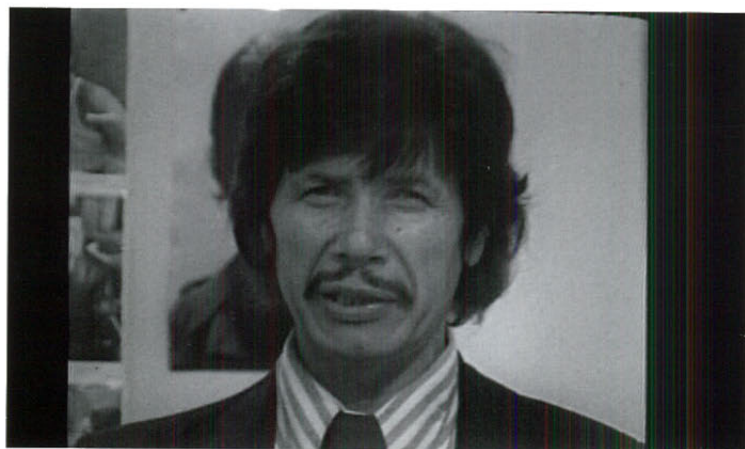


COLECCIÓN MAC

Donaciones  
Bicentenario



1.



2.



3.

**Carlos Flores 1.** *Descomiedidos y chascones*, 1973. Documental, 50'. Traspasos de conservación. © Carlos Flores. **2.** *Idénticamente igual o El Charles Bronson chileno*, 1984. Documental, 67'. Traspasos de conservación. © Carlos Flores. Fotografías gentileza Cineteca Universidad de Chile.

**Carlos Flores, Juan Downey, Eugenio Dittborn 3.** *Satellitenis*, 1981- 4. Video arte, 38'. Traspasos de conservación. © Carlos Flores, Juan Downey, Eugenio Dittborn. Fotografía gentileza Cineteca Universidad de Chile.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.

**Valentina Cruz 4.** *Los dirigentes*, 1974. Dibujo sobre papel, 75 x 55 cm. © Valentina Cruz. **5.** *Los métodos persuasivos*, 1975. Dibujo sobre papel, 75 x 55 cm. © Valentina Cruz. **6.** *Sin título*, 1975. Dibujo sobre papel, 75 x 55 cm. © Valentina Cruz. **7.** *El Sr. N viaja donde los sueños son reales*, 1975. Dibujo sobre papel, 77 x 55 cm. © Valentina Cruz. **8.** *La espera*, 1975. Dibujo sobre papel, 75 x 55 cm. © Valentina Cruz. **9.** *La trampa*, 1975. Dibujo sobre papel, 75 x 55 cm. © Valentina Cruz. **10.** *Sin título*, 1978. Dibujo sobre tela, 153,3 x 129 cm. © Valentina Cruz. **11.** *Sin título*, 1978. Dibujo sobre tela, 153,3 x 129 cm. © Valentina Cruz. **12.** *Sin título*, 1979. Dibujo sobre tela, 153,3 x 129 cm. © Valentina Cruz. **13.** *Sin título*, 1979. Dibujo sobre tela, 150 x 130,5 cm. © Valentina Cruz. Fotografías Patricia Novoa.



14.



15.



16.



17.

**Luz Donoso 14.** *Logotipo negro*, 1976. Serigrafía sobre papel, 77 x 55 cm. Restaurada. © Luz Donoso. **15.** *El cuerpo estrecho*, 1976. Serigrafía sobre papel, 77 x 55 cm. Restaurada. © Luz Donoso. **16.** *El 2° aire*, 1976. Serigrafía sobre papel, 77 x 55 cm. Restaurada. © Luz Donoso. **17.** *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad*, 1978. Obra activa (matrices de aluminio, ganchos metálicos, corchetes, cartón y lápiz grafito), 113 x 81 cm. Restaurada. © Luz Donoso. Fotografías Patricia Novoa.



18.



19.



20.



21.



22.

**José Moreno 18-22.** Sin título de la serie *Calle San Diego*, 1977 (2011). Impresión digital b/n sobre papel fotográfico con laminado UV, 60 x 60 cm c/u. Edición especial. © José Moreno. Fotografía gentileza del artista.



23.

**Francisco Smythe 23.** *Paisaje urbano*, 1978. Collage sobre cartón, 77,2 x 109,7 cm. Restaurada.  
© Francisco Smythe. Fotografía Patricia Novoa.





24.

**Jorge Brantmayer 24.** *Prisionero encadenado*, 1978 (2010). Impresión lambda sobre papel con laminado UV, 103,4 x 69,8 cm. Edición especial. © Jorge Brantmayer. Fotografía gentileza del artista.



25.



27.



26.



28.

**Luis Navarro 25.** *Niños de Puerto Montt*, 1978 (2011). Impresión digital b/n sobre papel fotográfico con laminado UV, 60 x 40 cm. Edición especial. © Luis Navarro. **26.** *El té*, 1982 (2011). Impresión digital b/n sobre papel fotográfico con laminado UV, 60 x 40 cm. Edición especial. © Luis Navarro. **27.** *Te Deum*, 1980 (2011). Impresión digital b/n sobre papel fotográfico con laminado UV, 40 x 60 cm. © Luis Navarro. **28.** *Circo, Santiago*, 1988 (2011). Impresión digital b/n sobre papel fotográfico con laminado UV, 40 x 60 cm. Edición especial. © Luis Navarro. Fotografías gentileza del artista.



29.

**Hernán Parada 29.** *Obra abierta "A,"* 1978-9. Instalación, dimensiones variables. © Hernán Parada. Fotografía Patricia Novoa.

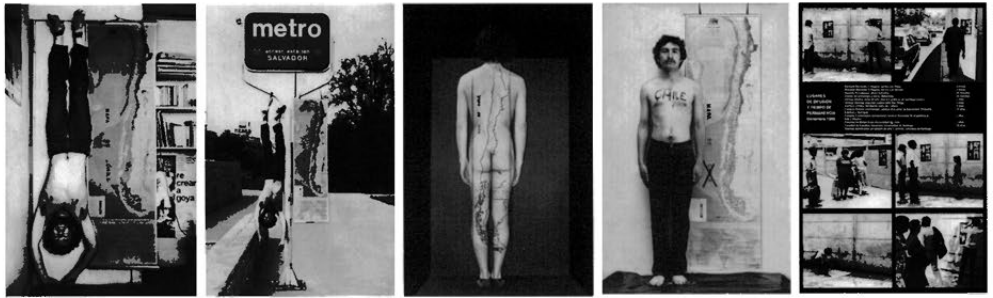


30.

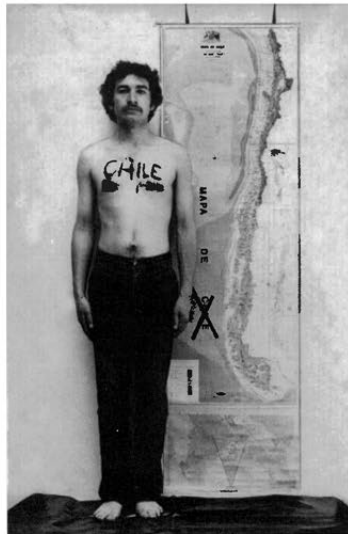


31.

**Virginia Errázuriz 30.** *28 / noviembre / 1979 - Diario de un día* (serie Archivos), 1979 (2011). Croquera original con dibujos, collages y copia facsimilar exhibidas sobre atril, croquera 21 x 16 cm, atril 155 x 45 cm aprox. Edición especial. © Virginia Errázuriz. **31.** *Paisaje Brugnoli - Errázuriz. ¿Una situación a 28 años? Tejido de momento #2 "Lo crudo" y momento #3 "Lo por construir"* (Fragmento obra de Errázuriz). 1983 (2011). Instalación, dimensiones variables. Edición especial. © Virginia Errázuriz. Fotografías Patricia Novoa.



32.



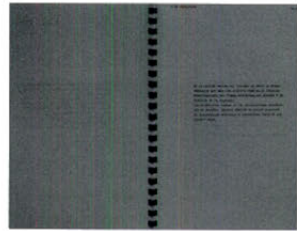
**Elías Adasme 32.** *A Chile*, 1979-1980 (2011). Registro fotográfico de acción de arte, b/n sobre papel con laminado UV, 5 paneles de 175 x 113 cm c/u. Edición especial. © Elías Adasme. Fotografía de obra completa y detalle panel 4, Patricia Novoa.



33.



34.



35.



36.



37.



38.



39.

**Sybil Brintrup, Luz Donoso 33.** *La obra es: la vida*, 1980. Diaporama (10 diapositivas), dimensiones variables. © Sybil Brintrup, Luz Donoso. Fotografía gentileza Sybil Brintrup. **34.** *Nazoo*, 1980. Texto calado en malla serigráfica, 28 x 36 cm. © Sybil Brintrup, Luz Donoso. Fotografía Patricia Novoa.

**Sybil Brintrup 35.** *Nazoo en Puerto Montt, vivo en Santiago*, 1980. Textos registros mecanografiados sobre papel y anillados, 33 x 22 cm. © Sybil Brintrup. Fotografía Archivo MAC. **36.** *Lava lechugas en Santiago de Chile*, 1980. Texto registro en letra set sobre papel y adhesivo, 12 x 22 cm. © Sybil Brintrup. Fotografía Archivo MAC. **37.** *Montaje para Apsi*, 1982. Collage (fotomontaje, collar de mostacillas y servilletas sobre cartón laminado con hotmelt y ojettillos de metal), 36 x 48 cm. © Sybil Brintrup. Fotografía Patricia Novoa. **38.** *Pone agua a hervir en Santiago de Chile*, 1982. Texto registro mecanografiado sobre papel, 28 x 21,5 cm. © Sybil Brintrup. Fotografía Archivo MAC.

**Sybil Brintrup, Magali Meneses 39.** *La comida*, 1983. Video arte, 15'. Traspasos de conservación. © Sybil Brintrup, Magali Meneses. Fotografía gentileza Cineteca Universidad de Chile.



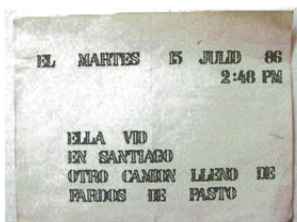
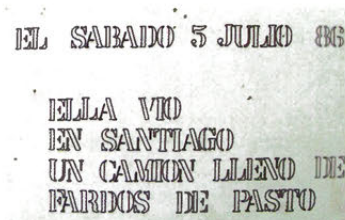
40.



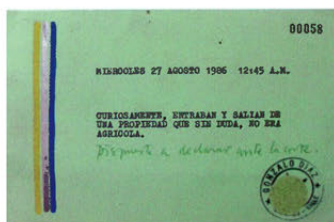
41.



42.



43.



44.

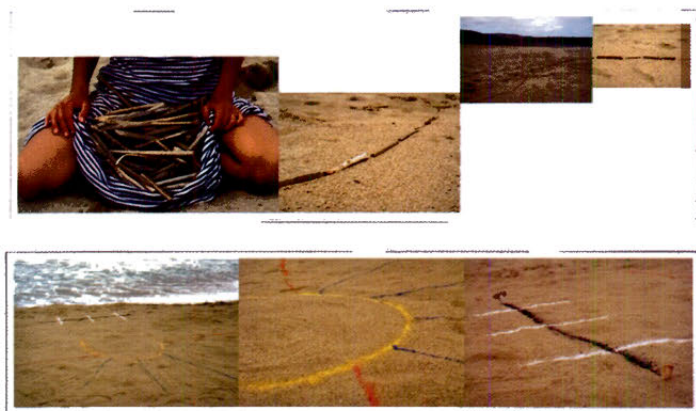
**Sybil Brintrup 40.** *Los romances, ella y las ovejas*, 1984. Arte postal (fotografía en color, tintas y estampillas), 10 x 14,8 cm. © Sybil Brintrup. Fotografía Archivo MAC.

**Eugenio Dittborn 41.** *Los romances: ella y las lechugas (respuesta)*, 1984. Arte postal (tintas sobre papel) 11 x 15 cm. © Eugenio Dittborn. Fotografía Archivo MAC.

**Sybil Brintrup 42.** *Collage de la Monalisa*, 1985 (2011). Impresión digital sobre papel de algodón con laminado UV, 70 x 50 cm. Edición especial. © Sybil Brintrup. Fotografía gentileza de la artista.

**43.** *Los romances, ella y los fardos de pasto (5 julio y 15 julio)*, 1986. Arte postal (tintas y adhesivos sobre papel), 10 x 15 cm y 16,5 x 21,5 cm. © Sybil Brintrup. Fotografía Archivo MAC.

**Gonzalo Díaz 44.** *Los romances, ella y los fardos de pasto (respuesta)*, 1986. Arte postal (tintas, grafito y estampilla sobre papel), 10,8 x 16,3 cm. © Gonzalo Díaz. Fotografía Archivo MAC.

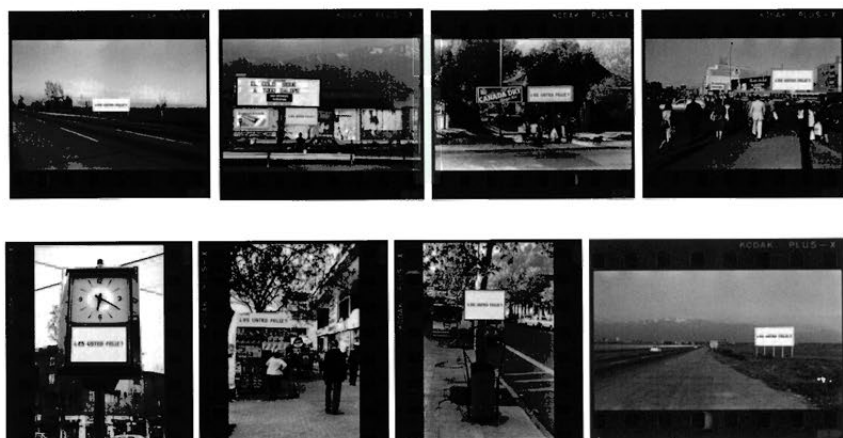


muerte y resurrección  
Sendero de huesos  
el cuerpo desaparecido

45.

**Cecilia Vicuña 45.** *Tunquén, muerte y resurrección*, 1981 (2011). Registro fotográfico en color de performance y poema, dimensiones variables. Edición especial. © Cecilia Vicuña. Fotografía Patricia Novoa.



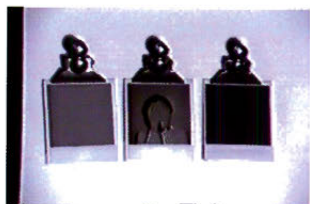


46.

**Alfredo Jaar 46.** *Intervenciones urbanas*, 1981 (2011), de la serie *Estudios sobre la felicidad 1979 - 1981*. C - print sobre papel fotográfico montado en museumboard, ocho fotos de 102 x 110 cm y 110 x 102 cm. Edición especial. © Alfredo Jaar. Fotografía de la obra completa y detalle panel 4, Patricia Novoa.



47.



48.



49.



50.



51.

**Mario Fonseca 47-50.** *Autorretrato 1*, 1981. Video arte, 3'. *Autorretrato 2*, 1981. Video arte, 5'. *Autorretrato 3*, 1981. Video arte, 5'. *Autorretrato 4*, 1982. Video arte, 2' 30". *Traspos de conservación*. © Mario Fonseca. Fotografía gentileza Cineteca Universidad de Chile. **51.** *Autorretrato 10 - Foto del autor como posibilidad vital*, 1982. Obra objetual (plintos, fotografías en color, cajas de acrílico transparente con musgo en tierra húmeda y gusanos en aserrín, tapas de acrílico transparente), 44 x 68 x 168 cm. Restaurada. © Mario Fonseca. Fotografía Patricia Novoa.



52.

**Mario Soro 52.** *La novia puesta al desnudo por su soltero mismamente*, 1982 (2011). Registro fotográfico b/n de performance sobre papel con laminado UV, 51 x 55 cm. Edición especial. © Mario Soro. Fotografía gentileza del artista.



53.

**Paulina Humeres 53.** *Eroica*, 1982. Pintura acrílica sobre papel y registro fotográfico en color de performance, 225 x 385 cm. Restaurada. © Paulina Humeres. Fotografía obra completa y detalles, Patricia Novoa.



54.



55.



56.



57.



58.



59.

**Gloria Camiruaga 54.** *Popsicles*, 1982 EEUU - 1984 Chile. Video arte, 6'. Traspasos de conservación. © Gloria Camiruaga. **55.** *Tricolor*, 1983. Video arte, 11'. Traspasos de conservación. © Gloria Camiruaga. **56.** *Mantenerse juntos*, 1985. Video arte, 4'. Traspasos de conservación. © Gloria Camiruaga. **57.** *Diamela Eltit*, 1986. Video arte, 11'. Traspasos de conservación. © Gloria Camiruaga. **58.** *Yeguas del Apocalipsis en performance*, 1990. Video arte, 7'. Traspasos de conservación. © Gloria Camiruaga, Yeguas del Apocalipsis. **59.** *La venda*, 1990. Documental, 32'. Traspasos de conservación. © Gloria Camiruaga. Fotografías gentileza Cineteca Universidad de Chile.



60.



61.

**Kena Lorenzini 60.** *Dictadura I (Desalojados)*, 1983 (2011). Impresión digital b/n sobre papel fotográfico con laminado UV, 40 x 60 cm. Edición especial. © Kena Lorenzini. **61.** *Dictadura II (Nosotrxs lxs fotogrxfxs)*, 1983 (2011). Impresión digital b/n sobre papel fotográfico con laminado UV, 40 x 60 cm. Edición especial. © Kena Lorenzini. Fotografías gentileza de la artista.



62.

**Julia Toro** 62. *Retrato de mi mano (autorretrato)*, 1984 (2011). Fotografía b/n sobre papel con laminado UV, 60 x 40 cm. Edición especial. © Julia Toro. Fotografía gentileza de la artista.



63.

**Juan Pablo Langlois 63.** *El carné múltiple*, 1984-1985. Obra objetual (fotocopias, lápiz color, papel mecanografiado, plástico, cartón), 100 x 50 cm. © Juan Pablo Langlois. Fotografía Patricia Novoa.





64.

**Elías Freifeld 64.** *Estrellato*, 1985 (2011). Video instalación (pintura y video de performance), dimensiones variables. Edición especial. © Elías Freifeld. Fotografía Patricia Novoa.



65.

**Lotty Rosenfeld 65.** *Cárcel pública*, 1985. Registro fotográfico de acción de arte b/n sobre papel, 37 x 27,2 cm. © Lotty Rosenfeld. Fotografía gentileza de la artista.



66.

**Pablo Langlois Prado 66.** *Sin título*, 1985 (2010 - 11). Óleo sobre tela, 200 pinturas de 15 x 15 cm c/u. Edición especial. © Pablo Langlois Prado. Fotografía Patricia Novoa.



67.

**Héctor López 67.** *1° de mayo 1986*, 1986 (2011). Impresión digital b/n sobre papel fotográfico con laminado UV, 40 x 60 cm. Edición especial. © Héctor López. Fotografía gentileza del artista.



68.

**Jorge Tacla 68.** *Retrato a la angustia*, 1987. Acrílico y óleo sobre tela, 132,5 x 116 cm. © Jorge Tacla. Fotografía Patricia Novoa.



69.

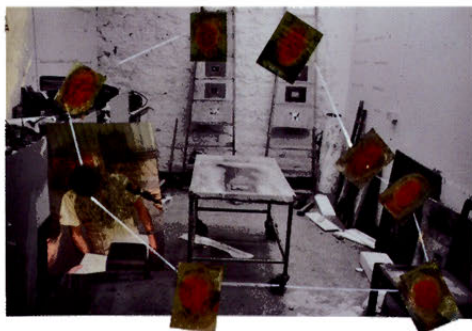
**Enrique Zamudio 69.** *Pedro Aguirre Cerda* de la serie *Los presidentes*, 1987. Fotoemulsión, óleo y fotoserigrafía sobre tela. 180 x 240 cm. Restaurada. © Enrique Zamudio. Fotografía Patricia Novoa.



70.

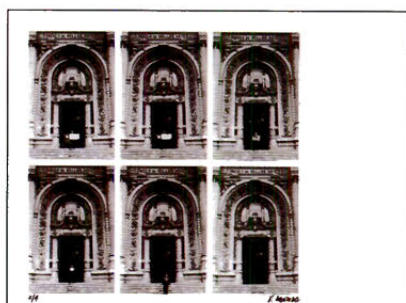
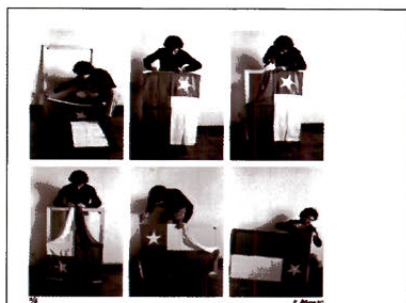


71. - 72.



73.

**Juan Castillo 70.** *Canto a su amor desaparecido. Reportaje ficción sobre Raúl Zurita*, 1987. Video arte 27'. Traspasos de conservación. © Juan Castillo. Fotografía gentileza Cineteca Universidad de Chile. **71.-72.** *Sin título*, de la serie *La lengua*, 1988. Gráfica y pintura sobre papel con película de cera. 26 x 18,3 cm c/u. © Juan Castillo. Fotografía Patricia Novoa. **73.** *Sin título*, 1989. Collage sobre papel fotográfico, 24 x 30 cm. © Juan Castillo. Fotografía Patricia Novoa.



74.

**Víctor Hugo Codocedo 74.** *Serie La bandera (Entre cordillera y mar, Intervención a la bandera, Repliegue)*, 1987 (2011). Registro fotográfico b/n de acciones de arte, 60 x 50 / 50 x 60 cm. *Entre cordillera y mar, playa Loncura Región de Valparaiso*, ca. 1975-81. *Intervención a la bandera, Santiago*, 1979. *Repliegue, Museo Nacional de Bellas Artes Santiago*, ca. 1981-2. Edición especial póstuma. © Víctor Hugo Codocedo. Fotografía gentileza Paula Codocedo Sandoval.





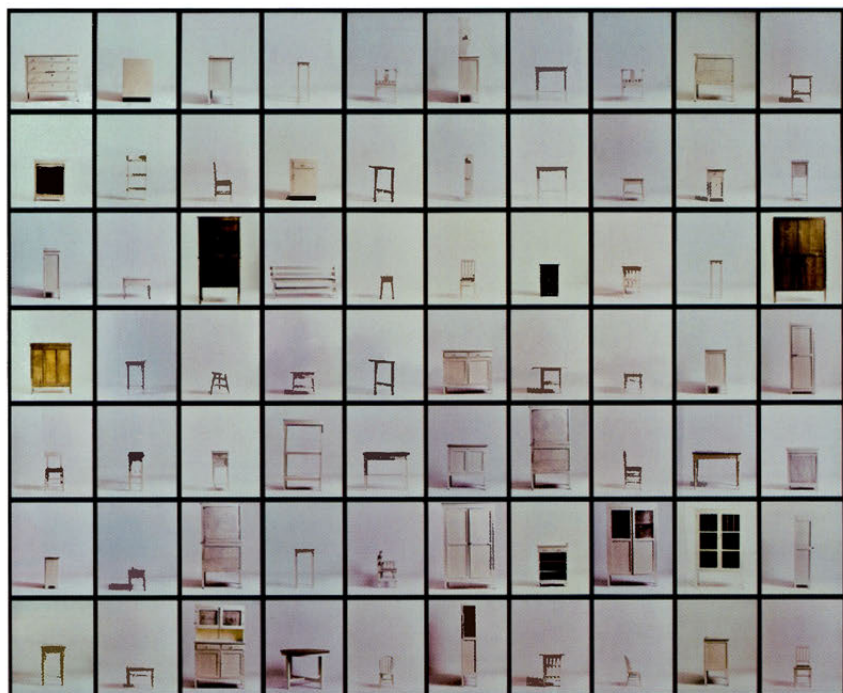
75.

**Néstor Olhagaray 75.** *Interview Story*, 1988. Video arte, 6'. Traspasos de conservación. © Néstor Olhagaray. Fotografía gentileza Cineteca Universidad de Chile.



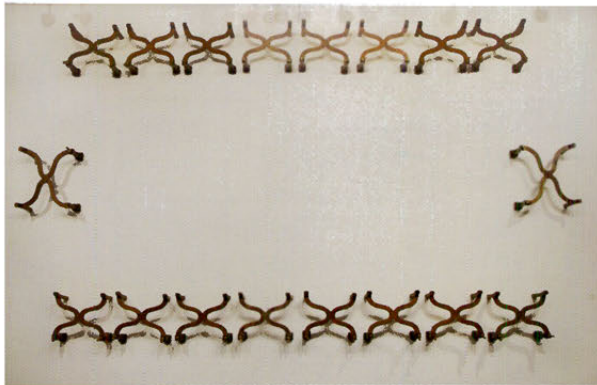
76.

**Fernando Undurraga** 76. *Punto-línea-trama-huella*, 1989 (2011). Impresión digital en color sobre papel fotográfico. 100 x 75 cm. Edición especial. © Fernando Undurraga. Fotografía Patricia Novoa.



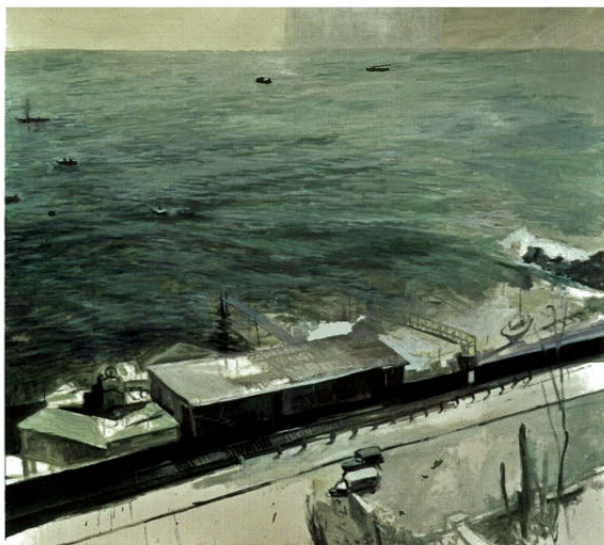
77.

**Josefina Guilisasti 77.** *Dos camas un velador una silla y un cristo*, 1999. Instalación fotográfica, 70 fotos enmarcadas 35 x 30 cm c/u. © Josefina Guilisasti. Fotografía Patricia Novoa.



78

**Josefina Fontecilla 78.** *De sobremesa*, 2001. Instalación (alfombra y patas de 18 sillas), dimensiones variables (620 x 480 cm alfombra, 58 x 53 x 31 cm c/silla). Restaurada. © Josefina Fontecilla. Fotografías Claudia Chierago.



79.

**Natalia Babarovic 79.** *Cielo*, 2008. Óleo sobre tela 200 x 218 cm. © Natalia Babarovic. Fotografía Patricia Novoa.



## Reseñas de artistas donantes

### **Eliás Adasme (Illapel, 1955)**

Desde 1983 vive y trabaja en Puerto Rico. Estudió arte en la Universidad de Chile, para integrarse luego, entre 1978 y 1983, al Taller de Artes Visuales (TAV). En 1979 fue becado por la Fundación Pacífico y la Sociedad Amigos del Arte en Chile. En 1992 recibió la beca Fundación de Puerto Rico, National Endowment for the Arts y la Rockefeller Foundation.

### **Natalia Babarovic (Santiago, 1966)**

Licenciada en Artes Plásticas mención Pintura en la Universidad de Chile. En 1994 recibió el grado de Magister en Artes Visuales otorgado por la misma casa de estudios donde ejerce actualmente la docencia. Entre 1993 y 1994, realizó junto a Voluspa Jarpa, la pintura mural *El sitio de Rancagua* que permanece expuesta en la estación de trenes de Rancagua. En 1995 obtuvo el Premio Gunther en la III Bienal de Arte del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

### **Jorge Brantmayer (Santiago, 1954)**

Licenciado en Artes Plásticas mención Pintura en la Universidad de Chile donde estudió entre 1974 y 1979. En 1976 comenzó sus estudios fotográficos en la Escuela de Foto Arte de Chile. En la década de los 80 formó parte de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI). Paralelamente a su labor creativa, se ha dedicado al registro de exposiciones, obras y acciones de arte, entre ellas las realizadas por el Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A.

### **Sybil Brintrup (Puerto Montt, 1954)**

Con estudios de Educación e Historia del Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile, en 1975 ingresó a la carrera de arte de la misma universidad, donde se licenció con mención en Pintura en 1978. Pronto se integró al Taller de Artes Visuales. Desde la década del 90 se dedica a la docencia universitaria.

### **Gloria Camiruaga (Chimbarongo, 1940 - Santiago, 2006)**

Tras cursar Pedagogía en Filosofía en la Universidad de Chile, en 1980 se trasladó a Estados Unidos para estudiar video arte en el San Francisco Art Institute de California. En 1993 recibió la Beca Intercultural de Cine y Video de las Fundaciones Mac Arthur y Rockefeller para la realización del documental *Las minas de las minas*. En 1999 fue becada por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation para producir su obra *La venda*, con la cual ganó la Mención Especial del Jurado en la Competencia Nacional de Documentales del IV Festival Cinematográfico Internacional de Valparaíso en 2000.

### **Juan Castillo (Antofagasta, 1952)**

Desde 1982 vive en Suecia desde donde viaja regularmente a Chile para exhibir y producir sus proyectos artísticos. Estudió arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso, para luego integrarse al taller de grabado de Eduardo Vilches en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre 1978 y 1983 integró el Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A.

### **Víctor Hugo Codocedo (Santiago, 1954 - 1988)**

Estudió arte en la Universidad de Chile donde se licenció en 1978. En 1980 se integró al taller de fotografía de Bob Borowicz de la misma universidad. Junto a otros artistas chilenos, en 1982 participó en la XXII Bial de París, al año siguiente expuso en el Grand Palais. En 1984 expuso en el Museo de Arte Moderno de Texas, en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires y en la Ring House Gallery de Canadá. Fue uno de los fundadores del colectivo Wurlitzer, en la década del 80, junto a Héctor Achurra, Alejandro Albornoz y Bororo, entre otros.

### **Valentina Cruz (Concepción, 1938)**

Egresada de arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, estudió dibujo en el taller de Carmen Silva, pintura con Gracia Barrios, escultura con Paul Harris y grabado en el Taller 99. Entre 1965 y 1966 asistió al Art Students de Nueva York. En 1966 obtuvo el 1er Premio en escultura de la IV Bial de Arte Joven de París, gracias a lo cual permaneció en esa ciudad hasta 1968. Entre 1976 y 1996 residió en Barcelona donde estudió pintura mural en la Escuela Internacional San Cugat del Vallés dedicándose también, entre otras cosas, a la ilustración de libros infantiles. El 2003 obtuvo el Premio Altazor por su exposición de dibujos realizada ese año en Galería Patricia Ready.

### **Luz Donoso (Santiago, 1921 - 2008)**

Estudió dibujo, pintura y grabado con Nemesio Antúnez, quien pronto la integró al Taller 99. En 1963 comienza a estudiar pintura mural en la Universidad de Chile, ese mismo año recibió una mención honrosa en la Bial de Grabado de la Casa de las Américas (Cuba). En 1965 fue becada por el gobierno yugoslavo para estudiar pintura mural bizantina. Desde 1971 y hasta 1973 fue profesora de gráfica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Tras ser exonerada, se incorporó al Taller de Artes Visuales (TAV). Desde los años 80 realizó diversas acciones de arte en el espacio público y participó en actividades de apoyo a la recuperación de la democracia en Chile.

### **Virginia Errázuriz (Santiago, 1941)**

Entre 1961 y 1965 estudió pintura en la Universidad de Chile. De 1971 a 1973 trabajó en el Instituto de Arte Latinoamericano. En 1974 fue cofundadora del Taller de Artes Visuales (TAV). En 1979 se trasladó a Canadá para estudiar en la University of York en Toronto. Ha formado a numerosas generaciones de artistas jóvenes, ejerciendo una significativa influencia a partir de su obra personal y la docencia.

### **Carlos Flores (Talcahuano, 1944)**

En 1968 finalizó sus estudios de veterinaria en la Universidad Austral. Luego estudió teatro y cine en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 1995 cofundó la Escuela de Cine de Chile. Se licenció en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile en 2006. Actualmente es director de la carrera de Cine y Televisión del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

### **Mario Fonseca (Lima, 1948)**

Estudió arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 2009 obtuvo su licenciatura en Artes Visuales con mención en Fotografía en la Universidad Finis Terrae. Junto a su producción fotográfica autoral se ha dedicado al diseño gráfico, a la publicidad y a labores editoriales, como también a la curatoría y promoción de exposiciones fotográficas. Durante la década del 80 su labor como editor fue fundamental para la difusión de la escena cultural del período.



### **Josefina Fontecilla (Santiago, 1962)**

En 1981 estudió pintura en el Instituto de Arte Contemporáneo para luego licenciarse en Artes Plásticas en la Universidad de Chile en 1986. En 1984 formó parte de la colectiva *Los hijos de la dicha* en Galería Sur. Entre 1994 y 1996 cursó el Magíster en Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En 2001 obtuvo el segundo premio en la Bienal de Bolivia Siart y en 2003 participó en la Primera Bienal de Arte de Praga (República Checa).

### **Elias Freifeld (Santiago, 1959)**

Realizó sus estudios secundarios en la Escuela Experimental Artística. En 1990 se licenció en Artes Plásticas mención Escultura en la Universidad de Chile. Desde 1985 se ha dedicado a la performance. En 1988 participó en los seminarios sobre video del Instituto Chileno Alemán de Cultura dirigidos por Klaus Von Bruck. El 2007 obtuvo una beca conjunta del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (CNCA) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de los Estados Unidos Mexicanos (CONACULTA) para realizar una pasantía en Ciudad de México.

### **Josefina Guilisasti (Santiago, 1963)**

En 1985 se licenció en Artes Plásticas mención Pintura en la Universidad de Chile. Entre 1990 y 1992 estudió pintura escenográfica en el Teatro de la Scala de Milán, además de restauración en pintura sobre tela y madera. En 1997 participó en el Taller de Eugenio Dittborn. Desde el 2005 participa del proyecto Incubo, centro de operación interdisciplinario en torno a las artes visuales. El 2008 obtuvo el Premio Altazor, categoría Pintura por la muestra de ese año en Sala Gasco.

### **Paulina Humeres (Santiago, 1954)**

Estudió arte en la Universidad de Chile egresando en 1978 con mención en Tapicería. Entre 1979 y 1982 vivió en Florencia, Roma, Madrid y París. En 1982 obtuvo la beca para artistas jóvenes otorgada por el Instituto Ítalo-latinoamericano de Roma, radicándose en Florencia hasta 1991. Participó en la Bienal de Venecia de 1993 con la instalación *Atlántico, Índico y Pacífico*.

### **Alfredo Jaar (Santiago, 1956)**

Arquitecto de la Universidad de Chile, estudió cine en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. En 1982 fue becado por la Fundación del Pacífico radicándose en Estados Unidos. En 1985 fue galardonado con la beca Guggenheim y en 2000 con la beca Mac Arthur Fellow. Vive y trabaja en Nueva York.

### **Pablo Langlois Prado (Santiago, 1964)**

En 1992 se licenció en Arte mención Pintura en la Universidad ARCIS donde actualmente ejerce la docencia. En 1995 obtuvo el Segundo Premio Gunther en la III Bienal de Arte del MNBA. En 2004 fue galardonado con la beca Fundación Andes y en 2006 por la Beca Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami).

### **Juan Pablo Langlois Vicuña (Santiago, 1936)**

Entre 1952 y 1962 estudió Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad Católica de Valparaíso. En 1969 realiza *Cuerpos blandos* en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) emblemática e influyente obra que repuso el 2009 en el mismo museo al cumplir 30 años. En 1987 obtuvo el Tercer Premio de la VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Chile.

### **Héctor López (Santiago, 1955)**

Estudió Diseño en Publicidad en el DUOC dedicándose a la fotografía publicitaria y documental. En 1987 recibió la Mención Especial del Concurso de Ensayo Fotográfico de Casa de las Américas

(Cuba) y en 1989 el Premio Ensayo Fotográfico Cultura en Chile del Instituto Chileno Francés de Cultura, tras lo cual se incorporó a la agencia VU (Francia). Formó parte de la AFI en la década de los 80. En 1996 fue becado por la Fundación Hasselblad (Suecia). Actualmente es director de la Escuela de Fotografía del Instituto Profesional ARCOS.

### **Kena Lorenzini (Talca, 1959)**

Fotógrafa, psicóloga y feminista. Lorenzini comienza su trabajo fotográfico en los años 80 como reportera gráfica de la revista Hoy y luego como Jefa del Departamento de Fotografía de la Revista Análisis, integrando también la AFI. Son conocidos sus archivos sobre los movimientos sociales que dieron paso a la recuperación de la democracia. Ha realizado numerosas publicaciones y exposiciones. En 2010 ganó el Premio Altazor, por la muestra exhibida en el Goethe Institut, junto a Helen Hughes y Leonora Vicuña.

### **José (Pepe) Moreno (La Paz, 1944)**

Estudia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde fue ayudante de diversos académicos. Fue docente de Fotografía en la misma universidad y en institutos privados. Se especializó en preservación y conservación de archivos fotográficos en Brasil, Bolivia y España. En 1979 ingresa al Archivo Fotográfico de la Universidad de Chile llegando a ser su director en 1989. En 1981 participó en la fundación de la AFI.

### **Luis Navarro (Antofagasta, 1938)**

Alumno libre de Bellas Artes en la Universidad del Norte. Tras ser corresponsal del diario La Tercera en Antofagasta hasta 1973, se desempeñó como fotógrafo de la Vicaría de la Solidaridad y de los diarios Fortín Mapocho y La Época en Santiago. En 1981 cofunda la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI). En 1988 obtuvo el 1º y 3º lugar del premio 50 años de la Unión de Reporteros Gráficos de Chile.

### **Néstor Olhagaray (Santiago, 1946)**

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Profesor de Estado en Artes Plásticas. Docente de comunicación audiovisual, fotografía, cine y video, entre otras materias, en la Universidad París III (Sorbonne en Nouvelle), París XIII (Villetaneuse), L'École de l'Image d'Épinal, Universidad de Chile e Instituto ARCOS. Curador y co-organizador de diversos festivales de video nacionales e internacionales. Director de la Bial de Video y Nuevos Medios desde su fundación en 1993.

### **Hernán Parada (Talca, 1953)**

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Se integró al Taller de Artes Visuales (TAV) donde participó en seminarios y en el taller de grabado. Durante la década del 80 realizó numerosas acciones de arte en espacios públicos, en las cuales trabajó con la imagen de su hermano Alejandro, detenido desaparecido en 1974. Vive y trabaja en Toronto, Canadá, desde la década del 80.

### **Lotty Rosenfeld (Santiago, 1943)**

Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. A finales de los años 70 inició su actividad como miembro del C.A.D.A. como también a las acciones de arte derivadas de *Una milla de cruces sobre el pavimento*. En 1981 fue becada por la Interamerican Foundation y la Fundación Ford. Al año siguiente ganó el Premio Especial del Jurado en la Bial Internacional de Video de Tokio y en 1985 el Primer Premio. En 1993 recibe la beca de Fundación Andes. Ha ganado el Premio Altazor el año 2001 y 2005 y la beca Fundación Ford el año 2001 y 2003. Participó el 2007 en la Documenta 12, Kassel, Alemania.

### **Francisco Smythe (Puerto Montt, 1952 - Santiago, 1998)**

Licenciado en Arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde ejerció como profesor de pintura y dibujo. Entre 1978 y 1992 vivió en Florencia, gracias a una beca del Gobierno Italiano, entre otras que favorecieron su viaje constante entre ambos países. Participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas, bienales y eventos internacionales en Europa, Estados Unidos y Sudamérica. En 1998 realiza su última exposición retrospectiva de los años 90 titulada *Diario de viaje IV* en la sala de arte de la Telefónica (ex edificio CTC).

### **Mario Soro (Santiago, 1957)**

Estudió en el Liceo Experimental de Educación Artística de Santiago, luego arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso, para después graduarse en Arte con mención Grabado en la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1982. Es docente de las universidades ARCIS, Mayor, UNAM y Playa Ancha de Valparaíso.

### **Jorge Tacla (Santiago, 1958)**

Realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Fue beneficiado con diversas becas, entre ellas la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (EE.UU) en 1988. En 1991 recibió el Premio New York Foundation for the Arts, al año siguiente el Eco Art de Brasil y en 1995 el correspondiente al Círculo de Críticos de Arte de Santiago. Vive y trabaja en Nueva York desde 1981.

### **Julia Toro (Talca, 1933)**

Se formó en dibujo y pintura con Adolfo Couve. Ingresó a la fotografía de manera autodidacta, comenzando su quehacer en 1973. Fue miembro fundadora de la Sala Arturo Edwards del Instituto Chileno Británico de Cultura en Santiago. En 1982 recibe la Beca de la Corporación Amigos del Arte y posteriormente la Beca Fondart en varias oportunidades. Este año la editorial Ocho Libros lanzó *Amor x Chile*, publicación que revisa su producción fotográfica.

### **Fernando Undurraga (Santiago, 1944)**

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1965 y 1970. Es director de Arte y Cultura Visual de la Universidad ARCIS desde 1999. En 1998 fue seleccionado de la Bienal Internacional de Escultura de Osaka, Japón. Se ha adjudicado diversos Premios en Concursos del MOP que le han permitido emplazar esculturas en espacios públicos a lo largo de Chile, desde comienzos de los 90. En 2006 recibe el Premio Altazor en la categoría escultura por la obra *En busca del tiempo perdido*.

### **Cecilia Vicuña (Santiago, 1948)**

En 1971 se graduó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, al año siguiente ingresó a la Slade School of Fine Arts del University College, Londres, becada por el British Council, ciudad donde publicó su primer libro individual de poemas, *Sabor a mí*, en 1973. Su carrera como artista visual y poeta se internacionalizó en Colombia, donde vivió tres años desde 1975, y enseñó Historia del Arte en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, interesándose decididamente en el chamanismo andino. Vive en Nueva York desde 1980.

### **Enrique Zamudio (Santiago, 1955)**

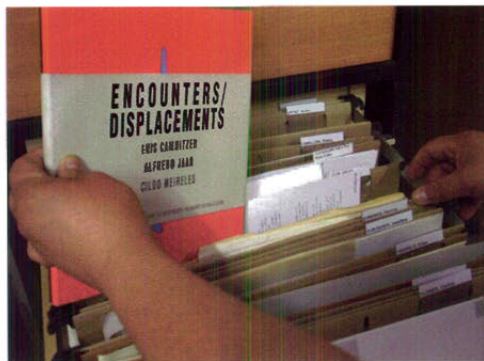
Estudió Artes Plásticas con Mención Fotografía en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Desde 1979 ejerce como profesor asociado de la Facultad de Artes de la misma universidad y como visitante en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 1988 recibió la Beca de la Corporación de Amigos del Arte y en 1992 la de United States Information Agency and Mid-American Alliance of Visual Arts (EE.UU).



**MAC Bicentenario**  
**Chile años 70 y 80**

**MEMORIA Y EXPERIMENTALIDAD**

## Procesos de documentación, conservación y restauración



En la columna izquierda Mario Fonseca y Alfredo Jaar en procesos de trabajo. A la derecha Francisco Brugnoli, Director del MAC, supervisa la producción de ediciones especiales.

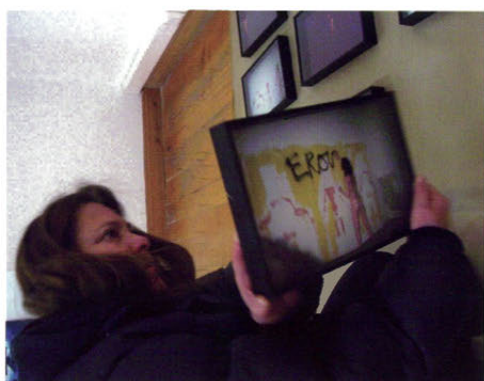


Procesos de conservación y restauración audiovisual, pictóricos, textil y soporte papel.

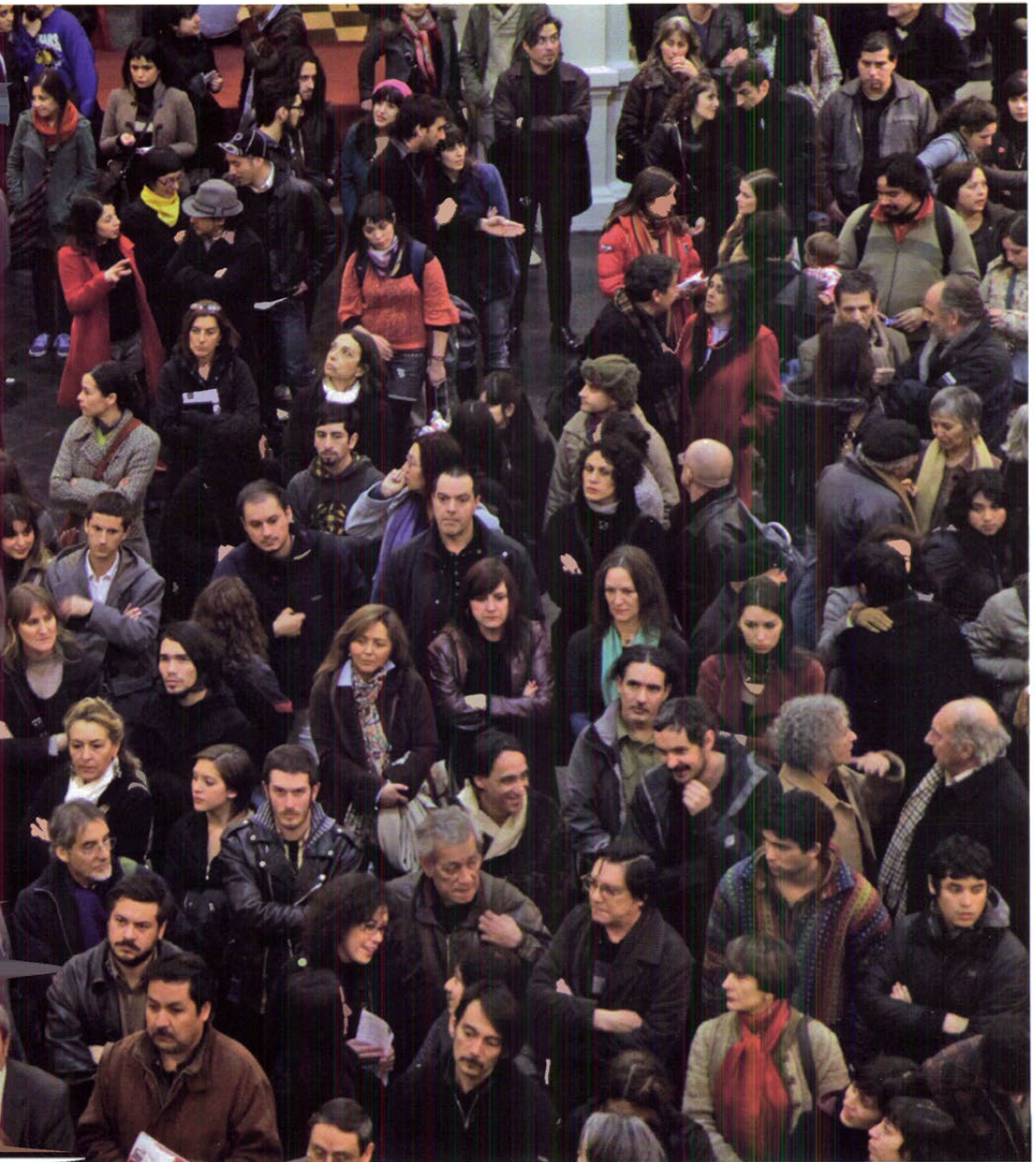
## Montaje Colección: arte experimental







Paulina Humeres, Virginia Errázuriz y Josefina Fontecilla dirigen el montaje de sus obras.



En *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad* convergen cuatro muestras específicas que en su conjunto permiten apreciar tanto obras como contextos y archivos correspondientes a un período de gran intensidad social y política del país.

La mayor, *Colección: arte experimental*, se desplegó en los tres niveles del museo, articulando más de cien piezas del acervo del museo que evidencian las materialidades, operaciones, búsquedas y lenguajes que dieron cuerpo a una nueva escena artística local.

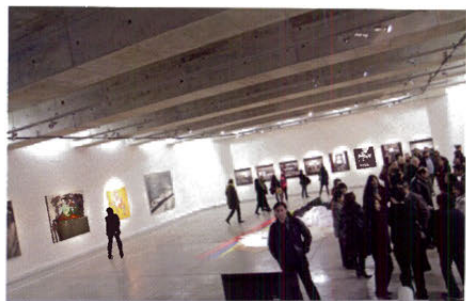
En el segundo piso se emplazaron las muestras documentales *Archivos en tensión*, de Graciela Carnevale y *Sociedad Novoa*, y *Human Rights/Copy Rights*, de Cristián Gómez-Moya. Ambas constituyen una inmersión en el contexto de la época mediante la revisión de archivos dispuestos para el espectador, así como obras generadas a partir de la existencia misma de dichos documentos. En el mismo piso se ubicó *Inés Paulino: Autorretrato/27 años después*, muestra invitada que reunió retratos fotográficos de un variado abanico de personajes de la época que, a solicitud de la autora y tras el envío postal, intervinieron sus propias imágenes.



Decana Clara Luz Cárdenas, Rector de la Universidad de Chile Víctor Pérez, Ministro Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Luciano Cruz-Coke, Director del MAC Francisco Brugnoli, Elías Adamsme.



Director de la Corporación de Amigos del MAC José Antonio Viera-Gallo, Director del MAC Francisco Brugnoli, el entonces Director del MNBA Milan Ivelic, Rector de la Universidad de Chile Víctor Pérez.



# Selección de prensa

78 **Cultura & Entretenimiento**

## MAC reivindica el arte de los años 70 y 80: inaugura gran muestra con obras experimentales

El museo inaugura a su colección 78 piezas de la época, varias inéditas, que exhibe desde el martes en su sede de Parque Forestal.

Después de haber sido un espacio de exhibición de arte contemporáneo, el MAC se ha convertido en un espacio de exhibición de arte de los años 70 y 80. El museo inaugura a su colección 78 piezas de la época, varias inéditas, que exhibe desde el martes en su sede de Parque Forestal.

Se exhiben obras de artistas chilenos de los años 70 y 80.



«El Puerto de los cerros A. de la Cruz» y «El Puerto de los cerros B. de la Cruz» de los años 70.

El Museo de Arte Contemporáneo de Chile (MAC) inaugura una gran muestra de arte de los años 70 y 80. La muestra incluye 78 obras, muchas de ellas inéditas, que representan la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión artística de esa época.

Las obras exhibidas son una selección de las más importantes de la época, que reflejan el espíritu de la vanguardia y la búsqueda de nuevas formas de expresión artística. Entre los artistas destacados se encuentran...

79 **CULTURA** **El MAC revive los años más duros del arte chileno**

## El MAC revive los años más duros del arte chileno

Cerca de cien obras, creadas por grandes artistas en plena dictadura, integran la muestra que se inaugura hoy en el recinto del Parque Forestal.



«El Puerto de los cerros A. de la Cruz» y «El Puerto de los cerros B. de la Cruz» de los años 70.

### Los archivos del cardenal

Una de las críticas que se le suele hacer a las obras basadas en el cine es que se limitan a repetir lo que ya se vio en pantalla. Sin embargo, en esta ocasión, el MAC presenta una muestra que busca recuperar la memoria y la experiencia de un momento histórico crucial.

80 **CULTURA** **La revancha del arte chileno de los 70 y 80**

## La revancha del arte chileno de los 70 y 80

El Museo de Arte Contemporáneo de Chile (MAC) inaugura una gran muestra de arte de los años 70 y 80. La muestra incluye 78 obras, muchas de ellas inéditas, que representan la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión artística de esa época.



«El Puerto de los cerros A. de la Cruz» y «El Puerto de los cerros B. de la Cruz» de los años 70.

### Los archivos del cardenal

Una de las críticas que se le suele hacer a las obras basadas en el cine es que se limitan a repetir lo que ya se vio en pantalla. Sin embargo, en esta ocasión, el MAC presenta una muestra que busca recuperar la memoria y la experiencia de un momento histórico crucial.

81 **CULTURA** **Instantáneas ochenteras**

## Instantáneas ochenteras

El Museo de Arte Contemporáneo de Chile (MAC) inaugura una gran muestra de arte de los años 70 y 80. La muestra incluye 78 obras, muchas de ellas inéditas, que representan la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión artística de esa época.



«El Puerto de los cerros A. de la Cruz» y «El Puerto de los cerros B. de la Cruz» de los años 70.

### Los archivos del cardenal

Una de las críticas que se le suele hacer a las obras basadas en el cine es que se limitan a repetir lo que ya se vio en pantalla. Sin embargo, en esta ocasión, el MAC presenta una muestra que busca recuperar la memoria y la experiencia de un momento histórico crucial.

Las Últimas Noticias, 26 julio 2011.

El Mercurio, 17 julio 2011.

MAC

MUSEO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO  
FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

**CHILE años 70 y 80**  
**MEMORIA Y EXPERIMENTALIDAD**

## Exposiciones

### **Colección: arte experimental**

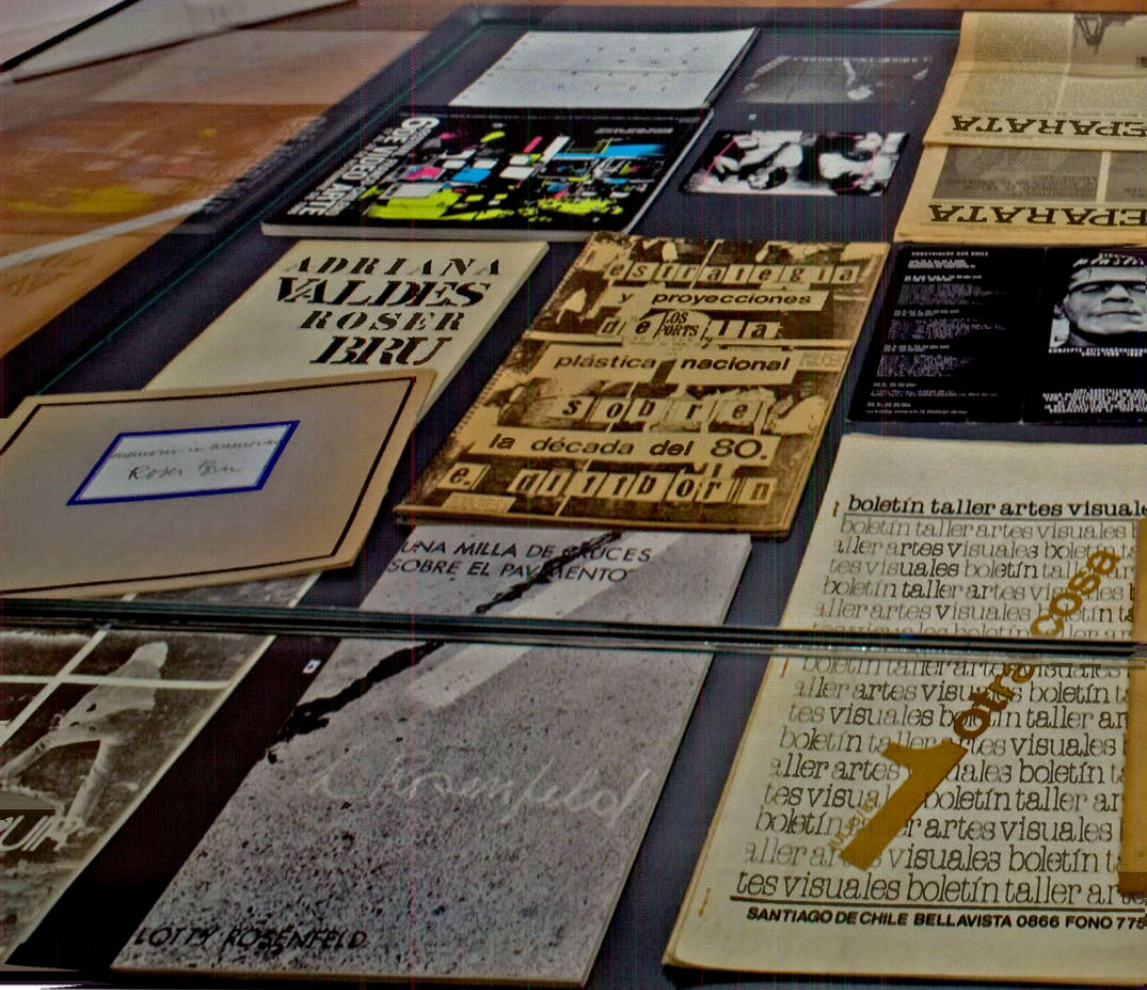
La producción experimental de los años 70 y 80 no sólo reflejó los acontecimientos, cotidianidades, hitos, denuncias y paradojas de la época, también se hizo cargo con inusitada fuerza creativa de los cambios que ya se venían produciendo en el arte. La búsqueda de nuevos lenguajes de producción artística, con materialidades inéditas y operaciones que subvertían el contexto de opresión que vivía el país, marcó la gestación de una escena artística local que no reconoció fronteras disciplinarias y que ha ejercido una fuerte influencia hasta la actualidad.

Tal período no ha sido suficientemente documentado ni difundido, a pesar de que constituye un corpus fundamental en la historia del arte nacional. Los textos críticos que acompañaron este proceso, la apertura de circuitos expositivos alternativos, así como los entrecruzamientos disciplinarios, aportaron un espesor reflexivo que ha trascendido generaciones.

Fotografías, grabados, dibujos, collages, pinturas, videos, diaporamas, instalaciones y obras objetuales conforman el total de esta muestra de la colección de arte experimental del MAC.

El recorrido por esta selección propone un diálogo crítico entre trabajos experimentales del período, con la inclusión de obras antecesoras (años 60) y herederas (post 90). Fundamentado en el concepto de "confrontación," el relato curatorial contrapone materialidades, soportes y técnicas, así como autores consagrados y otros poco difundidos. Se explora la resistencia y el traspaso de límites descalzándose de narraciones cronológicas, estilísticas o conceptuales. Como toda selección, contiene importantes omisiones que el MAC sigue llamado a completar.

La restitución simbólica de estas obras brinda al espectador el privilegio de acceder a las fuentes originales y a participar, en el presente, de la construcción inacabada de la memoria nacional.



### Nivel 1



- José Balmes
- Jorge Brantmayer
- Roser Bru
- Francisco Brugnoli
- Juan Castillo
- Víctor Hugo Codocedo
- Valentina Cruz
- Juan Domingo Dávila
- Juan Pablo Langlois
- Hernán Parada











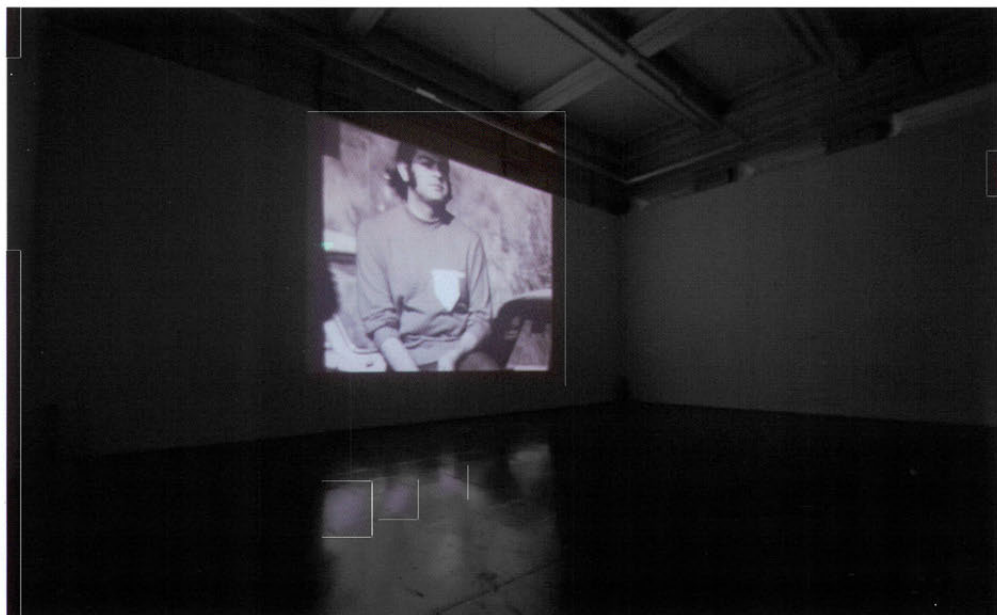




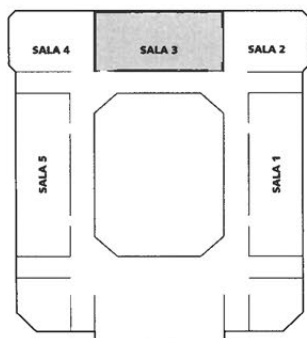
## Nivel 1



Josefina Fontecilla



## Nivel 1



Carlos Flores  
Eugenio Dittborn  
Juan Downey



## Nivel 1



Gloria Camiruaga  
Luz Donoso  
Virginia Errázuriz  
Francisco Smythe



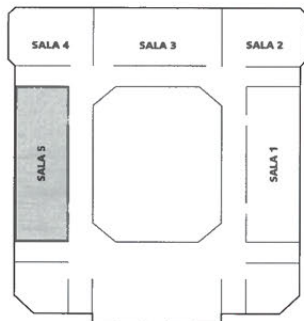


1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980

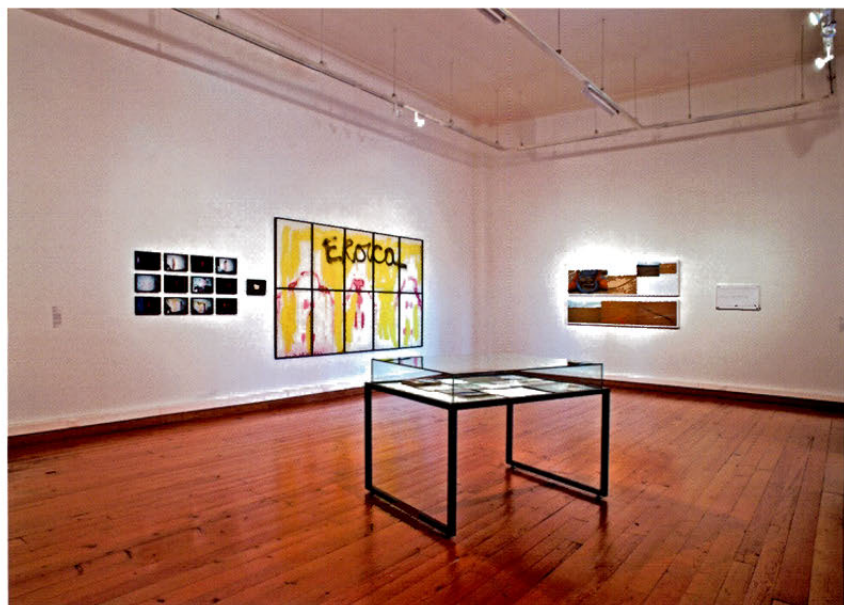
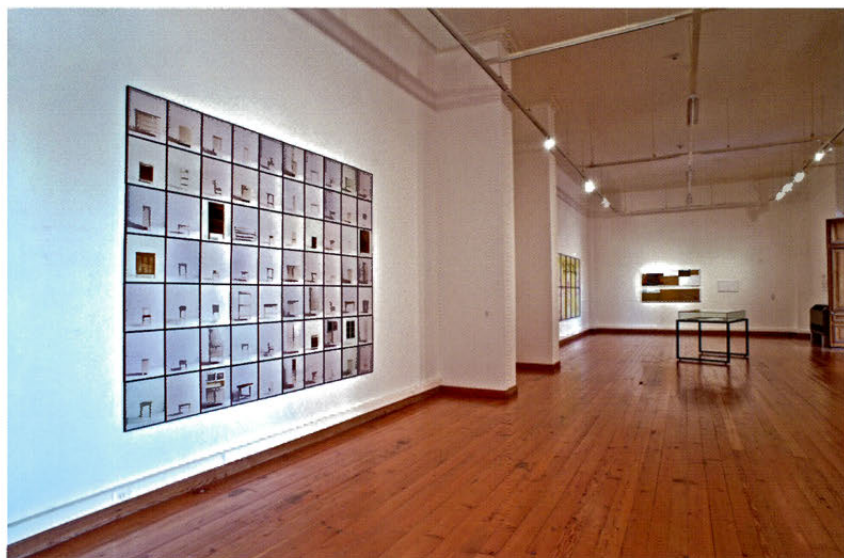


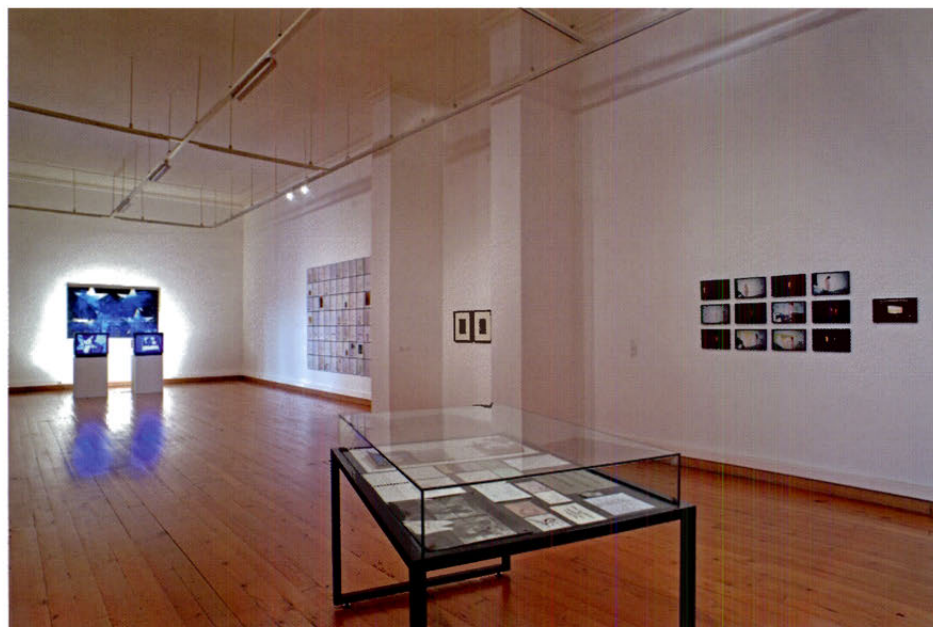


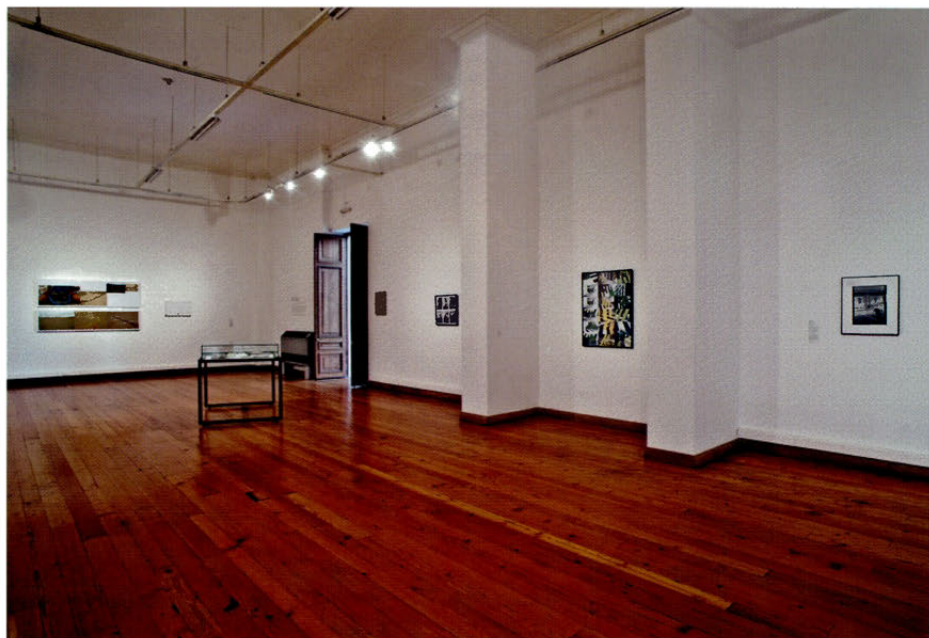
## Nivel 1

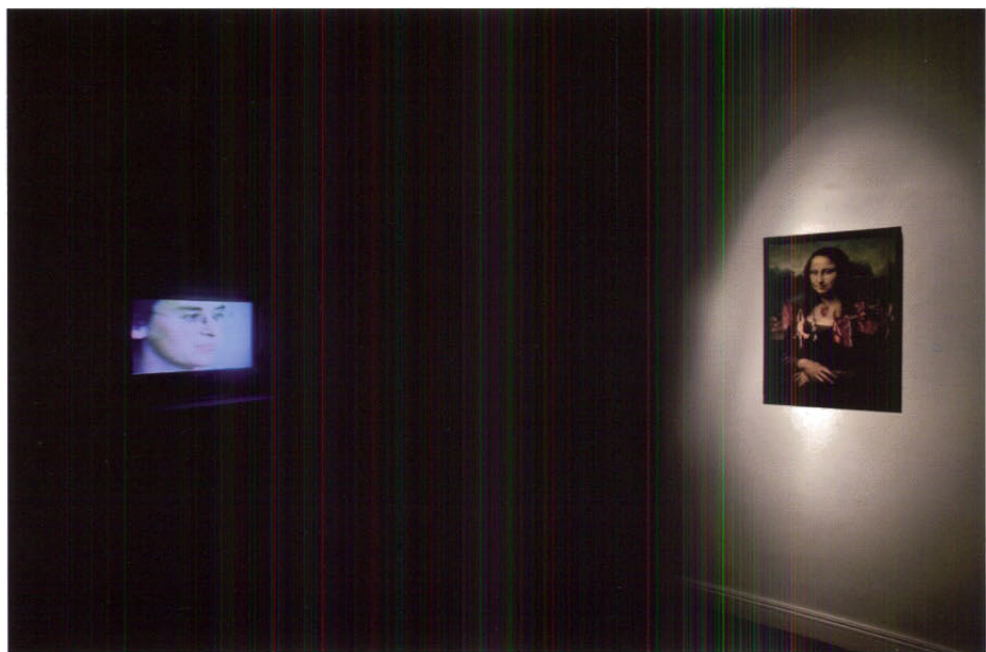


Sybil Brintrup  
 Juan Castillo  
 Elías Freifeld  
 Josefina Guillisasti  
 Paulina Humeres  
 Lotty Rosenfeld  
 Mario Soro  
 Julia Toro  
 Fernando Undurraga  
 Cecilia Vicuña









LA OBRA ES :  
LA VIDA .

## Nivel 2



Sybil Brintrup  
Luz Donoso  
Magali Meneses







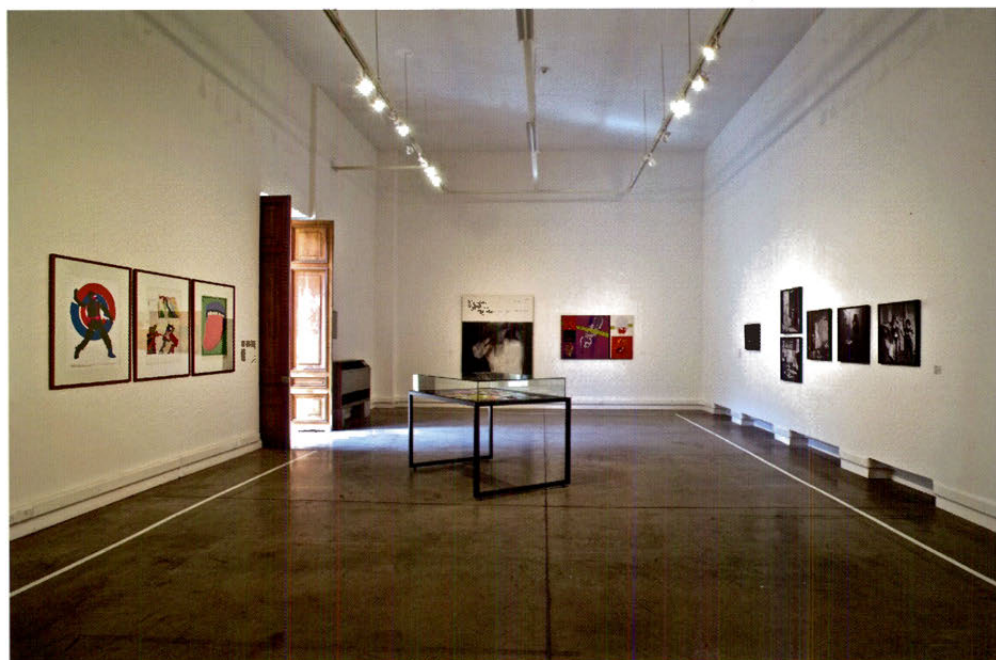
## Nivel 2



José Balmes  
 Gracia Barrios  
 Mario Fonseca  
 Héctor López  
 Kena Lorenzini  
 José Moreno  
 Luis Navarro  
 Guillermo Núñez

Selección autores *Tren de la Cultura*: Roser Bru - Carlos Donaire - Ivo Gozzuto - Martínez Santander - Agustín Olavarría - Aníbal Ortiz Pozo - Israel Roa







## Nivel 2

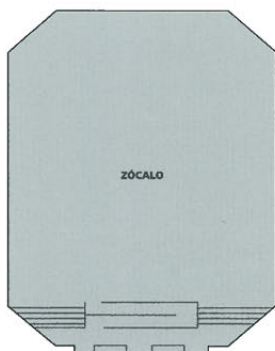


Carlos Altamirano  
 Francisco Copello  
 Juan Domingo Dávila  
 Gonzalo Díaz  
 Arturo Duclos  
 Paz Errázuriz  
 Gonzalo Mezza  
 Alberto Pérez  
 Lotty Rosenfeld

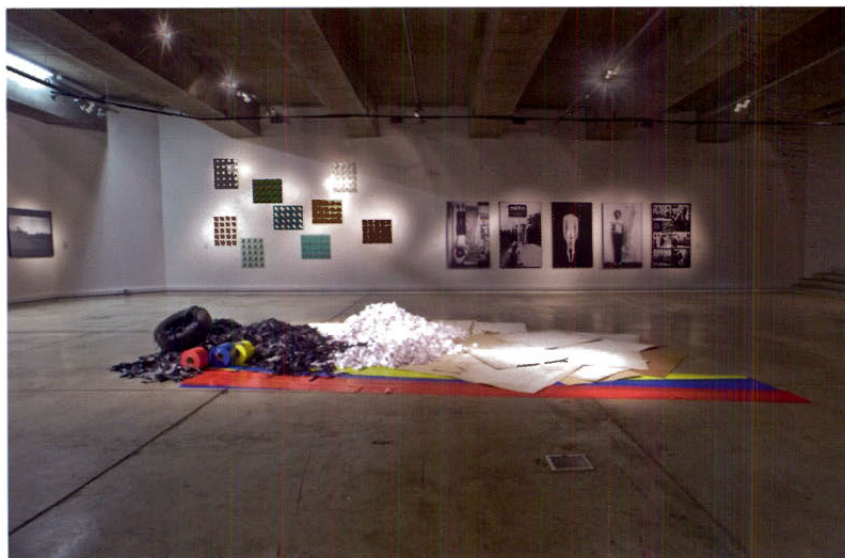




## Nivel 0



Elías Adasme  
Natalia Babarovic  
Samy Benmayor  
Virginia Errázuriz  
Alfredo Jaar  
Pablo Langlois Prado  
Néstor Olhagaray  
Jorge Tacla  
Enrique Zamudio







## Human Rights / Copy Rights

Cristián Gómez-Moya

El archivo, la reproducción y la copia de documentos desclasificados sobre derechos humanos, así como la estética de una memoria dictatorial en el Cono Sur, entre las décadas del 70 y 90, son los principales ejes que organizan la curatoría de este espacio de consulta. Bajo este formato, que ha privilegiado el laboratorio de cruces documentales antes que la exhibición de piezas aisladas, se encuentran una serie de dispositivos digitales y análogos que han permitido el estudio y la visualización de documentos biopolíticos, testimonios documentales y obras de artistas.

En el fondo del proyecto se encuentra una investigación sobre las imágenes y los informes desclasificados de los derechos humanos, un itinerario que ha consistido en examinar diversos archivos políticos marcados por el secreto y la clandestinidad a partir de 1973, los que posteriormente –treinta años después– han sido liberados por las redes *online*; de ahí entonces que estos documentos emerjan como una bisagra entre la producción de memorias de la violencia política y la libre circulación de la información. Dicho enlace se condice con un debate sobre los derechos de accesos a las imágenes y a los datos, así como con la pérdida de autoría (y autoridad) respecto de unas obras que derivan de los derechos a copiar y reproducir sus mismas bases documentales en una época marcada por la desclasificación de informes secretos.

Lo que aquí se propone, en definitiva, es un estudio crítico de visualidad sobre la paradoja de los derechos en tanto resguardo y liberación, derechos que en algunos casos han sido imaginados como una política de acceso público a las imágenes de archivo, y que en otro sentido, han sido concebidos como depositarios de un saber patrimonial que debe ser resguardado en el marco del archivo y la función museística. Derechos de imagen que, en último caso, producen una tensión testimonial tanto por constituir evidencias de los crímenes como también por lo secretas, encriptadas e incomprensibles que resultan como documentos públicos.

Así, mediante el despliegue de fragmentos que recogen la cultura visual de los derechos humanos postdictatoriales, en este proyecto curatorial se han podido consultar desde una base de datos acerca de la exhumación mediática del cadáver del presidente Salvador Allende (2011), fotografías documentales extraídas del memorial reconstruido en el Salón Blanco del Palacio de La Moneda (2008), ediciones publicadas sobre archivos de la Operación Cóndor (1975), fracciones de las revistas *Cauce* y *Análisis* (1984) y los informes sobre la *Company Telegraph and Telecommunication* (ITT, 1972), hasta la deriva global que ha sufrido la fecha del 11 de septiembre por medio de su monopolización *online* bajo el sello de marca universal 11S.

Núcleo fundamental de este espacio lo constituyen los archivos desclasificados de la Central Intelligence Agency (CIA) que ha investigado Peter Kornbluh, abogado del National Security Archive (NSA, George Washington University, Estados Unidos), quien comenzó a liberar informes a partir de 1999. Estos últimos contienen amplias bases de datos que actualmente –a través de la donación otorgada en 2010 por el NSA– conserva el Museo de la Memoria y los Derechos

Humanos de Santiago de Chile en formato digital, y cuyos registros han sido facilitados para ser emplazados en este espacio de arte contemporáneo a modo de consulta.

En torno a estos archivos se han presentado, además, una serie de dispositivos estéticos a partir de obras de artistas y documentalistas que permiten tensionar estos documentos históricos. Entre ellos cabe destacar el registro, en formato de libro digital, *Archivos Virtuales/Lecturas Inconclusas, verdades erráticas* (2011) de la artista Voluspa Jarpa, quien activa una reflexión histórica entre imagen y palabra sobre la base de documentos descargados del sitio <http://www.state.gov>; la serie *Secret* (2007-2011) compuesta por un póster, una página web, una placa grabada y un video extraídos del Archivo Postcapital (<http://www.postcapital.org/>), vasto proyecto del artista español Daniel García Andújar, cuyo dispositivo interpela la aparente emancipación que ofrecen las tecnologías digitales; y el trabajo de la artista Claudia Missana a cargo de la serie *Diagrama de sombra* (2011) compuesta por dibujos vectoriales y fotografías que, en su conjunto, constituyen una lectura de los *Archivos del terror* albergados en el Palacio de Justicia de Asunción en Paraguay, a lo que se suma el video digital *Dead Man Walking* (2011) concebido a partir de un relato ficcional entre cine y periodismo. Se suman a estos trabajos el video *Retrazando un relato* (2011), entrevista a la dirigente Mireya García (vicepresidenta de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile) dirigida por la documentalista Luz Muñoz, en la que se revisa críticamente el rol del Estado y el de las instituciones involucradas en los procesos de construcción de memoria a nivel nacional; y por último, la video entrevista *CA.DA.VER.* (2010) realizada al artista Gonzalo Díaz sobre un fragmento inconcluso de su obra *DATA (Esquema de ensayo normativo para la Historia de Chile)* (2010), un estudio en torno a las biografías sincrónicas de Allende y Pinochet cuyo diagrama deja entrever las disímiles políticas de archivo en postdictadura.

HUMAN RIGHTS/COPY RIGHTS, mediante el ejercicio de traducción y homografía que enuncia, conforma un amplio dispositivo crítico, con múltiples entradas de articulación sobre las políticas de la imagen y la visualidad, lo cual persigue desnaturalizar la memoria histórica de estos documentos biopolíticos y su circulación visual en los dominios globales. Podríamos decir, en suma, que su construcción dialéctica interviene en la lectura contemporánea entre derechos humanos y derechos de copia, lo que significa pensar los derechos sobre las imágenes y los usos que de ella derivan, así como la crisis jurisdiccional que subyace a las políticas de archivo locales y la desautorización de quiénes, finalmente, resguardan el derecho a institucionalizar su propio acontecimiento de clasificación.

---

\* Este proyecto forma parte de una investigación documental que se sitúa en las fronteras de la historia del arte, el archivo y la visualidad. Su modelo de producción, comprendido como un trabajo en proceso desde diversas formas y tiempos de intervención, ha permitido generar trabajos de *workshop*, intervenciones de archivos y medios, una serie de publicaciones, conferencias en Chile y Estados Unidos, así como la propuesta curatorial que se desarrolla en el marco de esta exposición MAC Bicentenario.





## Nivel 2



## Archivos en tensión

Graciela Carnevale y Soledad Novoa  
Curadoras

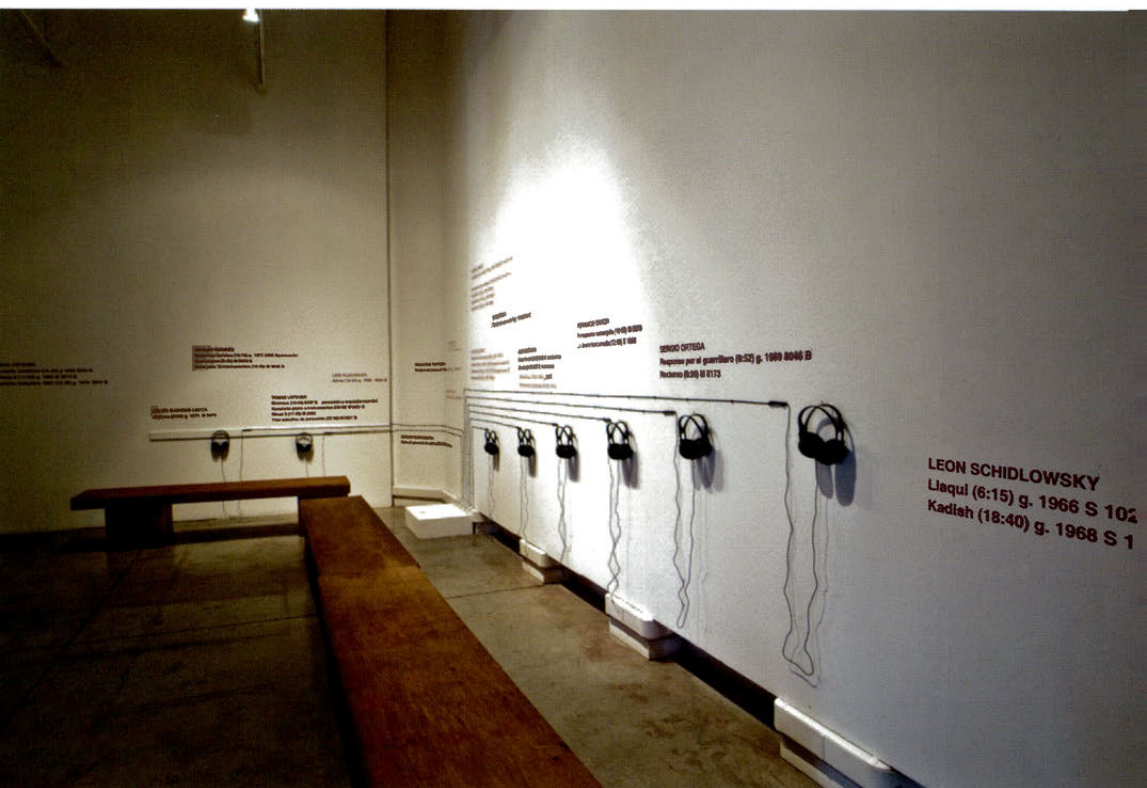
Esta exposición se enmarca en el trabajo de la *Red Conceptualismos del Sur*, integrada por investigadores/as de España y América Latina. Desde su constitución en 2008, uno de sus campos más activos ha sido la investigación y generación de archivos con el propósito de dar cuenta de las prácticas artísticas desarrolladas en nuestros países en las décadas 60-80.

En este marco, *Archivos en tensión* desarrolla como eje central la necesidad y la posibilidad de reactivar memorias e historias suspendidas, a partir de la puesta en contacto, y en *tensión*, de *cúmulos documentales* que han adoptado la forma de archivo personal e institucional, como es el caso del archivo de Graciela Carnevale (Rosario, Argentina), y el correspondiente al Museo de Arte Contemporáneo (Santiago, Chile).

En mayo de 1972 el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile organizó el *Encuentro de Artistas del Cono Sur* (Argentina, Uruguay y Chile), al que asistió, entre otros/as, la artista Graciela Carnevale, quien conservó parte de la documentación vinculada a la iniciativa, así como carteles, invitaciones, catálogos, recortes de prensa, entre otros, relativos a los acontecimientos culturales que el país vivía desde 1970, bajo el gobierno de la Unidad Popular. Dicho material dio origen a la exposición presentada en el MAC.

La forma que asume esta puesta en contacto es la *exposición*, entendida como *dispositivo de activación*, construido a partir de los distintos grados de agitación, o de convulsión, que comporta cada uno de los archivos trabajados. Su orientación y diseño se despliega a partir de la pregunta por las posibilidades y los modos en que dicha tensión –sus interrelaciones develadas y la participación del público– reactiva, estimula y moviliza el “archivo local” y las memorias locales. Es decir, el modo en que un archivo es puesto en contacto con otro con el fin de potenciar y desatar su reactivación.

De esta manera, la muestra es entendida como espacio de experimentación, de confluencia, de suma de memorias, de generación de lecturas, de emergencia de nuevas propuestas y de construcción común. El público asistente es invitado a “dar uso” a los documentos, reactivando un archivo/memoria inerte, completando y resignificando los documentos depositados en la institución.







## Nivel 2





## Inés Paulino: Autorretrato / 27 años después

Varios años le tomó a Inés Paulino concretar este proyecto. Entre 1981 y 1984, la fotógrafa de origen brasileño logró recopilar, como en un caleidoscopio, fotografías de diversos personajes de la escena cultural chilena. Con el nombre de *Autorretrato*, la operación consistió en invitarlos a ser fotografiados para luego pedirles que intervinieran sus propias imágenes. Paulino era ya una conocedora de la realidad nacional; su trabajo como reportera gráfica de las revistas APSI y Clan y sus once años radicada en el país le permitieron acuñar un importante archivo de hechos, personas, circunstancias y especialmente del contexto visual de la época.

“No fue para nada fácil porque, además de no contar con los recursos económicos suficientes, eran tiempos en que no existía la tecnología y se trabajaba manualmente. Entonces, todo, desde la convocatoria vía postal, el financiamiento, lograr captar la imagen y luego que me la devolvieran intervenida, implicó un esfuerzo extraordinario”, señala la artista.

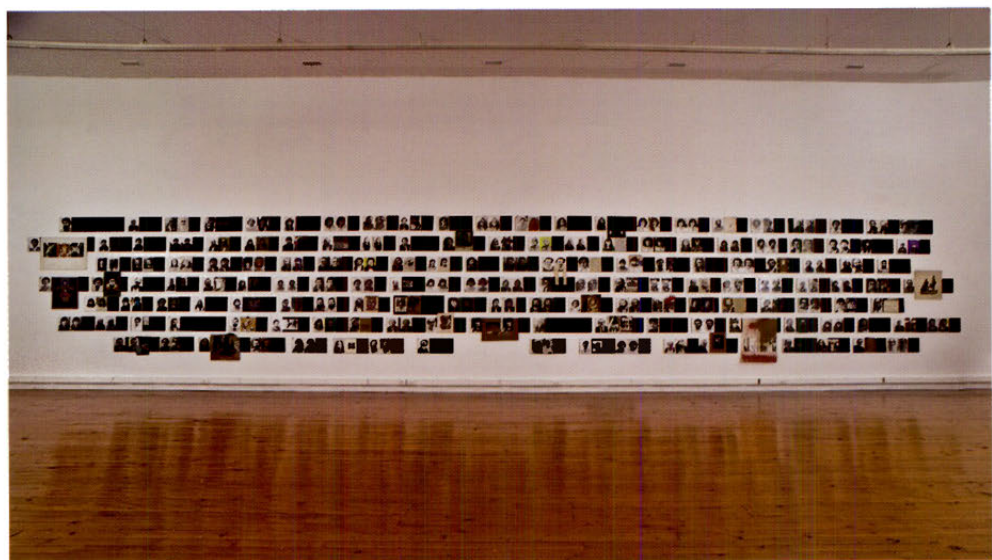
“Este envío postal requiere de su intervención sobre uno de los retratos. Píntelo, recórtelo, fotocópielo, rómpalo, haga con él lo que quiera y luego envíelo de vuelta... La otra fotografía es suya”, decía la invitación postal. “La respuesta fue impresionante. Recibí de vuelta la mayoría de los retratos con intervenciones muy dramáticas o desconcertantes. Recuerdo, por ejemplo, la de Nicanor Parra que me devolvió otra fotografía, una donde aparece muy contento, pese a que me había asegurado que pasaba por un período triste”.

Así, en 1984, luego de innumerables anécdotas y pequeños incidentes se fue configurando la singular historia de esta muestra que se exhibió por primera vez en Galería Sur, alentada por su gestora Roser Bru. Fue una de las exposiciones emblemáticas del período, con más de 160 retratos en blanco y negro (de 24 x 18 cm c/u) intervenidos de las maneras más diversas. Entre los retratados figuran: Carlos Altamirano, Isabel Aninat, Enrique Lihn (cuya intervención se perdió en el complejo proceso de búsqueda de auspicios), Francisco Coloane, Gonzalo Díaz, José Donoso, Diamela Eltit, Carlos Flores, Alfredo Jaar, Juan Luis Martínez, Roberto Merino, Nena Ossa, Nelly Richard, Cristián Sánchez, Waldemar Sommer, Gema Swinburn y Francisco Zegers, entre muchos otros.

Tal registro constituye un documento único que se traduce en un amplio registro de la coyuntura cultural a partir de este caleidoscopio de retratos/autorretratos de gran calidad técnica que privilegia el primer plano. “Cada imagen tiene una historia que me emociona, porque fueron captadas en un contexto muy familiar: en mi casa o en alguna instancia social con los amigos. Era una época donde había mucho movimiento y una actividad artística efervescente, y juntar a todos esos personajes, con toda esa creatividad, fuerza y al mismo tiempo vulnerabilidad en aquel contexto histórico, fue algo que me marcó”, recuerda.

La autora aceptó la invitación del MAC de remontar esta muestra con más de 100 retratos que aún conserva con el sistema de montaje original. Aunque hay algunas imágenes que desaparecieron y otras que están algo deterioradas por el paso del tiempo, esta muestra resultó muy parecida a su mítica versión original, 27 años después.





## Extensión

La muestra fue enriquecida con un programa de extensión que incluyó actividades educativas y un ciclo de conferencias nacionales e internacionales. En el primer caso se establecieron convenios con los municipios de La Florida, Pedro Aguirre Cerda, Pudahuel, Lampa y San Joaquín, lo que favoreció que más de tres mil estudiantes de 7° básico a 4° medio recorrieran la exposición a través de visitas guiadas diseñadas especialmente y que en la mayoría de los casos finalizaban con una actividad taller que permitía profundizar en conceptos e hitos del período. Para ello se elaboró el *Cuaderno MAC* como material educativo (imágenes a la derecha). Se realizó, además, un taller de serigrafía experimental en el que participaron 40 estudiantes de las comunas de Pudahuel y Lampa. La tercera actividad se llamó *Lecturas de obra* y consistió en generar recorridos con los propios artistas, en ellas participaron 160 personas. Los artistas fueron Elías Adasme, Valentina Cruz, Mario Fonseca, Jorge Tacla, Luis Navarro y Hernán Parada.

Por su parte, el ciclo de conferencias buscó abrir espacios de intercambio y diálogo en torno a las múltiples lecturas posibles sobre del período. Las ocho sesiones intentaron profundizar en las variables que influyeron en los contextos productivos y en los parámetros de análisis en el caso de los archivos. La primera conferencia llamada *Archivos y memoria* contó con la participación de los teóricos Cristián Gómez-Moya y Soledad Novoa, curadores de las muestras *Human Rights/Copy Rights* y *Archivos en tensión*, respectivamente. Francisco Brugnoli, director del MAC y el filósofo Federico Galende dieron cuerpo a *Experimentalidad y discursos*, la segunda de las conferencias; en tanto los artistas Francisco Casas y Sybil Brintrup abordaron la performance y las acciones efímeras mediante la sesión *Cuerpo y acción*. La cuarta conferencia, denominada *El desliz de la pintura*, fue encabezada por los artistas Gonzalo Díaz y Pablo Langlois. El teórico Guillermo Machuca dio cierre al ciclo de sesiones nacionales.

Como una forma de “deslocalizar” la muestra, es decir, de evidenciar y problematizar las tensiones que la escena de artes visuales compartía en distintos contextos productivos, especialmente del Cono Sur, el ciclo se enriqueció con las aportaciones del artista catalán Daniel García Andújar cuya obra formó parte de la muestra *Human Rights/Copy Rights*. De visita en Chile, dio curso, junto a Cristián Gómez-Moya, a la primera de las conferencias internacionales con *Secret*, donde ambos abordaron el archivo, la reproducción y la copia de documentos desclasificados sobre derechos humanos. Posteriormente, mediante su unidad Anilla Cultural, el MAC organizó la videoconferencia *Territorios experimentales: artes en el Uruguay de los 70 y 80*, en la que participaron en conexión con la Universidad de la República, en Montevideo, Gabriel Peluffo, destacado teórico y director del Museo de Blanes, y Enrique Aguerre, artista, fundador del Núcleo Uruguayo de Videoarte y director del Museo Nacional de Artes Visuales del Uruguay. Para finalizar el ciclo, viajó especialmente desde Brasil la investigadora y vicedirectora del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, Cristina Freire, quien presentó la conferencia *Dilemas curatoriales: el arte subterráneo en América Latina*.



## Actividades educativas: visitas guiadas, talleres y Lecturas de obra





Valentina Cruz y Hernán Parada en *Lecturas de obra*.

Ciclo de conferencias: julio - noviembre 2011



Cristián Gómez-Moya y Soledad Novoa, Francisco Bruñoli y Federico Galende, Sybil Brintrup y Francisco Casas, Pablo Langlois Prado y Gonzalo Díaz.





Cristián Gómez-Moya y Daniel García Andújar, Guillermo Machuca, Gabriel Peluffo y Enrique Aguerre, Francisco Brugnoli y Cristina Freire.



# Memoria extractada

## Hitos de la escena experimental en Chile 1964 - 1989

### 1964

En apoyo a la tercera campaña presidencial de Salvador Allende, los artistas Luz Donoso, Carmen Johnson y Pedro Millar realizaron un mural en la ribera del río Mapocho de Santiago. Ese año Eduardo Frei Montalva fue elegido Presidente de la República.

Nemesio Antúnez dejaba la dirección del MAC que fue asumida por Luis Oyarzún. A nombre del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, en 1967 Oyarzún (en la foto) participó en la ceremonia de premiación del Concurso de Pintura CRAV, donde Eduardo Martínez Bonati (a la derecha) obtuvo el 1er. lugar con su obra *La manzana*, desde entonces presente en la colección del MAC.



Archivo MAC.

### 1965

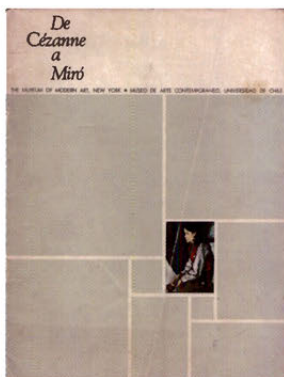
José Balmes pinta la emblemática serie *Santo Domingo mayo '65* a la cual pertenece la obra *Sin título* de la colección del museo.



© José Balmes. Fotografía de Miguel Etchepare.

### 1967-68

Se gesta la llamada *Reforma universitaria* que modificó el sistema universitario chileno, estableciendo una nueva estructura de gobierno con la participación de los estudiantes y orientando el quehacer universitario hacia el desarrollo y la modernización del país.



Archivo MAC.



El Presidente de la República, Eduardo Frei, conversa con el director de las exposiciones itinerantes del Museo de Arte Moderno (MoMA), Monroe Wheeler.



Juan Pablo Langlois. Fotografía gentileza del artista.

## 1968

Bajo la dirección de Federico Assler se inauguró en el MAC la exposición *De Cézanne a Miró*, organizada por el MoMA de Nueva York. En apenas un mes la muestra fue visitada por 217.726 personas.

A la izquierda el Presidente de la República Eduardo Frei Montalva expresa su predilección por una obra de Dalí al Director de las exposiciones itinerantes del Museo de Arte Moderno (MoMA), Monroe Wheeler.

## 1969

Mientras la comunidad internacional se asombraba con la llegada del hombre a la Luna, en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) se exhibía *Cuerpos blandos*, intervención del chileno Juan Pablo Langlois, y *Masacre de Puerto Montt*, instalación del artista conceptual uruguayo Luis Camnitzer. Quince años después, Langlois produjo la pieza *El carné múltiple*, donada al MAC en 2010.

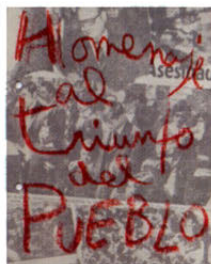
## 1970

En su cuarta candidatura, Salvador Allende ganó las elecciones y asumió como Presidente de la República.

Siendo Alberto Pérez Director del MAC, se inauguraron *América no invoco tu nombre en vano* (mayo), *Homenaje al triunfo del Pueblo* (noviembre), ambas en el edificio del Partenón de Quinta Normal, y *El pueblo tiene arte con Allende* (agosto) en el Parque Forestal.



Archivo MAC.



Archivo MAC.

## 1971

El presidente Allende promulgó la Ley de Nacionalización del Cobre. Ese mismo año también se firmó el nuevo estatuto universitario conocido como *Estatuto de la Reforma* o *Estatuto Orgánico de 1971*.

Guillermo Núñez asumió como Director del MAC. Durante su corta gestión apoyó la iniciativa del *Tren Popular de la Cultura*, dando la partida en marzo a la muestra serigráfica que recorrió algunas ciudades del país. También inauguró *La imagen del hombre* (mayo) y *Las cuarenta medidas de la Unidad Popular* (julio), entre otras muestras.



La imagen del hombre. Archivo MAC.



Las cuarenta medidas de la Unidad Popular. Archivo MAC.



© Francisco Brugnoli.  
Fotografía Patricia Novoa.

En el MNBA, bajo la dirección de Nemesio Antúñez, Gordon Matta Clark realizó diversas intervenciones en los muros y pisos del edificio mientras se construía la Sala Matta en homenaje a su padre. Cecilia Vicuña presentó su trabajo *Salón de Otoño*, desplegando en el hall del museo miles de hojas de árboles del Parque Forestal. Por su parte, la artista suiza Lea Lublin exhibió *Dentro y fuera del museo*, proyecciones audiovisuales emplazadas en el interior y exterior del museo.

El artista conceptual estadounidense Joseph Kosuth, autor del ensayo *Art after Philosophy* de 1969, ofreció en Santiago una conferencia donde se refirió a su obra y a sus postulados artísticos.

En la Sala Universitaria, de la Universidad de Chile, Francisco Brugnoli realizó una muestra individual, entre cuyas obras se encontraba *El aborto* (1969), actualmente perteneciente a la colección del MAC.



Archivo MAC.



## 1972

El Museo de la Solidaridad, actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende, fue inaugurado con una exposición en el MAC.

Con ocasión de la UNCTAD III (Junta de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas), en el MNBA se realizó una exposición internacional con una selección de obras provenientes de los países miembros. Un mes después, en mayo, se inauguró el edificio del mismo nombre, emplazado en plena Alameda, donde se realizó la reunión internacional.

El Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile (IAL) realizó el *1er Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur* con la participación de exponentes argentinos, uruguayos y chilenos.



Archivo MAC.

Ese mismo año Lautaro Labbé asumió la dirección del MAC.

En diciembre, en el frontis del MNBA, Valentina Cruz realizó la acción de arte *La muerte de Marat*. Tres años después iniciaría la producción de una serie de dibujos sobre papel y tela, diez de los cuales fueron donados por la artista a la colección del MAC en 2010.

En el río Mapocho, la Brigada Ramona Parra inauguró el mural que conmemoraba los 50 años del Partido Comunista. Un año antes, junto a la Brigada Inti Peredo, habían participado en el MAC en la exposición de trabajos plásticos realizados por las brigadas juveniles de la Unidad Popular.

## 1973

Se produce el Golpe Militar que dio paso a 17 años de dictadura en Chile.

Eduardo Ossandón asumió como nuevo Director del MAC hasta 1976.

## 1974

El MAC fue trasladado desde el edificio del Partenón, en la Quinta Normal, hacia su actual ubicación en el Parque Forestal.

Artistas docentes exonerados de la Universidad de Chile crearon el Taller Bellavista, que luego dio paso al Taller de Artes Visuales (TAV). Esta instancia fue un espacio de convergencia, debate y producción experimental gráfica. Su 1<sup>er</sup> Boletín fue difundido en 1981. Junto a las galerías CAL, Época, Visuala, Cromo, Sur, Carmen Waugh-Casa larga y Espacio Siglo XXI, el TAV ejerció un importante rol en la escena de las artes visuales nacionales entre las décadas del 70 y 80.

Carlos Leppe realizó su primera performance, *Happening de las gallinas*, en la galería Carmen Waugh.



Archivo MAC.



Archivo MAC.



Algunos integrantes del TAV en 1979: (de izq. a der.) Ernesto Banderas, Hernán Parada, Elías Adasme, Virginia Errázuriz, Virginia Hunneus y Francisco Brugnoli. Fotografía gentileza Elías Adasme. Boletín gentileza Francisco Brugnoli. Archivo MAC.





© Guillermo Núñez.  
Archivo MAC.



Obras de Luz Donoso.  
Fotografía gentileza Jenny Holmgren.  
Archivo MAC.



Catálogo gentileza Paulina Humeres.  
Archivo MAC.

## 1975

Finaliza la Guerra de Vietnam. En el Instituto Chileno Francés de Cultura de Santiago Guillermo Núñez expuso *Exculturas - Pinturas*. Tras sufrir la censura del régimen militar, el artista fue encarcelado y torturado. Vivió su exilio en Francia y retornó al país en 1987.

## 1976

El edificio del MAC en el Parque Forestal fue declarado Monumento Nacional. Al igual que el MNBA, su apertura data de 1910.

Marta Benavente asumió la dirección del MAC hasta 1980.

En la galería Época Eugenio Dittborn inauguró la muestra *Delachilenapinturahistoria* y se publicó *V.I.S.U.A.L. Dos textos...*, de los teóricos Nelly Richard y Ronald Kay.

En el Instituto Chileno Francés de Cultura de Santiago, Luz Donoso inauguró su primera y única muestra individual donde exhibió una serie de grabados que fueron la antesala de su obra *Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad*. Tres de esos grabados y la obra mencionada fueron donadas en 2010 al MAC por su familia.

## 1977

El artista alemán Wolf Vostell inauguró la muestra *El huevo* en galería Época.

Francisco Smythe y José Moreno iniciaron sus recorridos de registro fotográfico por el barrio San Diego de Santiago. Este trabajo dio como fruto las obras donadas al MAC por Moreno y por la viuda de Smythe, la artista Paulina Humeres, en 2010.

En galería Cromo, Smythe exhibió un conjunto de obras gráficas y en 1980 Moreno inauguró la muestra *Santiago* en el Goethe Institut.

## 1978

Con la Copa Mundial de Fútbol, llega a Chile la televisión en colores.

En el convento San Francisco de Santiago se realizó la *Exposición Internacional de la Plástica. Todo hombre tiene derecho a ser persona*, colectiva en apoyo a la defensa de los derechos humanos donde participaron artistas como Hernán Parada, quien presentó por primera vez *Obra abierta "A"*.

Roser Bru inauguró *Memoria in memóriam* en la Galería Sur con textos de Adriana Valdés. También produjo la obra *Cal Cal Viva* que pertenece a la colección MAC.

En el Goethe Institut se exhibió *Recreando a Goya*, exposición colectiva que reunió la obra de varios de los artistas que realizaron donaciones al MAC en 2010, entre ellos Jorge Brantmayer, quien participó con la fotografía *Prisionero encadenado*.



Catálogo gentileza Francisco Brugnoli.  
Fotografía gentileza Hernán Parada. Archivo MAC.



© Roser Bru. Fotografía Patricia Novoa. Catálogo gentileza Francisco Brugnoli. Archivo MAC.

## 1979

Se fundó el Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A., conformado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, los artistas visuales Juan Castillo, Lotty Rosenfeld y el poeta Raúl Zurita. Ese mismo año Rosenfeld realizó su trabajo *Una milla de cruces sobre el pavimento*, obra que emplazó sobre la calle Manquehue en Santiago. Posteriormente la artista donó al MAC la obra *Cárcel Pública* de 1985.

Raúl Zurita realizó el lanzamiento de su libro *Purgatorio*.

Alfredo Jaar inició la producción de *Estudios sobre la felicidad*, obra proyectada en siete etapas que desarrolló hasta 1981, cuando produjo *Intervenciones urbanas*, sexta etapa donada al MAC en 2010 mediante una edición especial.



© Lotty Rosenfeld.  
Fotografía gentileza de la artista.



Fotografías gentileza Elías Adasme. Archivo MAC



Fotografía gentileza Gonzalo Mezza. Archivo MAC.



Archivo MAC.

Con la ayuda de Hernán Parada, José Luis Garretón, Patricia Saavedra y otros artistas, Elías Adasme inició en las calles de Santiago una serie de acciones de arte correspondientes al proyecto *A Chile*.

Gonzalo Díaz, Samy Benmayor, Jorge Tacla e Ismael Frigerío exhiben en el C.E.D.L.A. Dos años después Tacla se trasladó a Nueva York donde vive desde entonces. En 1987 realizó *Retrato a la angustia*, de la serie *Del Nilo al Mapocho*, donada en 2010 a la colección del museo.

Gonzalo Mezza presentó su obra *Marilyn Monroe versus Andy Warhol* en el Encuentro de Arte Joven realizado en el Instituto Cultural de Las Condes. Es una de sus primeras video instalaciones y forma parte de la colección del MAC.

## 1980

Carlos Altamirano realizó *Versión residual de la historia de la pintura chilena*.

En galería Sur se lanzaron conjuntamente los textos *Cuerpo correccional*, de Nelly Richard, y *Del espacio de acá*, de Ronald Kay. Mientras el primero aborda los trabajos de Carlos Leppe, el segundo ahonda en la teoría fotográfica y la obra de Eugenio Dittborn. El teórico Patricio Marchant presentó ambas publicaciones con el *Discurso contra los ingleses*.

## 1981

La Embajada de Francia produjo el 1<sup>er</sup> Festival Franco-Chileno de Video-Arte. Efectuados anualmente hasta 1990, estos encuentros llegaron a ser una de las plataformas más significativas para la difusión del género.

Carlos Flores, Eugenio Dittborn y Juan Downey iniciaron la producción del video *Satellitenis*, que finalizó en 1984. Esta pieza fue donada por Flores a la colección del MAC junto a otras dos piezas audiovisuales de su autoría.

En la playa de Tunquén, Cecilia Vicuña realizó una acción de arte que se extendió aproximadamente por una hora y media, siendo fotografiada por su hermano. La obra inédita *Tunquén, muerte y resurrección* fue realizada empleando esas imágenes además de un poema. Vicuña la donó al MAC en 2010.

Se creó la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI). Su primera exposición tuvo lugar en la galería Época. Kena Lorenzini, José Moreno, Jorge Brantmayer, Luis Navarro y Héctor López, fueron miembros de la AFI y donaron al MAC obras que dan cuenta del período dictatorial en Chile.

En 1991 Dolores Mujica fue nombrada Directora del MAC.

## 1982

En Galería Sur se exhibieron *Historia Sentimental de la Pintura Chilena*, de Gonzalo Díaz, y *Zapateo americano*, de Samy Benmayor y Jorge Tacla. Ese mismo año Mario Fonseca expuso por primera vez en la muestra *Habeas Corpus* con su serie *Autorretratos* de la cual provienen las obras donadas al MAC en 2010.

*La Separata*, publicación de Galería Sur, cumplía un año circulando bajo la dirección de Nelly Richard, Carlos Leppe y Fernando Balcells.

Siendo aún estudiante del taller de grabado de Eduardo Vilches, en el contexto de un curso de dibujo Mario Soro protagoniza *La novia puesta al desnudo por su soltero mismamente*, performance realizada en el auditorio de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

En la galería La Vecchia Farmacia del balneario italiano Forte Dei Marmi, a raíz de la invitación que le hiciera el poeta Eugenio Miccini (en la foto recitando antes de la performance), la artista chilena Paulina Humeres realizó *Eroica*, cuyo registro pictórico sobre papel y fotografías fueron donados a la colección del MAC en 2010.



© Kena Lorenzini, *Dictadura II (Nosotrxs lxs fotógrafxs)*.



Postal gentileza Francisco Brugnoli.  
Catálogo gentileza Mario Fonseca.  
Archivo MAC.



Imagen de la tesis del autor.  
Gentileza de Mario Soro.  
Archivo MAC.



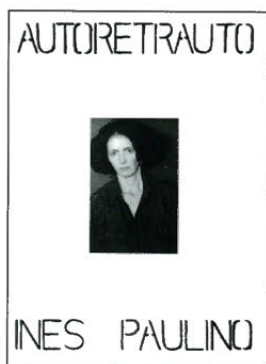
Fotografía gentileza Paulina Humeres. Archivo MAC.



Momento 2 de Virginia Errázuriz en *Paisaje*. Fotografía gentileza Virginia Errázuriz. Archivo MAC.



Raúl Zurita en *Tricolor*. © Gloria Camiruaga. Fotografía gentileza Cineteca Universidad de Chile.



Catálogo gentileza Inés Paulino. Archivo MAC.

## 1983

Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli realizaron en Galería Sur la muestra *Paisaje*. Cuatro años antes Errázuriz había producido la obra *28 / noviembre / 1979 - Diario de un día*, trabajo colectivo del TAV en respuesta a una convocatoria de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Ambos trabajos fueron donados a la colección del MAC en 2011.

Gloria Camiruaga comenzó a participar en los Festivales Franco-Chilenos de Video Arte, obteniendo el 1<sup>er</sup> lugar en 1988. En ese entonces se encontraba produciendo *Popsicles* y había finalizado *Tricolor*, algunos de los videos fueron donados al MAC por su hija Rocío Ramos Camiruaga en 2010.

Sybil Brintrup y Magali Meneses realizaron el video *La comida* que ganó el 1<sup>er</sup> lugar del Concurso Nacional de Video Creativo Plaza Mulato Gil de Castro de ese año. Para entonces Brintrup ya había realizado las obras *Nazco* y *La obra es: la vida* junto a Luz Donoso. Tales obras fueron donadas por Brintrup a la colección del MAC en 2010.

## 1984

Julia Toro, quien se había trasladado a vivir al Valle de Elqui escapando de la hostilidad de Santiago, realizó su autorretrato fotográfico *Retrato de mi mano*. Cuatro años después, en el Ateneo de Madrid, lo expuso en la colectiva *La mujer chilena*, junto a obras de Paz Errázuriz, Helen Hughes, Marcela Mewes y Patricia Vallejo. La obra reeditada, fue donada en 2010 a la colección del MAC.

En Galería Sur, Inés Paulino expuso su proyecto *Autorretratos* iniciado en 1981. Conformaban la obra 160 retratos fotográficos en blanco y negro y copias intervenidas por los retratados.

## 1985

El 3 de marzo la zona central del país fue azotada por un terremoto de intensidad IX en la escala de Mercalli y cuyo epicentro se ubicó en el balneario de Algarrobo. El sismo causó severos daños en la infraestructura del país, 177 muertos y cerca de un millón de damnificados. El MAC tuvo que cerrar sus puertas hasta 1992.

Tras conocer la noticia de los asesinatos de los opositores a la dictadura Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Manuel Parada, Elías Freifeld realizó la obra *Estrellato* en los patios de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Pintura, performance y registro en video fueron los elementos que la constituyeron entonces y que hoy confluyen en la videoinstalación donada al MAC.

En Galería Bucci se exhibieron los trabajos de los egresados de Pintura del ARCIS, donde Pablo Langlois expuso la versión original de *Sin título*, obra reeditada y donada al MAC. Le suceden ese mismo año las muestras *Lección de Anatomía* de Arturo Duclos, *Propuesta pública* de Mario Soro, *Pinturas postales* de Eugenio Dittborn, *Pintor como un estúpido* de Carlos Altamirano y la colectiva realizada en Bucci y Sur, *Fuera de Serie*, en la que participaron Dittborn, Leppe, Errázuriz, Dávila, Duclos, Díaz y Brugnoli.



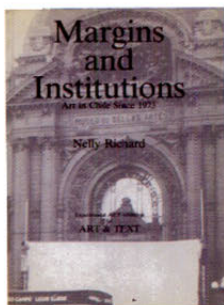
Fotografía gentileza Elías Freifeld.  
Archivo MAC.



Fotografía gentileza Pablo Langlois.  
Catálogo gentileza Francisco Brugnoli.  
Archivo MAC.

## 1986

Se publicó *Márgenes e Instituciones, arte en Chile desde 1973*, texto crítico de Nelly Richard que dio cuenta de un tipo de producción de arte experimental que la autora denominó *Escena de avanzada*.



Libro gentileza Francisco Brugnoli.



Impreso gentileza Francisco Brugnoli.  
Archivo MAC.

## 1987

El Colectivo de *Piano Ramón Carnicer*, conformado por Patricio Rueda, Álvaro Oyarzún, Francisco Zañartu, Hernán Meschi e Iván Godoy, expuso en Galería Bucci *Perdimos la patria pero ganamos un lugar en la foto*. El grupo Wurlitzer, en el que participaban Víctor Hugo Codocedo, Héctor Achurra, Alejandro Albornoz y Bororo, exhibió en el frecuentado Garage de Matucana 19 la muestra *Pintura mural*.

Junto a Mario Fonseca, Codocedo produjo una edición especial de cuatro copias de la serie *La bandera*, registros fotográficos de tres acciones de arte que realizó entre 1975 y comienzos de los años 80. Una reedición póstuma de la misma serie, supervisada por Fonseca, fue producida por el MAC y donada por su hija Paula Codocedo Sandoval a la colección.

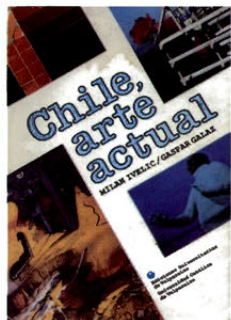
Juan Castillo, tras varios años viviendo en Suecia, produjo el video *Canto a su amor desaparecido. Reportaje ficción sobre Raúl Zurita*, aprovechando un viaje del poeta a Estocolmo. La obra fue donada por el artista a la colección del MAC en 2010.

## 1988

El aplastante triunfo del "No" en el Plebiscito Nacional del 5 de octubre marcó el inicio del proceso de recuperación de la democracia.

Se publica *Chile, Arte actual* de Milan Ivelic y Gaspar Galaz, producido por Ediciones Universitarias de Valparaíso, de la Universidad Católica de Valparaíso.

El guión del video *Interview Story*, de Néstor Olhagaray, fue premiado por el 8º Festival Franco-Chileno de Video Arte. La organización financió su producción para ser exhibido en el certamen de ese año. Olhagaray donó la obra a la colección del MAC en 2010.



Libro gentileza de  
Francisco Brugnoli.

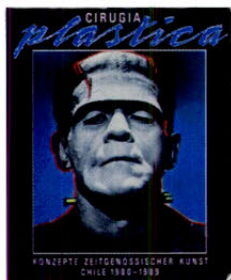
## 1989

En la Staatlichen Kunsthalle de Berlín se exhibió la colectiva *Cirugía Plástica* con la participación de 40 artistas chilenos.

Enrique Zamudio ganó el 1º lugar de la Bienal Internacional de Arte de Valparaíso con la obra *Pedro Aguirre Cerda* de la serie *Los Presidentes*, donada al MAC.

Las Yeguas del Apocalipsis realizaron la performance *La conquista de América* en el hall de la Comisión Chilena de Derechos Humanos en Santiago. En ella, Pedro Lemebel y Francisco Casas bailaron cueca descalzos sobre el mapa de Chile cubierto de vidrios rotos.

Fernando Undurraga realizó la exposición *Paisaje urbano* en Galería Casa Larga de Carmen Waugh, donde presentó las instalaciones cuyo registro fotográfico articulan la pieza *Punto-línea-trama-huella* donada al MAC.



Catálogo gentileza Elías Freifeld.



Fotografías gentileza Fernando Undurraga. Archivo MAC.





## Gonzalo Muñoz

“Iniciar mi participación con una pregunta, una pregunta por las condiciones de mi participación. Y más allá, pregunta general por el rol del texto en las condiciones actuales de la escena de las artes visuales.

Si esta escritura se cumple mayoritariamente en otra parte –otras partes– aquí aparece, en cierto modo, diferida. Diferimiento que no sólo atraviesa la relación del texto con el sustrato de escritura que lo genera, sino también su relación con los objetos de la producción de artes visuales que lo demandan. Los rasgos de estas relaciones –productivas sin duda– no son claros.

Sin embargo, desde ese ángulo, es posible realizar una serie de operaciones, ejercicios, preguntas; es posible dejar caer la sospecha sobre el texto del voluntarismo, que asume el comentario apologético interpretativo o programático de un objeto diverso y es posible sospechar del texto objetivo, ya sea analítico, hermenéutico o contextualizador.

Y desde este mismo ángulo es posible, entonces, desencadenar la escritura de una exposición de la que no se sabe sino lo que se presume de su intento, lo que se adivina de su gesto. Postulo, por tanto, una escritura que sólo sabe de su propio ejercicio, en la medida en que es suplementaria de su específica práctica. Responsable así en su mirada a lo otro. Y que en ese ángulo abierto, en esa falla, en la distancia infinita o la extrema cercanía al objeto, se dedica a apuntar su escena de aparición para dejar ver, pensar, sentir, con mayor agudeza la escena de las producciones de artes visuales. Comienzo mis notas sobre la muestra, entonces, desde el punto arbitrario de aquello que me parece notable en su proyecto. Aquello que en su notabilidad, en su apunte o apuntalamiento aquí, por la letra, puede a la vez apuntalar al texto, apuntalarme la mano. Y lo notable, lo sé, es muy distinto de aquello que gobierna o manda al texto.

(...) Lo que de esta muestra me es notable en principio, es el vértigo frentista de la asociación de nombres. Su reunión, el ademán de su reunión, el desordenado y disciplinario tropel de su reunión y la cadena de torsiones, equilibrios y efectos que aporta.

No hablaré de intenciones, objetivos, estrategias por mi propia falta de claridad al respecto. Intentaré más bien, hacer la notación del ademán, indicarlo levemente.

Me parece un gesto brusco en una escena que decae. Y entiendo gesto, como cita de otros gestos. Es decir, estos productores de arte se citan en esta muestra, para citar sus prácticas en un momento en que la escena está sumida en la oscuridad de falta de eje, pues se ha girado en exceso. Toman por asalto la escena y producen un gesto radical, radical por arriesgado, pues se corre el riesgo de cancelarse en la propia historización.

Sin embargo, a partir de este movimiento es posible entender también lo histórico de la escena, es decir, que la historia se cumple en la materialidad de la escena y que solamente en su constitución como escena de arte se hace histórico.

Este texto no aportará sino el valor de aparecerse como cartelón de escena, de las artes visuales.

Apuntar el hueco que esta escena ha generado. Hueco en el cual podría –atrapado por una pasión inmensa– narrar, inventar, cantar, manifestar una visualidad nacional, colectiva, popular. Ese, para mi gusto, es el mayor logro de la escena. Su volumen, su hueco. (...):”

*Apuntes para una épica de las artes visuales en Chile*

Catálogo de la muestra *Fuera de Serie*, galerías Bucci y SUR, Santiago, 1985

### Nelly Richard

“(…) Es cierto que la “avanzada” ha ocupado una singular posición de no calce en la escena de recomposición socio-cultural chilena; posición que por supuesto la sitúa contra el régimen, pero también al margen de las organizaciones de la cultura militante subordinada a los imperativos de enfrentamiento ideológico que guían los movimientos opositores. En su misma estrategia de producción de signos (el carácter heterodoxo de esa producción) que la ha hecho no funcional a ninguno de los dos bloques de representaciones que arman la correlación de fuerzas, y por lo mismo, difícilmente anexable a las programaciones de sus políticas culturales.

En su permanente actividad de desmontaje del sentido que la ha hecho portadora de una crítica ideológica del discurso, difícilmente asimilable por las estructuras de partidos.

Ese descalce de la “avanzada” ha intensificado su función desestabilizadora: escena que no solo refleja e interpreta la crisis del contexto en el que se juega sino que la produce, organizando la revuelta de los signos como factor de redistribución de las categorías de experiencia, lenguaje y pensamiento, en la superficie de lo real.

Castigada por la institucionalidad del régimen a la vez que marginada por los bloques dominantes de recomposición política, el arte chileno perteneciente a la escena de “avanzada” es también omitido por el internacionalismo del discurso artístico, que habitualmente subcalifica cualquier manifestación apartada de su red dominante de pertenencia y reconocimiento. Doble marginación entonces (nacional e internacional) la que contribuye a la borradura u opacamiento de toda una secuencia desprovista de legibilidad, por confiscación de sus claves de sentido.

En esas condiciones, cualquier préstamo de atención a la simple existencia de este arte adquiere de por sí valor de rescate o salvataje; sin que eso signifique que ese préstamo deba ser compasivo o que sólo se justifica por solidario. La misma solicitud de atención formulada desde este arte debe necesariamente tomar en cuenta (y casi incorporar como premisa) la desfavorabilidad de las circunstancias en las que se expone a la lectura dentro del contexto internacional.

Por una parte, esta secuencia de arte sufre el inevitable destino de cualquier manifestación emergente desde culturas periféricas que arriesga la condena de que sus formas u operaciones sean declaradas puramente imitativas: simples reproductoras de modelos atrasadas en sus copias.

El mismo desconocimiento de las condiciones historicosociales a las que responde la actuación de esas formas, influye en que sean alineadas dentro de una sucesión internacional que –por uniformizante– les resulta ajena, en cuanto borra la especificidad de los nexos contextuales que unen esas prácticas a la totalidad social o cultural en cuyo formato intervienen.

De ahí la sanción colonialista del “dejá vu”, y la habitual inadvertencia a la cantidad de retorciones o distorsiones que ejercen –a modo de reapropiación crítica– las operaciones marginales contra las formas recibidas o impuestas, dejando en ellas la huella extorsionista de su inobediencia a la disciplina forzada de lo preexistente.

Por otra parte, la introducción de esta secuencia de arte en el contexto internacional ocurre en el momento en que dicho contexto regido por las estéticas postmodernistas, ha –en el campo del arte– ratificado el abandono de las motivaciones críticosociales (juzgadas ingenuas o simplistas) y de los supuestos rupturales del experimentalismo vanguardista, desde la revaloración de un subjetivismo neopictórico. (...)”

*Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*  
Art and Text, Melbourne, Australia, 1986

### Gaspar Galaz

“En 1983, Chile estaba en la ruina, con el derrumbe del sistema bancario y la paralización de la agricultura y la industria nacional, llegando la deuda externa del país a cerca de diecinueve mil millones de dólares. Se vivía la desazón post-“boom”: había fracasado un modelo de mercado sostenido casi exclusivamente en el *laissez faire* del ahorro externo, se le llamó el “dinero fácil”.

Vienen, entonces, días muy difíciles, y la actividad artística se volvió muy frenada. Aunque no está clara la relación que existe entre el “crash” económico y el regreso de los artistas a una plástica intimista, la verdad es que se produce un verdadero repliegue de los artistas a sus talleres. Por otra parte, este repliegue coincide con el renacimiento de la estética del cuadro. Dos factores parecieran apoyar esta suerte de resurgimiento de la pintura: el retorno a Chile de una cantidad importante de pintores que habían tenido que salir al exilio después del golpe militar de 1973, entre ellos José Balmes, Nemesio Antúnez, Patricia Israel, Gracia Barrios, y por otra parte, la atmósfera internacional creada por la transvanguardia que, a partir de un discurso verdaderamente delirante, Achile Bonito Oliva invitaba a los pintores a pensar el mundo desde su individualidad y descentramiento.

Lo cierto es que, de un período como el de 1976-82, caracterizado por la crítica de vanguardia sobre el lenguaje y la realidad, se pasa en los últimos seis años de los ochenta a ser testigos de una proliferación espectacular de artistas, donde nuevamente la pintura tiene el liderazgo de la actividad política. Esto último coincide con un cambio drástico en las políticas económicas de mediados de los ochenta. La economía social de mercado tiene ahora su fundamento en la actividad exportadora, para lo cual tuvo que recomponerse todo el apar-

to productivo nacional. Este proceso hizo que, desde 1985 hasta el día de hoy, el producto geográfico bruto haya mostrado índices permanentemente positivos, aumentando en forma considerable año tras año las reservas internacionales.

Se produce la confluencia entre arte y mercado, e indudablemente el cuadro tiene aquí un papel protagónico, pero marcándose en forma precisa las distancias que lo separan de todos aquellos planteamientos que tienen lo efímero y lo que no está sujeto a transacciones como testimonio de una acción artística.

Es probable que estemos demasiado cerca de los cambios de comportamiento humanos en lo que se ha dado en llamar la Post-modernidad para resolverlo con cierto grado de certeza. En este último decenio se han hecho presentes las consecuencias que ha tenido en el arte la crisis del sujeto-dador-de-sentido y su relación estable con el mundo, que se viene registrando en Occidente. Así como se sostiene la devaluación de las ideologías, —para algunos, incluso, el propio capitalismo—, cunde la sospecha de que tampoco el arte es una herramienta eficaz de develación y de testimonio, por una suerte de agotamiento de los grandes meta-discursos de este siglo. El arte chileno no podía escapar a esta atmósfera enrarecida de fin de siglo desde la cual se plantean diversas miradas sobre el mundo y el hombre.

Estos últimos siete años han visto la consolidación del trabajo en torno a la pintura. Continúa la pintura que se nutre del comportamiento y de la condición humana en la obra de artistas como Roser Bru (cat.no. 3, ilus, p. 84), José Balmes, Gracia Barrios, Patricia Israel, Enrique Zamudio, Eduardo Garreaud, y Ernesto Banderas, convirtiéndose en trabajos que insisten en entender el arte como un mecanismo de reflexión crítica, un trabajo testimonial que no excluye la realidad contingente. Por otra parte, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y otros revisan en forma sistemática y como objetivo de su trabajo, la estructura lingüística de lo que se muestra. Otros artistas, los más jóvenes de la década (25 a 45 años) intentan encontrar en sus obras una conexión privilegiada con la realidad interior, planteándolas como un juego de metaficción y acentuándose, en muchos de ellos, un intento concreto de alejamiento de lo contingente y atingente (Gonzalo Cienfuegos, Sergio Lay, Patricio de la O, Benito Rojo, Ernesto Barreda y otros) en una pictORIZACIÓN del mundo más particular e individual, donde los jóvenes parecieran querer desvincularse de una realidad dolorosa, problemática y compleja.

Pareciera que la pintura actual respondiera a una rebelión de parte de los más jóvenes, de codificar de otra manera, de embarcarse en otras sutilezas, de sacarse de encima todo el horror de la muerte que heredaron de otros y de situaciones inconclusas que ellos no van a resolver. Parecería que anhelan respirar más libremente orientándose hacia el interior de la pintura, alejándose conscientemente del margen dolido. Al parecer, el dolor de muchos años ya se ha asumido, y se pretende su inclusión en la pintura, desde un descalce que confunda y se aleje de lo obvio. Se recupera un encanto pictórico que trabaja la sugerencia y no la acusación.”

*Apuntes para una década: 1982-1992*

*Catálogo Recovering Histories, Aspects of Contemporary Art in Chile since 1982.* Centro Latino de Arte y Cultura, Rutgers, the State University of New Jersey, E.E.U.U., 1993

## Pablo Oyarzún

“(…) La producción artística no responde, de primeras, al golpe: éste la paraliza, la silencia. La recuperación de la palabra y de la imagen, de espacios de resonancia y movimiento es paulatina, difícil. Observada en sus trazos amplios, se trata, en verdad, de un proceso general de recomposición que encierra transformaciones de gran envergadura respecto de aquello que había sido, hasta 1973, la organicidad y normalidad de la cultura nacional.

Los desarrollos posteriores a 1973 muestran una superposición de rasgos, direcciones y funciones de variada índole, y que a menudo son divergentes... Se debe considerar, por una parte, los efectos inerciales de las tendencias previas al golpe, concretamente sostenidos por la pervivencia de agentes y organizaciones culturales, y alimentadas por la voluntad de preservar, sobre un suelo esencialmente alterado, y a veces sobre la ausencia de suelo, la memoria de una historia abortada, por medio de la reiteración de formas y símbolos que prolongan en el tiempo una identidad social y política agudamente puesta en entredicho.

En conexión con esto, y muy especialmente, hay que indicar el desempeño de funciones supletorias por parte de la producción, comunicación y organización política. En un clima saturado por la retórica oficial y la obliteración del discurso político-intelectual de izquierda, estas instancias han procurado ser vehículos para el reconocimiento, para la transmisión de información y experiencia y la interpretación de éstas por sobre la fragmentación que el esquema represivo y económico impone. De este modo, el arte ha debido satisfacer, además de sus propias demandas –y aún en omisión de ellas–, funciones que en tiempos “normales” de la democracia estaban orgánicamente depositadas en la comunicación política de la sociedad. Con ello entra en crisis el equilibrio hasta entonces mantenido entre los dos extremos de una alternativa tensa, ya por vía de una “culturización” de lo político (que enrarece sus opciones y las torna virtualmente irresolubles), ya –más frecuentemente– por una absorción del hecho artístico en el reclamo de la contingencia y la consigna.

Vinculado, en fin, con la carga de estas funciones, pero con consecuencias específicas, ha de subrayarse también la configuración de un lenguaje cifrado de la comunicación artística, condicionado por los efectos ya aludidos de la censura. A este lenguaje cifrado cabe atribuirle un sentido ambivalente. Enfatiza, es cierto, las funciones de la suplencia política –que destinan la manifestación artística a la transitoriedad en la precisa medida en que la concibe como traducible–, fijando la tácita existencia de un código de base, en cuya posesión deben estar los destinatarios (o al menos así lo creen), y formalizando, por consiguiente, modos estereotipados de referencia a ése. Pero también estimula el despliegue exploratorio de operaciones específicas del producto artístico –del que suele hablarse en términos de la metaforización del discurso cultural–, e incluso, en determinados casos, búsquedas dirigidas a la transformación de los modos de producción artística (...).”

*Arte en Chile de veinte, treinta años. Arte, visualidad e historia*  
Editorial La Blanca Montaña, Magister de Artes Visuales  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1999

### Gaspar Galaz

Historiador, docente y escultor. Formado en la Pontificia Universidad Católica de Chile, ha sido profesor en la misma casa de estudios. Profuso autor de ensayos y textos de historia del arte, entre ellos *La pintura en Chile* (1975) y *Chile, arte actual* (1988) realizados junto a Milan Ivelic.

### Gonzalo Muñoz

Poeta y ensayista, inscrito en la llamada "nueva escena literaria", en contrapunto a la impulsada por Raúl Zurita o Diego Maquieira. Autor de *Exit, Este, La estrella negra*. Junto a Richard, Eltit y Zurita da forma a *Desacatos* que aborda la obra de la artista visual Lotty Rosenfeld.

### Pablo Oyarzún

Filósofo, ensayista y profesor. Formado en la Universidad de Chile y en la Universidad J.W. Goethe de Frankfurt. Su extensa labor académica se ha articulado siempre con la producción de textos críticos en torno a la filosofía del arte.

### Nelly Richard

Crítica y ensayista de gran influencia en la escena cultural nacional. Sus textos proponen una lectura crítica sobre los campos de producción de lenguajes. Autora de numerosas publicaciones como *Márgenes e instituciones* (1987), *La insubordinación de los signos* (1994), *Residuos y metáforas* (1998); también ha dirigido diversas iniciativas editoriales como la Revista de Crítica Cultural.





## MAC Bicentenario

CHILE años 70 y 80

MEMORIA Y EXPERIMENTALIDAD

### Proyecto

Dirección y curatoría | Francisco Brugnoli

Coordinación general y asistencia curatorial | Caroll Yasky

Registro, documentación de obras y archivos | Esteban Echagüe, Pamela Navarro

Restauración de obras | Myriam Bravo, Alejandro Quevedo (textil), Francisca Comandini (soporte papel), Francisco González (pinturas)

Trasposos de conservación, obras audiovisuales | Cineteca Universidad de Chile: Luis Horta (coordinación), Tania Ramírez

Contenidos pedagógicos y actividades educativas | Cristián G. Gallegos (coordinación), Eleonora Gutiérrez, Francisco Marín

Equipo de guías | Ariel Chamorro, Pilar Godoy, Alejandro Leonhardt, Viviana Rauld, Belén Uribe y Carmen Zamora

Conferencias y editorial | Alessandra Burotto

Registro fotográfico | Cristián G. Gallegos (actividades educativas), Pamela Navarro y Esteban Echagüe (conservación y documentación), Patricia Novoa (salas y obras), Alejandra Rivera (conferencias)

### Exposiciones

Producción y diseño museográfico | Varinia Brodsky, Valentina Berthelon, Camila de Gregorio, Gracia Obach

**Colección: Arte experimental**

Montaje | Rodrigo Zamora (coordinación), Carlos Ramos, Rodrigo Ayala, Ramón Díaz, Héctor Maulén, Gracia Obach, Claudio Ríos

**Inés Paulino: Autorretrato/27 años después**

Montaje | Ramón Díaz, Gracia Obach

### Human Rights/Copy Rights

Curatoría e investigación | Cristián Gómez-Moya

Asistente de diseño | Yóvely Díaz

Producción y montaje | Rodrigo Ayala, Valentina Berthelon, María Ignacia de la Huerta, Jorge Olate, Claudio Ríos, Francisco Rojas, Paola Santelices, Benjamin Vatter

Instalación red | Diego Correa, Olaf Peña

Agradecimientos especiales:

Diego Breit, Ricardo Brodsky, María José Bunster, Hernán Carvajal, Ramón Castillo, Francisco Curihuinca, Mauricio Cid, Paola de la Sotta, Susana Fariñas, Daniela Fuentealba, Daniel Garay, Lorena Hurtado, María Luisa Ortiz, Natasha Pons, Christian Saavedra, Carolina Salazar-Elissetche, Valentina Serrati, Juan Guillermo Tejada, Mariana Young, Marcela Zapico

### Archivos en tensión

Curatoría e investigación | Graciela Carnevale (Argentina), Soledad Novoa (Chile)

Asistentes | Sergio Araya, Carol Illanes, Adriana Pincheira, Ignacio Zsmulewicz

Diseño Sala 12 | Valentina Berthelon

Montaje | Rodrigo Ayala, Valentina Berthelon, Constanza Cabrera, Claudia Missana, Rodrigo Zamora

Agradecimientos especiales:

Colectivo Acción Sudaca, Cineteca Universidad de Chile, Cineteca Nacional, Rodrigo Torres, Kaliuska Santibañez, Paulina Caro, Departamento de Música y Sonología Universidad de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes

## Catálogo

Producción y Edición | Alessandra Burotto, Carol Yasky

Diseño gráfico | Francisca Yáñez

### Créditos fotográficos

Portadas, págs. 1, 5 y 131 | Francisca Yáñez

Págs. 14-15 | Pablo Madariaga - Dirección de Comunicaciones Universidad de Chile

Págs. 84 - 87 | Esteban Echagüe, Pamela Navarro, Pablo Madariaga - Dirección de Comunicaciones Universidad de Chile, Enmarcaciones Altraforma.

Págs. 88 - 90 | Pablo Madariaga - Dirección de Comunicaciones Universidad de Chile, Cristián Gallegos G.  
Pág. 92 | Valentina Berthelon

Págs. 94 - 129 | Patricia Novoa excepto págs. 101 - 103 por Alejandra Rivera

Págs. 132 - 133 | Cristián Gallegos G. y Eleonora Gutiérrez

Págs. 134 - 135 | Dirección de Extensión de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Pamela Navarro, Alejandra Rivera

### Agradecimientos especiales:

Claudia Chiérego, Pablo Madariaga - Dirección de Comunicaciones Universidad de Chile, Dirección de Extensión de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad de Chile, Gaspar Galaz, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Nelly Richard

ISBN: 978-956-19-0762-1

Publicación MAC

Facultad de Artes, Universidad de Chile

Santiago, Chile

[www.mac.uchile.cl](http://www.mac.uchile.cl)

En el mes de enero de 2012, se imprimieron 1200 ejemplares en Andros Impresores.





M A C

MUSEO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO  
FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE CHILE



Patrocinan:



Colaboran:



Archivos en tensión:



casa de las américas



Human Rights/Copy Rights:



Auspiciador permanente MAC:



Auspiciador EducaMAC:



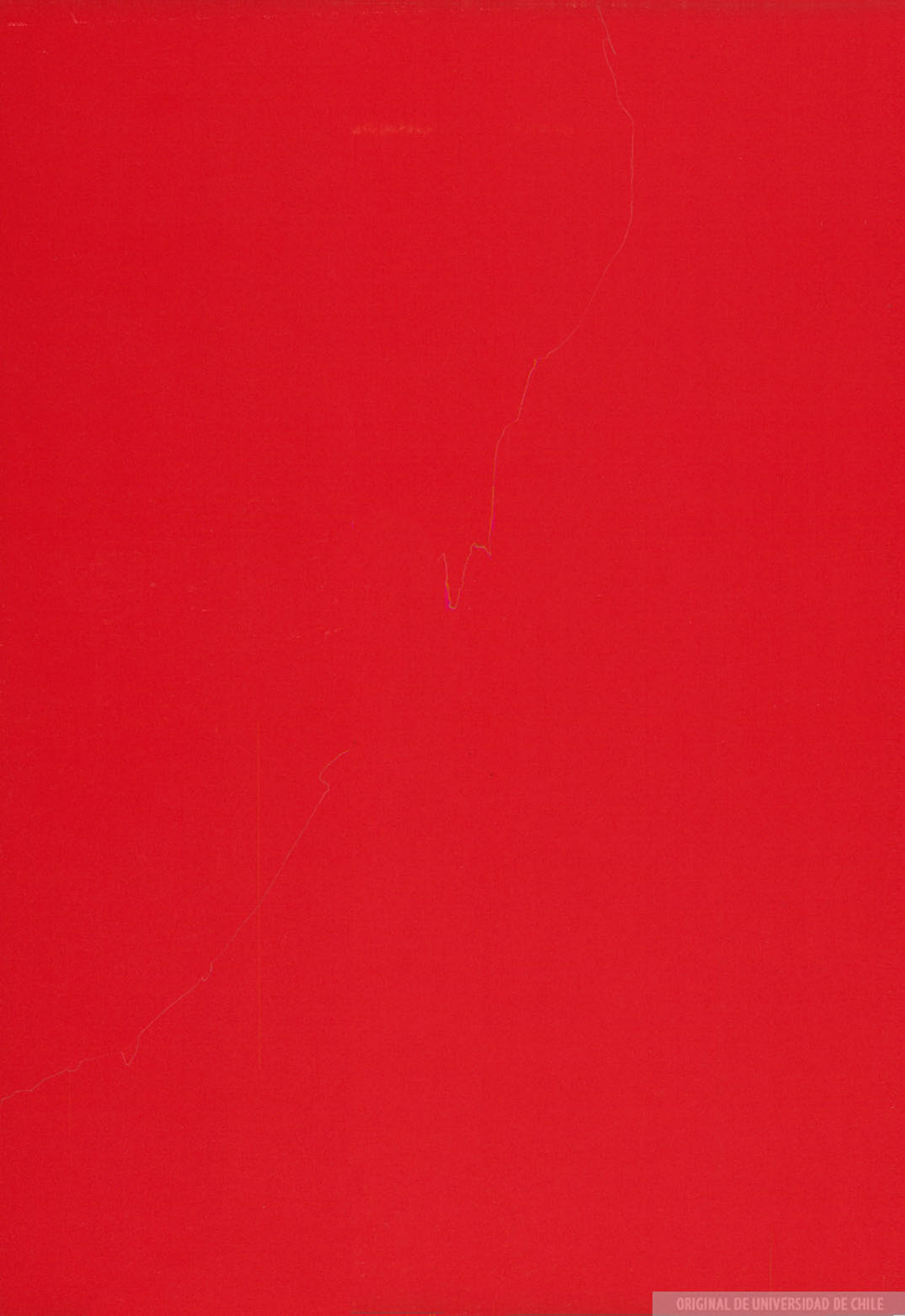
JAN GROENEWOLD FOUNDATION

Colaborador MAC:





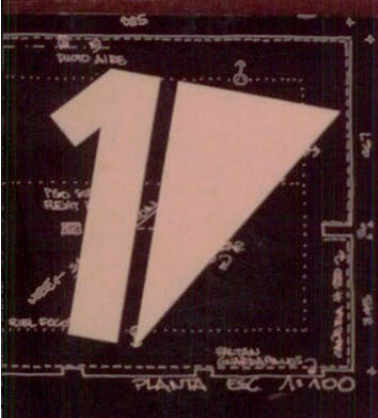
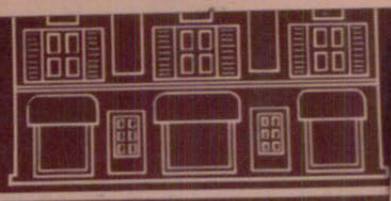




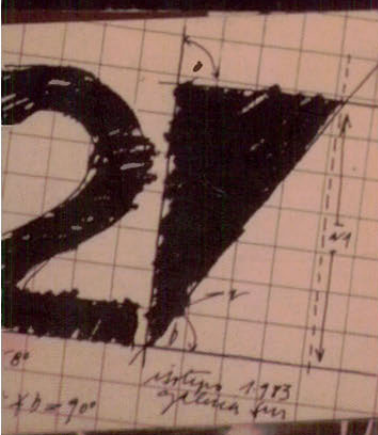
IA S...  
inas 23, planta  
boulevard drugstore  
8.1983 / 14.09.1983

ALE ; ... | , - ( 2 ... ; . : ) - / ; ! " ; : ,

SUR  
idencia 1214



Matta  
s, grabado  
septiembre



er Br  
s grabad

**M A C**

MUSEO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO

FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE CHILE