



Fig. 1: Patricia Israel, De la Serie, lo sumergido, 2007. Dibujo a lápiz y medios mixtos sobre papel. Registro: Cortesía de Paz Moreno Israel

I. EL DIBUJO COMO DEPENDENCIA DE LA ACADEMIA DE PINTURA.

Hablar de dibujo, es discurrir en lo que podríamos denominar una breve historia del trazo, en el sentido de que, a partir de la tradición de las Bellas Artes, surgida en la Europa del siglo XVII, este medio de expresión estaba supeditado a ser una herramienta de trabajo para la pintura, escultura y / o la arquitectura, lo que en buena medida tuvo al dibujo en un estado de pensamiento y desarrollo visual a la sombra de estos universos plásticos.

Chile no escapa a tal situación, ya que generalmente cuando se aborda el tema de la “Academia de Pintura”, se tiende a incurrir en una serie de confusiones, omisiones y errores producto de la falta de material escrito sobre el tema; pero además, por el desconocimiento que existe del significado que la acepción “Academia”, tiene en sí misma. Al tratar de definir este concepto podríamos decir que se trata de la práctica que adquiere un tipo de enseñanza sistemática, la que centrada en las artes visuales no es otra cosa que el adiestramiento

que tienen sus cultores respecto de ciertos patrones temáticos y conocimientos técnicos que darían a la obra de arte -en especial a la pintura-, un carácter de equilibrio visual y proporción perfecta como signo inequívoco de belleza.

Lo anterior nos lleva a plantear el siguiente esquema discursivo, ya que una de las grandes paradojas que se generan en la enseñanza del arte académico es entender lo foráneo como un progreso en detrimento de lo propio. Y lo que es más grave aún como se ha señalado, es considerar al arte mismo como un proceso evolutivo, donde el concepto “moderno”, sin necesariamente hablar de vanguardia, podría explicarlo todo a través del continuo avance o transformación estética. Mas para establecer un campo reflexivo sobre el particular, habría que preguntarse respecto a, ¿Qué es lo que sucede en Chile, para no hablar de progreso, con la enseñanza de tal práctica?, ¿Es acaso el enfrentamiento de nuestra cultura joven y dependiente a una milenaria y completamente desarrollada encarnada en la Europa del Siglo XIX, el punto

INTERNACIONAL

TRAZOS Y DESVÍOS, NOTAS EN TORNO AL DIBUJO EN CHILE [1960-1991]

CARLOS NAVARRETE
AICA/CHILE

Patricia Israel



divisorio entre práctica y teoría? Por otra parte, ¿Cómo es el estudio y la representación mediante el dibujo, bajo estos rígidos cánones estéticos?, ¿Se puede hablar, por ejemplo, desde la representación del dibujo de un genuino interés por nuestro paisaje en el marco de la creación pura desde lo pictórico y/o escultórico?

Por lo mismo, en esos primeros días de esta institución, la “Academia de Pintura” en Chile durante sus inicios será vista como una institución más

ligada a un deseo de pertenencia a la cultura francesa que a una real y verdadera reflexión de arte en la escena cultural de Chile. A su vez, la finalización del siglo XIX culmina con el surgimiento de algunos artistas destacados los que vienen a ser el nexo entre lo que podríamos llamar la tradición de una enseñanza y la innovación de la misma, a partir de una reflexión visual capaz de buscar elementos que desde la representación permitan hablar de un lenguaje propio.



II. DIBUJO EN LA SEGUNDA ETAPA DEL SIGLO XX.

Chile durante los años 60 vivió una serie de cambios y transformaciones político-sociales los que decididamente marcaron el rumbo de esta democracia modelo en Latinoamérica. Como ya se ha esbozado, uno de los espacios de trabajo y reflexión intelectual local más importante de ese decenio fue la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la que había sido depositaria de las ideas, normas e infraestructura de la Academia de Pintura a partir de los años treinta del siglo XX. Efecto que como se verá trajo una serie de iniciativas tendientes a cambiar los planes de estudio y la manera en que se debía hacer y pensar el arte nacional. Ello de ninguna manera opaca el naciente aporte de la escuela de Arte de la Universidad Católica, nacida bajo el alero de la Facultad de Arquitectura de esa casa de estudios. A la que luego llegó el Taller 99, espacio fundado por Nemesio Antúnez (1918-1993), a fines de los años 50, cuyo ámbito dedicado al grabado en metal viene a ser el símil del *Atelier 17* de París, fundado en 1927 por el artista inglés de corte surrealista

Stanley William Hayter (1901 - 1988). Este dato, permite explicar una serie de cambios culturales en los modos de transferencia artística en la escena cultural a fines de los años cincuenta, y al mismo tiempo permite observar como, “la Universidad de Chile, entre 1932 y 1973, sufre una aceleración académica. La Reforma Universitaria iniciada en 1965, en la Universidad Católica la reforma se inicia en 1967. El efecto de ambas reformas será diferenciado y tendrá que ver con la consistencia de cada una de estas instituciones en sus relaciones con el poder universitario central. En la Universidad de Chile, Bellas Artes está organizada en Facultad; en cambio, en la Universidad Católica, la Escuela de Arte está adscrita a la Facultad de Arquitectura. En ambas universidades, existen unidades académicas que producen enseñanza en teoría, historia del arte y estética, pero en ninguna de ellas se practica la investigación realizada por los propios artistas-enseñantes, a partir del diagrama de sus propias obras.”¹

En el marco de la discusión visual, la pintura se debatirá entre los que

adhieren a un arte no representativo ligado a un ideal geométrico, y otro grupo que buscará desde ese oficio un acercamiento a la crítica social por medio de poner en crisis el propio soporte de la misma. Este pequeño fragmento referido a las opciones plásticas, refleja una compleja red de discusiones creativas, sociales y políticas como el foco de expresión que desde la arena de las artes visuales se daba en el Chile de esos años.

Por lo mismo, “La necesidad de cambios al interior del país se hizo cada vez más consciente durante el gobierno de Jorge Alessandri y se acentuó durante la presidencia de Eduardo Frei. Este fenómeno contribuyó a polarizar las opciones ideológicas en la sociedad chilena, de acuerdo a como cada instancia política concebía los cambios que era necesario realizar. En esa década surgió entre los escritores, artistas e intelectuales, una toma de conciencia muy definida frente a los agudos problemas de América Latina. Una de sus expresiones fue la novela latinoamericana, con el protagonismo de seres que perfilaban a un hombre

distinto cuya identidad no pasaba, necesariamente, por los paradigmas anglosajón o europeo occidental.”² Durante 1961 el desasosiego de ciertos alumnos adelantados en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile se traducirá en la formación del grupo “Signo”, formado por los artistas, Gracia Barrios, José Balmes (1927 - 2016), Eduardo Martínez Bonati y el crítico, historiador del arte y pintor Alberto Pérez (1926-1999). Asumiendo una actitud visual ligada a la pintura informal de fuerte compromiso social. A su vez Ramón Vergara Grez (1923-2012), dará inicio en 1953 al grupo “Rectángulo”, cuna de la abstracción geométrica en esta parte del orbe. Por otra parte, no menos cierto es el retraimiento de otros académicos y artistas al interior de la escuela, el caso de Adolfo Couve (1940 - 1998), resultará paradigmático para adentrarse en las complejidades de esa institución durante los años 1974 a 1990. Tanto el grupo “Signo”, como “Rectángulo” y luego “Forma y Espacio”, representan las consecuencias de los desarrollos estudiantiles iniciados en 1947 por

el Grupo de Estudiantes Plásticos, espacio de reflexión visual integrados por los ahora miembros de estas nuevas agrupaciones, dedicadas a modernizar la arena cultural.

II. PULSIÓN GRÁFICA Y COMPROMISO SOCIAL.

José Balmes es un paradigma de este grupo de artistas que asumen desde su cuerpo de obra la necesidad de llevar elementos de la realidad cotidiana al espacio del lienzo, para de esta manera hacerlos partícipes del modelo representado, asumiendo con ello la vocería de un modo de crear no ya desde la representación sino que desde la presentación de algunos fragmentos de una realidad agresiva, en constante crisis, sobre el lienzo o papel. El cual se transforma en un campo de acción y beligerancia constante para pensar en las heridas de nuestra sociedad, desde una anatomía agredida, torturada, maniatada e incluso censurada de exponer los problemas que le aquejan. Este artista junto a sus colegas que integran “Signo”, se mantienen en un estado de alerta permanente no solo de los problemas y cambios

que Chile experimenta por esos años, sino que además exponen su punto de vista sobre la guerra en Vietnam, el imperialismo norteamericano y la guerra fría. Por citar, algunos de los tópicos recurrentes en una obra cargada de testimonio.

El dibujo en el cuerpo de obra de Balmes, no es otra cosa que la necesidad imperiosa por hacer presente en el aquí y el ahora, que el devenir social le demanda. Ya en sus días de alumno aventajado en la clase de Gustavo Carrasco (1907-1999), el joven artista demostró un talento innato para representar en la fragilidad del papel, el modelo observado, pero al mismo tiempo connotarlo con un dejo de sensibilidad que bien transformó a esos apuntes de clase, en las primeras de las muchas anotaciones en torno a lo que el artista vivía como ciudadano. No en vano, a lo largo de su extensa carrera plástica recurrió a sus innumerables cuadernos de apuntes, -carnets de viaje-; en donde iba registrando diestramente elementos de un cotidiano simple y modesto, el cual al ser llevado a trabajos de mayor formato, cobran

el vigor de poner en escena una urgencia del trazo, rescribiendo desde la raya, la noción misma del objeto dibujado.

Lo que a final de cuentas se transformó, en un juego infinito de cómo las pequeñas cosas diarias pueden ser los elementos detonantes de los grandes cambios políticos, o bien como en esos grandes desastres naturales o sociales, los detalles de la naturaleza bien pueden explicar el origen del caos. De tal modo que para Balmes, el dibujo no es otra cosa que el modo simple y directo de ir al grano, en términos de exponer una herida social a partir de un signo o trazo, delimitado por una representación de ese problema/modelo a la manera de un conjuro, cuyo origen, -el croquis-; instala la presencia de la obra mayor en donde el dibujo comparece con suma autonomía. En otras palabras, “Balmes en lo gráfico, -el dibujo-, va desplegando en forma indisoluble sus características con los otros elementos tanto conceptuales como formales, que por proximidad o distancia se traslapan, superponen, de forma que dan cuenta de niveles diversos de la

realidad.”³ En otras palabras, José Balmes captura un instante con suma precisión de nuestro acontecer social. Solo que a diferencia del primero, su referente es la fotografía aparecida en el diario y no la realidad que el paisaje puede otorgarle a la mirada. De la misma manera ese intervalo plasmado en la tela cruda, llama a la contemplación como una pintura de su maestro Pablo Burchard, por el simple hecho de trabajar el trazo achurado, levemente borroneado, con un sentido desprovisto de toda narratividad accesoria a lo que nuestros ojos observan, otorgando al fragmento de un rostro que yace enmarcado por una retícula negra, un aire de solemnidad más allá de lo que el documento fotográfico puede ofertar.

En el otro lado de la experiencia visual, Gracia Barrios, investiga en las posibilidades de lo matérico y los soportes extra plásticos (maderas, fotocopias, cartones, etc.) para dar con una nueva vista al Hombre en el mundo de hoy. Su forma de retratar es una elocuente mirada a los problemas, vicisitudes y deseos del alma herida, a ratos agredida por los diversos

hechos sociales que nos dividen. En su arte, “de gruesa materia, quiere expresar la realidad como sensación plástica, que llama *Realismo informal*. En realidad es un informalismo que parte de la realidad inmediata, por cuanto el ser humano no puede apartarse de ella, la percibe por condicionalidad biológica, como unidad que transfiere intelectualmente en todos los aspectos del vivir”⁴. Un ejemplo de lo sostenido es su obra “América” la que expone un atlas del mundo construido por medio de la multitud de rostros anónimos y en blanco y negro, los que en perfecto dinamismo compositivo construyen el perfil de los cinco continentes. América del Sur comparece con nuestros colores patrios, quizás en el deseo de la artista de poner a Chile en el mapa. También, al ser chileno como habitante de esta tierra rica en recursos naturales.

Tal proceder, habla de una ética social en el acto de crear por parte de ella, sobretodo en las obras de los últimos años, “pensar en la distribución de esas vestimentas tanto masculinas como femeninas en el espacio de lo

gráfico, es decir cada vez que ella describe a través de un croquis, un esbozo o dibujo finamente descriptivo con sus elementos esenciales, está poniendo en cuestión y poniendo en escena el discurso plástico asociado a su posición como artista, es más la noción del deber ser contenido en el marco histórico que le corresponde habitar”⁵. Por tal motivo para Gracia Barrios el dibujo no es otra cosa que un sismógrafo de los pequeños momentos cotidianos transfigurados en imágenes monumentales, a ratos por su tamaño o bien por la fuerza del trazo al ser depositado sobre la tela o papel que los acoge. Ya que habitualmente cuando ella dibuja, lo hace como si se tratase de un hacer íntimo en cuya modestia radica e incuba la poesía de lo representado. Buscando en la mirada del espectador el goce visual del buen hacer, pero al mismo tiempo hacerle reparar en la ausencia que ese modelo representa.

Durante los siguientes años la exploración visual en la visualidad gráfica chilena dará importantes e inusitados avances, tanto en el área de la reflexión como en el uso de

nuevos materiales para la realización de las obras, otorgando de paso una autonomía al dibujo como un lenguaje de expresión visual. Ya que artistas como Balmes, Barrios, Roser Bru, entre otros, integran el dibujo al diálogo pictórico. Abriendo un camino insospechado para la autonomía de este lenguaje y las extensiones del mismo. En ese sentido el testimonio ofrecido por estos artistas es una pequeña parte de los diversos frentes en los que el arte nacional de ese momento está. Pensemos en la realización testimonial que emprenden: Ricardo Irarrázaval o Guillermo Núñez, o la gran aventura que se da con el estudio sistemático del inconsciente humano a través de la obra de, Nemesio Antúnez, Rodolfo Opazo y Mario Toral. Nombres que someramente vienen a tratar de dimensionar la riqueza propositiva en que estaba el arte local. Sin embargo, luego de la caída del gobierno del presidente Salvador Allende en el fatídico 11 de septiembre de 1973, la mayor parte de estos proyectos se vieron fuertemente truncados, llegando muchos artistas a buscar refugio en la gráfica y los medios

de expresión visual alejándose de la pintura, para construir un lenguaje críptico desde el cual poder criticar el estado de las cosas en Chile. Pero al mismo tiempo, esta triste data permite ver con más claridad los proyectos en que el propio dibujo ha estado sumido desde mediados de los años sesenta.

III. GRÁFICA, CUERPO Y COMPROMISO SOCIAL.

El trabajo con el cuerpo, las acciones de arte de modo efímero en la ciudad, el lenguaje de la instalación y el uso de objetos descontextualizados como forma artística, serán algunos de los recursos usados por los artistas para repensar los límites de las artes plásticas y las relaciones que se pueden establecer con la poesía o la narrativa. La investigación con el cuerpo humano será de vital importancia para algunos creadores que lo entenderán como un territorio discursivo para asumir una batalla contra el nuevo orden imperante; “uno de los efectos inmediatos del cambio de régimen fue la aparición de un fenómeno completamente inédito en la actividad del artista: la censura”.

Uno de los primeros afectados fue Guillermo Núñez, quien, en 1975, presentó, en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, una exposición con jaulas de pájaros en cuyo interior encerró diversos objetos como pan, flores, la reproducción de la Mona Lisa, etc. Al día siguiente de su inauguración fue clausurada por las fuerzas de seguridad y su autor detenido, debiendo abandonar el país al cabo de algunos meses en prisión.

Exiliado en Francia, Guillermo Núñez dio paso a un tipo de obra en donde el dibujo cobró un valor significativo por sobre su quehacer pictórico, el que hasta ese momento había transitado por una abstracción de orden matérico a un *Pop Art* con marcado acento social en el decenio del Chile de los 60. Lo que permite entrever, el espacio que adquiere el lenguaje del dibujo como un elemento vital para ir perfilando el desfile de elementos que compondrán su cuerpo de obra a partir de 1975. Teniendo al Hombre y la condición humana como los elementos motrices de un trabajo en la cual es posible advertir el juego de hacer de la línea un trazo o

bien de éste un gesto gráfico.

Lo anterior se origina a partir de la situación apremiante de vivir el encierro y la tortura durante 1975, situación traumática que provoca en el artista un deseo por asumir desde el dibujo, el retrato, -metáfora de su autorretrato-; de un cuerpo cuya anatomía quebrada, mutilada o simplemente destrozada, exuda la idea de cuerpo como la de una carne viva, expuesta en su desnudez desde la herida. A partir de ahí desarrolla una serie de pinturas en donde el blanco del lienzo sirve de sábana para contener a estos trozos de carnes rasgadas, transformando el pincel en un verdadero lápiz, el cual va delineando cada una de las partes de esa anatomía arrasada por el corte. Convirtiendo a estos lienzos en los presagios de los dibujos temblorosos sobre papel que inundaran su arte por las próximos dos décadas.

Sin embargo, como lúcidamente expone el sociólogo Tomás Moulian: “Guillermo Núñez empezó a crear un *archivo de la memoria* aún antes del golpe. El cuaderno contiene material gráfico

fechado la mayor parte entre el 25 de julio y el 7 de septiembre de 1973. Al principio de la obra se incluyen coloridos bocetos sin fecha para un mural en la UNCTAD III y un fragmento de un *homenaje al trabajo voluntario*. Pero pronto el trazo se ensombrece y comienzan a aparecer los fantasmas del provenir, los preludios de la facistización de Chile. El 23 de agosto Núñez hace un ejercicio paródico. Dibuja a un militar golpista, una cómica criatura de anatomía deforme, de cuyo culo emerge una manguera y cuyo pene parece un corvo. El texto gráfico lo titula *Los Torres de la Cruz aprendices de gorila a poto pelado*. Pero ese mismo día realiza otro dibujo donde la imagen grotesca deriva de lo satírico a lo dramático. Se trata de un caballo con gorra militar y articulaciones de robot, acoplado con una figura de vísceras transparentes que parece naciendo del animal, como si éste estuviera dando a luz un monstruo. El 27 de agosto traza la figura de otro militar con cara desorbitada, cuyo cuerpo es un esqueleto con conexiones de mangueras. El 23 de agosto el General Prats se

había visto obligado a renunciar. Se había desencadenado la producción de los monstruos y Núñez se anticipa a vislumbrar a alguna de sus figuras.”⁶ Las que en cierto sentido lo han venido acompañando a lo largo de estas últimas cuatro décadas, a la manera de una fuente inagotable de creatividad producto de este momento traumático en su existencia.

IV. MEDITACIONES, DIBUJOS Y VARIACIONES SOBRE UN MISMO TEMA.

Como ya se ha indicado, Chile durante los años 60 vivió una serie de cambios y transformaciones en la arena social y cultural, los cuales que fueron delineando una apertura hacia la contemporaneidad visual en donde el dibujo fue cobrando cada vez más notoriedad, aunque no siempre fue leído desde la autonomía del trazo, sino más bien como una extensión de las posibilidades en pintura y durante el decenio de los 70, como un desplazamiento del grabado en las llamadas prácticas conceptuales. El caso de Balmes y Núñez ejemplifican respectivamente lo que se prologa,



Figs. páginas anteriores:
 Fig 2: José Balmes y Gracia Barrios en su taller, 2012. Registro: Cortesía Vinka Quintana Studio fotográfico.
 Fig. 3: José Balmes y Gracia Barrios en su taller, 2012. Registro: Cortesía Vinka Quintana Studio fotográfico.

pero no menos cierto es el cambio de paradigma que ya a mediados de los sesenta se da en la arena local, cuando París deja de ser el foco de atención de la visualidad local al dar paso a la ciudad de Nueva York como escena a imitar. “De Cezanne a Miró es el último acontecimiento de la década y cierra un gran ciclo del arte nacional. Esta exposición se enmarca en la política de acercamiento de Estados Unidos y su claro dominio económico en Latinoamérica, y que a petición de personalidades locales permitió, que esta importante colección de pinturas llegara a nuestro país.”⁷ Reflejo de cómo se tejían las relaciones políticas y económicas en el contexto de la guerra fría, en donde el arte no escapaba a tales situaciones. A ese respecto el gesto Juan Downey (1940 - 1993) y Eugenio Téllez, marcarán un hito respecto a las iniciativas individuales de partir a París y

luego de algún tiempo formativo en el *Atelier 17*, instalarse el primero, por el resto de su vida en la ciudad de los rascacielos y el segundo, en Illinois para luego residir por un cuarto de siglo en Canadá, retornando a Nueva York y luego en la actualidad vivir en París, Francia.

Juan Downey formado como arquitecto es uno de los artistas pioneros a nivel mundial del video como lenguaje artístico, sin embargo, para él el dibujo siempre fue una manera de comunicar sus complejas ideas a la manera de diagramas, o bien como un canal ligado a la meditación. “Desde los años setenta, Downey ha incluido sus dibujos meditativos como parte de una práctica diaria. Las figuras arquitectónicas y geométricas que aparecen regularmente en estos dibujos encuentran una forma de introducirse en las pinturas y en los videos. Como es de esperar de alguien entrenado como arquitecto, estos dibujos frecuentemente aluden a las geometrías que son esenciales para las arquitecturas de diversas culturas. Estas mismas formas geométricas, tales como el círculo, el cuadrado, el

rectángulo y la espiral son también parte de las prácticas de meditación tradicionales.”⁸ El círculo como símbolo del yo, o bien desde el punto de vista cristiano como el reflejo de lo eterno. Permiten elucubrar el cúmulo de complejidades de estas pequeñas obras sobre papel, realizadas por el artista cuando viajaba por la desembocadura del río Orinoco en su extenso proyecto llamado *Video Transamérica*, una colosal empresa en donde la actitud de tomar nota sobre lo observado, el artista lo reemplazó por una no fácil digestión de la cultura encontrada, los indios *Yanomami*, con quienes Downey convivió por más de seis meses.

Desde esa perspectiva, el acto de dibujar como un hecho meditativo permite abrir un puente entre dos mundos, - visualidad y energía-, lo que, llevado al círculo como figura central de muchas de estas obras, no es otra cosa que buscar la iluminación y la perfección humana como lo haría un monje Zen. Algo que el propio artista se encarga de remarcar cuando declama: “En ese blanco hay algo específico y completo, termina en un límite que

es otro campo de blanco en sí mismo. Mil fronteras se abren: el peso de la noche al alumbramiento de un fósforo. Cada día quiero descifrar ese blanco: quiero hacerlo viajar en mi cuerpo y consumir amarras. Quiero la médula que no se agota; o un borde redondeado de algo luminoso que nunca está entero. Una representación geométrica de esa luz, es el círculo o la esfera, pero exhibe un comportamiento concéntrico de ahí la espiral.”⁹

No conforme con ello, J. Downey a lo largo de las décadas siguientes, realizará extensas series de dibujos en donde es posible notar la reiterativa comparecencia de cuadrados, los que desde una mirada *Jungiana* representarían la presencia de la materia, lo terrestre e incluso lo corporal y real. Si a ello agregamos sus series de trabajos sobre papel en donde el triángulo marca la directriz compositiva, estaríamos en presencia de un acercamiento al mundo como un sistema de partes integradas, a ratos por energías invisibles, pero sensibles a esa búsqueda permanente de unir el todo a la manera de un complejo organismo viviente.

Eugenio Téllez partió muy joven de Chile, a los veinte años en 1960, decidió buscarse la vida como artista en París; como hace unas semanas atrás me lo comentaba: “el París que buscaba era el de Matta y Zañartu, las versiones chilenas de Picasso y Gris en la ciudad luz. La que por esos años miraba el quehacer latinoamericano con curiosidad e interés.”¹⁰ Lo que en cierto sentido explicaba una necesidad de inserción cultural que determinó su ingreso al *Atelier 17* en donde luego se integraría el propio Downey y en cuyas dependencias Eugenio Téllez llegaría a ser director asociado al terminar los años sesenta.

Los mapas y viajes, han sido uno de los elementos pivótales en su obra gráfica, la que con el paso de los años se ha ido dotando de un notable sentido del humor, a ratos vestido de ironía, o bien, como un fino canto angelical, el cual presagia un desastre no menor. Ya que, en sus mapas y territorios, la guerra y las escaramuzas que de ella se derivan, siempre ofrecen ante la mirada del espectador un comentario social, respecto a la condición humana. En

la cual el artista ha venido trazando un certero orden emancipatorio por separar la ficción de la realidad o viceversa. Debido a que: “los trabajos de Téllez no tienen la inocencia anacrónica y ramplona de la imitación, sino la ironía impávida, no declarada o suspendida de una parodia que celebra lo parodiado, desviándose claramente de sus modelos por la declaración expresa del lugar desde el que los imita, en las antípodas de los que ellos ocuparon.”¹¹

Observar su obra, es en cierto sentido, admirar un rico teatro de operaciones donde el santo y seña para entrar en sus dibujos, sea dejarse llevar por estos territorios o cartografías donde las zonas en conflicto han sido demarcadas por el juego de imágenes fragmentarias, algunas de las cuales son restos de alguna nación centroamericana o fragmentos de *films* análogos, algunos de los cuales cuestionan su presencia en el espacio de la obra y nuestra propia observación. También es importante resaltar, que muchas veces el artista, mancha, raspa, recupera, pega y despega elementos

del soporte, para hacernos partícipes del descubrimiento que habita en cada una de sus realizaciones. Por tal motivo, dibujar para él es definir, en el sentido último: “dibujar lo que surge en las mismas superficies, pero que la línea provenga de lo que ahí sale, no de un esquema abstracto y anterior. Ver como en las manchas, se van dibujando casi a sí mismos los propios temas, las propias obsesiones, la situación de la propia mirada.”¹² En varios de sus trabajos a lápiz es posible imaginar los viajes, sueños y deseos, que el propio artista ha realizado para digerir las referencias a sus lecturas predilectas. También en el uso del trazo, esta pasa a ser la huella del propio trayecto que el lápiz ha realizado sobre la hoja de papel, a la manera de un mapa mental, el cual toma la forma de una cartografía imaginaria en donde es posible distinguir los tiempos vividos de los recobrados a la manera de igualar el trazo como trayecto y este a la noción de memoria.

Al mediar los años setenta, claramente el panorama del arte local en materia de la gráfica, se ha enriquecido de

manera notable, por una parte, los tristes hechos del 11 de septiembre de 1973, instalan una nueva manera de pensar la imagen visual acelerando ciertos procesos de pensamiento plástico que se venían fraguando en los años sesenta. Por otra, el cambio de paradigma de empezar a mirar el arte producido en Nueva York, en desmedro a París, produce una cierta fascinación respecto a como entender o digerir el fenómeno visual, instalándose en nuestra arena una vieja sentencia dada en una entrevista de 1963, por el artista pop Andy Warhol (1928 - 1987), al señalar: “¿Cómo alguien podría decir que un estilo es mejor que otro?”¹³ Echando por tierra la idea europea de un arte basado en manifiestos o vanguardias, las cuales determinarían lo correcto en materia visual. En otras palabras, su reflexión sitúa la diversidad de la creación plástica en una simultaneidad, territorio donde ningún estilo o tendencia es mejor que otro, ya que todos tienen igual mérito.

El rol que a partir de 1974 comienza a jugar la gráfica en concomitancia

con las llamadas prácticas conceptuales, hacen que la pintura entre en un descrédito y sea de un modo inconsciente depositaria de la tradición de las bellas artes las cuales están bajo sospecha por el nuevo orden imperante. Si a lo anterior aditamos la partida de los artistas chilenos emblemáticos al exilio en Europa y otras naciones del orbe, descubriremos que la universidad como epicentro de la creación y reflexión visual se trasladará a diversos talleres en donde los artistas desde los desplazamientos del grabado y la gráfica harán frente al estado de la sociedad con un arte crítico y ensimismado en códigos difíciles de descifrar por el público no especializado. En otras palabras, “bajo el régimen autoritario chileno, la exclusión de lo político como categoría de acción y discurso hizo que se desplazara de la esfera de prohibiciones de lo público, para refugiarse en la esfera de lo individual o de lo privado.”¹⁴

Sin embargo, es este aparente orden represivo de la creación local, lo que va liberando al dibujo como un

lenguaje autónomo, debido a que en la fragilidad del trazo habita la inmediatez de la imagen como signo de identidad y libertad. Los ejemplos brevemente prologados así lo testimonian, pero ateniéndose a que en esta individualidad del lenguaje el distanciamiento con las bellas artes se debe hacer evidente por como se medita el trazo, la pregunta que surge en este contexto sería, ¿Hay artistas que aún desde las leyes de las bellas artes irían más allá de la academia?

Por ejemplo, los trabajos que por esos años Carlos Leppe (1952 - 2015), y Raúl Zurita desarrollan hacen meditar en como el dibujo puede ser un gesto efímero en el cuerpo, o bien en el cielo de Nueva York. El primero en la desaparecida galería CAL (Coordinación de Arte Latinoamericano) ubicada en el sector del cerro “Santa Lucía”, realizó en 1979 su *performance* titulada, “Acción de la Estrella”, la que en cierto sentido jugaba con el gesto de Marcel Duchamp cuando en la primera mitad del siglo XX, se había rasurado el pelo demarcando una estrella en su cuero capilar. Lo que

para Leppe no era sino la reinserción de ese gesto *Dada* en el marco de un Chile marcado por la censura militar y el bloqueo internacional. Por tal motivo su acto, no era otra cosa que reconstruir el emblema patrio desde una estrella faltante, la cual estaba anidada en cuero cabelludo de este artista sentado en un taburete, vestido de overol blanco cercano a una transparente celosía en forma de bandera chilena, la cual dejaba ver un texto sobre el muro, leído en *off* por la crítico Nelly Richard, en un teatro de operaciones en que el público asistente -una veintena de personas-, serían testigos y cómplices de la acción del artista. Acercarse con su estrella en el cuero cabelludo a la retícula que la demarca en nuestro emblema patrio.

Raúl Zurita al escribir su poema en el cielo de Nueva York en 1982 como parte de su obra “Anteparaiso”, deja entrever esa notable evanescencia de la palabra en nuestra memoria, tal como ocurre en ese texto de humo sobre los cielos de esa urbe norteamericana. Dibujar con vapor para este poeta no es otra cosa que

hacer visible la fragilidad del trazo en el papel, ya que la bóveda celeste de esa localidad por unos minutos sirvió como soporte para contener el verbo hecho rima, como si se tratase de una marca efímera en la inmensidad infinita. Asunto que nos transporta a ver en la simpleza del trazo hecho forma o grafía, una medida humana para comprender el mundo y al mismo tiempo, desafiarlo a ser medido. Sabedor de ello, se deja llevar por la palabra vestida de poesía para intentar una medida del cielo con su texto, acción que desde la perspectiva del espectador en tierra no es otra cosa que un conjunto de vapores en forma de letras, similares al universo de animales fantásticos que de niño uno imagina en las tardes de primavera cuando las nubes van de norte a sur o viceversa.

Patricia Israel (1939 - 2011), a lo largo de su carrera visual siempre se mantuvo como una artista crítica al sistema de las bellas artes, pero no en vano, supo sacar de éste, los recursos gráficos para dotar a su cuerpo de obra de una notable mirada al paisaje por la vía del territorio. De manera

particular en sus trabajos se observa una necesidad de su arte por releer la historia de América con la ayuda de la memoria personal, “vinculada a la realidad latinoamericana, entendida en su contingencia histórica, en su ficción literaria proporcionada por la novela y la poesía que toma fuente icónica la recuperación mítica y legendaria del pasado americano. Sus pinturas y dibujos proponen imágenes del conquistador y el conquistado, del invasor e invadido, del exterminador y exterminado, teniendo como telón de fondo, la utopía latinoamericana de liberación y autonomía.”¹⁵ Varios de sus dibujos son nobles apuntes de ese desencuentro en que finalmente se transformó el Descubrimiento de América, en donde el oro pasa a ser el vínculo entre los aborígenes y los conquistadores. Por tal motivo no es difícil hallar entre los achurados y hábiles trazos en pastel graso, leves marcas sobre el papel, hechas en pan de oro, para de esta manera tensionar lo que el brillo es para cada uno de los protagonistas de la escena.

Lo anterior irremediamente arroja la siguiente interrogante, ¿Qué es

dibujar para el arte de Patricia Israel? Podría decirse que trazar un diagrama de obra en donde la memoria personal se entrelaza a la memoria colectiva de un continente llamado América, o bien como sostiene Justo Pastor Mellado, “en el comienzo era el verbo dibujar; es decir, una acción inscriptiva que requiere la apropiación de una herramienta trazante y de un soporte que asegure la permanencia del trazo. En este caso, dibujar es sinónimo de poblamiento.”¹⁶ Al hablar de poblamiento como noción de dibujo, no dejo de meditar en esas largas conversaciones con ella respecto a como observar un elemento para luego ser transformado en obra de arte, en la capacidad de su trazo para explicar una idea o imagen venida del inconsciente y luego convertirla en forma reconocible. Poblar es un vocablo cercano a la palabra habitar y me parece que los dibujos de Patricia Israel son el testimonio tangible de una memoria personal cruzada por un cotidiano familiar no siempre placentero.

Asimilando un realismo de corte surrealista, ya que en el ordenamiento

de los objetos encontrados que arman este modelo, su representación en el papel, comparecen de manera insólita unos con otros, por ejemplo, una reja de alambre, junto a unos cordeles que rodean unas ramas secas, o bien, elementos geométricos de madera en completa armonía junto a piedras de diversos tamaños en el primer plano de un paisaje infinito.

Si hubiere que buscar un elemento unificador para este grupo de artistas prologados, el oficio sería un elemento determinante en su forma de hacer del dibujo algo más que un croquis sobre el papel. Ya que en varios de los casos comentados, el uso del lienzo para acometer con el pastel graso, o bien para trabajar el grafito hacen presagiar que más que buscar nuevas posibilidades para el trazo, habita en ellos un muy honesto deseo de comprender la realidad circundante desde la sencillez de la línea, la que indistintamente adquiere los ribetes de memoria, historia o testimonio, otorgando un rico campo de estudio tanto para el espectador como para el estudioso respecto al desarrollo de la visualidad local.

NOTAS

1 Justo Pastor Mellado, “Eduardo Vilches: un caso para la investigación en artes plásticas” en *Cuadernos de la Escuela de Arte MI*. Santiago, agosto 1996, p.181.

2 Gaspar Galaz y Milan Ivelic, “La Transgresión de los límites”, en *Chile Arte Actual*. Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988, p.154.

3 Francisco González Vera, “José Balmes” en *Adami / Balmes / Barrios, compañeros de viaje*. Carnet Ocre. Santiago 2007, p. 21.

4 Waldo Vila, “Gracia Barrios”, en *Pintura Joven, la década emergente*. Editorial del Pacífico. Santiago, 1973, p.39.

5 Francisco González Vera, “Gracia Barrios” en *Adami, Balmes, Barrios, compañeros de viaje*. Carnet Ocre, Santiago, abril 2007, p. 19.

6 Tomás Moulán, “La Construcción de un Infierno” en *Guillermo Núñez, La Quinta del Sordo*. Catálogo exposición Centro Cultural Matucana 100, Santiago, junio-julio, 2003, p.17.

7 Patricio Muñoz Zárate, “El

Comportamiento de la Crítica” en *Chile 100 Años Artes Visuales Segundo Periodo 1950 - 1973. Entre Modernidad y Utopía*. Ediciones Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, julio-septiembre, 2000, p.84.

8 Ann-Sargent Wooster, “Juan Downey, Dibujos y Pinturas” en *Juan Downey*. Catálogo de la exposición homónima en Praxis galería de arte, Santiago, septiembre, 1992.

9 Juan Downey, “Dibujando con los Yanomami” en *Juan Downey. Con Energía más allá de estos muros*. Ediciones IVAM Centre del Carme. Valencia, 1998, p.147.

10 Carlos Navarrete en conversación con Eugenio Téllez. Octubre de 2016, Santiago.

11 Enrique Lihn, “Eugenio Téllez Descubridor de Invenciones” en *Textos sobre Arte*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2008, p. 548.

12 Adriana Valdés, “Composición o discurso sobre un mapa” en *El Revés de la Trama*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, agosto, 2010 p. 540.

13 Arthur C. Danto, “Tres Décadas Después del Fin del Arte” en *Después del Fin del Arte*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2003, p. 59.

14 Nelly Richard, “Introducción” en *Margins and Institutions, Art in Chile since 1973*. Art & Text 21 Special Issue. Melbourne, 1987, p. 120.

15 Gaspar Galaz y Milan Ivelic, “El Soporte Bidimensional”, en *Chile Arte Actual*. Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988, p.305.

16 Justo Pastor Mellado, “En el Comienzo era el Verbo Dibujar” en *Patricia Israel, Obras Recientes*. Catálogo de la exposición en Galería Tomás Andreu. Santiago, 1995, p.3.