



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
MAGÍSTER EN ARTES CON MENCIÓN EN  
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

APROXIMACIONES SOBRE LA CRÍTICA DE ARTE DE LA ESCENA ARTÍSTICA  
INSTITUCIONAL EN LA DICTADURA MILITAR CHILENA: 1977-1982

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes, con mención en Teoría e Historia  
del Arte

ALUMNA: Lucy Andrea Quezada Yáñez  
PROFESOR GUÍA: Isabel Jara Hinojosa

Santiago de Chile

2018

## Índice

<b>I.</b>	<b>Agradecimientos.....</b>	<b>3</b>
<b>II.</b>	<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>III.</b>	<b>Enfoques de aproximación a este discurso de la crítica de arte.....</b>	<b>12</b>
<b>IV.</b>	<b>Contexto artístico-cultural durante la dictadura militar. Especificidades entre 1977 y 1982.....</b>	<b>26</b>
<b>V.</b>	<b>Periodismo cultural y crítica de arte. Algunas reflexiones sobre estas prácticas en el período.....</b>	<b>39</b>
<b>VI.</b>	<b>Claves de análisis para esta escritura.....</b>	<b>53</b>
	1.- Los críticos.....	57
	2.- Constantes de la escritura de los tres autores.....	88
	3.- Categorías claves.....	98
	3.1 Identificación con movimientos del arte universal.....	98
	3.2 Esencialismo, origen, belleza, evolución.....	106
	3.3 Figuración v/s abstracción.....	119
	3.4 La muerte/triunfo de la pintura.....	123
	3.5 El artista como genio místico y solitario.....	129
	3.6 Espiritualismo, religiosidad y voz interior.....	135
	3.7 El desprecio a la neovanguardia, un arte que no se entiende.....	140
	3.8 “Hambre metafísica”, el artista como explorador de la angustia del hombre.....	168
<b>VII.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>173</b>
<b>VIII.</b>	<b>Fuentes y bibliografía.....</b>	<b>180</b>

## I. AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todas y todos quienes contribuyeron en estos años de trabajo, en sus continuidades e interrupciones, desde su amor, sus conocimientos, o simplemente su escucha de mis momentos buenos y malos. Si tuviera que retrotraerme en el tiempo, nombraría primero a mi amiga Katherine Ávalos, compañera de obsesiones y quien me introdujo a este campo oscuro y alucinante del “arte oficial” de la última dictadura chilena. Le agradezco sus conversaciones, su agudeza y su amor. A mis amigas Claudia, Camila y Carla, por su alegría siempre dispuesta a ser compartida. A mis compañeros del Colectivo Charco, Paula, Cristian y Francisco, por abrir mi cabeza y contagiarme de su energía creativa. A mis extrañados amigos Hugo y Macarena, en quienes no dejo de pensar por su abrupta ausencia.

Agradezco también a toda mi familia, mi Yeya, mis padres, mis tíos y tías, mis primos y primas, mi hermano; por no dejar de sentir nunca su apoyo, sus cuidados y su cariño.

Mi gratitud también está con Isabel Jara, por su paciencia, sus consejos, su profesionalismo. Corresponde también nombrar a la profesora Viviana Usubiaga, quien en mi paso por Argentina acogió mi investigación y la condujo de la mejor manera durante esos meses. Agradezco también a la Vicerrectoría de Asuntos Académicos y al Departamento de Postgrado y Postítulo de la Universidad de Chile, por permitirme la estadía de investigación en Argentina; y a la Comisión

Nacional de Investigación Científica y Tecnológica CONICYT, por financiar mis dos años de cursar el Magíster.

Finalmente, agradezco a mi amigo y compañero Francisco González, por su infinita paciencia, comprensión, reflexiones y amor. Que este agradecimiento sea el mejor porvenir del camino que se abre, y que creamos para recorrerlo juntos.

## II. INTRODUCCIÓN

En el año 2014, junto a Katherine Ávalos, publicamos “Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar” en el tercer volumen de la publicación que compiló el Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales del Centro de Documentación del Centro Cultural La Moneda. En dicho texto, nos preguntamos con Katherine por las manifestaciones de las artes plásticas difundidas y relatadas por la administración cultural del período dictatorial, así como también, contestamos la mentada pregunta por el arte oficial generando un nuevo concepto: escena institucional. Éste nos sirvió para nombrar las iniciativas culturales refrendadas por la dictadura, más no siempre conducidas como parte de un gran proyecto o política cultural definida. De algún modo, con él cercamos la ambigüedad ante la cual nos encontramos por esos dos años de investigación, generando un mecanismo que nos permitió movernos entre la lógica cultural del poder dictatorial y las iniciativas impulsadas por el mismo, indagando cómo “ese Estado interviene materialmente en la cultural “real” en función de ese concepto (o, invirtiendo la estructura deductiva, sobre cómo la agregación de esas intervenciones materiales nos permite inducir un cierto concepto de cultura que opera en la racionalidad del Estado)”<sup>1</sup>. El concepto de “escena institucional” lo definimos como “una variedad de imaginarios desde el paisaje nacional, pasando por la pintura histórica, la representación de batallas y héroes militares, hasta

---

<sup>1</sup> BREGA, F. 2017. Desmantelando el aparato de extensión artística de la U. de Chile, 1970-1976: un expediente crítico. Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, p. 28.

llegar a la exaltación de la subjetividad individual del artista”<sup>2</sup>. En el contexto de la presente investigación, me es útil para plantear un panorama descentrado pero del que, así como emergen ciertas iniciativas, también hace aparecer sujetos junto al relato producido por ellos.

En ese trayecto, nos encontramos con voluntades, omisiones, contradicciones y algunas voces, que constantemente aparecían ante nosotras. Entre esas voces, se encontraban las de tres críticos de arte –más adelante discutiré esa designación para ellos- que tuvieron la responsabilidad de escribir los textos de la serie “Patrimonio Cultural Chileno” publicada desde 1977, un esfuerzo sin precedentes por parte del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y Cultura. Esta serie abarcaba amplios temas de la historia del arte chileno, desde la Colonia hasta la pintura contemporánea, pasando incluso por las “culturas aborígenes”, en un pequeño formato de aproximadamente sesenta páginas, estando cada una de estas publicaciones dedicada a uno de estos temas. El objetivo era difundir un relato de las manifestaciones del arte plástico chileno en un formato amigable, con imágenes cuidadosamente impresas acompañadas de una escritura amena y clara para un público las más de las veces no iniciado en la historia del arte.

Estos documentos fueron escritos por diferentes personalidades, entre ellos Javier González Echenique, Enrique Solanich, Sonia Quintana, Ana Helfant y Víctor Carvacho. De todos ellos, menos de Javier González Echenique, me ocupé

---

<sup>2</sup> ÁVALOS, K. y QUEZADA, L. 2014. Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar. En: VV.AA. Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos sobre los años 70 y 80 en Chile. Volumen III. Santiago, Lom y Centro de Documentación de las Artes Visuales del Cultural La Moneda, p. 17.

en la investigación realizada para la tesis de pregrado<sup>3</sup>. En dicho trabajo, analicé la escritura de estos cuatro autores en los textos del Departamento de Extensión Cultural, a la luz de textos políticos-institucionales (Política Cultural del Gobierno de Chile de 1974, Objetivo Nacional del Gobierno de Chile de 1975 y Declaración de Principios de la Junta Militar de 1973), detectando las diferencias, similitudes y contradicciones entre los primeros y los segundos. En ese análisis, también pude localizar los espacios que ocupaban estos cuatro personajes en la prensa del período. Si bien estos sujetos son huidizos en sus trayectos, poco se sabe de ellos y no hay ningún tipo de investigación sistemática que los aborde, ni a ellos como protagonistas ni abordando de algún modo secundario su escritura. Sin embargo, pude encontrarme con algunas alusiones que me hacían pensar en los diferentes itinerarios de sus ideas, no sólo alojadas en el apretado espacio de un texto casi pedagógico (como los de la serie antes referida), sino que también circulando por espacios masivos como la prensa.

En ese encuentro es que me propongo abordar en la presente investigación la escritura que desarrollaron tres de estos autores en diferentes medios de prensa nacional entre 1977 y 1982. En este momento se hacen necesarias algunas acotaciones: la reducción de tres autores y la periodización. Respecto a lo primero, esto ocurre porque en la extensa labor de búsqueda de estos textos en prensa, no encontré ninguna aparición sistemática de Enrique Solanich, salvo un

---

<sup>3</sup> QUEZADA, L. 2015. Lectura a cuatro voces. La escritura de artes visuales para la escena institucional del arte en dictadura militar. Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes, con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes. 60p.

artículo en El Mercurio de Santiago<sup>4</sup>. Por lo tanto, en función de generar cierta visión de conjunto, correspondió apartarlo de este grupo de autores. Si bien resulta ineludible que esta visión de conjunto se verá contrariada en algunos momentos a lo largo de esta tesis, es necesario hacer mención a que la escritura de Helfant, Carvacho y Quintana posee conexiones que nos permiten hoy tejer una red entre ellos, y poder identificar un lugar de enunciación común en una serie de aspectos que serán vistos en el capítulo V, cuestión que a su vez me permite afirmar que generaron –hasta cierto punto- un discurso común para esta escena artística institucional antes referida.

El segundo aspecto tiene que ver con la periodización. Si bien en momentos siguientes daré cuenta de forma más detallada respecto al contexto artístico-cultural del período y argumentos más específicos de este recorte temporal, conviene aludirlo acá en función de darle más claridad a los diferentes factores que guían esta tesis, y sus enfoques respecto a los textos recabados. Digo esto porque la elección de este período (1977-1982) corresponde a la elección de un momento álgido en la historia dictatorial; álgido política, económica y culturalmente hablando. Este momento está dado, en una primera aproximación, por la creación en 1977 del Departamento de Extensión Cultural, que es hoy, quizás, el organismo cultural más importante de la dictadura militar, en cuanto a su función divulgativa de las diferentes manifestaciones artísticas de la época. Además de ello, esta división del Ministerio de Educación posee una importancia particular, en tanto es el espacio de conjunción de la escritura de los autores estudiados.

---

<sup>4</sup> SOLANICH, E. "Giorgio Barbarelli de Castelfranco". 1977. El Mercurio, Suplemento Literario, Artístico y Científico, Santiago, Chile, 23 oct., p. 1.



Por otro lado, en el fin de esta periodización, 1982 aparece como el comienzo del fin del “éxito económico” pregonado por la dictadura. Comienza la crisis con la quiebra de una serie de empresas, el índice de cesantía aumenta y la deuda externa (en su mayoría de capitales privados) hace colapsar un sistema otrora estable<sup>5</sup>. Esta situación económica da lugar al apogeo de las protestas, que agrupan el reclamo económico con el de las sistemáticas violaciones a los derechos humanos, que cada día más dejaban de ser un secreto a voces, y aparecían con pruebas fehacientes para una sociedad afectada por la represión. Así también, comienzan a llegar a fines de 1982 y comienzos de 1983 algunos artistas exiliados (José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez)<sup>6</sup>. Todos estos factores permiten generar la hipótesis de que, en este contexto, los distintos discursos –también el artístico- ensalzados alguna vez por la dictadura, comienzan a debilitar su contenido e impacto, en medio del clima de desconfianza hacia un gobierno que pasa de la estabilidad y “bonanza económica”, a la crisis. En este sentido, aquel paroxismo de una “plena” dictadura comienza a distenderse<sup>7</sup>. Este período acotado muestra de manera más clara los últimos años de un Estado represivo, autoritario, fuertemente nacionalista y con el proyecto neo-liberal ya andando. Podríamos decir que estos años son los últimos en que el discurso dictatorial muestra más abiertamente sus líneas de fuerza doctrinarias, creándose un espacio de disputa pero que transparentaba ciertos lineamientos culturales,

---

<sup>5</sup> RIVERA, A. 1983. Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982, Santiago, CENECA, pp. 134-135.

<sup>6</sup> LEIVA, G. y ERRÁZURIZ, L. 2012. El golpe estético. Dictadura militar en Chile, 1973-1989. Santiago, Ocho Libros Editores, p. 15.

<sup>7</sup> Con esto no me refiero a que el clima de censura y violencia política no siguió reinando. Lo que quiero esbozar es el clima de descrédito interno que comienza hacia la dictadura, y que culmina con el Plebiscito de 1988 y la vuelta a la democracia.

que luego de 1982 comienzan a volverse más “blandos”, en el sentido de su mutación en la aceptación de una economía ya marcadamente neoliberal, al servicio del consumo, del arte-empresa, etc.

Entonces, esta investigación se propone analizar la escritura en la prensa de estos tres autores: Sonia Quintana, Ana Helfant y Víctor Carvacho. ¿Quiénes son estos sujetos? Académicos, profesionales de la administración cultural de la dictadura militar, críticos de arte. Ocupan diferentes espacios para difundir sus ideas que en los preludios de esta investigación (me refiero a la tesis de pregrado) se me aparecieron como marcadamente conservadores, tradicionales y en algunas ocasiones, incluso directamente afianzadores de la dictadura militar a través de su discurso sobre el arte. En esta segunda investigación sobre su escritura de circulación periódica, quisiera explorar sus ideas como un discurso de conjunto que, si bien se contradice en varios momentos y se disgrega, comprende ideas que ejemplifican cierto tipo de crítica o escritura sobre arte, que sustentaron esa “escena institucional” que, sin proyecto político claro desde la jerarquía dictatorial, exhibe concepciones y determinaciones específicas respecto a las manifestaciones artísticas del período. Si bien mi intención es dar forma a este discurso a partir de estas tres voces, considero importante recalcar que una de las vetas abiertas por este ejercicio es la de abordar, en búsquedas posteriores, a otras que aquí se escapan, pero que también podrían demostrar su adscripción a las perspectivas aquí detectadas.

Con todo, este discurso no sólo se pone en crisis a sí mismo, sino también a aquella escena que ha sido históricamente leída como exógena respecto al

circuito oficial (me refiero a la Escena de Avanzada y las prácticas de la disidencia artística). En momentos posteriores, podremos vislumbrar una serie de trasposos y transacciones entre estos dos espacios (oficial y no-oficial) que permiten ver desde otra perspectiva este corte radical entre dichos campos, así como también generar algunas categorías respecto a la práctica artística en sí misma.

La importancia de generar estos marcos de lectura sobre esta crítica de arte permite “reconstruir” una escritura poco analizada y su contexto de enunciación (ya esgrimido en relación a los espacios oficial y no-oficial), pero también genera directrices hacia el presente, permitiendo vislumbrar las proyecciones que este discurso sigue teniendo, y los lenguajes en los que sigue reverberando, configurando así una forma de aproximación hacia la práctica artística mucho más allá del contexto político específico de su surgimiento. Este discurso ha podido transitar por diferentes escenas y espacios que por más contemporáneos que parezcan, dejan traslucir unas grietas por las que se cuele el pasado. Con ello, aquellos debates se re-actualizan, en ocasiones parecen hasta frescos, pero basta activar ciertos radares de lectura para percibir cómo estas formas, en constante cambio, constituyen un discurso presente en nuestro tiempo y espacio, protagónico en el contexto artístico y cultural. Con esto en cuenta, la crítica de arte deja de ser un acompañamiento ingenuo y secundario, pasando a tomar importancia el coeficiente político de asumir su lectura y su propia práctica, como una plataforma que configura ideas más allá de meros comentarios sobre obras.

### III. ENFOQUES DE APROXIMACIÓN A ESTA ESCRITURA

La intención de analizar los textos en la prensa del período 1972-1982 de Víctor Carvacho, Ana Helfant y Sonia Quintana, está motivada por rastrear las condiciones de surgimiento de este discurso, a la luz de las propias categorías de la historia del arte, así como también en relación al discurso cultural de la dictadura cívico-militar, en un período considerado central dentro de la dictadura de Augusto Pinochet. Como dijimos, este discurso cultural no estuvo refrendado por un “arte oficial” ni por un proyecto artístico elaborado por la administración política, pero sí existieron voluntades y estudios contingentes de la época<sup>8</sup> que – en una investigación precedente- permiten dar con el concepto de “escena institucional”, mucho más laxo por cuanto agrupa a estas voluntades políticas y los diferentes factores que desde algunas políticas de la dictadura cívico-militar delinear lo que entendemos hoy por su discurso cultural.

Es desde ahí que este estudio se enfoca a exhibir lo que la crítica de arte cercana a la institución del período dijo no sólo respecto de las obras, sino que a partir de ellas; todo lo que se deja ver de un discurso artístico que recorrió el período, y del cual esta crítica de arte es sólo una muestra. Esta escritura, si bien no da cuenta de un corpus que quiera proyectarse como hegemónico en sí mismo, sí se erige como un acontecimiento que negoció -de cierto modo- con los

---

<sup>8</sup> Aquí me refiero a la serie de investigaciones publicadas por FLACSO y CENECA, y que asediaron el contexto cultural dictatorial. Las más citadas en esta tesis son AGUILÓ, O. 1983. Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto. Santiago, CENECA. ; RIVERA, A. 1983. Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982, Santiago, CENECA.

conocimientos, valores y normas que la dictadura quería implantar, además de apelar a ciertas categorías y conceptos de la historia del arte.

En este marco, es que se abre la pregunta de cómo abordar estos discursos, desde que enfoque dirigirme en su análisis. En respuesta a esta pregunta, aparece Raymond Williams con “Marxismo y Literatura” que, si bien proviene del campo de la sociología de la cultura, puede sernos útil para iluminar ciertas zonas de este análisis. Entre los conceptos esgrimidos por Williams, se encuentra el de “tradición selectiva”. Con él, el autor refiere al discurso dominante de una sociedad, pero entendiéndolo en su movilidad, como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.”<sup>9</sup> En este sentido, esta idea permite acercarnos hacia estos discursos entendiéndolos en el entramado cultural del que participan, como parte de una tradición cultivada desde la “institución arte”, pero que se hace eco de transacciones, cambios y contrariedades producto de diversos factores, construyéndose así como un discurso compuesto de preceptos que en su divulgación pública (su soporte en prensa), llegan a un público que consume y puede identificarse con aquellas reflexiones.

Respecto del enfoque de análisis de discurso a utilizar, he optado por la corriente impulsada por Michel Foucault, denominada como “Arqueología del saber”, y propuesta como tal en el libro homónimo (1970). A esta corriente se le oponen análisis de discurso enfocados en el discurso desde la gramática y la

---

<sup>9</sup> WILLIAMS, R. 1997. Marxismo y literatura. Barcelona, Ediciones Península, p. 137.

lingüística, así como aquellos que refieren al discurso únicamente como evento comunicativo, como es el caso del Análisis crítico del discurso, liderado por el lingüista Teun van Dijk<sup>10</sup>. Este enfoque de van Dijk, además, configura en el sujeto y su modelo mental las llamadas “estructuras de actitud” que delinear aquello dicho, siendo esta una de las diferencias radicales con respecto al análisis arqueológico propuesto por Foucault. En lo sucesivo, pasaré a detallar algunos conceptos que rondan la noción de discurso de Foucault, y que permiten comprender la perspectiva desde la cual declaro hacer uso de su noción de “arqueología” como óptica de análisis.

El enfoque en que se estudian los discursos como signos y representaciones reduce el espectro en que estos pueden extenderse hacia las conductas y prácticas asociadas, y hacia los objetos que de ellos emanan o a los que dan forma (en este caso, las artes visuales y su comprensión, en tanto la crítica como dispositivo propuesto para ello)<sup>11</sup>. De ahí que opte por la elección del concepto de arqueología como enfoque teórico, en tanto me permite delinear aquello a lo que refiere esta crítica más allá de ella misma como un puro flujo de signos. En ese sentido, la “arqueología” como perspectiva de análisis -más que como una puesta en marcha de una exacta metodología a ser traslapada en esta investigación-, me permitirá desbordar esa falsa continuidad entre el discurso y aquello a lo que este refiere, pudiendo explorar otros ribetes que se escapan a ese trayecto lineal.

---

<sup>10</sup> Al respecto pueden verse “Las estructuras y funciones del discurso”, Mexico, Siglo XXI, 1980 y “La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información”, Barcelona, Paidós, 1990.

<sup>11</sup> Para las referencias respecto a la crítica de arte, ver capítulo IV de este trabajo.

Otro aspecto que me resulta productivo al momento de diferenciar esta arqueología de otros enfoques de análisis de discurso es lo que refiere al sujeto. Para Foucault el sujeto no es nunca una subjetividad totalmente resuelta en una esencia única e inmutable, sino que se construye de una multiplicidad de líneas que lo intersectan. Teniendo en cuenta esta noción de sujeto como aquella que emite el enunciado, Foucault dirá: “el discurso, concebido así, no es la manifestación, majestuosamente desarrollada, de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice: es, por el contrario, un conjunto donde puede determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo.”<sup>12</sup> Es decir, este mentado “origen” tampoco estaría en el sujeto, pues este tampoco se precia de tal. En el cruce de multiplicidades que lo constituyen no hay fundamento que permita limitar a una continuidad aquello que se dice. En ese sentido, la escritura de las subjetividades presentes en esta investigación no puede reducirse meramente a los trayectos académicos o periodísticos de cada individualidad, para a través de ello ir en busca de una reflexión posible respecto al discurso al que dieron forma. Si bien esos factores serán considerados, estimo que la noción de sujeto como multiplicidad de fragmentos impide la reducción de la reflexión a solamente quién la escribe, y con más, permite expandir la imagen de estos sujetos detrás de esta escritura, comprendiéndolos como subjetividades cruzadas por diversas líneas en flujo, que dan cuenta de una imagen imposible de fijar en una univocidad absoluta.

Siguiendo las ideas de Foucault en “Arqueología del saber”, aquí realiza la diferencia de lo que denomina como “acontecimientos discursivos” frente a los

---

<sup>12</sup> FOUCAULT, M. 2002. Arqueología del saber. Buenos Aires, Siglo XII Editores. p. 90

análisis de la lengua. Para él, los primeros refieren a un conjunto que, si bien puede sobrepasar todo registro, resulta siempre finito y determinable. Por otro lado, el análisis de la lengua plantea las preguntas: “¿según qué reglas ha sido construido tal enunciado y, por consiguiente, según qué reglas podrían construirse otros enunciados semejantes?”<sup>13</sup>. A este tipo de preguntas se le opone la de los acontecimientos discursivos: “¿cómo es que ha aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar?”<sup>14</sup>, es decir, a lo que se apela es a las condiciones de surgimiento del discurso, a sus motivos específicos y particulares, y no a una segmentación que obedece a ciertas reglas. Como bien lo define Foucault, este enfoque “trata de captar el enunciado en la estrechez y la singularidad de su acontecer; de determinar las condiciones de su existencia, de fijar sus límites de la manera más exacta, de establecer sus correlaciones con los otros enunciados que pueden tener vínculos con él, de mostrar qué otras formas de enunciación excluye.”<sup>15</sup> En este último aspecto -el de las correlaciones- es que cabe el análisis que pretende realizarse aquí, en tanto la aproximación es a un cuerpo discursivo (la crítica de arte) que surge, coexiste y a veces dialoga en un mismo espacio político-social, con otros textos que circulan por plataformas distintas<sup>16</sup>.

El “acontecimiento discursivo” es un concepto fundamental en el análisis del autor, ubicado dentro de la oralidad o la escritura, entendido como un “remanente

---

<sup>13</sup> Op. Cit., p. 44

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Op. Cit., p. 45

<sup>16</sup> Aquí me refiero a textos que podrían tener alguna relación con la escritura sobre arte en prensa: textos circulando por catálogos, textos político-institucionales como la Política Cultural del Gobierno de Chile, la Declaración de Principios, los discursos de Augusto Pinochet, etc.



de memoria”<sup>17</sup>, localizado en la materialidad de los archivos, libros, manuscritos, etc., pero ante todo emergiendo en su singularidad como acontecimiento, el que a su vez sale de esa singularidad para entrar en la repetición, para ser transformado, reactivado, “ligado no sólo con situaciones que lo provocan y con consecuencias que él mismo incita, sino a la vez, y según una modalidad totalmente distinta, con enunciados que lo preceden y lo siguen”<sup>18</sup>. Y en este caso, estos enunciados aparecen justamente como repeticiones que en diferentes trayectos se contradicen, se reafirman, se afirman en ideas nuevas, para dar cuenta de un corpus que exhibe coincidencias y desencuentros, a la vez que extrae -de otros espacios discursivos de lo cultural- maneras para decir aquello a lo que quiere dar relato. A pesar de esta definición, es correcto referirse a que este “acontecimiento discursivo” hace referencia en la escritura de Foucault a una formación discursiva más extensa en el tiempo, y no en los cinco años que abarcamos en esta investigación. En ese sentido, tomamos este concepto y sus implicancias para adaptarlo a las necesidades del arco temporal que nos convoca.

De este “acontecimiento discursivo” derivan las “formaciones discursivas”, entendidas, ante todo, dentro de un “sistema de dispersión”: existe cierta regularidad en un conjunto de enunciados pero no se quiere decir aquello no dicho de estos, mostrando su “contenido latente”, sino estudiar las formas de repartición que los construyen: “orden en su aparición sucesiva, correlaciones en su simultaneidad, posiciones asignables en un espacio común, un funcionamiento

---

<sup>17</sup> Op. Cit., p. 46

<sup>18</sup> *Íbid.*

recíproco, transformaciones ligadas y jerarquizadas.”<sup>19</sup> En ese sentido, otra característica de estas formaciones discursivas es que en ningún caso detienen el tiempo, sino que solamente determinan cierta regularidad, “plantean el principio de articulación entre una serie de acontecimientos discursivos y otras series de acontecimientos, de transformaciones, de mutaciones y de procesos”<sup>20</sup>. Es decir, nuevamente alude a esta superficie en que se chocan e interrelacionan de forma no sistemática y dispersa las condiciones que dan forma a estas discursividades.

Estas formaciones discursivas, generadas por estos acontecimientos, tienen como núcleo el enunciado, concepto ampliamente tratado por la gramática y el análisis de la lengua (enfoque que ya hemos descartado), pero que Foucault vuelve a visitar para dotarlo de otra significación. En su caracterización, lo define como “átomo del discurso”, “elemento constituyente”<sup>21</sup>, es decir, como aquella partícula que en su conjunto da forma a este acontecimiento, que es imposible de aislar, y que entra en juego con otros elementos semejantes a él, que se agrupa de forma específica y que obedece a un espacio de repartición. Para separarse de los estudios de la lengua (que entiende al signo como representación), el autor denomina al enunciado como un elemento que no participa del todo en la lingüística ni es exclusivamente material<sup>22</sup>, es decir, se ubica en este espacio intermedio que lo deja como un nexo que construye una frase, en una unidad que puede ser larga o breve. Para el autor, el enunciado termina siendo más una

---

<sup>19</sup> Op. Cit., p. 62

<sup>20</sup> Op. Cit., p. 123

<sup>21</sup> Op. Cit., p. 133

<sup>22</sup> Op. Cit., p. 144

función que una unidad organizada<sup>23</sup>, que cruza estructuras y que las hace aparecer como tales, con un decir concreto, en el tiempo y en el espacio. Este enunciado, que por supuesto no comparece solo para adquirir un sentido, necesita de un campo de coexistencia, es decir “de unos efectos de serie y de sucesión, una distribución de funciones y de papeles”<sup>24</sup> en que se encuentra con otros y da forma al denominado “juego enunciativo”. En esta relación entre enunciados, que producen la formación discursiva, es que se aloja el discurso en el que aquí indagaremos, limitado por unas condiciones de existencia comunes.

Por otro lado, también me parece adecuado dejar de pensar este tipo de análisis en función de un “espíritu de época”, como origen unívoco y modelo unificado a la que obedezcan las ideas singulares. Si bien en los análisis de las críticas de arte me extiendo en tender relaciones entre éstas y diversos relatos hegemónicos de la historia del arte o del discurso cultural, no considero que estos asideros sean los únicos fundamentos esenciales de esta escritura. En ese sentido, planteo estas relaciones como condiciones de posibilidad para un trayecto de las ideas ahí explícitas. Al respecto, Foucault refiere lo siguiente: “No hay que devolver el discurso a la lejana presencia del origen; hay que tratarlo en el juego de su instancia.”<sup>25</sup> No es tanto un principio fundamental sino más un lugar de aparición, unas condiciones de surgimiento, las que quiero delinear en esta investigación, y que permiten detectar una serie de referentes a los que se abre la lectura de estos textos. Tal como refiere Foucault, las “tácticas y estrategias de

---

<sup>23</sup> Op. Cit., p. 145

<sup>24</sup> Op. Cit., p. 166

<sup>25</sup> Op. Cit., p. 41

poder”, resultan ser, en este caso también, una plataforma desde la cual plantearse todos los intercambios dados en esta escritura, en el contexto específico de su producción. Para Foucault, estas tácticas y estrategias “se despliegan a través de implantaciones, de distribuciones, de divisiones, de controles de territorios, de organizaciones de dominios que podrían constituir una especie de geopolítica”<sup>26</sup>. Y en ese mismo sentido, estas metáforas espaciales resultan mucho más productivas en esta aproximación, en tanto esta linealidad y sucesión temporal deja atrás el relato progresista del pensamiento, para pasar a una concepción de superficie de relatos, de conceptos y de poderes que finalmente configura el discurso como este espacio de intercambios y no como la pura evolución de ciertas ideas.

La tarea de delinear un discurso artístico-cultural a partir de este conjunto de críticas es ciertamente un ejercicio de reconstrucción ficcionada. Como dijimos, no existió un proyecto ni un programa desde la administración oficial, únicamente voluntades y pequeñas iniciativas, además de esta escritura que guarda relaciones de filiación con la dictadura, fundada en sus formas (sus referentes) pero también en los espacios comunes que estos autores ocuparon (como el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, por ejemplo). Para Foucault, este ejercicio de ficción se relaciona con la capacidad de generar una verdad, “fabricándola”, a partir de algo que no existe todavía, “se <<ficciona>> historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se <<ficciona>>

---

<sup>26</sup> FOUCAULT, M. 1979. Microfísica del poder. España, Las Ediciones de la Piqueta. p. 123.

una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica.”<sup>27</sup> El ejercicio de hacer chocar este cuerpo textual entre sí produce, en el primer caso, una verosimilitud que permite generar la hipótesis de existencia de este discurso de la crítica de arte en la escena institucional, y ponerla a prueba como tal en el análisis mismo de los textos, emergiendo así un discurso reconstruido que utilizó este ejercicio solamente para hacerse un espacio de lectura a posteriori, sin abandonar las coordenadas de la historia y el contexto en que fue producido. Así, se reconstruye un sentido de aquello dicho de modo disperso, pero que no tiene como estímulo definir este sentido como absoluto, sino móvil y cambiante, dependiente de las circunstancias, los espacios de producción, las multiplicidades de quienes los enuncian, otras escrituras con las que pueda contrastarse, etc. Detenernos a mirar la imagen que proyecta el choque entre estos textos es el relampagueo de un único momento, sujeto al devenir de aquellos otros que le anteceden y que vienen después.

Estos discursos se encuentran ocupando ese espacio heterogéneo y también invisibilizado, en tanto dan cuenta de una escritura a la que no se le ha puesto el foco. Paradójicamente, el aparato teórico que –retrospectivamente- ha pasado a ser hegemónico en las investigaciones es el de la escena de avanzada y todo lo que la circundó, y se nos aparece hoy como acontecimiento histórico que permite reivindicar la resistencia, y que posee sus propios devenires y condiciones de posibilidad. Entonces, este ejercicio de análisis desde la “arqueología”, sobre estas *otras* textualidades “remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo

---

<sup>27</sup> Op. Cit., p. 162

que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo.”<sup>28</sup> La tentativa de aproximarse a esta otra escritura no obedece en ningún caso a una reivindicación, sino que a echar luz sobre esos espacios oscurecidos por la historiografía y que sin embargo siguen extendiéndose de muchas formas hasta hoy. Sin duda esta escritura implicó una didáctica y por qué no una perspectiva para comprender el arte chileno (de ello son prueba los textos del Departamento de Extensión Cultural), y explorarlos permite descubrir la heterogeneidad de discursos que podían compartir espacio, incluso en un mismo medio, durante la dictadura cívico-militar.

Este análisis busca desmarcarse, como ya dije, de una supuesta búsqueda de “origen”, que Foucault relaciona con la metafísica, como aquella corriente que “obliga a creer en el trabajo oscuro de un destino que buscaría manifestarse desde el primer momento”<sup>29</sup>; a ello contraponen la genealogía que “por su parte, restablece los diversos sistemas de sumisión: no tanto el poder anticipador de un sentido cuanto el juego azaroso de las dominaciones.”<sup>30</sup> En este punto específico de su definición, donde su escritura ya dio el giro hacia la “genealogía”, nos parece correcto inscribir la perspectiva desde la cual situamos los análisis a estos textos, más allá de querer delinear una exacta metodología a ser trasplantada en las indagaciones posteriores. La escritura aquí analizada se ubica en un contexto socio-político específico como espacio de surgimiento, y es desde ese espacio común que negocian sus intercambios, transferencias, y dominaciones. Y en ello

---

<sup>28</sup> Op. Cit., p. 13

<sup>29</sup> Op. Cit., p. 15

<sup>30</sup> Ibid.

justamente no está esta búsqueda del origen, sino el delineamiento de unas condiciones que los hacen participar de un mismo espacio de circulación. Respecto a esto, vale hacer mención a la cuasi-obsesiva búsqueda de origen presente en el imaginario de la dictadura cívico-militar, así como también en la escritura de los textos que aquí exploraremos, origen relacionado a distintas vertientes (desde el mundo interior de los artistas hasta la determinación dada por el país en el que nacen). En un ejercicio refractario, mi aproximación a esta escritura esencialista es a partir de una distancia hacia ese mismo concepto.

En este ejercicio no pretendo encontrar aquello oculto que estos textos quisieron decir, sino justamente poner el foco y ampliar conceptos que se encuentran en ellos, y que obedecen a este juego azaroso de intercambios dados en un mismo contexto de producción. Y en ningún caso estas distintas emergencias provienen de un mismo significado, “son más bien efectos de sustituciones, emplazamientos y desplazamientos, conquistas disfrazadas, desvíos sistemáticos. Si interpretar fuese aclarar lentamente una significación oculta en el origen, solo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad.”<sup>31</sup> Desde el principio de las investigaciones relacionadas a esta posible escena institucional de las artes visuales, y en este caso en lo referido a la escritura sobre arte, he defendido la idea de un contexto disperso, sin proyecto, hecho de voluntades individuales –alojadas en instituciones, claro está-, un espacio donde los imaginarios compartidos proclives de identificarse (la estética del huaso, por ejemplo) no encuentran un eco directo en las imágenes y los

---

<sup>31</sup> Op. Cit., p. 18

discursos de las artes visuales. Esta idea hace posible de un modo paradójico este estudio que pretendo esbozar, justamente no mirando a un pasado que busca reconstruirse, a un origen al que se busca llegar, sino a este juego de intercambios y trasposos que deja ver formas de escritura que delinear el campo cultural y artístico de la época.

Si bien este estudio obedece a esta dispersión y discontinuidad de los discursos, se identifica preliminarmente, como motor de análisis, cierta homogeneidad en este conjunto de textos, desde su espacio de circulación (la prensa escrita), hasta algunos referentes y conceptos que comparten, lo que correspondería, siguiendo a Foucault, a una “homogeneidad enunciativa”, la que en ningún caso viene a proponer que aquello dicho se repetirá inamoviblemente en el futuro sucesivo; tampoco da cuenta de un posible origen de aquello pensado por los hombres en ese futuro, como si todo fuera consecuencia únicamente de eso. Este concepto refiere a estas homogeneidades como enunciados que “se entrecruzan con continuidades (y cambios) lingüísticos, con identidades (y diferencias) lógicas, sin que las unas y las otras marchen al mismo paso o se rijan necesariamente.”<sup>32</sup> No obstante esto, si bien no niego de que existan interrelaciones, eso no obedece a un patrón que vaya a darse en lo sucesivo, sino únicamente al destello de ese momento que condiciona el surgimiento de esta homogeneidad enunciativa.

La metodología utilizada para abordar esta escritura partió con la selección de estos tres críticos debido a su participación constante en las publicaciones del

---

<sup>32</sup> FOUCAULT, M. *Arqueología del...*, p. 246.



Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, desde 1977. La búsqueda de críticas se realizó mediante un arqueo de medios masivos de prensa, como periódicos y revistas, además de revistas especializadas en arte y cultura. Estos medios serán caracterizados en los capítulos siguientes, además de enmarcar reseñas biográficas que den cuenta de los trayectos de estos tres críticos. Posteriormente, se identificarán tópicos comunes que serán las herramientas analíticas y retóricas para aproximarnos a esta escritura, contrastando postulados y diferentes planteamientos, delimitando así conjuntos y disyunciones en la construcción de una visión de conjunto.

Estas perspectivas y enfoques de análisis serán útiles para llevar adelante la hipótesis que sugiera la existencia de un discurso común en las críticas de arte de Ana Helfant, Sonia Quintana y Víctor Carvacho, caracterizado por un pensamiento conservador y nacionalista, a través de un repertorio que se hace eco del discurso cultural de la dictadura cívico-militar, pero no siendo determinado por él a modo de pauta o proyecto. El discurso de esta crítica posee sus propias visiones conservadoras, moviéndose entre perspectivas sesgadas y otras más abiertas, sustentadas en referentes y corrientes diversas.

#### IV. CONTEXTO ARTÍSTICO-CULTURAL DURANTE LA DICTADURA MILITAR. ESPECIFICIDADES ENTRE 1977 Y 1982

Las doctrinas y líneas de pensamiento que comenzaron a operar en Chile luego de ocurrido el Golpe de Estado de 1973 han sido definidas por diversos autores. Para los fines de este análisis, los estudios más pertinentes al respecto son aquellos relacionados al campo cultural dictatorial, producidos en la segunda mitad de la dictadura cívico-militar (desde 1983 en adelante), y alojados en el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA). Además, complementaremos estos análisis con otros posteriores, referidos al ámbito de las políticas culturales dictatoriales.

Una de estas investigaciones posteriores, enfocada en las políticas culturales y sus vaivenes administrativos, es la de Karen Donoso<sup>33</sup>. En ella, la autora condensa lo expuesto por Giselle Munizaga, Carlos Catalán<sup>34</sup> y Anny Rivera<sup>35</sup> en sus investigaciones de CENECA, refiriéndose a la coincidencia que se da entre ellos respecto a las ideas fundamentales que guiaron el imaginario de la dictadura cívico-militar. Lo que detecta Donoso no es sólo la coincidencia en estas ideas sino también la concordancia en las periodizaciones, resultando así las siguientes: "la primera de predominio del discurso nacionalista (1973-1976), una segunda de debilitamiento del discurso anterior y surgimiento del neoliberalismo como matriz

---

<sup>33</sup> DONOSO, K. 2016. Políticas Culturales en la dictadura cívico-militar chilena. 1973-1989. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia. Santiago, Universidad de Santiago de Chile. 226p.

<sup>34</sup> Ambos son autores de "Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile" Documento de Trabajo N° 49, CENECA, 1986.

<sup>35</sup> Autora de "Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982", CENECA, 1983

regidora del campo cultural (1976-1982) y una tercera donde se manifiesta una crisis del proyecto y donde el régimen se preocuparía sólo de mantenerse (1982-1986).”<sup>36</sup> Si bien existe consenso entre estos autores respecto a estas ideas y períodos, considero su entendimiento y aplicación de manera laxa, en el entendido en que estos pensamientos –sobre todo los que refieren al nacionalismo y al neoliberalismo- transitan con distintas frecuencias e intensidades en distintos contextos de todo el período dictatorial, y en estas frecuencias, se deja ver en muchos momentos la paradoja de modular un discurso neoliberal con el nacionalismo pregonado en el primer período.<sup>37</sup>

Esta última idea es percibida, especialmente, en los textos de crítica de arte que exploraremos más adelante, en tanto en ellos sigue habitando el pensamiento nacionalista como un eje rector, además de incluir en sus reflexiones la relación del mercado con la cultura y la doctrina cristiano-católica como un sustrato de interpretación de algunas manifestaciones artísticas.

Con todo, a modo general, podemos decir que en los primeros años de dictadura, el predominio del discurso nacionalista se vio potenciado por la acción anti-marxista, cuestión dada por la intensa negación de los esquemas políticos, económicos y culturales de la Unidad Popular. Algunos hitos al respecto son el exilio de artistas insignes partidarios de Salvador Allende, como Gracia Barrios, José Balmes, Guillermo Núñez, entre otros. Así también se truncó la iniciativa del

---

<sup>36</sup> DONOSO, K. Políticas Culturales... p. 6

<sup>37</sup> Respecto a los vaivenes entre nacionalismo, antimarxismo y contexto neoliberal, véase el estudio de Isabel Jara, “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales”, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Cuestiones del tiempo presente [En línea] <http://nuevomundo.revues.org/68967> [consulta: 29 junio 2018]

Museo de la Solidaridad, importante proyecto artístico-cultural de la Unidad Popular, conformado únicamente por donaciones de los artistas del mundo apoyando el gobierno socialista; y se borraron varios murales realizados tanto por las brigadas como por artistas visuales, entre ellos el de Julio Escámez en Chillán.<sup>38</sup> Esta retórica de la borradura<sup>39</sup> potenciará así el discurso de una vuelta hacia los valores patrios, hacia la esencia nacional. Por lo tanto, la otrora conformación cultural de una pluralidad de manifestaciones se verá reemplazada abruptamente por un relato unívoco, hegemónico y de “reconstrucción” luego del caos marxista.

Este concepto de la “reconstrucción” fue incluso usado por la Junta Militar recién constituida para desplegar la campaña de “Reconstrucción Nacional” a través de la prensa autorizada para circular los primeros meses luego de ocurrido el Golpe. Esta campaña tuvo, por supuesto, su correlato desde las artes visuales, con la exposición titulada “Pinturas y esculturas para la Reconstrucción”, inaugurada en octubre de 1973.<sup>40</sup> Este es otro mecanismo para generar la visión de un “otro” exógeno a la cultura propia (el marxismo, el socialismo), definido así como un enemigo constante.

Una característica fundamental del imaginario nacionalista fue su inspiración basada en la Doctrina de Seguridad Nacional. La influencia de esta doctrina

---

<sup>38</sup> SAÚL, E. 1985. “Proceso de doce años de política cultural”. Revista Cauce (39): 42-43.

<sup>39</sup> Concepto esgrimido por Gonzalo Leiva y Luis Hernán Errázuriz, ampliamente abordado en “El Golpe Estético. Dictadura Militar en Chile 1973-1989”, Santiago, Ocho Libros Editores, 2012. El concepto de “negación” aparece en AGUILÓ, O. 1983. Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto. Santiago, CENECA, p. 12

<sup>40</sup> Véase s/a. “Comenzó campaña nacional de donaciones para ayudar a recuperación del país”. 1973. La Prensa de Santiago, Chile, 20 sept., 9 y s/a. “Artistas plásticos”. 1973. La Prensa de Santiago, Chile, 16 oct., 6.

intensificaba el esencialismo del pensamiento nacionalista, construyendo así el “ser chileno” como un todo dado, inmutable, y que debía ser protegido de contaminaciones foráneas, y quien debía mantener ese carácter nacional era el Estado.<sup>41</sup>

De este modo, el pensamiento nacionalista fue protagonista de los primeros años del régimen, teniendo a Enrique Campos Menéndez como uno de sus difusores desde el plano cultural. Campos Menéndez fue escritor y diplomático, y durante 1974, fue nombrado Asesor Cultural de la Junta Militar, para pasar en 1977 a ser Director de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Sus ideas conservadoras y de defensa de la patria, fueron difundidas en numerosos artículos y publicaciones, destacando “Pensamiento nacionalista”, publicado en 1974 por la Editora Nacional Gabriela Mistral, otrora Quimantú, editorial estatal del gobierno de la Unidad Popular. Este libro, compilado por Campos Menéndez y Alberto Arce da cuenta de una serie de perspectivas respecto a esta corriente de pensamiento, volviéndose central -para los fines de nuestro análisis- el texto escrito por el mismo Alberto Arce, titulado “Arte y nacionalidad”. En ese documento, Arce esgrime cual sería la correcta relación entre estos conceptos, en donde el arte daría valores que podrían “reafirmar, reencontrar o fundar la nacionalidad”.<sup>42</sup>

Con el tiempo, el relato nacionalista, autoritario y patriótico fue tomando lugar en medio de otros discursos que comenzaban a ser divulgados en publicaciones, entrevistas y textos político-institucionales relacionados a la cultura. Uno de ellos

---

<sup>41</sup> RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 75-76

<sup>42</sup> ARCE, A. 1974. Arte y nacionalidad. En: CAMPOS, E. (Comp.) Pensamiento nacionalista. Chile, Editora Nacional Gabriela Mistral, p. 308

versó sobre el mercado y su inclusión protagónica dentro de la economía del país, poniendo en práctica la dinámica del Estado subsidiario<sup>43</sup>; es decir, el Estado pasaba así a tener un papel secundario, solamente teniendo injerencia en aquellos aspectos en que la empresa privada no pudiera solventar un servicio. De este modo, cuestiones como la educación y por supuesto la cultura pasan a ser responsabilidad de los privados.

Donoso refiere en su investigación a un texto elaborado en 1978 –y publicado en 1979- por la Oficina de Planificación Nacional (ODEPLAN), titulado “Políticas de Cultura”<sup>44</sup>. La referencia que realiza la autora al respecto es que en este se enfatizaría la subsidiariedad y su correlato cultural, considerando que la cultura “era una búsqueda esencial de cada individuo, por lo tanto, no era una materia que le correspondiera al Estado. Así, la cultura aparecía definida a partir de concepciones filosóficas del ser humano, considerando tres ejes: la concepción de la vida, la familia y la salud mental.”<sup>45</sup>

Aparece entonces en escena la cuestión –reformulada bajo el neoliberalismo- del “arte-empresa”, que veremos alabada en diversos artículos de los tres críticos citados acá. Esta nueva articulación de funciones acabó con todo rastro de financiamiento directo de la cultura desde el Estado, para que las empresas pasaran a tomar este rol, lo que por supuesto trajo muchas consecuencias negativas para este ámbito tan activo y diversificado en el pasado. Uno de estos

---

<sup>43</sup> RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 37

<sup>44</sup> POLÍTICA DE CULTURA aprobada por su excelencia el Presidente de la República y publicada en el Plan Nacional indicativo de desarrollo (1978-1983). 1979. Santiago, Chile, Oficina de Planificación Nacional, citado por DONOSO, K. Políticas culturales..., p. 155

<sup>45</sup> DONOSO, L. Políticas Culturales..., p. 155

efectos fue la potencia y visibilidad que tomaron manifestaciones artísticas de élite, como por ejemplo la ópera o el ballet, en detrimento de manifestaciones populares que no encontraron espacio ni condiciones óptimas para su funcionamiento –aunque, sin embargo, no es correcto decir que desaparecen por completo; existe todo un universo de investigaciones dedicadas a este arte que resistió desde los márgenes a estas difíciles condiciones.

Respecto a las artes plásticas, que es el ámbito que nos ocupa, este rol del mundo empresarial aparece auspiciando exposiciones, generalmente en Institutos Culturales como el de Las Condes o en el Museo Nacional de Bellas Artes a través de la fundación Amigos del Arte, formada justamente por privados para impulsar iniciativas culturales. Así también aparecen los concursos, de la Colocadora Nacional de Valores, el Banco BHC, entre otras empresas, que en medio de estos años del “boom económico”, financian incluso a las propuestas más experimentales en cuanto a formato y medios, además de entregar becas de viaje para que los artistas puedan formarse en el exterior.<sup>46</sup> Si bien esta relación del arte con la empresa privada a través de los concursos se vuelve más patente durante la dictadura, existen antecedentes al respecto desde fines de los '60, específicamente lo referido a los concursos que las empresas CAP y CRAV realizaron con el Museo de Arte Contemporáneo, entre 1963 y 1967 en el primer caso, y desde 1963 en el segundo. Estos concursos fueron suspendidos en 1968<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Respecto a este tema, véase IVELIC, M. y GALAZ, G. 1988. Chile Arte Actual. Valparaíso, Ediciones Universidad de Valparaíso, p. 331 y RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 42.

<sup>47</sup> BREGA, F. Desmantelando el aparato..., p. 48.

En este contexto de coexistencia del autoritarismo, las ideas nacionalistas y una iniciativa cultural comandada por las empresas privadas, podemos mencionar la idea de Anny Rivera respecto a la homogeneización del discurso cultural que comienza a darse. Su reflexión viene dada por las pautas de disciplinamiento y coerción impuestas, lo cual fragmentó las activas y heterogéneas dinámicas culturales anteriores, difundiéndose entonces un relato unificador respecto a qué significa la cultura de un país, en una estructura fundada en el pensamiento nacionalista y patriótico, el cual dictaba el nuevo imaginario al que se debía adscribir<sup>48</sup>. Por supuesto que esta es una versión generalizada, pero desde un punto de vista de análisis sociológico, puede servirnos para comprender en qué contexto estas ideas eran difundidas para crear espacios de identificación, ideas que también están presentes en los textos que exploraremos más adelante.

El protagonismo de la empresa privada se posiciona a la par de la implantación de la doctrina neoliberal, que surge generando una particular contradicción con respecto al pensamiento nacionalista, defensor de la patria de toda corriente foránea. Justamente el modelo neoliberal hizo entrar –especialmente a través de la televisión- una serie de referentes de la cultura de masas.<sup>49</sup> Este tipo de entrada de “lo extranjero” a la cultura chilena, es sólo un ejemplo de cómo estos dos pensamientos fueron tomando lugar en una disputa que “provocó una reinvención del nacionalismo conservador, toda vez que desistió del empoderamiento del Estado, y con ello, de ser un proyecto político, para quedarse sólo en una retórica

---

<sup>48</sup> RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 60

<sup>49</sup> Op. Cit., p. 40



discursiva."<sup>50</sup> Pasa a ser el mercado el que mantendría a raya –a partir de sus propios criterios de “calidad”- expresiones marxistas o socialistas, es decir, toda lógica cultural que no pudiera ser conducida desde la administración política.

En cuanto a la periodización que especificamos en este estudio, el año 1977 aparece como un hito. A modo general, y haciéndonos de las reflexiones de Osvaldo Aguiló sobre el período, conviene citar lo siguiente: “Podemos decir que este tiempo (de introspección, de cuestionamiento, donde se observa una fuerte disminución de la producción artística y, en general, de material proposicional a criticar) se extiende hasta, aproximadamente, el año '77, tiempo de correlato con las distintas fases por las que el régimen autoritario ha pasado.”<sup>51</sup> Da cuenta así de cómo, desde 1977, el medio artístico comienza a producir otras reflexiones, en medio de un país que ha sido reconfigurado por medio de la violencia y la represión.

Específicamente, en la introducción referimos a 1977 como el año de la creación del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación que, según relata Donoso, no fue el único cambio administrativo. De hecho, este Departamento fue cambiado de nombre, llamándose antes Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación.<sup>52</sup> En este mismo año es designado director Germán Domínguez, quien estuvo detrás de los planes itinerantes que le dieron el sello a esta etapa de las iniciativas culturales dictatoriales. Además de este cambio de nombre y la entrada de Domínguez a

---

<sup>50</sup> DONOSO, K. Políticas Culturales..., p. 206

<sup>51</sup> AGUILÓ, O. Propuestas neovanguardistas..., p. 12

<sup>52</sup> DONOSO, K. Políticas Culturales..., p. 152

dirigir este organismo, en 1976 se dio el rango de Ministerio a la Secretaría General de Gobierno, teniendo así nuevas atribuciones en el aparato administrativo-cultural.<sup>53</sup> Por otro lado, se decreta la construcción de bibliotecas y museos desde la óptica descentralizadora del Estado, y se potencia el discurso de la conservación del patrimonio cultural chileno, demostrado esto a través de la serie de publicaciones citadas en la Introducción de esta tesis.

Este nuevo Departamento de Extensión Cultural resulta clave para comprender de qué formas ciertos postulados, tanto del pensamiento nacionalista como de la entrada de la lógica empresarial, comienzan a tomar forma en una serie de iniciativas llevadas adelante por este organismo. El formato itinerante fue una de las vetas más explotadas por Domínguez, organizando muestras de teatro, danza, música y artes visuales<sup>54</sup> que llevaban estas manifestaciones a lo largo y ancho de Chile, conectando así los distintos territorios de un país que debía mirarse a sí mismo como una unidad geográfica y, por supuesto, también cultural. Además, estas iniciativas potenciaban la política de descentralización, parte de las reformas que se condensarían en 1980.<sup>55</sup> En momentos posteriores de este análisis, y a través de lo que estos tres críticos dijeron respecto a ellas, serán referidas las Itinerancias de Pintura Chilena con más especificidad.

Más allá de la escasa impronta puesta en las artes visuales, como decíamos, este organismo propulsó una serie de iniciativas que apoyaban estas itinerancias. Como refiere Donoso, se publicó una serie de documentales que difundieron los

---

<sup>53</sup> Op. Cit., p. 150

<sup>54</sup> Para más información respecto a estas iniciativas, véase ARELLANO, C. 1989. El Arte recorre Chile: extensión cultural. Santiago, Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.

<sup>55</sup> RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 91

museos chilenos, pensados con un rol pedagógico especialmente para niños, y se editó un conjunto de diapolibros que permitían acceder a reproducciones de lo más variado del arte chileno, con un costo muy bajo, para ser consumidas masivamente.<sup>56</sup>

Otro aspecto relevante para los fines específicos de una categoría de análisis - para los textos de crítica de arte que veremos más adelante- y que signa a 1977 como un año clave, es lo referido a los circuitos oficiales versus los no-oficiales y cómo ellos comienzan a interactuar desde este año. Al respecto, Aguiló dice que “irán evidenciando un paulatino quiebre entre dos visiones particulares del quehacer artístico y que serán el punto de partida para dos direcciones irreconciliables. Ellas irán divergiendo y acentuando sus puntos de contradicción, en la medida que las propuestas más rupturales van ganando espacios y generando sus propios circuitos de socialización, particularmente a partir del año '77 en que irrumpen con más fuerza.”<sup>57</sup> Si bien diferimos en el aspecto en que estas dos posiciones se distancian –cuestión que veremos más adelante-, sí adscribimos a la idea de que las contradicciones entre estos circuitos se agudizan, cuestión que profundizaremos en el análisis de los textos de crítica de arte, y cómo estos abordaron el arte de vanguardia que comenzaba a posicionarse en la escena.

Otro aspecto relevante del campo artístico del período es la profusa actividad de las galerías abiertas en Santiago, de las que podemos tener noticia justamente a través de los artículos y críticas de arte aquí trabajadas. Son varias las

---

<sup>56</sup> DONOSO, K. Políticas Culturales..., p. 191

<sup>57</sup> AGUILÓ, O. Propuestas neovanguardistas..., p. 14

nombradas: Galería Época, CAL, Cromo, Galería Bucci, Galería Lawrence, Galería Sur, entre otras. Estos espacios conformaron una plataforma –en algunos casos- para las propuestas más experimentales del arte chileno en ese momento, las que también fueron recogidas por la crítica analizada más adelante. De este modo, este período se vuelve un momento álgido de producción en donde diversos artistas utilizaron los mecanismos del arte conceptual para decir aquello que era prohibido por los mecanismos de la represión de Estado. Considero relevante para los fines de esta investigación esta característica del campo, formulada por Nelly Richard como el espacio del arte “no-oficial”<sup>58</sup>, definición que se ha extendido en el tiempo, como aquel espacio opuesto y distanciado del arte oficial, binarismo que en los análisis posteriores se verá discutido.

Por otra parte, aproximadamente a fines de los años 70 comienzan a realizarse las “modernizaciones”<sup>59</sup>, partiendo con el Plan Laboral de 1979 plagado de medidas represivas y anuladoras del poder de los sindicatos, para seguir en 1980 con la Ley de Universidades, donde es afectada su autonomía, además de terminarse el arancel diferenciado. También en estos años, específicamente en 1978, se realiza la consulta nacional para apoyar al régimen luego de las primeras acusaciones internacionales de violación a los derechos humanos en el país, consulta que por supuesto fue ganada por la dictadura.<sup>60</sup> Luego, en 1980, se realizó el Plebiscito donde se aprobó la Constitución que sigue rigiendo hasta el presente, redactada por una comisión de expertos afines a la dictadura. También

---

<sup>58</sup> RICHARD, N. 2007. Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973. Santiago, Metales Pesados, p. 15.

<sup>59</sup> RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 118

<sup>60</sup> Op. Cit., p. 119

se produce la municipalización de la educación básica y media y la Reforma Previsional, con la cual los fondos previsionales pasan a control privado. Estas son solo algunas medidas que darán cuenta del momento de consolidación de las políticas oficiales ya transformadas en planes y proyectos ejecutados, en que el poder dictatorial combina sus lógicas represivas y autoritarias con el propósito de consolidar estas reformas, ya amarradas constitucionalmente.

En 1981 ya comienza a percibirse el clima de crisis, y que permite ir trazando el término de este arco temporal. El buen clima económico que permitió la entrada de la empresa privada a diferentes sectores y servicios, reemplazando en sus funciones al Estado, comenzó a sufrir algunos cambios, entrando en una crisis que tiene como insignia la quiebra de CRAV (Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar), empresa con un importante rol cultural financiador de concursos. Esta crisis viene dada especialmente por dos factores, según Anny Rivera: la concentración económica y el endeudamiento externo.<sup>61</sup> En 1982, la situación ya comienza a empeorar: aumenta la cesantía, otras empresas quiebran, y la deuda externa crece.

En ese mismo año, varios bancos e instituciones financieras serán intervenidos, lo que creó un clima de descontento, especialmente en sectores de clase media y en quienes desde la “burguesía financiera”<sup>62</sup> veían colapsar el sistema. Comienzan a la par las protestas, causadas por esta crisis y por la denuncia masiva contra las violaciones estatales de los derechos humanos, ya de

---

<sup>61</sup> Op. Cit., p. 134

<sup>62</sup> Op. Cit., p. 136

dominio público a raíz de sucesivos casos sacados a la luz, siendo el de los Hornos de Lonquén, de 1979, el más emblemático.

En este contexto, adscribimos al diagnóstico presentado por Rivera, respecto a vislumbrar que esta crisis, económica, política y también cultural, pone en entredicho todo un orden pre-existente<sup>63</sup>, y con ello sus pilares no sólo administrativos sino también ideológicos. Con ello, el discurso cultural de la dictadura cívico-militar durante este período, comienza a sufrir mutaciones, laxitudes, y comienza a abrirse en medio de un modelo neoliberal que le impide seguir enquistado en lógicas conservadoras, siendo una de ellas el nacionalismo.

---

<sup>63</sup> Op. Cit., p. 138-139

## V. PERIODISMO CULTURAL Y CRÍTICA DE ARTE. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE ESTAS PRÁCTICAS EN EL PERÍODO

En el objeto de análisis que nos convoca, y que hasta aquí nos hemos dedicado a contextualizar, emerge la crítica de arte como categoría en la que participan estos textos, así como también en la de periodismo cultural, por cultivar, históricamente hablando, este tipo de escritura. Ambos terrenos son pedregosos, quizás más el primero que el segundo. Digo esto porque, en cuanto a la crítica de arte, existen pocos consensos respecto a sus características específicas, volviéndose una categoría huidiza y de la que se sigue escribiendo con ánimo correctivo, abordando poco y nada la escritura por sí misma, sin ánimo, eso sí, de dejar atrás sus errores, vicios y omisiones. Por otro lado, respecto a la prensa y el periodismo cultural, sí existe más bibliografía referida al tema de modo general. Es por eso que partiremos delineando este aspecto para dar paso a la crítica de arte.

Para comenzar abordando este tema, considero relevante exponer la importancia que la prensa tiene, en general, respecto a la circulación de los discursos masivos. Respecto a esta concepción de la prensa más allá del mero hecho informativo e “imparcial”, me parece pertinente la aproximación hacia ella “(...) no como puro reflejo o instrumento de dinámicas y lógicas exteriores a ella, sino como un actor sociocultural que opera desde sus propias instalaciones ideológicas y culturales, construyendo y difundiendo sentidos sobre lo social.”<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> SANTA CRUZ, E. 2014. Prensa y Sociedad en Chile, Siglo XX. Santiago, Editorial Universitaria, p. 9

Esta perspectiva respecto a la prensa y los pensamientos que habitan y se divulgan a través de ella nos es útil para plantear nuestro punto de vista respecto de, también, la crítica de arte, relevada aquí como un discurso que desde las artes visuales promulgó ideas no solamente enclaustradas en ese pequeño campo, sino justamente un “sentido de lo social” que se encontró co-habitando con el discurso cultural de la dictadura. Ese punto de vista permite vislumbrar, también, un panorama doble como objeto que nos ocupa en el período de la dictadura cívico-militar. Con esto me refiero a que, ineludiblemente, la prensa dio estos “sentidos de lo social” a los distintos campos en que era divulgada, y también a los distintos circuitos que en su mismo seno crearon plataformas periodísticas: algunas, como una forma de resistir a la censura y reafirmar las dinámicas culturales violentamente cercenadas luego del Golpe, generando espacios donde pudiera decirse –de muchas maneras, no siempre directas- aquello que por proteger la vida, debía ocultarse. Y en otros casos, estas plataformas funcionaron como un espacio oficialista pero de debate político-cultural controlado.<sup>65</sup>

Por supuesto que el discurso de la prensa en general excede nuestro objetivo de análisis. Lo que abordaremos aquí es la prensa “oficial”, aquella autorizada para circular y que, muchas veces, sirvió como un órgano más de propaganda para la dictadura. Esta prensa le hizo espacio a un periodismo cultural, es decir, a

---

<sup>65</sup> Esta idea se toma de MARCHESI, A. 2010. Políticas culturales y autoritarismo: las búsquedas del consenso durante la dictadura uruguaya. En: AAVV. Recordar para pensar Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina. Santiago de Chile, Fundación Heinrich Boll, quien la generó para el caso uruguayo. En Chile ocurrió algo parecido con periódicos como El Mercurio, La Tercera y Las Últimas Noticias, y revistas como Qué Pasa y Realidad. Al respecto véase REPRESIÓN y Censura: Actual Situación de los Medios de Comunicación Social en Chile. Nueva Sociedad 25, 25 julio- agosto 1976: 78-84; MUNIZAGA, G. 1983. Políticas de comunicación bajo regímenes autoritarios: el caso de Chile. En: El discurso público de Pinochet: un análisis semiológico. Santiago, CLACSO.



un conjunto de manifestaciones en torno a la “producción, circulación y consumo de bienes simbólicos”<sup>66</sup>, cubriendo una zona heterogénea de diferentes disciplinas, pensamientos y saberes.

Específicamente, los espacios otorgados a la crítica de arte en la prensa chilena (ya sea crítica literaria, de cine y en el menor de los casos en artes visuales), surgen como tal durante la primera mitad del siglo XX.<sup>67</sup> Santa Cruz consigna que la crónica y la reseña crítica son los primeros formatos al respecto. En el primer caso, la escritura era mucho más informativa, incluso podía darse sin estar abierta la exposición o el evento cubierto; en ese sentido, varios de los artículos aquí referidos participarán de esta categoría. En el caso de la reseña crítica, su rol es mucho más pedagógico, considerándose en ella un juicio, introduciéndose acá uno de los elementos más discutidos respecto a la crítica como práctica que ejerce comentarios valorativos sobre lo que nombra.

Respecto a la plataforma específica dada a estas críticas, es correcto referirnos al suplemento cultural. El formato suplemento lo veremos en el diario El Mercurio (tanto el de Santiago como el de Valparaíso), y en el diario El Cronista. Las revistas tenderán a incluir semana a semana comentarios sobre cultura. En referencia a los suplementos, podemos hacernos de la siguiente definición:

“Se integra a la prensa diaria y por lo tanto a la posibilidad masiva de recepción pero a la vez se distancia, tanto en las condiciones de producción (saberes y prácticas especializadas) como en las de recepción. Tanto el

---

<sup>66</sup> RIVERA, J. 1995. El periodismo cultural. Buenos Aires, Paidós Estudios de Comunicación, p. 19, citado en VILLA, M. J. 2000. Una aproximación teórica al periodismo cultural. Revista Latina de Comunicación Social 3(25): 2. [en línea]

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/09villa.htm> [consulta: 06 octubre 2018]

<sup>67</sup> SANTA CRUZ, E. Prensa y Sociedad..., p. 124-125

diario como el suplemento tienen sus propias herramientas, como patrones de eficacia y prestigio dentro de su círculo de lectores, como alternativas válidas frente a otros agentes o instituciones culturales (la escuela, la universidad, los museos, etc.)"<sup>68</sup>

Por lo tanto, le otorga otras condiciones de aproximación a estos textos, marcados por su especialización y por habitar un espacio junto a otras manifestaciones culturales, saliéndose un poco de la lógica meramente informativa y entrando a cumplir con patrones de subjetividad (la elección del crítico), determinada por su experticia. Así también, otra característica de estos suplementos es que en su separación del diario mismo otorgan espacio a reflexiones de tipo más académico, en relación, por supuesto, al tipo de lectores del medio.

En referencia a la crítica de arte, la concepción que esgrimimos acá es una más bien amplia, asumiendo que esta práctica no siempre va acompañada, en estos casos de estudios especialmente, de la erudición necesaria, del juicio “correcto” o la actitud crítica exigida a quien escribe. Muchos de estos son más bien comentarios o informaciones donde se deslizan ciertos juicios respecto a una obra de arte o manifestación. De este modo, nos acercamos más a la definición de “folletón”: “dentro de esta sección caben de hecho todos los géneros periodísticos: noticias de hechos culturales en forma de información, reportajes, entrevistas, crónicas y comentarios (...) En este sentido valoramos aquí el <<folletón>>, como espacio adecuado y habitual de los periódicos para esta labor de comentario o interpretación crítica de los acontecimientos culturales del país.”<sup>69</sup> El amplio

---

<sup>68</sup> VILLA, M. J. Una aproximación teórica..., p. 8 [en línea] <http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/09villa.htm> [consulta: 06 octubre 2018]

<sup>69</sup> TUBAU, I. 1982. Teoría y práctica del periodismo cultural. Barcelona, España, Editorial ATE, p. 16, citado por VILLA, M. J. 2000. Una aproximación teórica al periodismo cultural.” Revista Latina de Comunicación Social 3(35): 1-2

espectro cubierto por el folletón, en cuanto a temas se refiere, tiene puntos vinculantes respecto al carácter híbrido de la definición de crítica de arte. Al respecto Anna María Guasch dirá:

"Es por ello que la práctica de la crítica de arte carece de una definición disciplinaria propia delimitada por la utilización de un utillaje metodológico exclusivo, apareciendo éste siempre como un instrumental ad hoc tomado prestado de distintos campos y de distintas disciplinas sin que llegue a identificarse totalmente con los mismos"<sup>70</sup>

La vastedad de este concepto de la crítica de arte nos sirve para hacer entrar aquí a la serie de artículos que analizaremos en el siguiente capítulo: entrevistas, crónicas, reseñas, comentarios sobre libros o sobre algún tema en específico, etc. Los que a pesar de su escritura muchas veces impresionista y retoricista, y a la cual podemos conferirle una serie de aspectos extremadamente subjetivos y tendenciosos, consideraremos como crítica de arte. Esto porque el objeto que los ocupa, de manera determinante, son las obras de arte, y los aspectos accesorios que la rondan. Al respecto, se vuelven pertinentes las palabras de Pablo Oyarzún: "El discurso crítico es, como todo juicio, temático: su destino, y asimismo el principio de su sentido, la ley que rige su destinación al sentido, a buscarlo, a descubrirlo, a producirlo, es el tema, su tema, es decir, aquello que -en general y un poco desprevenidamente- llamamos la obra."<sup>71</sup>

Esta determinación viene dada por la condición de surgimiento de esta crítica, en un contexto de apoyo al régimen dictatorial y de pensamiento eminentemente conservador. El interés que nos convoca respecto a esta escritura no es la calidad

---

<sup>70</sup> GUASCH, A. 2003. Presentación. En: La crítica de arte. Historia, teoría y praxis. 1ª ed. Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 15.

<sup>71</sup> OYARZÚN, P. 2015. Prólogo. La tarea de la crítica. En: Arte, visualidad e historia. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, p. 14.

de sus apreciaciones, sino que aquellas conexiones que permiten escindirla en sí misma como un discurso cultural que desde las artes plásticas dio forma al pensamiento de la escena institucional del arte.

Entre la escasa bibliografía referida al estudio sistemático de la crítica de artes visuales (la mayoría se refieren a la crítica ligada a la literatura), emerge la publicación de Juan Acha, "Crítica del arte. Teoría y práctica"<sup>72</sup>, como una suerte de manual que analiza diferentes momentos históricos y características de la escritura crítica sobre artes visuales, desde una mirada latinoamericana. En este estudio, Acha comenta los vaivenes en la formación de la crítica en el siglo XVIII, para determinar una de sus condiciones de posibilidad: "La facultad de criticar constituye el trabajo simple o la médula del fenómeno sociocultural de la crítica de arte."<sup>73</sup> Es decir, la capacidad primaria de la crítica es justamente referirse en actitud subjetiva hacia la obra, generando un juicio que se hace público en función de una expertiz situada en la figura de quien escribe.<sup>74</sup>

Otro aspecto importante en el camino de caracterizar la práctica de la crítica de arte es lo que se dice en relación a su facultad de interpretación, es decir, de develar aquello que la obra guarda como un secreto. En este sentido, volvemos a traer la idea de Acha al respecto: "Interpretar no es llegar a una verdad determinada, sino a las posibilidades o potencialidades del objeto"<sup>75</sup>. Es decir, a abrir nuevos sentidos, que entran en lo múltiple y se alejan de la univocidad del

---

<sup>72</sup> ACHA, J. 1992. Crítica del arte. Teoría y práctica. México, Trillas.

<sup>73</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 12

<sup>74</sup> Pablo Oyarzún también concuerda en esta característica, pero desde una perspectiva más cercana a la filosofía. Véase 2015. Prólogo. La tarea de la crítica. En: Arte, visualidad e historia. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, p. 11

<sup>75</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 45

significado original. En este aspecto, la crítica de arte que analizaremos posteriormente suele quedarse en la labor interpretativa, tomando a la obra como un contenido a ser develado esencialmente, a veces de modo puramente formal o reduciendo su significancia enmarcada en conceptos limitados.

Así también, la crítica de arte ha sido recusada históricamente como un espacio comunicador entre la obra y el público. Existen autores, como Fermín Lefevre<sup>76</sup>, que incluso acusan que esta exigencia hacia la crítica es un equívoco. Al respecto, adscribimos a la posición que sitúa esta labor como importante, en tanto puede ser incluso pedagógica, pero que no siempre es parte de los textos críticos traídos aquí, por lo tanto, no se nos aparece como cuestión fundamental. Muchas veces, los textos de Carvacho, Helfant y Quintana resultan crípticos, con un lenguaje muy por encima de aquel para los no iniciados en el arte. En ese sentido, la labor de una crítica pedagógica sería reconocida como un ideal, más no como una norma presente en todas las críticas.

Esta crítica, que sólo en el caso de la revista *Selecta* sería realmente especializada, es correcto enfocarla desde lo siguiente:

“Los conocimientos nuevos y sólidos del arte no se buscan en los diarios. Ahí están, para eso, las revistas y los libros especializados. Los diarios se dirigen, por definición, a cientos de miles de lectores y difunden conocimientos normales del arte, al lado de sus críticas políticas y de sus informaciones de toda índole. No corresponde a los diarios producir nuevos conocimientos ni propagar los más nuevos y complejos de ellos.”<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Crítico de arte argentino activo desde mediados de la primera mitad del siglo XX, y que publicó variados títulos y estudios respecto a la crítica de arte. Al que aquí accedemos se titula "Las formas de la crítica", publicado en "América Latina en sus artes" (relatoría de Damián Bayón), Siglo XXI Editores, México, 1974.

<sup>77</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 58-59

Entonces, es desde este prisma y sopesando así sus faltas, énfasis y omisiones, que nos planteamos analizar estos textos.

Desde la vereda misma de esta escritura de críticas de arte, también aparecen definiciones y reflexiones sobre la práctica, por parte de los propios autores. En ese sentido, Víctor Carvacho será quien con más énfasis se llamará a sí mismo crítico de arte. De hecho, en un artículo de El Mercurio de Valparaíso, donde por algo más de un año se desempeñó como crítico de arte, publicará un artículo de balance respecto a su labor, titulado “Balance en labor de cuatro meses”<sup>78</sup>. Realiza allí un cuadro estadístico de las catorce críticas que ha escrito desde septiembre de 1976, mes en que entra a escribir a El Mercurio de Valparaíso, dando cuenta de cuántos artistas de Santiago y Valparaíso ha tratado, cuántos son de “renombre”, entre otras categorías. Reconoce haber omitido nombres cuando sus juicios eran negativos. Menciona también un seminario de estudio con alumnos de pedagogía en artes visuales donde analizó todo lo escrito sobre arte durante la década de 1880 en El Mercurio de Valparaíso y en el diario La Unión; reconoce haber elegido ese momento porque luego de la Guerra del Pacífico, fue un tiempo fructífero en muchos ámbitos en Chile, de “exaltación de la nacionalidad”, lo que benefició a la producción artística. Para afianzar su calidad y reconocimiento como crítico, destaca haber recibido un diploma de Distinción del Rector de la Universidad de Chile por su labor. Este tipo de declaraciones y de artículos sobre la propia práctica dan cuenta del clima en que Carvacho se reconocía como crítico, y la importancia en la prensa que esto tenía.

---

<sup>78</sup>CARVACHO, V. “Balance en labor de cuatro meses”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 13 febr., B.

Otro artículo, justamente seguido de ese, le sirve a Carvacho para hacer examen de la labor del crítico de arte, a la luz de cómo la crítica ha tratado al pintor Arturo Pacheco Altamirano<sup>79</sup>. Para el autor, la crítica “profesional” le ha dedicado pocas líneas, que ha llenado la crítica literaria. Por ello se le ha eximido –dando aquí la definición de la labor del crítico- de “establecer con precisión su filiación estilística, su evolución, los naturales vaivenes en busca de una renovación de sus formas, y, asunto de no poca monta, el ubicarlos en el cuadro general de la pintura chilena.”

Además de estas declaraciones, en un artículo titulado “III Bienal Internacional de Arte”<sup>80</sup>, donde Carvacho comenta la Bienal de Valparaíso y el circuito internacional de bienales (especialmente la de Venecia y Sao Paulo), declarará también su visión de la crítica: "Si la crítica de arte fuera científica podríamos tener mayores seguridades. Por de pronto, es la subjetividad de un especialista aplicada al mundo subjetivo de los artistas, con todas las venturas y desventuras". Esta idea de subjetividad le sirve a Carvacho para explorar solamente desde ahí, desde la individualidad del artista, aquello que dice de las obras. Y este aspecto no-científico puede ser discutido ampliamente con visiones como las del crítico Juan Acha, quien en la publicación antes citada, constantemente intentará dar forma a una sistematización de la escritura que, si bien no reniega del componente subjetivo, asume a este como secundario.

---

<sup>79</sup> CARVACHO, V. “Arturo Pacheco Altamirano”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Chile, 17 febr., 5.

<sup>80</sup> CARVACHO, V. “III Bienal Internacional de Arte”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 30 oct., A.

En este mismo sentido, se ubica otra crítica publicada por Carvacho con motivo de los 150 años de El Mercurio de Valparaíso, celebrados con una exposición en el Instituto Cultural de Las Condes. En este artículo<sup>81</sup> Carvacho se pregunta: "¿Cómo levantar algo evocador? ¿Cómo ofrecer un espectáculo visual hermoso en el que una tradición de libertad periodística se entrelazara con los hechos innumerables de la historia?" Si bien no habla directamente de crítica de arte, sí se refiere a la labor de un medio periodístico, donde él escribe y tiene una función en este entrelazamiento de hechos "innumerables de la historia". Sin embargo, parece ser que esa historia es solo la decimonónica.

Sonia Quintana también fue una autora que dedicó espacio en su escritura para pensar en la labor de la crítica. En su artículo "La subjetividad: factor determinante de la crítica", publicado en El Mercurio de Santiago<sup>82</sup>, recoge la figura de Jasper Johns, dando distintas perspectivas de críticos respecto a su obra: John Russel y Hilton Kramer, quienes dan diferentes apreciaciones, positivas y negativas. Desde aquí se plantea la subjetividad del crítico como tema de su comentario. Cita a Antonio Romera: "La apreciación artística no es por desgracia una ciencia exacta. Depende de algo tan imponderable como el gusto y se mezcla en ella la subjetividad". Esta premisa está al mismo tono de la esgrimida por Carvacho y citada aquí en algunos párrafos más arriba. Situarlas habitando un espacio similar resulta decidor para dar cuenta de las afinidades que entre estos autores se daban respecto a su labor como críticos, además de refrendar a

---

<sup>81</sup> CARVACHO, V. "Una exposición rica en obras sobre Valparaíso". 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 18 sept., B

<sup>82</sup> QUINTANA, S. "La subjetividad: factor determinante de la crítica". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 18 febr., E-5.



Romera como el gran referente en la escritura de la historia del arte y la crítica en Chile.

Siguiendo con su comentario, Quintana da cuenta de las perspectivas diametralmente opuestas de Russel y Kramer sobre Jasper Johns, aludiendo a que la fama del artista juega un papel determinante, que en un caso lo hace ser admirado y en otro considerado menor. Termina con una reflexión sobre la subjetividad detrás de la escritura: "En el arte, más que en ninguna otra actividad, probablemente mucho depende de los ojos que miran. Sin embargo, hay que reconocer que sólo un gran artista puede suscitar emociones tan intensas, sean ellas de admiración o rechazo".

Un artículo que puede complementar esta reflexión sobre la crítica de arte, es el titulado "Importancia de las revistas de arte"<sup>83</sup>, donde Sonia Quintana destaca la aparición de las revistas CAL y Selecta en el panorama de publicaciones sobre arte, y "El arco y la lira" dirigida por Enrique Solanich al alero de la Facultad de Bellas Artes de la U. de Chile. Este texto también da cuenta de la conciencia del campo de la escritura sobre arte al que pertenece, campo al que está atenta y en el que celebra las iniciativas que dan espacio a la reflexión teórica.

Además de las consideraciones sobre su propia práctica, Quintana también escribió con cierta conciencia del campo artístico en algunos de sus textos. Al referirse al lanzamiento del catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes,

---

<sup>83</sup> QUINTANA, S. "Importancia de las revistas de arte". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 22 jul., E-5

financiado por ESSO Chile S.A.<sup>84</sup>, dirá: "Se acordó hacer un documento sobrio, reducido y económico; no una pieza de historia del arte para pequeños grupos, sino un elemento didáctico para el público del Museo, considerándose en forma especial las necesidades de los estudiantes". En este sentido, podríamos decir que poseía una conciencia de los diferentes públicos que rondaban las artes visuales, y que la labor pedagógica –enfocada en los estudiantes- era central en una institución pública como el Museo, donde el foco debía moverse más allá del pequeño circuito de iniciados en el arte.

Así como Quintana realizó esta determinación de los diferentes públicos, también tenía presente la pertenencia a un circuito artístico -quizás escena- que podía pensarse a sí mismo. En este sentido es que publica un artículo dando cuenta del ciclo de diálogos "Situación y perspectivas de las artes plásticas en Chile", organizado por el Instituto de Arte Contemporáneo.<sup>85</sup> Este ciclo consistió en cuatro mesas: "La formación del artista", a cargo de Gonzalo Díaz y Jaime León, "El artista y la actividad plástica" a cargo de Milán Ivelic, "Los medios de comunicación y las artes plásticas", a cargo de Gaspar Galaz, y "La mujer en las artes plásticas" a cargo de Nancy Gewolb, Odette Sansot y María Luz Viaux. Estos encuentros buscaban explorar, según la autora, un diagnóstico de la realidad del arte chileno en esos días. Para Quintana eran una instancia necesaria y enriquecedora, en donde reconocía que "... si bien el quehacer artístico es en la

---

<sup>84</sup> QUINTANA, S. "Museo de Bellas Artes tiene nuevo catálogo". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 28 may., V.

<sup>85</sup> QUINTANA, S. "Las artes plásticas en busca de diagnóstico". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 01 oct., E-5.

mayor parte de los casos solitario, el creador necesita mantener vivo su vínculo con la realidad y alimentadas sus fuentes de nutrición".

Desde esta misma perspectiva, en 1982 publicará el artículo "Jornada porteña: Las artes visuales en nuestro tiempo"<sup>86</sup>, dedicado a un evento de dos días de exposición y análisis de las artes plásticas contemporáneas, organizado por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad Técnica Federico Santa María y la Corporación Amigos del Arte, en Valparaíso. La autora relata que en el primer día de jornada expuso Gonzalo Díaz sobre su "Historia sentimental de la pintura chilena" y algunos artistas italianos; Benjamín Lira y Francisca Sutil sobre sus trabajos y el contexto artístico en Nueva York, y Gaspar Galaz realizó un recorrido de los últimos veintidós años de plástica en Chile. La segunda jornada fue una mesa titulada "La dependencia cultural", un nombre bien particular si se piensa en los completos informes realizados en las jornadas sobre el contexto mundial del arte (especialmente de Estados Unidos). Para Quintana, una de las conclusiones de esta mesa fue "la carencia de una identidad nacional, que eventualmente pudiera ser reflejada en el arte", cuestión que da cuenta del relato esencialista del que es parte la autora, en donde se sigue preguntando por un arte con "sello chileno", otorgándole un enfoque nacionalista al debate propiciado en los sesenta sobre la dependencia cultural de Latinoamérica.

En suma, la noción de crítica de arte que manejan estos autores tiene que ver con la subjetividad –tanto del crítico como del artista- como concepto fundamental. En ello se despliega la noción de individualidad dentro de un modo de entender el

---

<sup>86</sup> QUINTANA, S. "Jornada porteña: Las artes visuales en nuestro tiempo". 1982. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 5 sept., E-4.

arte como pura expresión formal y espiritual, y a la crítica como una práctica que develaría estos contenidos implícitos en las obras. En este sentido, el formalismo aparecerá como una tendencia marcada de esta escritura, destacando la belleza y la armonía de las formas como varas de medida de su calidad. Este aspecto lo comprendemos como una “hermenéutica estética”<sup>87</sup>, es decir, como un proceso de interpretación que se ubica solamente desde la obra en sí: sus contenidos materiales, plásticos, y colorísticos, huyendo de todo aquello que esté por fuera de ella. Por otra parte, esta crítica es abordada también como una herramienta pedagógica, que incluso podría cumplir una función social dentro del campo cultural (acercar las obras a sus espectadores), pero que siempre es esgrimida desde una posición de autoridad y erudición.

---

<sup>87</sup> GUASCH, A. 2003. Las estrategias de la crítica de arte. En: La crítica de arte. Historia, teoría y praxis. 1ª ed. Barcelona, Ediciones del Serbal. p. 222.

## **VI. CLAVES DE ANÁLISIS PARA ESTA ESCRITURA**

La estructura de este quinto capítulo estará dada, especialmente por el desarrollo de algunas entradas analíticas para estos textos de crítica de arte. Digo algunas porque, tal como refiere el título, sólo esperan abrir a otras perspectivas la lectura de estos textos, quedándose, en algunas ocasiones, como entradas explorativas, con conexiones que son mostradas para, en el futuro, seguir profundizando en ellas. Excede los tiempos y objetivos de esta tesis dedicarse a un estudio más acucioso de todas las ideas desplegadas acá.

Para dar un contexto más situado de cada uno de estos textos, partiremos delineando someramente las características más relevantes de algunos de los principales medios de prensa en los que circularon estos artículos, para luego pasar a breves reseñas biográficas de cada uno de los autores, acompañadas de algunas ideas claves encontradas en la variedad de sus textos aquí relevados, y que permiten dar una perspectiva de conjunto al perfil escritural de cada uno.

Conviene partir entonces con el diario en el que estos tres autores -por lo menos una vez- escribieron. Me refiero a El Mercurio, en sus ediciones de Santiago y Valparaíso. Existe bibliografía sobre este periódico que examina la serie de roles políticos, económicos y culturales que ha tenido en la historia de Chile. Desde la creación de El Mercurio de Valparaíso, el 12 de septiembre de

1827, y del de Santiago el 1 de junio de 1900<sup>88</sup>, este diario ha sido, sin duda, un medio protagonista cuando se trata de generar estos “sentidos de lo social” de los que dábamos cuenta en el capítulo anterior. Con esto me refiero a que su rol se ha vuelto crucial en coyunturas políticas y económicas cuando se ha tratado de difundir e implantar ideas, pudiendo ejemplificarlo, sin separarnos del contexto de estos textos, justamente con el momento del Golpe Militar, sus años previos y posteriores (este juicio puede ser extendido a su filial en Valparaíso, donde por varios años escribe Víctor Carvacho). Cualquiera de nosotros puede acceder al diario en la Biblioteca Nacional de Chile y dedicarse a observar la vehiculización de un mensaje que en la Unidad Popular buscó crear la sensación de caos y desestabilización, para pasar luego del Golpe a refrendar la lógica de la “reconstrucción” y, con ello, defender la serie de políticas económicas – especialmente- que comenzaron en los años posteriores a implantarse en Chile. Un ejemplo de esto fue la campaña de “Reconstrucción Nacional”, que luego del Golpe tuvo al Mercurio de Santiago como uno de sus principales difusores, propagando la idea de un país en ruinas luego de la Unidad Popular, y que sería levantado por la Junta Militar. Incluso, este relato tuvo implicaciones culturales, en diversos remates de obras realizados por la causa, que no era sólo retórica sino también monetaria: el fin era juntar dinero a través de donaciones.<sup>89</sup> En este mismo sentido, El Mercurio de Santiago dedicó una serie de reflexiones sobre el contexto cultural del país, donde el contraste era siempre realizado entre el caos marxista y el orden y limpieza del nuevo gobierno. Este nuevo orden dejaría atrás

---

<sup>88</sup> EL MERCURIO de Valparaíso [en línea] <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95710.html> [consulta: 27 julio 2018]

<sup>89</sup> Para más detalles, ir a página 28 de esta tesis.

el control marxista de los medios culturales (la literatura, la plástica, la música, el cine), y lo reemplazaría por nuevas manifestaciones alejadas de lo político y lo social.<sup>90</sup> En síntesis, El Mercurio siempre ha operado como el aparato de prensa del poder económico dominante.<sup>91</sup>

El Cronista es otro diario que aparece dando espacio a esta escritura, específicamente a la de Ana Helfant. Si El Mercurio fue un aparato de apoyo para las ideas y políticas del gobierno militar, El Cronista es un despliegue abierto de propaganda. Esto, porque El Cronista fue el nombre que tomó el diario La Nación, de propiedad del Estado desde 1927. La cronología, entonces, sucede así: desde el 11 de octubre de 1973 La Nación pasó a llamarse La Patria, nombre utilizado hasta agosto de 1975 cuando pasó a llamarse El Cronista hasta junio de 1980, fecha en la que volvió a su nombre original: La Nación<sup>92</sup>. En el arco temporal que nos ocupa, la revisión fue realizada tanto a El Cronista (entre 1977 y 1980), y luego a La Nación (desde 1980 a 1982). Como mencionábamos, en el primero escribió Ana Helfant, y luego en La Nación pesquisamos artículos de la misma autora y de Víctor Carvacho.

En el caso de las revistas, son pertinentes a este estudio la revista *Ercilla* y *Selecta*. En el caso de *Ercilla*, este fue un magazine –que existe hasta el día de

---

<sup>90</sup> s/a. “Significativo rescate de la cultura”. 1974. *El Mercurio*, Santiago, Chile, 24 ene., s/p citado en LEIVA, G. y ERRÁZURIZ, L. H. 2012. *El Golpe Estético. Dictadura militar en Chile 1973-1989*. 1a ed. Santiago, Ocho Libros Editores. p. 11.

<sup>91</sup> Para más datos respecto a El Mercurio y el período dictatorial, ver OSSANDÓN, F. *El Mercurio y la Represión, 1973–1978*. En: REYES MATTA, F.; RUIZ, C. y SUNKEL, G. (Edit.). 1986. *Investigación Sobre la Prensa en Chile 1974–1984*. Santiago, CERC/ILET.

<sup>92</sup> Estas fechas y cambios fueron cotejadas en el mismo archivo de La Nación perteneciente a la Universidad Diego Portales y a través de este artículo que detalla en alguna medida la historia del diario en este período: SANTIBAÑEZ, A., & LUENGO, A. 2012. La renovación de La Nación: ¿misión imposible?. *Cuadernos de Información*, N° 8, 110-114. [en línea] <https://doi.org/10.7764/cdi.8.324> [consulta: 19 agosto 2018]

hoy- y que en sus páginas abarcaba los más variados temas: economía, política, noticias internacionales, deporte, sección femenina (supeditada a divulgar recetas de cocina y consejos de belleza), hasta llegar a cultura. El trayecto de la revista Ercilla, para trazarlo muy someramente en relación a su discurso político, se planteó en los años de la Unidad Popular como un medio opositor al gobierno, para pasar luego del Golpe a difundir y apoyar las políticas implementadas por la dictadura, además de ocupar su tribuna para mostrar la cara amable y “humana” de los generales de la Junta Militar, en extensas e íntimas entrevistas.<sup>93</sup>

Pasados los primeros años de la dictadura, la revista Ercilla, marcadamente relacionada con la Democracia Cristiana, comienza a retroceder en su apoyo hacia el gobierno. Esto porque durante 1976, la radio Presidente Balmaceda, también dominada por este partido, es clausurada por el régimen, exiliándose su director y otros funcionarios. Con ello, la revista Ercilla comienza a activar algunas discusiones críticas en relación al gobierno, lo que se silenció por la vía de la compra que un grupo de privados realizó de la misma en pos de volver a normalizar el discurso de la revista.<sup>94</sup> Así, volvía en 1977 a ser un órgano obediente de la dictadura.

Por otro lado, la revista Selecta era una publicación especializada en las artes, abarcando música (clásica, por supuesto), teatro, danza, literatura y artes visuales. Publicó sólo cuatro números entre 1979 y 1980, y desconocemos si tiene alguna conexión con la revista del mismo nombre activa en Santiago entre 1909 y 1912.

---

<sup>93</sup> Un ejemplo de ello es la edición del 12 al 18 de septiembre de 1979, donde la imagen de portada es un risueño retrato de Augusto Pinochet, que va con el título: “Exclusiva Entrevista a Pinochet”.

<sup>94</sup> Esta situación se encuentra más ampliamente descrita en SANTA CRUZ, E. 2014. Prensa y Sociedad en Chile, Siglo XX. Santiago, Editorial Universitaria. p. 187



El formato de esta revista es importante de señalar, en tanto era extensa (aproximadamente 30-40 páginas) y su papel era de un alto gramaje, lo que permite elucubrar su alto valor de elaboración y por lo tanto de venta. Era, con todo, una revista para un público erudito, interesado en la tradición del arte chileno y universal, donde tenían poco y nada de cabida las manifestaciones del arte más vanguardista. La descripción que Osvaldo Aguiló realiza de esta publicación, es decisiva: “expresión que postula el más tradicional concepto de arte, el de la contemplación y la decoración, el arte como bien de consumo material, como valor de intercambio comercial, de capitalización”<sup>95</sup>. En ese sentido, se vuelve una publicación que, si bien tuvo solo dos años de vida, aparece como importante en este ejercicio de detectar el discurso de la crítica de arte que sustentó a la “escena institucional” durante este período.

### 1. Los críticos

Víctor Carvacho escribió críticas de arte en diversos medios de circulación nacional, destacando su constante relación con la derecha política. En ese sentido, los medios en que escribió durante la primera mitad del siglo XX – aproximadamente-, se identifican con esa misma corriente, siendo estos: “El Debate”, “El Imparcial” y el semanario “PEC” (Política, Economía y Cultura). En una de las publicaciones del Departamento de Extensión Cultural, se menciona que habría escrito también en la revista Zig-Zag, Pro Arte y El Mercurio de Valparaíso.

---

<sup>95</sup> AGUILÓ, O. Propuestas neovanguardistas..., p. 23

Nacido en Chile en 1916, su formación inicial es como pintor, desempeñándose en un principio de su carrera como profesor de artes plásticas, y luego como académico de historia de las artes industriales y decorativas en la Universidad Técnica<sup>96</sup>, y como profesor de Dibujo e Historia del Arte en la Universidad de Chile, sede Valparaíso<sup>97</sup>. Entre sus publicaciones, siendo la mayoría monografías de artistas chilenos, destaca su “Historia de la escultura en Chile” (Andrés Bello, 1983). En 1992, cuando ya era un crítico de arte consagrado como tal, realizó una exposición de sus últimas pinturas en la Galería Fundación Nacional de la Cultura, dirigida por Lucía Pinochet Hiriart, a la que asistió el mismísimo Augusto Pinochet.<sup>98</sup> Cuatro años más tarde, en 1996, Víctor Carvacho muere.

Dentro del arco temporal que abarca esta investigación, escribió críticas de arte y artículos referidos a esa disciplina, para El Mercurio de Valparaíso (1977-1980) y el de Santiago (1981-1982), además de las revistas Selecta (1979), el diario La Nación (1980) y dos pequeños artículos, encontrado uno en El Cronista (1977) y otro en Revista Ercilla (1978). No resulta azaroso que nombremos estos dos últimos artículos, ya que dan cuenta de la importancia que poseía Carvacho dentro del circuito de la crítica de arte de la época, siendo una personalidad a la que estos medios recurrieron cuando necesitaron una voz “especializada” que se pronunciara puntualmente respecto a ciertos temas. Por otra parte, en el diario La Nación, durante 1980, escribió comentarios acerca de la temporada de Ballet en Santiago, en el suplemento dominical “La gran revista de la Nación”.

---

<sup>96</sup> CARVACHO, V. 1980. “Gobelinos”. Selecta (4): 36-37.

<sup>97</sup> VIAL. E. “Los herederos de Romera”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista del Domingo, Chile, 8 may., 8.

<sup>98</sup> s/a. s/t. 1992. Las Últimas Noticias, Santiago, Chile, 18 mar., 31

De los tres autores es quizás el que más exhibe signos de erudición, tanto desde el punto de vista historiográfico como formal, al enunciar datos, referencias bibliográficas y descripciones acuciosas de colores, formas y materialidades desplegadas en las obras que analiza, dando cuenta de su formación como pintor y su desempeño como académico y, además, dejando traslucir cierta sensorialidad en sus escritos, es decir, identificando formas y materialidades con sentimientos específicos.

En sus artículos, ya fueran de fotografía, escultura o incluso de arte conceptual y tendencias más vanguardistas –siempre denostadas- existieron informaciones históricas, obras referenciales, autores y teóricos que sustentaban los recorridos realizados. Por ejemplo, en un artículo publicado en El Mercurio de Valparaíso sobre la obra de Juan Díaz Fleming<sup>99</sup>, aprovechará el espacio para dar diversas referencias respecto a la escultura precolombina mexicana, hondureña y guatemalteca, así como también a los etruscos.

Una característica particular de la escritura de Carvacho es la puesta en contexto histórico de las distintas manifestaciones que trata a partir de un movimiento o corriente del arte. Ya sea pintura, escultura, grabado o alguna propuesta más vanguardista, gran parte de las veces Carvacho sitúa a los artistas que trata dentro de la historia universal del arte, su relato occidental y sobre todo europeo. Es decir, identifica a un artista y su práctica con movimientos como el expresionismo, el cubismo o el dadaísmo, como si estos movimientos pudieran tener homólogos e incluso miembros entre los artistas chilenos. Un ejemplo de

---

<sup>99</sup> CARVACHO, V. “Juan Díaz Fleming exalta lo viviente”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 28 ago., B.

esta caracterización es el artículo publicado en “El Cronista” en agosto de 1977, con motivo de la exposición de Álvaro Donoso en el Museo de Arte Contemporáneo en Santiago. En este artículo y otros, dedicados a este artista, el autor situará a Donoso dentro de la corriente del expresionismo, pero con un sello distinto a Ernst, Tanguy o Duchamp.<sup>100</sup> La labor divulgativa, en este caso, no va más allá de nombrar a estos otros tres artistas, sin explicar mayores antecedentes de este movimiento.

Por supuesto que este mecanismo de identificación lo realiza sin muchos argumentos, haciéndose solo de los aspectos formales de las obras y ni siquiera informando de algunas líneas generales de estas tendencias de la historia del arte en Europa. Resulta clave tener esto en cuenta, ya que no sería del todo incorrecto decir que esta puesta en contexto podría haber convertido a los artículos de Carvacho en un vehículo para difundir en Chile a estos movimientos; y de hecho lo son, pero con ciertas aprehensiones, como las que nombrábamos anteriormente: son meras caracterizaciones que nunca profundizan respecto a estos movimientos, más que dando otros nombres de sus exponentes; tampoco exhiben datos duros o informaciones que permitan hacerse una idea acabada de las reflexiones que estas corrientes promovieron, no sólo sobre el arte sino que tocando a la filosofía, la historia y el contexto –pensando en un lector interesado pero situado en Chile-.

Lo que sí ocurrió en algunos de sus artículos, fue una suerte de repaso por algunos importantes movimientos de la historia del arte occidental, poniendo en

---

<sup>100</sup> CARVACHO, V. “Algo acerca de la obra de Álvaro Donoso”. 1977. El Cronista, Revista Universidad de Chile, Santiago, Chile, 4 ago., 15.

contexto y dando a conocer referentes internacionales en un circuito chileno poco poblado por estas alusiones (en los espacios académicos y de prensa especializada, principalmente).<sup>101</sup> Un caso particular al respecto es el artículo “Pluralidad en el collage”<sup>102</sup>, referido a una exposición relacionada a esta práctica, pero donde las referencias a la exposición son mínimas, tomando mucha más relevancia la historia del collage como práctica. Carvacho parte con una definición de collage, no dando por sentado que un posible lector sepa el significado de este concepto artístico. Es interesante que introduzca el trayecto seguido por el collage desde su comienzo como procedimiento artístico, del que se desprenderá luego la introducción de otros objetos del mundo real al espacio pictórico. Toca con ello al dadaísmo y al surrealismo, y de pronto más de la mitad del artículo es sobre la historia del collage y ya no sobre la exhibición en la sala de exposiciones de la Facultad de Arte y Tecnología de Universidad de Chile (sede Valparaíso). Llama la atención que llegue hasta Rauschenberg, y en los casos chilenos nombre a Camilo Mori y a Ludwig Zeller, haciendo conexiones entre prácticas contemporáneas del arte universal y el contexto chileno, cuestión que, como veremos más adelante, pobló comúnmente su escritura.

Si bien en los tres autores es posible identificar como constante el enfoque en lo formal de las obras (sus colores, materialidades, su volumen, la luz, etc.), en

---

<sup>101</sup> Este es el caso de artículos como “Nombres nuevos del arte español”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 29 ene., A-B, en donde recorrerá brevemente el arte pop; en “Arte abstracto en Valparaíso”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 14 may., A, en donde hace un recorrido histórico del origen de la abstracción, definiéndola desde el cubismo, pasando por Kandinsky, Delaunay, Mondrian, Jean Arp, Dalí y llegando a los casos chilenos. Se refiere también a EEUU, donde nombra a Pollock y, equivocada y/o extrañamente, a un “Robert Matta” como ideólogo del “action painting”.

<sup>102</sup> CARVACHO, V. “Pluralidad en el collage”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 02 jul., B.

Víctor Carvacho esta constante toma un cariz particular. De los tres, parece ser el que más posee un vocabulario plástico para referirse a este aspecto de las obras, quizás por su formación inicial como pintor. Sus descripciones son siempre muy específicas, llenas de detalles colorísticos, volumétricos e incluso acudiendo al recurso de la sinestesia. Por ejemplo, de Pacheco Altamirano hablará de sus “verdes picantes y frescos, de sus azules densos, de los anaranjados y rojos de singular vivacidad y fuerza”<sup>103</sup>; de Álvaro Donoso dirá “Sobre la blanca extensión del papel, preservado con esmero en su más virginal pureza, se desplaza contornando dos o tres formas, un trazo uniforme, casi marcial, resuelto, pensado, orgulloso y limpio”.<sup>104</sup> Inclusive, cuando se trata de comentar otras disciplinas, como por ejemplo la fotografía, su foco estará por igual en lo formal y lo *plástico* de aquellas imágenes.<sup>105</sup>

El valor de lo formal en Carvacho llega a ser tal, que incluso en este mismo artículo sobre Álvaro Donoso citado anteriormente, declarará explícitamente la importancia que los aspectos plásticos tienen para él: “no hay tema que valga si no es por los valores plásticos”<sup>106</sup>, supeditándose así a los aspectos formales de una obra de arte para hablar sobre ella.

Como todos los críticos de arte, Carvacho hace uso de referentes críticos e históricos, y en algunas ocasiones los nombra. En el caso de los referentes

---

<sup>103</sup> CARVACHO, V. “Arturo Pacheco Altamirano”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Chile, 17 febr., 5.

<sup>104</sup> CARVACHO, V. “Álvaro Donoso. La potencia creadora de la Quinta Región”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 14 ago., B.

<sup>105</sup> CARVACHO, V. “Fotografía de Arte”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 05 jul., E-11.

<sup>106</sup> CARVACHO, V. “Álvaro Donoso. La potencia creadora de la Quinta Región”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 14 ago., B.

extranjeros, se encuentra Eugenio D'Ors, nombrado por Carvacho en un artículo sobre Sergio Montecino para la revista *Selecta*. D'Ors fue un periodista y crítico de arte español con una conocida labor cultural durante el franquismo. Para Carvacho, las palabras de D'Ors tienen sentido respecto a la pintura de Montecino, al decir este que le importa más “la sustancia del sentido” que “la cáscara de la pintura”<sup>107</sup>. Este tipo de citas podrían resultar contradictorias si pensamos en la escritura de Carvacho que, en general, se centra en esa *cáscara de la pintura*, es decir, en su aspecto formal. Sin embargo, cierto “espiritualismo” presente en sus escritos podría relacionarse a esta “sustancia del sentido” más allá de la materia.

El uso de un referente como D'Ors por parte de Carvacho nos puede llevar a otras conjeturas, relacionadas a la conciencia de este autor de su función de crítico de arte, y a la tradición que esta práctica posee en el contexto hispanoamericano. Esto, porque Eugenio D'Ors escribió una serie de textos<sup>108</sup> que definen y categorizan diferentes tipos de crítica de arte, sistematizando y profesionalizando, así, esta práctica.

Otro referente de Víctor Carvacho es el historiador del arte Herbert Read. En un artículo titulado “Julio Aciaras, pintor ingenuo”<sup>109</sup>, Carvacho lo utiliza para defender la entrada a la historia del arte de la pintura ingenua, antagonizando con él, ya que Read justamente no los consideró en su “Historia de la pintura

---

<sup>107</sup> CARVACHO, V. 1979. “Retrospectiva de Sergio Montecino”. *Revista Selecta* (2): 16-17.

<sup>108</sup> Siendo uno de los más importantes “Mi Salón de Otoño”, publicado como suplemento de la *Revista de Occidente* en 1924.

<sup>109</sup> CARVACHO, V. “Julio Aciaras, Pintor Ingenuo”. 1981. *El Mercurio, Artes y Letras*, Santiago, Chile, 16 ago., E-15.

moderna". Los argumentos de Carvacho sostienen, en cambio, que estos pintores gozan de "la mantención de la llama poética suficiente para darles un sitio en la historia del arte", en un tiempo como el suyo "tan seco de alma como de poesía". A pesar de estas imprecisiones más bien caídas al romanticismo, Carvacho da algunos signos de objetividad histórica, nombrando la primera aparición de estos pintores ingenuos en el Salón de los Independientes de 1884. Luego nombra pintores ingenuos de Estados Unidos, Brasil, y enfatiza los de Haití, dice que el "padre" de todos ellos es Henri Rousseau, cuenta una anécdota entre él y Picasso, y luego otra con Degas, en algo que podríamos situar como un intento de dinamizar la lectura de un relato más factual. Es interesante que su último párrafo se refiera a la relación entre el arte y la vida, y cómo estos pintores ingenuos son para él tan importantes porque "vida y obra son inseparables", en una alusión que –tal vez- podríamos relacionar con las primeras vanguardias, aunque no se refiere a ellas.

En El Mercurio de Valparaíso, algunos años antes, también citó a Herbert Read<sup>110</sup>, en específico su ensayo "Los confines de la pintura" (1964), donde da las razones que dañan a la pintura abstracta. Al respecto, Carvacho dirá: "La pintura, al margen de las tendencias, por encontradas que sean, crea sus propias reglas formales sobre la base de una particular expresividad. Este proceso es siempre individual. Se cumple en la intimidad misteriosa y apartada de un sujeto que no tiene réplica." Nuevamente Read le sirve para justificar la importancia crucial de la subjetividad como vara de análisis en una obra, especialmente de pintura, donde

---

<sup>110</sup> CARVACHO, V. "Pintura abstracta de Alcañaga Vicuña". 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 9 abr., B.



este aspecto le resulta particularmente importante. Rescatará también de Herbert Read el concepto de “vitalidad espiritual”, que percibe en Alcayaga Vicuña (el pintor motivo del artículo). En este mismo texto citará a Ortega y Gasset sobre Velásquez, haciendo entre él y Alcayaga Vicuña algunas conexiones.

Por otra parte, algunos de los referentes chilenos de Carvacho son Antonio Romera, Ricardo Bindis, Roberto Zegers<sup>111</sup> y Waldemar Sommer<sup>112</sup>. En el caso de Bindis, es sobre todo citado cuando escribe comentarios de pintores ya consagrados en la escena chilena (Ana Cortés, por ejemplo). Por otro lado, Antonio Romera es una figura relevante en la escritura de Carvacho, al punto de ser motivo de un artículo completo<sup>113</sup> por la publicación de la Cuarta Edición de la “Historia de la Pintura Chilena”, con las correcciones que hizo Romera antes de morir. Introduce que estas serán palabras de homenaje al “maestro, artista y amigo” y más adelante dedicará líneas para hablar del contenido del libro. Cuenta anécdotas, enfatiza el manejo del idioma del crítico, con palabras exóticas y en desuso, cuestión que atribuye a la región de España de la que venía. Destaca su formación humanista, que para Carvacho lo facultaba para “hablar de todo”: novela, teatro, pintura, escultura, caricatura, y que le dio un estilo “sedoso”. Describe su casa, los lugares de trabajo que tuvo, reconoce haber tenido una amistad “respetuosa y distante”, haber compartido en entornos profesionales, y haberse percatado que su sentido del humor era lo más sobresaliente.

---

<sup>111</sup> CARVACHO, V. “Visión panorámica de la pintura”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Suplemento por los 150 años, Chile, 12 sept., Cuarto Cuerpo-4.

<sup>112</sup> Citado en el artículo CARVACHO, V. “Dibujo y grabado en la III Bienal”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 4 dic., B, al referirse a la obra del escultor Raúl Valdivieso.

<sup>113</sup> CARVACHO, V. “Antonio Romera y su formación humanista”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 5 jun., B.

En la siguiente edición de la Revista Cultural del Mercurio de Valparaíso, Carvacho estará nuevamente a cargo de un artículo sobre el libro reciente de Antonio Romera.<sup>114</sup> Destacará su moderna diagramación, y aprovechará de dar una pequeña reseña de antecedentes históricos de las publicaciones sobre arte. Luego detalla la interrogante con la que escribe Romera: ¿existe una pintura propiamente chilena?, que el crítico español responde afirmativamente. Enuncia Carvacho las características de ella: predominio de la pintura de paisaje, “particular sentido del color”, “expresividad serena”, y a lo que dedica más líneas: “la carencia de elementos autóctonos, residuos de elementos aborígenes”, ya que la cultura en Chile es eminentemente occidental, de procedencia mayoritariamente europea “sobre un fondo hispánico”, con un mestizaje que en valores culturales no influye. Y cita en todo esto al historiador Francisco Encina Armanet, conocido por sus criterios conservadores. De esta forma, este artículo y otras referencias más indirectas al trabajo de Romera dan cuenta de la conexión como referencia teórica y discursiva entre Carvacho y el crítico español, además de poder percibirse los encuentros teóricos entre ambos autores, en cuestiones tan importantes como la búsqueda esencialista por una “pintura chilena”, además del vocabulario crítico al que ambos recurrieron.

En otros artículos, y de manera mucho más excepcional, citará a José María Moreno Galván<sup>115</sup> para referirse a la escena artística en España; así también hará

---

<sup>114</sup> CARVACHO, V. “Una edición póstuma de historia plástica chilena”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 12 jun., B.

<sup>115</sup> CARVACHO, V. “La pintura de Arturo Alcayaga”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 4 dic., B.

referencia a importantes revistas de arte contemporáneo, como Art News<sup>116</sup>, citando a Natalie Edgar. Nombramos como “excepcional” este tipo de referencias ya que comportan un desvío respecto a las alusiones que comúnmente realizó Carvacho de otros críticos y periodistas. En el caso de José María Moreno Galván este representa otra forma de hacer crítica, mucho más cercana a la contingencia histórica, además de comportar otro pensamiento político, directamente vinculado al comunismo. Sobre el artículo de Art News, resulta relevante que en un contexto conservador se cite el arte contemporáneo de una publicación extranjera y con poca recepción en Chile, y que haría circular muchos otros referentes para los críticos y artistas locales.

Si bien Carvacho posee pocas alusiones al arte de América Latina o arte latinoamericano como categoría, una de las pocas veces que utiliza el concepto lo hará aludiendo a Damián Bayón<sup>117</sup>, específicamente las referencias que este teórico –una voz en esa época ya instaurada- realiza sobre el arte chileno en el contexto latinoamericano, caracterizándolo como “algo de inasible, distinto, complejo”,. Estas particularidades le vienen bien a Carvacho para referirse a cualquier artista –en el caso de este artículo es Alonso Gómez-Lobo Guevara- y seguir reproduciendo la lógica de aquello inabordable, etéreo, y particular.

---

<sup>116</sup> Íbid.

<sup>117</sup> CARVACHO, V. “Gómez-Lobo, un artista complejo y profundo”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 16 abr., B.

Otro aspecto relevante de su escritura en estos artículos es que en varios de ellos<sup>118</sup> pasa de una exposición a otra sin más preámbulo que escribir “A otra exposición”, lo que da cuenta del poco espacio que tiene para explayarse en sus comentarios –lo apretada que parece su escritura pasando en menos de 600 palabras entre tres exposiciones-, y que puede estar determinado por su ímpetu de tratar varias exhibiciones o por el encargo de quien guiaba sus temas en el diario, en un afán por abarcar una mayor cantidad de exposiciones tratadas. Cualquiera fuera la razón de esto, es claro que le quita peso y profundidad a las exposiciones comentadas, y provoca extrañas combinaciones entre temas como la platería mapuche, collages de Braulio Arenas y una exposición de grabado.

Si bien lo que buscamos en este estudio es delimitar ciertas categorías de sus discursos, estos siempre caen en contradicciones y espacios oscuros que nos impiden segmentar de manera tajante su escritura. En este sentido, resultan interesantes las referencias que Carvacho realiza en un artículo sobre la pintora Ana Cortés<sup>119</sup>. En el comentario, el autor se da un espacio para citar textualmente partes de un debate ocurrido en 1928 en una publicación que cita como “Bellas Artes. Revista Ilustrada”, donde un crítico, de quien no dice el nombre, desdeña el arte de quienes estarían detrás de la generación chilena de 1928; nombra a artistas como Vlaminck, Picasso, Modigliani y Cezanne. Carvacho asume que este debate es “conservador”. Sin embargo, podríamos situarlo a él también en el lugar

---

<sup>118</sup> CARVACHO, V. “Platería Araucana”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 2 ago., E-5; “Varias exposiciones”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 13 sept., E-5; “Foto y Otras Artes”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, E-5.

<sup>119</sup> CARVACHO, V. “Muestra de Ana Cortés, buen comienzo de 1977”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 06 febr., B.

de estos críticos que, ante todo signo de “novedad” o ampliación de los límites, se encargan de elogiar un arte correcto y tradicional.

La escritura de Carvacho tiene poco de interpretación y mucho más de contextualización histórica, caracterización y relación con movimientos del arte universal. El poco grado de interpretación de sus textos se deja ver en uno que otro artículo en que intentó develar el significado de alguna obra. Un ejemplo de este intento es el siguiente: al referirse a un grabado de Sergio Rojas, analiza los colores usados por el artista, así como la interpretación de ciertos símbolos. Por ejemplo, “estrías ondeantes” son para Carvacho imágenes que apelan al fluir del agua, y con ello al tiempo que pasa, afirmando que “pocas veces hemos podido admirar una más hermosa correspondencia entre significado y forma”<sup>120</sup>, reduciendo así a una relación unívoca y lineal la imagen y su significado, en una visión estrecha entre forma y contenido.

Respecto a Ana Helfant, podemos decir que fue académica y crítica de arte en diversos medios. De nacionalidad rumana, su padre Henry Helfant, fue funcionario diplomático de ese país<sup>121</sup>. La información más detallada que hemos podido recabar de ella y su trayectoria académica la encontramos en una breve reseña curricular presente en el Suplemento “Beethoven y su época”, del diario El Cronista de Santiago, publicada el 11 de agosto de 1977. Este suplemento era una publicación en colaboración con la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, y apareció por varios jueves en el

---

<sup>120</sup> CARVACHO, V. “Grabados de Rojas y maestría de Janosa”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 03 jul., B.

<sup>121</sup> VIAL. E. “Los herederos de Romera”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista del Domingo, Chile, 8 may., 8.

diario, contando con artículos de diversos académicos, comentando distintos aspectos de la vida y obra del músico. De este grupo de académicos formaba parte Ana Helfant, y su reseña nos da hoy algunas luces de los cursos que dio en la Universidad de Chile y la Universidad Técnica del Estado: "Profesora de Historia de la Cultura, Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Profesora de Historia Comparada de las Artes del Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile. Profesora de Historia del Arte y de Estética, del Departamento de Arte de la Facultad de Estudios Generales de la Universidad Técnica del Estado, Crítico de Arte y Teatro del Suplemento Dominical del Diario El Cronista."<sup>122</sup> Además, en un artículo de Sonia Quintana en El Mercurio de Santiago, Ana Helfant aparece nombrada como jurado de la V Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, junto a Francisco Otta, Waldemar Sommer, Alvaro Donoso y Ricardo Mac Kellar.<sup>123</sup>

Respecto a su trayectoria como crítica de arte, habría estudiado arte en España y posteriormente en Chile. Sobre sus conexiones con el medio chileno, habría sido el artista Gregorio de la Fuente quien la llevó a escribir "Las Últimas Noticias"; después trabajó en "El Diario Ilustrado", en "Política y Espíritu", en las revistas "Ercilla" y "Eva" y en el diario "La Prensa"<sup>124</sup>. Según las pesquisas de esta investigación, toda esta actividad de la autora habría sido fuera del arco temporal que nos atañe.

---

<sup>122</sup> s/a. "Currículum de los profesores". 1977. El Cronista, Suplemento Beethoven y su época, Vicerrectoría de Extensión y Comunicación Universidad de Chile, Santiago, Chile, 11 ago., 1.

<sup>123</sup> QUINTANA, S. "V Bienal Internacional de Arte de Valparaíso". 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 01 nov., E-5.

<sup>124</sup> VIAL, E. "Los herederos de Romera. 1977". El Mercurio de Valparaíso, Revista del Domingo, Chile, 8 may., 8.

Otro dato biográfico al que pudimos acceder gracias al arqueo de prensa de esta investigación, fue la alusión que ella misma hace a su participación en el programa de televisión “El Gran Jurado”, conducido por Patricio Bañados en 1977.<sup>125</sup> Este programa fue emitido por Televisión Nacional desde 1976, y su nombre original era “El Gran Jurado Ahorromet”. En 1981 fue adaptado por Teleonce cambiando su nombre a “El Gran Jurado”. Fue un programa de concurso donde los participantes respondían preguntas de variados temas a elección, desde biografías de personajes famosos hasta literatura de algún período histórico.<sup>126</sup> Por otra parte, también a través de sus propios artículos, habría sido funcionaria del Ministerio de Relaciones Exteriores, por lo menos durante 1980, fecha de publicación de una entrevista que la autora realiza al escultor Juan Egenau, con motivo de su exposición en la sede de la OEA en Washington<sup>127</sup>. Según el artículo, la misma Helfant habría llevado la exposición a Washington, debido a una enfermedad del artista.

En el arco temporal que abarca esta investigación, pesquisamos artículos suyos en el diario El Cronista de Santiago (1977), luego en La Nación (en 1980, compartiendo tribuna con Víctor Carvacho), en la Revista Selecta (1979) y dos apariciones con escritos en El Mercurio de Santiago.

Se destacó por escribir también críticas de teatro en las publicaciones mencionadas. Esta escritura era también muy contingente en relación a las

---

<sup>125</sup> HELFANT, A. “Patricio Bañados: TV de bajo nivel, por apatía del televidente culto”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 21 ago., 3.

<sup>126</sup> DURÁN ESCOBAR, S. 2012. Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet. Santiago, Lom. p. 75.

<sup>127</sup> HELFANT, A. “Juan Egenau exhibe en Washington”. 1980. La Nación, Santiago, Chile, 17 oct., B-6.

temporadas de teatro activas en Santiago, comentando siempre obras en pleno período de estreno. La escritura sobre teatro fue tan intensa para esta autora, que en “El Cronista” tuvo por cerca de un año la crítica de artes plásticas y la de teatro en el mismo suplemento cultural y de espectáculos, titulado “El Cronista Dominical”. Compartía allí, a veces, sus comentarios de teatro con el crítico Pedro Lastra, llegando incluso a criticar en la misma página ambos una misma obra en estreno.<sup>128</sup> Por otro lado, en la Revista Selecta, de carácter especializada, también publicó periódicamente críticas y comentarios de teatro.

A modo de análisis general, podríamos decir que, en los documentos encontrados, la escritura de Helfant es mucho más periodística que la de Carvacho. A lo que nos referimos con esto es que muestra menos signos de conocimiento histórico (fechas y descripciones de contextos, aporte de datos, por ejemplo), y que posee una escritura con conceptos más cercanos al manejo general de quienes se interesan por las artes visuales. Esto también se vio reflejado en la cantidad de artículos de exposiciones que estaban abiertas al momento de la publicación de sus textos. En el caso de Carvacho, se dio más a artículos reflexivos respecto a una práctica o una crisis de la que quisiera comentar. Aún así, el tipo de escritura que sigue prevaleciendo en ambos es aquella referida a exposiciones abiertas en ese momento, teniendo en este sentido la prensa y con ello la escritura de estos autores, una labor de divulgación y dinamización informativa del campo artístico.

---

<sup>128</sup> Este es el caso de las críticas tituladas “La viuda de Apablaza”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 14 ago., 11; “Wolffkindergarten”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 13 nov., 7; “Fausto, schock histórico”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 20 nov., 6.



A pesar de esta visión general, es correcto hacer mención de las mutaciones de la escritura de Ana Helfant, dependiendo del medio de prensa en que se insertaba. La revista *Selecta*, donde también escribió Víctor Carvacho, comporta otro campo de divulgación y por lo tanto otra forma de abordar la escritura. Esta publicación es especializada en artes (música, teatro, pintura, literatura), y dada esa exigencia, la escritura de Helfant se vuelve mucho más “erudita”, dando alcances de citas y variadas referencias bibliográficas, que en los artículos de “El Cronista” aparecieron muy pocas veces. Además, la forma de construir los artículos era mucho más estructurada y monográfica en *Selecta*, disponiendo la información entregada en recorridos lineales que denotan cierta constricción respecto a sus propias opiniones y juicios más íntimos, los que sí tuvieron espacio en sus artículos de prensa en *El Cronista*.

Respecto a su paso por *La Nación*, consideramos que su escritura en dicho medio tuvo un giro recurrente hacia sus propias opiniones respecto del contexto, con artículos sobre el rol de la empresa privada en el arte<sup>129</sup>, los artistas chilenos en el extranjero<sup>130</sup> y la escena artística chilena<sup>131</sup>. Consideramos que tiene especial relevancia el artículo “Arte comprometido y apagón cultural”, donde se dedica a denostar el concepto de “compromiso”, como uno apropiado por la izquierda para ser usado únicamente con fines políticos, y en esa misma senda argumenta que el “apagón cultural” es un invento para desprestigiar a Chile en el

---

<sup>129</sup> HELFANT. A. “La empresa privada y el arte”. 1980. *La Nación*, Santiago, Chile, 16 ago., B-8; “USA y la contribución a las artes”. 1980. *La Nación*, Santiago, Chile, 16 jul., C-12

<sup>130</sup> HELFANT. A. “Creer en nuestros valores plásticos”. 1980. *La Nación*, Santiago, Chile, 7 jul., C-14

<sup>131</sup> HELFANT. A. “Belleza y arte programados”. 1980. *La Nación*, Santiago, Chile, 26 jul., A-14; “Grandezas y miserias de un museo”. 1980. *La Nación*, Santiago, Chile, 18 jun., C-11; “Divagando”. 1980. *La Nación*, Santiago, Chile, 10 dic., B-6

extranjero, enumerando una serie de iniciativas que refutarían esta sentencia. Llama la atención que su última reflexión en este comentario sea respecto a la televisión, citando a Marshall McLuhan para argumentar que este dispositivo es fuertemente dañino para la sociedad chilena<sup>132</sup>.

Destacan además amplios artículos de la autora sobre grandes temas y artistas de la historia del arte universal, como por ejemplo el artículo de tres páginas completas de El Cronista por los 400 años de Rubens<sup>133</sup>, y el extenso artículo sobre la historia de la Bauhaus con motivo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes.<sup>134</sup>

Por otro lado, la escritura de Helfant relevaba exposiciones de algunas galerías de Santiago que acogieron a artistas relacionados a prácticas artísticas de vanguardia, como la instalación y la performance, tales como la Galería Bucci<sup>135</sup>, la Galería Época<sup>136</sup>, la Galería Cromo<sup>137</sup>, la exposición de grabados de Robert Rauschenberg en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura<sup>138</sup>, o comentarios sobre los Concursos de la Colocadora Nacional de Valores.<sup>139</sup> Sin embargo, los comentarios sobre exposiciones en estas galerías o concursos siempre se dieron

---

<sup>132</sup> HELFANT, A. "Arte comprometido y apagón cultural". 1980. La Nación, Santiago, Chile, 10 sep., B-8

<sup>133</sup> HELFANT, A. "400 años de Rubens". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 20 febr., 8-10.

<sup>134</sup> HELFANT, A. "Bauhaus. 60 años en la arquitectura de vanguardia". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 16 oct., 4-6.

<sup>135</sup> HELFANT, A. "Artesanía Aimara en Galería Bucci". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 13 mar., 8-9.

<sup>136</sup> HELFANT, A. "Las sardinas de Vostell". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 9 oct., 7.

<sup>137</sup> HELFANT, A. "Grabados de Carlos Altamirano". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 27 nov., 5.

<sup>138</sup> HELFANT, A. "Rauschenberg grabador". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 4 sept., 8-9.

<sup>139</sup> HELFANT, A. "Solo un concurso más". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 02 oct., 7.

cuando en ellas se exhibían trabajos más tradicionales, incluso no relacionados al arte contemporáneo, como por ejemplo la colección de arte aimara exhibida en la Galería Bucci. También se realizaron lecturas más conservadoras de las obras presentes (como en el caso de los concursos).

Un aspecto específico de la escritura de Helfant, que se percibe en cuanto se lee con una visión de conjunto todo el material recabado, es la fijación sobre las obras de los aspectos técnicos y del color. Al referirse a la obra de Francisco Javier Court, dirá lo siguiente: “Acercarse a cada uno de los dibujos es descubrir los recursos de una técnica refinada y un empleo del color más abundante de lo que aparece a primera vista.”<sup>140</sup> De los dos objetos de análisis aquí referidos, el color será el que más se repetirá en sus artículos, apareciendo en casi todos, casi de una manera obsesiva, lo que da cuenta del apego a uno de los aspectos formales más básicos de la lectura de una obra. A pesar de esta fijación por los aspectos formales, pudimos reconocer que solo en su escritura sobre teatro, Ana Helfant deslizó ciertos conceptos más críticos del contexto, como por ejemplo el concepto de “sociedad de consumo”, varias veces nombrado.<sup>141</sup>

Como veremos más adelante, algunas constantes específicas de Ana Helfant son el paisaje chileno como la esencia de la pintura chilena y la pintura en sí misma, como una disciplina que es siempre un reflejo del mundo circundante; o que puede plantear un distanciamiento, pero que siempre está anclada a lo real, lo

---

<sup>140</sup> HELFANT, A. “Los nuevos pájaros de Francisco Javier Court”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 07 ago., 7.

<sup>141</sup> Uno de los casos donde este concepto aparece más en su análisis de una obra es en el comentario titulado “Mel. Prisionero del sistema”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 28 ago., 8.

tangible: desde esa relación implícita radicarán todas sus discusiones. En este sentido, esta idea de la “pintura chilena”<sup>142</sup> no puede más que recordarnos a Antonio Romera, y su constante discusión respecto a si existiría realmente o no una pintura propiamente chilena. Este esencialismo nacionalista sería un resabio que condensa la puesta en circulación de este autor durante la dictadura.

Respecto a Sonia Quintana, pudimos acceder a una serie de datos biográficos detallados en la entrevista que le realiza Rosario Guzmán Errázuriz para la revista Vanidades, en 1982<sup>143</sup>, y también a través de una semblanza del diario La Discusión de Chillán, publicada en la sección “Escritores de Ñuble”<sup>144</sup>. En la entrevista se menciona que habría nacido en Chillán, cuestión que se confirma en la semblanza de 1997 y se añade 1945 como su año de nacimiento. Según la entrevista, está casada con el periodista Guillermo Yungue Taulis. Sobre su formación, en La Discusión se indica que es periodista titulada de la Universidad de Concepción. Respecto a su escritura, habría publicado en las revistas Algo Nuevo, Eva, Paula, 7 Días, En Viaje (de la que llegó a ser directora), Ercilla y los diarios La Tercera y El Mercurio. Desde mayo de 1979 se desempeñó como Jefa del Área de Cultura del Ministerio de Educación y habría tenido incursiones en la literatura, ganando dos veces el concurso de cuentos de la Revista Paula. “Cumpleaños” es el título del cuento que la llevó a alcanzar en 1970 el tercer premio de dicho concurso. Revista Paula le realizó una entrevista debido al

---

<sup>142</sup> ROMERA, A. 1969. Asedio de la pintura chilena. Santiago, Nascimento. p. 7.

<sup>143</sup> GUZMÁN ERRÁZURIZ, R. 1982. “Sonia Quintana: “Cultivando” a los chilenos”. Vanidades, 5 ene: 122-123.

<sup>144</sup> C.R.I. “Escritores de Ñuble”. 1997. La Discusión, Chillán, Chile, 13 abr., 2.

premio<sup>145</sup> en donde se declara como escritora, y nombra la revista de poesía “De los amaneceres”, que habría editado con Jaime Quezada y Silverio Muñoz durante su paso por la Universidad de Concepción<sup>146</sup>. Asimismo, menciona haber trabajado con Enrique Lafourcade en la editorial Zig-Zag, con quien habría comenzado a involucrarse en el ambiente de la literatura.

“Una vez un hijo” fue el título del cuento con el que ganó por segunda vez el concurso en el año 1972, lo que le valió una extensa entrevista en la misma revista<sup>147</sup>, donde se indica que se desempeñaba, al momento de la entrevista (febrero de 1973) como funcionaria del Ministerio de Relaciones Exteriores. Además, Quintana relata de su paso por la UNCTAD III<sup>148</sup>, donde trabajó en la organización. Aquí también se detallan sus referentes literarios: Jean Paul Sartre, Nicanor Parra, Carlos Droguett, Manuel Rojas y Simone de Beauvoir.

Al igual que Helfant, habría tenido apariciones en televisión, como panelista de “Almorzando en el Trece”, y en otros programas de televisión y radio, los cuales no aparecen detallados<sup>149</sup>. En esta semblanza del año 1997, se mencionan sus actividades en ese momento: docente de redacción periodística de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica, y desde 1991, Coordinadora de Proyectos Especiales de la Corporación Cultural de Las Condes, además de estar a cargo del suplemento “Artes y Letras” de El Mercurio. Habría publicado un libro titulado

---

<sup>145</sup> PUZ, A. 1970. “Así nace una escritora”. Revista Paula (53): 101-103.

<sup>146</sup> PUZ, A. 1970. “Así nace una escritora”. Revista Paula (53): 102.

<sup>147</sup> PUZ, A. 1973. “Sonia Quintana. Primer Premio Testimonio”. Revista Paula (134): 29-31.

<sup>148</sup> La III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo fue motivo de la construcción entre 1971 y 1972 de la UNCTAD III, edificio que albergó la Conferencia y que luego del Golpe de Estado pasó a llamarse Edificio Diego Portales. Actualmente es el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).

<sup>149</sup> C.R.I. “Escritores de Ñuble”. 1997. La Discusión, Chillán, Chile, 13 abr., 2.

“Las grandes momentos del arte nacional”, del que no se detalla el año y del cual no pudimos encontrar pistas. De acuerdo a las referencias críticas catalogadas por la Biblioteca Nacional, habría escrito hasta el año 2000 en El Mercurio y en la Revista Universitaria.

En cuanto a la prensa, Quintana escribió en El Mercurio de Santiago desde 1978 a 1982, en La Tercera de la Hora durante 1977 y en la Revista Ercilla (1977 y un artículo en 1978). En El Mercurio de Santiago escribió comentarios y críticas de artes visuales compartiendo tribuna con Nena Ossa y Waldemar Sommer, y desde 1981 en adelante pasó a escribir artículos de otras disciplinas artísticas o eventos culturales, de corte mucho más informativo, y enfocados en un público más general y menos especializado como el lector de sus críticas y comentarios sobre artes plásticas<sup>150</sup>. En La Tercera de La Hora estuvo a cargo de la sección “Panorama Cultural”, dedicada a teatro, artes visuales, música, literatura y televisión, comentando allí otros eventos, no sólo de artes visuales. El carácter de esa sección era mucho más informativo que reflexivo, y quizás es casi inexistente la presencia de críticas de arte con un juicio y una comprensión histórica, siendo estas alusiones comentarios como crónica o reseñas. Sin embargo, consideramos correcto tomarlas en cuenta en este estudio, en tanto ofrecen otra vertiente más en la que esta autora se desempeñó desde la escritura sobre arte y cultura en prensa. Finalmente, en Revista Ercilla publicó algunas entrevistas a personajes de las artes visuales, textos informativos sobre museos y temas patrimoniales,

---

<sup>150</sup> Específicamente nos referimos a su primer artículo de este tipo, titulado “La Corporación Cultural de Santiago hacia un nuevo destino”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 30 ago., E-9.

además de algunas críticas con un lenguaje mucho más erudito, citando referentes teóricos y otros críticos, con una escritura bastante parecida a la de El Mercurio de Santiago. Con alguna certeza, podemos argüir que este carácter de sus textos se daba por el tipo de publicación que fue la revista Ercilla, un magazine de actualidad, de entrega semanal, con entre 60 y 80 páginas aproximadamente que cubrían la política, temas internacionales, economía, negocios, y por supuesto una sección específica dedicada a cultura.

Una característica general de la escritura de Quintana, también mucho más periodística que erudita históricamente, fue la introducción de temas relacionados con las políticas culturales, pero no de manera explícita. Con esto nos referimos a que hace constantes menciones a la empresa privada y su apoyo al mundo de la cultura, a la defensa del patrimonio por parte de diferentes instituciones, a los museos y la restauración de obras, entre otros temas.<sup>151</sup> Estas reflexiones de Quintana, especialmente aquellas relacionadas al arte y la empresa privada, son consideradas positivas en tanto demuestran el avance económico de la administración dictatorial. Estas opiniones contrastan con las realizadas por Anny Rivera y Catalán y Munizaga, quienes relacionan el avance del “arte-empresa” al terreno que gana el “Estado subsidiario” como doctrina impuesta en Chile desde

---

<sup>151</sup> QUINTANA, A. “Museo de Bellas Artes tiene nuevo catálogo”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 28 may., V.; “Importancia y peligros de la restauración artística”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 18 jun., VI.

1973, considerada negativo en tanto el aparato estatal resulta inexistente siendo la responsabilidad cultural un tema netamente privado.<sup>152</sup>

Pero Quintana no sólo realiza referencias al contexto chileno sino que también al internacional. En su artículo "Aplicación de la ética en el arte"<sup>153</sup>, se refiere a una serie de debates suscitados en Norteamérica, donde se pregunta si es "moralmente aceptable" que un director de museo sea coleccionista, además de referirse a la legalidad de las obras compradas y de las reproducciones. Considera que estos temas son de "carácter universal" y por ende "compete a todos", y es correcto abordarlos en un artículo de prensa.

Como referimos anteriormente, el tema de la empresa privada será clave en la escritura de Quintana. Al respecto, en un artículo titulado "Esculturas para una nueva plaza", dirá: "Cuando diversos sectores representativos del pensamiento nacional ponen énfasis en la necesidad de definir una política de desarrollo cultural para Chile, la culminación del Concurso de Escultura Chilena Contemporánea, convocado por la Fundación BHC y la Empresa Constructora Renacimiento Ltda., se transforma en un paso más de esta carrera por incorporar el arte dentro de la vida diaria y elevar, así, el espíritu colectivo."<sup>154</sup> En esta declaración resalta la referencia a quienes serían "representativos del pensamiento nacional", en directa alusión, en este caso, a las empresas

---

<sup>152</sup> RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 81; CATALÁN, C. y MUNIZAGA, G. 1986. Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile. Santiago, Documento de Trabajo N° 49, CENECA. p. 19.

<sup>153</sup> QUINTANA, S. "Aplicación de la ética en el arte". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y cultural, Santiago, Chile, 02 jul., V.

<sup>154</sup> QUINTANA, S. "Esculturas para una nueva plaza". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 01 jul., E-5.



organizadoras del concurso. Esta idea vuelve a tener completa consonancia con el concepto de subsidiaridad que se implantaba entonces en Chile, en que el Estado reduce al mínimo su dirección cultural para dejar esta en las manos de las empresas. Además, la concepción de que el arte "eleva el espíritu" es una prueba más del conservadurismo y de una visión tradicional de la potencia de las artes plásticas.

Respecto al calendario-colección de doce láminas en color, editado por la empresa Phillips Chilena, con motivo de los 100 años del Museo Nacional de Bellas Artes, Quintana también publicará un comentario<sup>155</sup>, siguiendo con la idea de destacar estas iniciativas de apoyo desde la empresa privada al mundo cultural. En este artículo, dará algunos datos de la publicación: su título es "El despertar de la pintura chilena", cuenta con 115 mil ejemplares, la escritura estará a cargo de Ricardo Bindis, y será publicado mes a mes para terminar siendo un libro a fin de año<sup>156</sup>. Quintana valora la difusión artística de esta publicación al ser un calendario, y poder ubicarse en "lugares visibles", a lo que podríamos agregar su función doméstica y cotidiana, lo que permite ser "contemplado" todos los días.

Como es común, la autora también considera importante el rol educativo y de formación de gusto, debido a la cronología que traza un objeto como el calendario, cronología que podría continuarse y llegar hasta nuestros días, dándole así al lector herramientas del arte de ayer para analizar, como "observador activo y crítico", el arte de hoy. Si bien esta visión responde a un canon completamente

---

<sup>155</sup> QUINTANA, S. "Pintura Chilena. Calendario-Colección 1980. 1979". El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 23 dic., E-5.

<sup>156</sup> Íbid.

evolucionista presente en Quintana, aun así no es desacertado pensar que este tipo de publicaciones efectivamente contribuyen a la formación de un público, interesado en la historia de la pintura chilena.

Otro aspecto que cubre en sus escritos es el relativo a los Institutos Culturales Municipales y su rol artístico-cultural. Este tema está especialmente relacionado con las políticas culturales de la dictadura militar, contexto en que los Institutos Culturales, cumpliendo con los postulados del Estado subsidiario, vendrían justamente a reemplazar al Estado en la labor cultural hacia la comunidad. Para Quintana, estas instituciones municipales, algunas también ligadas a embajadas, "reflejan los intereses intelectuales y artísticos de una comunidad"<sup>157</sup>, a lo que podríamos agregar-desde el tiempo presente- que han perpetuado una visión "municipalizada" de la cultura. Quintana asume que cada Instituto Cultural depende de las arcas municipales, pero también relata nuevas leyes y mecanismos generados para que la empresa privada fomente estos centros.

Un tema particular de la escritura de Quintana es su constante alusión a artistas chilenos residentes en el extranjero, o que están teniendo exposiciones en otros países. Entrevistas y artículos –la mayoría de ellos en El Mercurio- sobre Raúl Valdivieso<sup>158</sup>, Federico Assler<sup>159</sup>, Benjamín Lira y Francisca Sutil<sup>160</sup>, Mario

---

<sup>157</sup> QUINTANA, S. "XXIII Salón de Ñuñoa". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 13 ene., E-5.

<sup>158</sup> QUINTANA, S. "Noticias de Raúl Valdivieso". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 09 jul., V; 1977. "El arte-sudor de Valdivieso". Revista Ercilla, sección Arte y Espectáculos, Plástica, 6 abr.: 51 y 52.

<sup>159</sup> QUINTANA, S. "Assler deja escultura que mira hacia el mar". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 11 jun., V; "Federico Assler, noticia en Madrid". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 25 nov., E-5.

<sup>160</sup> Elegimos nombrarlos juntos porque fueron pareja durante la época en que Quintana escribió sobre ellos, y además porque dedicó tanto artículos a cada uno, como juntos. De Benjamín Lira en

Carreño<sup>161</sup>, Ricardo Yrarrázaval<sup>162</sup>, Hernán Puelma<sup>163</sup> y Marta Colvin<sup>164</sup>, entre varios otros, dan cuenta de este interés por relevar las inquietudes y reflexiones de los artistas que estaban llevando sus carreras fuera de Chile. Esta era una plataforma comúnmente usada por Quintana para nutrirse de las “novedades” de Europa y Estados Unidos, así como para reflexionar sobre el contexto chileno desde la distancia geográfica de estos artistas. Un ejemplo elocuente de esto es el artículo dedicado al fin de la retrospectiva de Picasso en Nueva York<sup>165</sup>, donde además de comentar la exposición con descripciones que nos hacen pensar que ella misma viajó a verla (además de los sucesivos artículos relativos a esa ciudad y a Estados Unidos escritos durante esas semanas<sup>166</sup>), existe un apartado titulado "Cómo vieron los chilenos a Picasso". Allí entrevista a Juan Downey, Germán Domínguez, Gilda Hernández (pintora, grabadora, dibujante), Luis Hormazábal (siquiatra), Sonia López (fotógrafa, profesora universitaria), Nino Bozzo (sociólogo, profesor de Fundamentos Teóricos del Departamento de Arte de la Universidad Técnica), Elsa Bolívar (pintora, Directora del Departamento de Arte de la Facultad

---

solitario escribió “La nueva presencia de Benjamín Lira”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 16 jul., V; de Francisca Sutil “Un mundo de dos colores”, Revista Ercilla, sección Arte y Espectáculos, Plástica, 01 jun., 57; “Francisca Sutil: Un año fértil en Nueva York”, El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 29 oct., E-5; de ambos “Benjamín Lira y Francisca Sutil, tres años en Nueva York”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 18 ene., E-4, E-5; “Una pareja con independencia artística”. 1982. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 18 jul., E-5.

<sup>161</sup> QUINTANA, S. “Museo de Bellas Artes de Caracas: Óleos de Mario Carreño”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 10 sept., E-5.

<sup>162</sup> QUINTANA, S. “Ricardo Yrarrázaval: Óleos en Buenos Aires”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 12 nov., E-5.

<sup>163</sup> QUINTANA, S. “Hernán Puelma trabaja en EEUU”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 27 may., E-5.

<sup>164</sup> QUINTANA, S. “Marta Colvin”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 24 may., E-8.

<sup>165</sup> QUINTANA, S. “Fin de la retrospectiva de Picasso. Gran acontecimiento cultural en Nueva York”. 1980. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 05 oct., E-4, E-5.

<sup>166</sup> QUINTANA, S. “Exposición en el museo de la OEA”. 1980. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 16 nov., E-4.

de Bellas Artes de la Universidad de Chile) y Adriana Gillet (estudiante de primer año de arte).

Además, son comunes los artículos informando de algunas noticias o exposiciones del contexto artístico internacional, como la inauguración del nuevo edificio de la National Gallery of Art en Londres, Inglaterra<sup>167</sup>, la adquisición de tres telas de Jasper Johns por parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York<sup>168</sup> y la exposición de los caballos de San Marcos en el Museo de Arte Metropolitano, también en Nueva York<sup>169</sup> (siendo este su primer artículo de portada del naciente Suplemento de Artes y Letras de El Mercurio, ocupando la página completa). También existieron ocasiones en que los artículos no obedecían a ninguna contingencia específica, sino que simplemente informaban de un tema internacional elegido por Quintana, ya fuera un artista<sup>170</sup> o la historia de una bienal<sup>171</sup>, por ejemplo. Algunas reflexiones que podemos hacer al respecto, además de apreciar el dominio de temas y la atención al circuito del arte internacional por parte de la autora, nos pueden llevar a pensar en el tipo de lectores del diario El Mercurio, un público de clase más bien alta, con poder adquisitivo y por ello con acceso a viajes al extranjero, a consumir bienes

---

<sup>167</sup> QUINTANA, S. "El nuevo edificio de la National Gallery of Art". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 20 jul., E-5.

<sup>168</sup> QUINTANA, S. "Jasper Johns: desconcertante simplicidad". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 11 febr., E-5.

<sup>169</sup> QUINTANA, S. "Los caballos de San Marcos en El Museo de Arte Metropolitano". 1980. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 31 ago., E-1.

<sup>170</sup> QUINTANA, S. "Jean Dubuffet: No a los imperativos académicos". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 25 febr., E-5; "Aporte plástico de la raza negra". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 18 abr., E-5.

<sup>171</sup> QUINTANA, S. "En la Bienal de Puerto Rico". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 18 mar., E-5.

culturales más allá de Chile. En suma, un lector ávido de este tipo de artículos, que lo tendrían “al día” con respecto al contexto internacional.

Otra especificidad de los textos de Sonia Quintana es su valorización del arte gráfico, como una disciplina contemporánea que renueva los lenguajes del arte, valorización que en algunos puntos la hace distanciarse de la visión negativa de la vanguardia, a la que adscribieron completamente Helfant y Carvacho, sin ningún desvío aparente. Uno de los primeros artículos pesquisados al respecto es el referido al Primer Salón Nacional de Gráfica organizado por la Universidad Católica, para celebrar sus 90 años<sup>172</sup>. Para la autora, la cantidad de obras y artistas "reitera la afirmación que ha venido haciendo la crítica en el sentido de considerar la gráfica como la expresión más significativa del arte actual", pues ofrece un amplio abanico de libertades materiales y económicas. Además de estas apreciaciones, analizará de modo general los temas tratados en este tipo de trabajos, llegando a decir que "En muchas obras coincide un sentimiento trágico de la vida y el interés por realizar sucesos del acontecer mundial y de la vida cotidiana. Aldo Moro, Michael Townley, los disidentes rusos, los bebés de probeta, son algunos de los temas presentes". Es decir, reconoce que la gráfica trabajaría con temas contingentes.

Otro artículo referido a las artes gráficas, pero esta vez en relación a una bienal dedicada a la disciplina, es “En la Bienal de Puerto Rico”<sup>173</sup>, donde da cuenta de la historia de la Bienal de San Juan, pionera en esta área artística en un momento en

---

<sup>172</sup> QUINTANA, S. “La gráfica señala los nuevos rumbos del arte”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 24 sept., E-V.

<sup>173</sup> QUINTANA, S. “En la Bienal de Puerto Rico”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 18 mar., E-5.

que en Latinoamérica –según la autora-estas prácticas adquirirían protagonismo. Para ella, este fenómeno también se daba en el circuito chileno. Este artículo será ocasión para algunas reflexiones sobre estas iniciativas de intercambio y conocimiento entre pares latinoamericanos, lo que llevará a una "reafirmación de sus identidades", según Quintana, apelando nuevamente a un esencialismo que ya no es solo chileno.

Siguiendo con la importancia dada por Quintana a las artes gráficas, destaca un artículo titulado “Panorama del grabado chileno”<sup>174</sup>. Este texto, escrito a raíz de la exposición en el Instituto Chileno Norteamericano de sesenta obras de veinte artistas miembros del Taller de Artes Visuales (TAV), le sirve de excusa para dar cuenta de la trayectoria del grabado en Chile. En esta reflexión, Quintana vuelve sobre la idea de que la gráfica ha tomado un lugar central en las prácticas artísticas, ya sea por su economía de medios y/o por las posibilidades de experimentación que abre. Resulta llamativo que considere que la gráfica, por su cercanía con el blanco y negro, sea una práctica acorde a los tiempos, por el “dramatismo” que se percibe en estos colores, arguyendo que esto se debe a que “el arte es proyección de lo que nos rodea”. Considera que en Chile el grabado tiene una tradición y antecedentes importantes, nombrando así a Nemesio Antúnez, Enrique Zañartu, Mario Toral, Delia del Carril, las Bienales de Grabado de 1968 y 1970, y al surgimiento del Taller de Artes Visuales (TAV), dirigido por Francisco Brugnoli, como uno de los últimos hitos de este “panorama” del grabado. Esta cuestión nos resulta especialmente llamativa al ser el TAV un

---

<sup>174</sup> QUINTANA, S. “Panorama del grabado chileno”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 06 may., E-5.

espacio generado para la producción plástica y teórica de la escena del arte disidente al régimen. En ese sentido, iremos comprobando que la escisión entre estos campos (circuito oficial y no oficial) parece ser un espacio de transacciones conceptuales y legitimaciones de un lado y otro.

Algunos referentes teóricos de Sonia Quintana son Menéndez y Pelayo, para hablar de Goya<sup>175</sup>, Leo Steinberg, para hablar de Jasper Johns<sup>176</sup>, el crítico Antonio Romera<sup>177</sup>, el escritor René Huyghe, el crítico Robert Hughes, para hablar de George Segal<sup>178</sup>, el escritor René Berger para hablar de teoría de la comunicación<sup>179</sup> y el crítico de arte brasileño Marc Berkowitz, para hablar de Tancredo de Araujo<sup>180</sup>. De René Huyghe resulta relevante la cita que decide destacar: "No hay arte moderno, ni tampoco arte antiguo: no hay sino leyes eternas, reencarnadas, igual que las generaciones de una misma familia perpetúan y diversifican los tipos hereditarios. Se habla entonces de una misma sangre. El arte también hace fluir una sangre única, tras esos rostros diversos que colorea y anima"<sup>181</sup>. Esta idea de un arte inmutable, heredado como los genes de un grupo familiar, rayando incluso en la idea de raza, que rompe con las

---

<sup>175</sup> QUINTANA, S. "Artistas chilenos recuerdan a Goya". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 15 oct., E-5.

<sup>176</sup> QUINTANA, S. "Jasper Johns: desconcertante simplicidad". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 11 febr., E-5.

<sup>177</sup> QUINTANA, S. "La subjetividad: factor determinante de la crítica". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 18 febr., E-5; "Benjamín Lira y Francisca Sutil, tres años en Nueva York". 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 18 ene., E-4, E-5; "Marta Colvin". 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 24 may., E-8.

<sup>178</sup> QUINTANA, S. "George Segal. La figura humana". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 06 ene., E-5; "El fenómeno de la abuela Moses". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 24 febr., E-5.

<sup>179</sup> QUINTANA, S. "El sentido del arte cambió con el video". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 10 febr., E-5.

<sup>180</sup> QUINTANA, S. "Tras la expresión americana". 1977. Revista Ercilla, sección Arte y Espectáculos, Plástica, 23 mar.: 53

<sup>181</sup> QUINTANA, S. "Margot Reisenauer. Arte de todos los tiempos". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 16 sept., E-5.

categorías históricas, se verá reflejada en los distintos planteamientos no solo de Quintana, sino que también de Ana Helfant y Víctor Carvacho que veremos a continuación.

Otro artículo que da cuenta de un importante referente en la escritura y la concepción del arte para Quintana se titula "La necesidad de educar la mirada"<sup>182</sup>. El autor con el que encamina sus reflexiones es Jean Guichard-Meili, de quien cita algunos extractos de su ensayo "Cómo mirar la pintura". Según la autora, este libro no sitúa al arte dentro de una comprensión intelectual, sino que da cuenta de los pasos para lograr un "momento único" de contacto con el creador de la obra. Guichard-Meili afirma que "la belleza se halla en el ser humano como disposición innata", relevando un concepto conservador y tradicional como la belleza, considerado incluso por un autor como Juan Acha como una de las "falacias" en que cae la crítica latinoamericana.<sup>183</sup> Además, argumenta con la referencia teórica de Guichard-Meili sus postulados esencialistas y contrarios al arte de vanguardia, dañino por ser "intelectual", todas cuestiones que serán vistas en los análisis posteriores.

## 2. Constantes de la escritura de los tres autores

Los críticos aquí tratados transitan en su escritura por una serie de temas sobre arte contemporáneo e historia del arte, pasando también por cuestiones morales, religiosas y en algunos casos políticas. Si bien cada uno de ellos tiene ciertas obsesiones o temas más recurrentes, existen algunas constantes que es posible

---

<sup>182</sup> QUINTANA, S. "La necesidad de educar la mirada". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 09 dic., E-5.

<sup>183</sup> ACHA, J. 1992. Crítica del arte. Teoría y práctica. México, Trillas. p. 24



identificar en los tres, y que permite identificar un cuerpo más o menos definido de inquietudes y perspectivas respecto a las artes visuales, y desde ahí desplegar los enfoques con los que trataron temas políticos y sociales.

En consonancia con la hipótesis de esta investigación, que propone la existencia de un discurso común –una crítica de arte para la “escena institucional”- entre estos autores, los temas identificados como constantes suelen exhibir una postura conservadora, católica, individualista y formal respecto al tratamiento de las artes visuales, como una disciplina a ser realizada “correctamente”, dentro de unos cánones dados por la tradición del “buen arte”, identificada la gran mayoría de las veces con la pintura como la disciplina por excelencia de las artes plásticas, en donde el artista es un genio creador que plasmaría su interioridad en la tela, y no estaría atado a ningún contexto de producción. Veremos ejemplos específicos de esto más adelante.

Otro aspecto que en general aúna a los tres autores son las referencias a Antonio Romera. Romera fue un caricaturista y crítico de arte español, llegado a Chile en el Winnipeg, y que hasta su muerte en 1974 se hizo cargo de la sección de crítica de arte de El Mercurio de Santiago, además de publicar en otros medios. Esta presencia, además de la escritura de los primeros libros con intenciones enciclopédicas de la historia del arte en Chile, le dio la fama y el prestigio de una voz orientadora y erudita sobre arte. Adscribo a la idea de algunos autores<sup>184</sup>, respecto a que habría sido un personaje crucial en la introducción de un carácter profesionalizante a la escritura sobre arte -y por ello a la crítica de arte-, en tanto

---

<sup>184</sup> CORTÉS, C., ZAMORANO, P. y MADRID, A. 2013. Antonio R. Romera, Crítica e Historia del Arte. Revista Chilena de Diseño 3: 151.

construyó un cuerpo teórico y metodológico a través de una serie de publicaciones<sup>185</sup>. Es por estas razones que para estos tres autores, Romera seguía siendo una voz de referencia al momento de hablar de variados temas, en especial de aquello que concernía al arte chileno de principios de siglo XX.

De manera general, existen también referencias constantes a la política y el gobierno de la Unidad Popular, algunas más explícitas que otras, dando cuenta así de la postura de quienes estaban detrás de esta escritura. Víctor Carvacho, por ejemplo, al referirse al certamen nacional de artes plásticas, dirá: “La Universidad de Chile, gravemente afectada por la intromisión de lo ajeno en su función, ha debido convalecer ocho años para retomar el hilo de la tradición de los viejos salones oficiales y poner en pie el actual certamen nacional de Artes Plásticas”<sup>186</sup>. Esta declaración, publicada en 1981, deja ver que esos ocho años a los que se refiere el autor llegan justo hasta el fin de la Unidad Popular, tiempo de “la intromisión de lo ajeno” que ahora tiene “convaleciente” a la casa de estudios y sus funciones como es la del salón. La recuperación luego de ese caos –palabra también utilizada para referirse a la Unidad Popular en los años inmediatamente posteriores al Golpe y que fue dicho en el apartado introductorio- repercutirá en estos aspectos culturales.

Esta reflexión, que sitúa a la dictadura como un momento en que se está saliendo de la crisis ocasionada por la Unidad Popular, se repetirá en otro artículo

---

<sup>185</sup> Algunas publicaciones fueron “Razón y poesía de la pintura”. 1950. Santiago de Chile, Ed. Nuevo Extremo; “Historia de la Pintura Chilena”. 1951. Santiago de Chile, 1ª Edición, Ed. del Pacífico, Premio Extraordinario Atenea; “Asedio a la Pintura Chilena”. 1969. Santiago de Chile, Ed. Nacimiento.

<sup>186</sup> CARVACHO, V. “La escultura y el certamen nacional”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 25 oct., E-5.

del mismo Carvacho. Al referirse al lanzamiento del catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), a cargo de la empresa ESSO, dirá: "Nena Ossa, directora actual, recibe una institución en marcha que convalece magníficamente siguiendo la política de restauración de todos los valores que anima en este momento al país".<sup>187</sup> Esta "restauración" es el mismo concepto utilizado por diferentes personalidades de la dictadura para referirse al gobierno de Augusto Pinochet, así como es el mismo concepto de la campaña nombrada también en la introducción de este trabajo, concepto que crea un clima de restablecimiento progresivo de diferentes aspectos de la sociedad chilena, abatidos por la Unidad Popular. En este caso, para Carvacho, el MNBA es sólo otro espacio más en que esta labor de recuperación está operando.

En el caso de Ana Helfant, algunos de sus entrevistados esgrimen opiniones negativas hacia la Unidad Popular, así como positivas hacia las políticas de la dictadura militar. En una entrevista al arquitecto Jaime Banderksy<sup>188</sup>, inicia con una pregunta referida al clima político y económico de 1970, respondida por Banderksy haciendo referencias a la crisis, y al giro que tuvo que buscar en su carrera, ya que se quedó sin financistas y por lo tanto comenzó a pintar. Si bien no es la misma Helfant quien esgrime estos juicios, son sus preguntas las que generan el espacio propicio para que el entrevistado se refiera de forma negativa a este período. Esta perspectiva –la de Banderksy- es por supuesto la única

---

<sup>187</sup> CARVACHO, V. 1978. "Museo que evoluciona". Revista Ercilla, 3-9 may.: 46.

<sup>188</sup> HELFANT, A. "Jaime Banderksy. Me gustan las huellas del tiempo". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, 27 febr., 6-7.

respuesta posible a una pregunta de ese tipo, en el marco de esa entrevista realizada por la autora.

En este sentido, algunas referencias poco profundizadas pero sí nombradas son a autores como Roque Esteban Scarpa<sup>189</sup>, que habría escrito en este caso un texto sobre una pintora porteña. Este escritor estuvo fuertemente ligado a la figura de Augusto Pinochet, desempeñando el cargo de director de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), entre 1973 y 1977; además, en 1980 recibió el Premio Nacional de Literatura.

Otro asunto que les concierne a los tres autores es la elaboración de entrevistas<sup>190</sup>. Nos planteamos su realización como documentos relevantes, en donde el entrevistado es siempre un sujeto del interés del crítico, generalmente porque interpreta en su propia clave los intereses conceptuales del entrevistador, y habla en los mismos términos, aunque en algunos casos existen sutiles diferencias. De alguna forma, la entrevista como mecanismo de divulgación de ciertos artistas y corrientes es realizada por ellos para enfatizar ciertos temas y perspectivas del discurso artístico que mantienen.

Un particular caso de entrevista es la que ya hemos citado más arriba, realizada por Ana Helfant a Jaime Banderksy<sup>191</sup>. En esta ocasión, la autora decide ir más allá en la interpretación de las obras, dirigiendo sus preguntas hacia un

---

<sup>189</sup> CARVACHO, V. "Sala Valparaíso, un año de exposiciones". 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 09 jul., B.

<sup>190</sup> Algunos ejemplos son: CARVACHO, V. "José Basso: Un joven artista porteño define al conceptualismo". 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 27 febr., B.; QUINTANA, S. "Noticias de Raúl Valdivieso". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 09 jul., V.

<sup>191</sup> HELFANT, A. "Jaime Banderksy. Me gustan las huellas del tiempo". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 27 febr., 6-7.

horizonte experiencial de los artistas, más comúnmente a su biografía, a sus “vivencias” que permitirían dotar de otros sentidos estéticos (nunca políticos) la lectura sobre sus obras. Por ejemplo, Helfant le preguntará a Bandersky por las puertas que pinta, y si acaso estas obedecen a alguna vivencia. Esta “profundidad” respecto a las obras –o más bien desvío de lo puramente formal– sale de los aspectos técnicos y materiales de las obras, como único sentido de lectura, conectando éstas a las biografías de los artistas. Sin embargo, consideramos que son pequeños gestos que siguen obedeciendo a un carácter de la crítica como puramente anecdótico, en donde esa vivencia nunca es inscrita en un contexto mayor que no sea la vida e individualidad del artista que la vive. Además, la vivencia se entiende como una experiencia personal, subjetiva, íntima incluso, que más bien tiñe las obras de estas lecturas biográficas, cerrando más su lectura que ampliándola.

Otra entrevista interesante es la realizada por Ana Helfant al artista brasileño Tancredo de Araujo. Cuando la autora le pregunta por la relación entre el arte y la política, el artista contesta: “El pintor no debe ser un comentarista del momento político, que es precisamente lo que hicieron los mexicanos. Nunca un artista ha podido cambiar el curso de la historia con un cuadro. Transformar el arte en un instrumento de compromiso político es trastocar todos sus valores espirituales.”<sup>192</sup> Muchas veces no es Ana Helfant quien dicta juicios donde deja ver su carácter escritural, crítico o sus planteamientos políticos, sino que son los propios artistas entrevistados quienes terminan contestando sobre aquellos temas que circundan

---

<sup>192</sup> HELFANT, A. “Tancredo de Araujo”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 20 mar., 11.

la política y el arte, con el enfoque que la misma Helfant les daría. En ese sentido es que consideramos que los entrevistados y las baterías de preguntas desplegadas son un vehículo más para que estos autores trasluzcan sus propias reflexiones y opiniones.

En el caso de Sonia Quintana, esta autora también deja ver algunas luces de su apoyo a la dictadura militar y su apego al relato de la reconstrucción realizada. Además de ello, también es posible hacer algunas conexiones entre dichos de Quintana y las políticas dictatoriales. Me refiero aquí a constantes de la escritura de Quintana, siendo una de ellas el entusiasmo con el que hace alusiones a la empresa privada aportando al mundo cultural. Un ejemplo es el artículo publicado por el lanzamiento del catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes apoyado por ESSO Chile S.A.,<sup>193</sup> en donde invita a que “muchas otras empresas” ayuden en este tipo de iniciativas. La relación entre esto y las políticas dictatoriales es que la empresa privada había pasado a ser el garante de una serie de servicios en lugar del Estado.

Siguiendo con Quintana, en sus artículos comentará iniciativas del gobierno en materia cultural, destacándose la Itinerancia de Pintura Chilena de 1977<sup>194</sup> - también comentada por Ana Helfant-, además del lanzamiento de importantes publicaciones como la serie del Patrimonio Cultural Chileno en 1979<sup>195</sup>, conjunto de pequeños libros (de los cuales dimos algunas líneas al comienzo de este

---

<sup>193</sup> QUINTANA, A. “Museo de Bellas Artes tiene nuevo catálogo”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 28 may., V.

<sup>194</sup> QUINTANA, S. 1977. “Pintura chilena tomó paisaje”. Revista Ercilla, sección Arte y Espectáculos, Plástica, 12 oct.: 59.

<sup>195</sup> QUINTANA, S. “El patrimonio cultural chileno”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 04 abr., E-5.

estudio), dedicados a diversos temas de las artes visuales y la historia de Chile, y gestionados por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. La valoración de estas iniciativas siempre será positiva, considerando enfáticamente el aporte divulgativo que realizaron.

En este aspecto, llama la atención el artículo dedicado a Miguel Venegas<sup>196</sup>, a raíz de una exposición del pintor en la Galería Enrico Bucci. Este artista, en 1978, recibió la Orden Gabriela Mistral en el grado de Comendador por "su dedicación a la enseñanza", según Quintana. La autora relata el método de enseñanza de quien llama "maestro", método bastante tradicional, si consideramos que su metodología es nombrada como "renacentista", caracterizada por las "cuatro facetas básicas": dibujo de línea, mancha, claroscuro y color. Además, la autora da cuenta de los grandes nombres del arte chileno que se formaron en su taller: Roberto Matta, Nemesio Antúnez, Ernesto Barreda y Claudio Bravo. Este artículo resulta interesante al situar como un dato relevante la Orden Gabriela Mistral recibida por Venegas, premio conocido por ser otorgado por la dictadura militar a diferentes personajes del contexto cultural que se cuadraron con las políticas conservadoras y represivas del gobierno en materia de educación, instituida como tal por Augusto Pinochet en 1977.

Otro tema ampliamente tratado por Sonia Quintana en un artículo, y relacionado al discurso cultural de la dictadura, es la llamada "Vocación plástica"

---

<sup>196</sup> QUINTANA, S. "El maestro Miguel Venegas". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 03 jun., E-5.

de Bernardo O'Higgins<sup>197</sup>. La autora releva a O'Higgins desde aquellos aspectos no visitados sobre su historia, como por ejemplo su formación en dibujo en Inglaterra, donde se especializó en retratos en miniaturas. Su nexos con la cultura no sería solo esto, sino también su visión integral como gobernante al incluir este aspecto como un componente esencial. Quintana da cuenta de dos miniaturas de su autoría que se conservan en el Museo del Carmen de Maipú: un autorretrato y otro retrato de su hermana Rosa.

En el marco de una visión tradicional y republicana, Quintana comenta que O'Higgins fue quien configuró "la personalidad cultural" del país, siendo esto una base para "la consolidación del espíritu cívico". Una idea que atribuye al arte este espacio de civilidad que otorga a los pueblos, aludiendo así, quiéralo o no, al famoso discurso de Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura, donde este menciona: "Las bellas artes eternizan a los hombres por medio de sus obras, i transmiten a la posteridad el nombre, la acción, la virtud, de aquellos que se hicieron dignos de tan alto honor, como un anticipado galardón por los grandes beneficios que hicieron en la tierra"<sup>198</sup>. Otro aspecto importante de un artículo como este es la conexión artística entre una figura como O'Higgins y la pintura. Ambos elementos son parte del discurso cultural de la dictadura: en el primer caso, obedeciendo a la construcción y consolidación de personalidades históricas que sirvieran de referencia al pensamiento nacionalista-patriótico de aquella; y en el caso de la pintura, obedeciendo al discurso de la técnica y el oficio de un arte,

---

<sup>197</sup> QUINTANA, S. "Vocación plástica de Bernardo O'Higgins". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 30 sept., E-5.

<sup>198</sup> 1849. Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director D. Alejandro Ciccarelli. Santiago, Imprenta Chilena, Calle de Valdivia, número 21. 27p. p. 19



conservador para los años 70' del siglo XX: se le considera piedra angular, por mucho que estos críticos hagan sucesivas referencias a que la pintura se encuentra en crisis<sup>199</sup>. Esta conexión dejaba ver la perspectiva de escritura de Sonia Quintana.

En otro aspecto, específicamente relacionado a la Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Sonia Quintana desliza un comentario sobre cómo la situación política en Chile afectó una iniciativa como esta. En un artículo dedicado a la V Bienal, se ocupa de elogiar este evento, y a proyectar que podría alcanzar la importancia de las bienales de Venecia y Sao Paulo, más allá de todo lo que se diga sobre ella, incluso “más allá de aquellos países que se rehúsan a hacer envíos por la situación política que se vive en Chile”.<sup>200</sup> Y es que la autora se hace cargo del “giro” producido en 1973, cuestión que analiza detalladamente en su artículo dedicado a la plástica en la publicación “6 años de actividad artística en Chile 1974-1979” (Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978). Diversas alusiones en este artículo están relacionadas justamente a la “situación política” vivida en Chile, cuestión que para Quintana marca una “normalización” del campo de las artes, siendo desde 1973 que “cada uno de los años siguientes se inscribirá en la historia con sus propias características. Ellas, como se verá, se relacionan directamente con las condiciones generales del país.”<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> Ver apartado “La muerte/triunfo de la pintura”, en p. 66 de esta tesis.

<sup>200</sup> QUINTANA, S. “V Bienal Internacional de Arte de Valparaíso”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 01 nov., E-5.

<sup>201</sup> QUINTANA, S. 1978. Plástica. En: VV.AA. 6 años de actividad artística en Chile 1974-1979. Santiago, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. pp. 4-22. p. 4.

Uno de los artículos más interesantes de Sonia Quintana en El Mercurio en relación a vaivenes políticos y la escena artística, es un completo reportaje a la escena de las galerías en Santiago, donde contextualiza con la siguiente declaración: "Durante la década del 70, a partir de 1974, el impulso dado a una nueva política económica hizo suponer que se presentarían buenas posibilidades para el mercado artístico. Al parecer, como consecuencia de esta situación empezaron a surgir algunas galerías de buen nivel como Imagen, Bellavista, Matta, Cromo, CAL, entre las más conocidas. En su conjunto contribuyeron significativamente a alentar el movimiento plástico que entonces se encontraba bastante deprimido. Pero todas ellas cerraron antes de poder consolidarse."<sup>202</sup> Este "impulso" no fue otro que el del Golpe de Estado y la implantación de una política económica neoliberal, algo que para Quintana haría resurgir la alicaída escena de las galerías de arte. Estas, sin embargo, cierran. Pero a esa crisis, no dedica comentarios.

### 3. Categorías claves

#### 3.1 Identificación con movimientos del arte universal

Si bien dijimos que Víctor Carvacho es uno de los autores que más realiza este ejercicio de identificar artistas chilenos o latinoamericanos con corrientes de la historia del arte europeo, los otros críticos también lo hicieron. Este fenómeno dado en la escritura sobre artes visuales es también detectado por Anny Rivera, que dice al respecto:

---

<sup>202</sup> QUINTANA, S. "Mito y realidad de las galerías de arte en Chile". 1982. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 03 ene., E-4, E-5.

"Esta concepción tradicional burguesa, tiende, por otra parte, a privilegiar aquel patrimonio cultural proveniente, especialmente de Europa y, de aquel, las manifestaciones artísticas elaboradas a inicios de este siglo (o las elaboradas de acuerdo a esos cánones estéticos). Rara vez se inclina por manifestaciones contemporáneas o de vanguardia. De algún modo, prefiere el "sentido común" de lo culto."<sup>203</sup>

La relación que hace Rivera es eminentemente una relación de distinción de clase (retomando a Pierre Bourdieu), que resuena en todos estos textos. No podemos negar que la historia del arte chileno es la historia de una traducción de saberes europeos, especialmente franceses en su fundación como tradición artística, pero sin embargo estas conexiones no son muy trabajadas –en cuando a su profundidad como problema- en la escritura de estos autores. Este tipo de identificaciones y calces han sido muy dañinos en la historia del arte en Chile, alimentando mitos y lecturas que impiden profundizar en aquello que realmente esgrimieron los mismos artistas y sus contextos de producción tanto intelectuales como materiales.

Víctor Carvacho, en un amplio artículo de la revista *Selecta* dedicado a Alberto Valenzuela Llanos, decide situarlo dentro de la corriente impresionista, destacando con ello -como siempre en sus artículos- los aspectos formales y especialmente lumínicos de las obras del pintor. Este tipo de análisis los utiliza para argumentar que efectivamente Valenzuela Llanos participaría de la tradición impresionista, pero sólo a partir de los aspectos formales de sus pinturas. Lo contradictorio es que, más tarde, en el mismo artículo, dirá que Valenzuela Llanos no pertenece al impresionismo francés. Queda abierta la pregunta a qué tipo de impresionismo se

---

<sup>203</sup> RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 79

refiere, entonces. En otro artículo también de *Selecta*, tilda al pintor Sergio Montecino de expresionista y más tarde de simbolista<sup>204</sup>.

Existe un caso particular en que Carvacho, trazando una línea de identificación entre Somerscales y la historia de la pintura inglesa, llega hasta los prerrafaelistas<sup>205</sup>. Cualquiera podría pensar que este era el momento en que, en medio de un artículo de una revista especializada en arte, Carvacho podría introducir este y otros movimientos nombrados en el texto, en pos de difundir y terminar de construir más acabadamente esta tradición inglesa en relación a Somerscales. Sin embargo, así como en todas las ocasiones en que nombró a un movimiento o corriente internacional, no hizo más que referirse a los aspectos formales, dejando fuera todo contexto (que en específico para los prerrafaelistas es profundamente determinante). Consideramos que este tipo de apreciaciones parciales son graves en el contexto de una revista especializada en artes, si se piensa en la labor divulgativa de estos artículos y revistas en la época. De ahí parte de la importancia de hoy leer esta escritura y develar sus concesiones y silencios.

Si bien al pintor Juan Francisco González no lo hace participar del movimiento impresionista –como comúnmente se viene haciendo desde su muerte en adelante–, Carvacho sí lo identifica con la Escuela de Barbizon<sup>206</sup>, específicamente con Corot a partir de la pintura de Juan Francisco González, “Laguna Verde”. Más tarde, en el mismo artículo, dirá que la pintura de González está definida por una

---

<sup>204</sup> CARVACHO, V. 1979. “Retrospectiva de Sergio Montecino”. *Revista Selecta* (2):16-17.

<sup>205</sup> CARVACHO, V. 1980. “Somerscales en su lugar”. *Revista Selecta* (3): 49-53.

<sup>206</sup> CARVACHO, V. “Juan Francisco González II”. 1981. *El Mercurio*, Artes y Letras, Santiago, Chile, 14 jun., E-11.

veta venida desde Cezanne y la “pintura-pintura”, concepto que no queda explicado, y que de España extraerá el realismo del barroco. Aunque no sea de los que fijan al impresionismo como el movimiento del pintor, para él sí serán los referentes europeos los que conformarán el origen de su pintura.

Cuando se refiere a escultura – un tema en que podría ser considerado “experto” por sus investigaciones y publicaciones- Carvacho también realiza constantemente comparaciones y conexiones, incluso forzosas, entre artistas chilenos y extranjeros, de todas las épocas y tiempos. En un artículo titulado “La escultura y el certamen nacional”<sup>207</sup> da cuenta de un breve recorrido que va desde José Miguel Blanco a Juan Egenau, generando categorizaciones y ubicando a los escultores chilenos entre realistas, impresionistas, románticos, expresionistas y “academistas”. En este mismo aspecto, en un artículo sobre el escultor Alfredo Portales<sup>208</sup>, llegará a compararlo con Brancusi, no sin criticar a este último, en tanto “extinguió la palpitación de lo vital, de lo sensual que debe anidar en toda escultura”.

Existen algunos artistas que para estos autores fueron constantemente motivo de loas y buenos comentarios. Uno de esos es José Basso, quien, para Carvacho, era una figura prometedora de la escena artística en Chile. Este pintor y grabador es relacionado por Carvacho a De Stijl, Piet Mondrian y Joseph Albers, por sus “juegos de abstracción”<sup>209</sup>. Con esto comprobamos que el manejo de corrientes y

---

<sup>207</sup> CARVACHO, V. “La escultura y el certamen nacional”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 25 oct., E-5.

<sup>208</sup> CARVACHO, V. “El escultor Portales”. 1980. La Nación, Santiago, Chile, 5 jun., C-11.

<sup>209</sup> CARVACHO, V. “Plástica: Exhibición porteña de obras de J. Basso”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 30 abr., B.

movimientos del siglo XX eran conocidos por Carvacho, y eran introducidos en el circuito chileno a partir de estas comparaciones que en algunos casos pueden resultar forzadas y sacadas de contexto.

Llama la atención de Víctor Carvacho, que aun cuando se refiera a manifestaciones artísticas no occidentales, reconocidas así por él mismo, sin embargo siga tendiendo nexos entre estas prácticas y artistas insignes de la historia del arte occidental. Este es el caso de sus comentarios sobre la pintura china presente en la III Bienal de Arte de Valparaíso<sup>210</sup>. En este artículo realiza forzadas comparaciones de esta pintura con la obra de Leonardo y El Greco, además de referirse a estas manifestaciones como “contenutistas (sic)”<sup>211</sup>, en tanto las condiciones de la historia local aparecen y desaparecen en diferentes obras, lo que no se manifiesta nunca –según Carvacho- como una relación forzada, y que siempre es cargada de poesía. Esta alusión a las “circunstancias históricas” nos parece un desliz sin igual en su escritura respecto al tratamiento de la contingencia y las condiciones político-sociales en que se crean las obras. Es quizás la única referencia de este tipo que existe en todos sus artículos revisados. Lo que es aun más interesante, es que estas referencias las usa para confirmar y volver a utilizar la característica de la tradición como positiva: "Es un extraordinario ejemplo de persistencia de la tradición [la pintura china], tradición que se renueva a la par de las urgencias de nuevas realidades históricas y sociales". Para Carvacho, esta tradición está ligada a la contingencia, renovándose pero, al

---

<sup>210</sup> CARVACHO, V. “Pintura china en Valparaíso”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 20 nov., B.

<sup>211</sup> Voz del italiano que indica el mayor énfasis dado al contenido.

parecer, no perdiendo su esencia, y no dejándose influenciar por lo occidental, lo que considera como un signo de libertad.

En lo que concierne a Ana Helfant, la autora también realizará estas identificaciones de artistas chilenos con corrientes de la historia del arte europeo y estadounidense, especialmente con las vanguardias de principios del siglo XX. Es el caso de una exposición de grabado comentada en *El Cronista*<sup>212</sup>, donde emparentará a los artistas con movimientos como el cubismo, fauvismo y expresionismo. Lo mismo aparecerá en un artículo sobre una exposición del Departamento de Arte de la Universidad Técnica del Estado, donde nombra al surrealismo y al expresionismo<sup>213</sup>. Todos estos comentarios son realizados a partir de análisis únicamente formales de las obras, aspecto que por supuesto sigue siendo prevaleciente en la escritura de Helfant.

Un caso especialmente interesante es el del pintor brasileño Tancredo de Araujo, a quien le dedica un par de artículos en *El Cronista*. En uno de ellos, en ocasión de una exposición colectiva en la que participa en Santiago, lo definirá como un “cultor del expresionismo”<sup>214</sup>, combinando esta categoría con toda una caracterización basada en la cultura religiosa afrobrasileña. Sus argumentos para definirlo como expresionista son únicamente formales: “con sus trazos violentos y vigorosos, su línea negra que enmarca el dibujo y los subidos tonos de sus colores.” Lo único que lo define es el color: “Emplea notoriamente el color en

---

<sup>212</sup> HELFANT, A. “Una buena generación de artistas grabadores”. 1977. *El Cronista*, *El Cronista Dominical*, Santiago, Chile, 09 ene., 7.

<sup>213</sup> HELFANT, A. “Que nos muestra la nueva generación de artistas plásticos”. 1977. *El Cronista*, *El Cronista Dominical*, Santiago, Chile, 16 ene., 14.

<sup>214</sup> HELFANT, A. “La fuerza expresiva de Tancredo de Araujo”. 1977. *El Cronista*, *El Cronista Dominical*, Santiago, Chile, 27 mar., 13.

forma simbólica. Así, por ejemplo, en la Diosa Nana (Madre Tierra, como dijimos más arriba) dominan los verdes, mientras que por el contrario, en “El lugar donde se azotaba a los esclavos” predomina el rojo. Las intenciones simbólicas de color resultan obvias”. En general, este tipo de juicios basados en el uso del color son muy comunes en los análisis de Helfant.

Esta misma autora también identifica a diversos artistas chilenos con corrientes internacionales. Es el caso de la artista Tatiana Álamos, identificada por Helfant dentro de la categoría de la pintura ingenua, lo cual no le impide insertarla en las corrientes de la historia del arte de Europa y Estados Unidos, identificando su obra como “pop-ingenuo”, donde declara considerar “el arte pop como un eslabón más del dadaísmo cuya meta principal fue hacer perder seriedad al arte”, incluso tildándolo como post-dadaísmo.<sup>215</sup> Por otro lado, de la artista chilena Henriette Petit dirá que es “una de las primeras expresionistas de nuestra pintura”, diciendo además que existiría una “filiación espiritual”<sup>216</sup> que la conectaría con este movimiento.

Otro caso sumamente elocuente de esta inscripción de artistas chilenos en corrientes internacionales, son los comentarios de la misma autora hacia Eduardo Parry: “Descendiente de los cubistas, Parry ha sido el intérprete del paisaje urbano, de los puertos de mar. Insiste en las formas angulares, que se transforman en construcciones, en grúas. Hay una estructura sólida, que juega

---

<sup>215</sup> HELFANT, A. “El erotismo de Tatiana Álamos”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 10 abr., 4.

<sup>216</sup> HELFANT, A. “Marcelo Larraín: joven exponente del expresionismo actual”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 30 oct., 7.



con los planos, los desarma y los vuelve a armar, a la manera cubista.”<sup>217</sup> Si bien estas conexiones pueden ser reveladoras de una lectura interesante de las obras, decir que un artista es “descendiente” de los cubistas da cuenta de un sentido forzado, que no tiene en el artículo ninguna referencia ni siquiera respecto a la formación de Parry, como para decir que “desciende” efectivamente de esta corriente en su trayectoria académica. A pesar de todo esto, Ana Helfant termina comparándolo incluso con Pablo Picasso, en su tratamiento de la figura humana.

En la escritura de Sonia Quintana aparecerán en menos ocasiones referencias hacia movimientos o artistas del gran relato de la historia del arte universal. Sin embargo, una de las alusiones más interesantes es cuando se refiere a la llamada “fotografía de arte”, en específico al fotógrafo Juan Meza-Lopehandía<sup>218</sup>. La autora sitúa como referentes del fotógrafo a Gauguin y Cezanne, en el tratamiento del color en las fotografías, y estas relaciones las argumenta diciendo que el mismo Meza-Lopehandía reconoce venir de la pintura en su interés por la fotografía (sin embargo, en el artículo, el fotógrafo nunca menciona a qué nombres específicos de la pintura se refiere). Estos cruces de disciplinas resultan interesantes en un contexto en que la fotografía comenzaba a tomar su espacio en las salas de exhibición; donde quienes escribieron al respecto debían echar mano a los conceptos y referencias usados, otrora, para tratar la pintura o disciplinas más tradicionales, y con ello, a los movimientos y nombres más relevantes de la

---

<sup>217</sup> HELFANT, A. “La pintura personal de Eduardo Parry”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 28 ago., 4.

<sup>218</sup> QUINTANA, S. “Meza-Lopehandía. El desierto recreado”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 04 nov., E-5.

historia del arte occidental, así como también los mismos fotógrafos se reconocían como depositarios de esta tradición pictórica, en algunos casos.

En suma, el problema respecto a las referencias externas o el “cliché europeísta”, tanto en relación a artistas chilenos como extranjeros, fue una forma de legitimar la presencia de estos creadores en ciertos contextos, así como también un mecanismo de inscripción que permitiera al crítico desarrollar su escritura y un argumento en torno a las obras, dándole al lector la posibilidad de conectar estas producciones con otras ya realizadas e insertas en el canon de la historia del arte. Es decir, era la posibilidad –para el crítico- de asir herramientas analíticas y argumentativas ya probadas.

### 3.2 Esencialismo, origen, belleza, evolución

Este aspecto de la escritura de estos autores es quizás el que da cuenta, de manera más fehaciente, del carácter conservador de sus posturas. Y digo conservador en el sentido más formal de este término, en su acepción más ligada a la tradición, en tanto concebían el arte como una práctica que no podía ir más allá de los límites de la pintura, la escultura, el dibujo o el grabado, y en que incluso esta disciplina era vista como demasiado vanguardista en algunos casos. Por otro lado, al decir “conservador” también me refiero a los contextos que el relato esencialista, especialmente el referido a la identidad nacional, cruzaba. Como dijimos en momentos anteriores, el nacionalismo fue un bastión ideológico del discurso cultural de la dictadura, identificado como esencia inmutable,

conformando así a la cultura como “la manifestación espiritual y material de un "deber ser" nacional que surge de un destino originario e incommovible. Fuerza telúrica o entidad metafísica, la cultura opera así como un principio normativo e incuestionable de identidad colectiva.”<sup>219</sup> En esta categoría entrará, sin embargo, no sólo la retórica nacionalista, sino también la que refiere a los conceptos de belleza, de origen, y de una historia del arte concebida como evolución.

Respecto a la belleza como concepto para leer la obra de algunos artistas, en el caso de Ramón Campos Larenas, Carvacho dirá que en sus retratos se comprueba “una estética fiel: la del amor a la humanidad hermosa y espiritual”. Lo bello y el espíritu son las varas de medida. Sus obras “reflejan la bondad, la gracia, la belleza y la buena compostura moral. Y lo ha logrado.”<sup>220</sup> Una frase como esta relaciona directamente la belleza con la moral, ambos conceptos pertenecientes principalmente a la tradición decimonónica, pero que han transitado desde el pensamiento clásico a la historia del arte, aminorándose su uso cuando comienzan a darse búsquedas de corte experimental<sup>221</sup>. Sin embargo, estos autores siguen usándolo.

Si bien el acucioso tratamiento de los aspectos formales aplicado en los artículos de Carvacho era una constante (de él y de los otros dos autores), existen algunas excepciones o fugas respecto a ello. En un amplio artículo dedicado a Thomas Somerscales<sup>222</sup>, marinista y paisajista del siglo XIX, publicado en la

---

<sup>219</sup> CATALÁN, C. y MUNIZAGA, G. Políticas culturales..., p. 11.

<sup>220</sup> CARVACHO, V. 1980. “Ramón Campos Larenas. Retratista”. Revista Selecta (3): 9.

<sup>221</sup> BOZAL, V. 1999. Arte contemporáneo y lenguaje. *En*: Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, volumen II. Madrid, Visor. pp. 15-26.

<sup>222</sup> CARVACHO, V. 1980. “Somerscales en su lugar”. Revista Selecta (3): 49-53.

Revista Selecta, Carvacho relaciona excepcionalmente a Somerscales al contexto de su producción, asumiendo una importancia que va por fuera de los tecnicismos y habilidades pictóricas, y que refiere a ser el primero en documentar los triunfos navales de la Armada chilena. Este valor temático pone a Somerscales como uno de los iniciadores de una pintura de historia en Chile, centrada en los combates navales, además de su desarrollo como marinista. A pesar de esta excepción, consideramos que este aspecto temático no es casual ni ingenuo; refiere a las glorias navales de la Armada chilena, algo que el pensamiento conservador sobre el arte sabía valorar como profundamente acorde a los preceptos culturales del régimen dictatorial, en directa relación con el nacionalismo.

En este apartado hemos puesto también al esencialismo como un concepto tratado constantemente entre estos críticos. Nuevamente Carvacho, en un artículo dedicado al pintor Mario Carreño<sup>223</sup>, lo introduce de una particular manera, apelando a un “alma colectiva” en su pintura. Decimos excepcional porque –en esta escritura- este esencialismo es siempre individual, nunca plural, y esta “alma” es siempre solo la del artista. Consideramos acá el concepto de “alma” como un modo de aproximarse a estos esencialismos, a estos orígenes que buscan encontrar los críticos a partir de distintos trayectos de lectura de una obra. Y con más, esta lectura de Carvacho de la obra de Carreño indaga en su singularidad fijando las vertientes de esta “alma colectiva”: “un triple mundo hispano, afro e indio, de Iberoamérica”. Resulta interesante que excepcionalmente estos orígenes y lecturas no provengan de una historia europea del arte, o de la tradición europea

---

<sup>223</sup> CARVACHO, V. 1980. “Carreño”. *Selecta* (4):14.

de la pintura, o las corrientes de fines del XIX y principios del XX (impresionismo y expresionismo las más nombradas), solamente. En esta lectura, Carvacho permite otras entradas para leer la obra de este pintor.

Otro aspecto interesante de este artículo de Carvacho sobre Carreño es la alusión que hace entre figuración y abstracción, situando a Carreño en uno y otro grupo, dependiendo de cada momento de su trayectoria. Aun así, a pesar de estos movimientos, Carvacho dirá de Carreño: “Demostró con esto que los pintores son lo que son, por encima de las mudanzas de los estilos, porque por sobre las contingencias de las formas aparece y sobrevive la esencia”<sup>224</sup>. No basta con que el formalismo sea una búsqueda de esencialidad, sino que la pintura misma, el mismo hecho de ser pintor, alcanza esa esencia para Carvacho. Esta sería una esencia que no obedece a algo real, representable, siendo imposible de describir, y que se sobrepone a las “contingencias” de formas y estilos, lo que podríamos relacionar –incluso- con la categoría estética de lo sublime, en tanto este concepto refiere a aquello inconmensurable y por ello más allá de lo describable<sup>225</sup>.

Este relato del origen y la esencia se encuentra complementado con otro concepto: la evolución. Para estos tres críticos, la historia del arte es un continuo evolutivo, tanto la gran historia del arte como la historia del arte en Chile. En este sentido es que Víctor Carvacho, en un artículo sobre Víctor Femenías, con ocasión de su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo<sup>226</sup>, introduce el

---

<sup>224</sup> CARVACHO, V. 1980. “Carreño”. *Selecta* (4):14.

<sup>225</sup> BOZAL, V. 1999. Immanuel Kant. *En: Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, volumen I. Madrid, Visor. p. 188.

<sup>226</sup> CARVACHO, V. “Grabados de Femenías”. 1981. *El Mercurio, Artes y Letras*, Santiago, Chile, 17 may., E-11.

concepto de evolución que incluso extrae de un referente: Herbert Read y su libro “Historia concisa de la pintura moderna”<sup>227</sup>. Esta introducción, como muchas de Carvacho, da cuenta de algún período o grupo de artistas: en este caso va de Giotto a Cezanne, en un trayecto marcado por etapas de superación a lo largo del tiempo.

En otro artículo, en este caso de la Revista Ercilla, Carvacho se referirá de este modo al arte ingenuo o naif en el relato de la pintura chilena: "El arte "naif" no pertenece a ninguna época determinada y a todas a la vez. Debe, por consiguiente, colocarse aparte, en sala especial para que no produzca una ruptura en una evolución tan clara como es la de las tendencias y corrientes del arte nacional modernos."<sup>228</sup>

Consideramos que este relato evolucionista resulta profundamente conservador, y si bien tenemos en cuenta que una idea distinta a esta podría ser demasiado revolucionaria para la época de inscripción de estos autores, aun así resulta adecuado afirmar que un concepto así no hacía más que enfatizar un origen y una esencia del arte que enmarcaba aquello que era tildado como correcto.

En cuanto a fotografía se refiere, Carvacho también utiliza la “esencia” como concepto para referirse a ella. Y es más, luego de varios artículos al respecto,

---

<sup>227</sup> Si bien en el artículo no aparece el año de publicación del libro, creemos que se trata del mismo publicado en 1984 con el título “Breve historia de la pintura moderna”, editado por Serbal en Barcelona. Presumimos que Víctor Carvacho habría tenido acceso a la versión en inglés titulada “A Concise History of Modern Painting”, publicada en 1959 por Frederick A. Praeger en Nueva York.

<sup>228</sup> CARVACHO, V. 1978. “Museo que evoluciona”. Revista Ercilla (2231): 46.

publica uno en que da cuenta de su referente teórico al respecto: Azorín.<sup>229</sup> Este personaje, llamado realmente José Martínez Ruiz, fue un crítico literario español de la primera mitad del siglo XX, que en su último período de escritura se dedicó a reflexionar sobre el cine.

Llega a ser tan conservadora y tradicional la visión de la fotografía esgrimida por Carvacho, que incluso, en el mismo artículo, tildará de impresionista a la fotógrafa brasileña Lony Lia Herrmann, aplicando así los mismos términos y categorías que para la pintura. Respecto a este uso del vocabulario plástico de la pintura para referirse a otras manifestaciones artísticas, Juan Acha dirá que es toda una tendencia entre los críticos, y que "No en vano, desde el Renacimiento viene gravitando la pintura con todo su peso sobre la visión humana, hasta acostumbrarla a percibir las demás artes visuales a través de ella."<sup>230</sup>

Por otra parte, este esencialismo tomará otra vertiente, la territorial-geográfica. Con esto me refiero a cómo para Carvacho algunas expresiones artísticas tienen su raigambre únicamente por el lugar en el que fueron producidas o la nacionalidad del artista detrás de ellas. En un artículo sobre la III Bienal de Arte de Valparaíso<sup>231</sup>, se explaya al respecto: sobre la pintura de la colombiana Soledad Beltrán dirá que es de una "sensibilidad muy sudamericana"; en la pintura de la artista brasileña Marcia Barrozo do Amaral identificará un modo "brasileño": "tiene ángel carioca: brillo, sensualidad, colorido "gostoso", claridad rítmica, suave

---

<sup>229</sup> CARVACHO, V. "Azorín y la Fotografía". 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 11 oct., E-5.

<sup>230</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 85.

<sup>231</sup> CARVACHO, V. "La pintura en la III Bienal". 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 13 nov., B.

insinuación óptica; y, todo con líneas rectas y sin otros colores que no sean los ocres, amarillos, verdes y anaranjados".<sup>232</sup>

En el caso de Ana Helfant, la autora también realizará constantes alusiones a una esencia dada por la nacionalidad o el territorio que habitan los artistas. En una entrevista al artista brasileño Tancredo de Araujo, Helfant dirige sus preguntas hacia lo que sería un "arte puramente brasileño", las influencias extranjeras o si existe un arte "netamente americano".<sup>233</sup> Incluso, cuando no se refiera específicamente a las artes visuales, aún así hará espacio para este tipo de caracterizaciones e intenciones de una "esencia territorial". Este es el caso de un artículo sobre una exposición de tejidos y arte precolombino, donde le preguntará al arqueólogo Guillermo Focacci: "¿Entonces, para usted, el origen del hombre americano sería totalmente autóctono?"<sup>234</sup> Sería una búsqueda por la esencia territorial que, más allá de lo anecdótico de la pregunta anterior, pudiera basarse en presupuestos "científicos".

Otro caso de esta lectura identificada con la nacionalidad u origen de los artistas es el de los comentarios de la autora hacia la obra de Carmen Piemonte.<sup>235</sup> Helfant realiza alusiones al origen italiano de la pintora, y cómo esto influiría en su trabajo plástico a nivel puramente formal: "esa medida que caracteriza a gran parte del arte de la península", dirá. Así también, el trabajo de

---

<sup>232</sup> *Íbid.*

<sup>233</sup> HELFANT, A. "Tancredo de Araujo". 1977. *El Cronista*, *El Cronista Dominical*, Santiago, Chile, 20 mar., 11.

<sup>234</sup> HELFANT, A. "Expedición arqueológica en el centro de la capital". 1977. *El Cronista*, *El Cronista Dominical*, Santiago, Chile, 24 abr., 8-9.

<sup>235</sup> HELFANT, A. "El individualismo". 1977. *El Cronista*, *El Cronista Dominical*, Santiago, Chile, 03 jul., 11.



Jaime Farfán, lo identificará como una pintura “de técnica muy norteamericana”, como si existiera un lenguaje técnico que identifique pintura con nacionalidad.<sup>236</sup>

Esta determinación territorial también podremos verla en un artículo referido a la pintura española, escrito por Carvacho, donde dirá que hay "virtudes nacionales siempre visibles: fuerza, rudeza incluso, pero siempre balanceada por una actitud de aristocracia sensible".<sup>237</sup> Esto, como si la pintura española portara por sí sola estas características dadas por algo tan ambiguo como la “virtud nacional”.

Parece ser que cuando Carvacho sale del esencialismo llega a la materia, a la forma. En un artículo sobre el artista Alonso Gómez-Lobo Guevara, dirá de este que "no se tropieza en sus esculturas, grabados o pinturas, con los aspectos formales o externos. Tiene el don de poner al espectador medio a medio de las situaciones espirituales."<sup>238</sup> En ese sentido, cuando lo formal pasa a ser casi transparente, aparece aquello espiritual, más allá del tema o la técnica del artista, como un valor superior.

En otro alcance de los relatos esencialistas, Ana Helfant determinará algunos aspectos de la pintura chilena sujetos a esta característica, en un artículo con motivo de una exposición de pinturas de Fernando Álvarez de Sotomayor, en el Instituto Cultural de Las Condes: “Pero somos demasiado aficionados a encontrar las influencias extranjeras en nuestra pintura y se ha repetido hasta la saciedad

---

<sup>236</sup> HELFANT, A. “La veta norteamericana de Jaime Farfán”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 24 jul., 8.

<sup>237</sup> CARVACHO, V. “Nombres nuevos del arte español”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 29 ene., A-B.

<sup>238</sup> CARVACHO, V. “Gómez-Lobo, un artista complejo y profundo”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 16 abr., B.

que nuestros artistas solo han tomado su inspiración en corrientes extranjeras. Craso error. Ni siquiera un maestro extranjero introducido en Chile como maestro es capaz de apartar nuestra pintura de su verdadero cauce que es la pintura de paisaje y una sensibilidad romántico-naturalista".<sup>239</sup> Esta declaración resulta sumamente contradictoria si pensamos en todas las lecturas de los artistas chilenos realizadas por Helfant en que efectivamente los inscribe en "corrientes extranjeras" (baste ver el apartado referido a esa constante de la escritura de estos autores). Incluso en el mismo artículo, arriba citado, finaliza identificando a Juan Francisco González y a Alberto Valenzuela Llanos como "los dos grandes del impresionismo chileno".

A esta misma exposición se refirió Sonia Quintana, pero ella eligió enfocarse en el determinismo geográfico de Fernando Álvarez de Sotomayor: "Al establecerse en Galicia, donde contrajo matrimonio, miró con ojos expertos la naturaleza y la gente de su tierra natal, que una vez decantadas en su interior brotaron repletas de fuerza, color y gracia en sus telas."<sup>240</sup> De esta forma es posible percibir cómo, a partir de una misma exposición, dos de las autoras aquí estudiadas tienen una perspectiva igualmente conservadora, esencialista y tradicional, pero enfocada en diferentes aspectos.

Respecto a estas lecturas nacionalistas del arte, conviene hacer referencia a lo dicho por el crítico y teórico Juan Acha al respecto. En este sentido, Acha ejemplifica estos procesos de relación directa entre un país y una determinada

---

<sup>239</sup> HELFANT, A. "Interludio Español en la pintura chilena". 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 15 may., 8.

<sup>240</sup> QUINTANA, S. 1977. "El maestro del año 13". Revista Ercilla, sección Arte y Espectáculos, Plástica, 18 may.: 66-67.

producción artística a partir de la “neoyorquización” del expresionismo abstracto y Jackson Pollock, aduciendo que “los artistas producen objetos y los analistas justificaciones y modos de consumo. La obra de arte no se difunde exclusivamente gracias a su buena calidad: necesita agentes ideológicos que la prestigien.”<sup>241</sup> En este caso, los “agentes ideológicos” serían los productores de una escritura que inscribe y legitima estas obras, ya no sólo en relación al canon extranjero de la historia del arte, sino también en concordancia a un lugar específico de producción de estas obras, el cual determinaría los sentidos de lectura y de relato respecto a una “esencia” proveniente del territorio, el país o la región.

Volviendo a la perspectiva de Ana Helfant respecto a una pintura sin influencias internacionales –contradictoria con otras afirmaciones suyas-, esto permite a la autora confirmar su postulado de que en Chile la pintura de paisaje es la esencia de la pintura, su “verdadero cauce”. En ese sentido, no podemos más que traer aquí al crítico Antonio Romera y sus cuatro constantes de la pintura chilena, donde el paisaje es una de ellas, y donde la pregunta por la “verdadera pintura chilena” es el detonante de gran parte de sus textos. Una pregunta que Helfant -y por supuesto Carvacho y Quintana- continuaron haciéndose.

Otro aspecto importante de este mismo artículo es la lectura que a partir de esta esencia del paisaje como “el” motivo de la pintura chilena, realiza la autora. Esta importancia del paisaje le sirve para realizar una lectura de algunos artistas de la generación del 13 –de quien es justamente Álvarez de Sotomayor la mayor influencia-. Resalta a Pedro Luna, de quien dice que sus mejores telas “son sus

---

<sup>241</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 23.

paisaje urbanos de la época europea”, desechando completamente la valoración comúnmente dada a este grupo de pintores, en donde la importancia estaba en la pintura social y los nuevos temas traídos a la tela, especialmente en lo referido a Luna.<sup>242</sup>

En otro artículo, titulado “Nuevo enfoque para el paisaje chileno”<sup>243</sup>, se referirá al tema en los siguientes términos: “De hecho, esta naturaleza, que en Chile es tan pródiga, nunca ha dejado de ser tema para los artistas nacionales y aún en los más abstractos encontramos la vivencia del paisaje”. En esta declaración se conjuga el tema del paisaje con otra constante relevante en el discurso de estos autores: la figuración y la abstracción, que para Helfant pasan a segundo plano cuando se trata del paisaje como motivo, que parece estar por sobre estas formas de traducir la realidad.<sup>244</sup>

Sonia Quintana también dará luces de esta esencia nacional o territorial. Al referirse a los tapices de la chilena Tatiana Álamos<sup>245</sup>, la relacionará con una “fuerza telúrica”, caracterizando su obra como una “búsqueda de una auténtica expresión latinoamericana”, con “tapices que carecen de influencias foráneas” (...) “inspirados en nuestras tradiciones”, es decir, como si tuvieran una esencia limpia

---

<sup>242</sup> En torno a esta caracterización del paisaje como el motivo esencial de la pintura chilena, Helfant en artículos posteriores valorizará positivamente a los pintores que trabajan este motivo, como por ejemplo sus alusiones a Rojas Quijada, donde dirá que “como buen pintor chileno se dedica al paisaje” en HELFANT, A. “Nueva promesa para la pintura chilena”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 22 may., 12.

<sup>243</sup> HELFANT, A. “Nuevo enfoque para el paisaje chileno”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 19 jun., 15.

<sup>244</sup> En relación a esto, en artículos posteriores Helfant identificará a diversos artistas chilenos como portadores de esta esencia de la pintura de paisaje, como por ejemplo Carlos Isamitt en “Retrospectiva de Carlos Isamitt”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 11 sept., 11; Carlos Pedraza en 1980. “Carlos Pedraza”. Revista Selecta (3): 45-46.

<sup>245</sup> QUINTANA, S. “Tapicería Chilena en la ciudad de los Papas”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 21 may., V.

de todo componente extranjero. Cabe recordar que este relato crítico de las “influencias foráneas” circuló en numerosos documentos de la dictadura relacionados con la cultura, en especial en la “Política Cultural del Gobierno de Chile”<sup>246</sup>.

Esta idea de lo latinoamericano aparecerá en otros textos de Quintana. En el artículo “El Arte Contemporáneo en la XIV Bienal de Sao Paulo”<sup>247</sup>, publicado en El Mercurio de Santiago, se referirá a un documental producido por el Centro de Arte y Comunicación de Brasil sobre Latinoamérica, y la importancia de este estudio en el contexto artístico, ya que “analiza las raíces que sostienen la producción artística latinoamericana contemporánea”. Sin embargo, dirá también que “no se debe hablar de “un arte latinoamericano”, pero sí de una expresión propia, consecuente con la realidad de cada país”, generando así una diferenciación muy cercana al tipo de esencialismo territorial refrendado por los demás autores, en donde los países a los que pertenecen los artistas determinarían su trabajo de manera crucial. Así también se desmarcaba del pensamiento latinoamericanista, tan caro a la escena cultural de la Unidad Popular.

Otra alusión interesante a la que da espacio Quintana respecto a esta esencia, pero radicada en este caso en el arte precolombino, son las referencias presentes

---

<sup>246</sup> ASESORÍA Cultural de la Junta de Gobierno. 1974. Política cultural del gobierno de Chile. Chile, Editora Nacional Gabriela Mistral.

<sup>247</sup> QUINTANA, S. “El Arte Contemporáneo en la XIV Bienal de Sao Paulo”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 04 jun., V.

en el artículo "La fascinante historia del dorado metal"<sup>248</sup>, publicado en el Suplemento Oro del Perú, con motivo de la inauguración de esta gran exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes. En este amplio artículo, Quintana realiza algunas preguntas al pintor Ernesto Barreda, quien habría sido uno de los gestores para traer esta exposición a Chile. El artista considera que es importante que lo producido en América por las culturas precolombinas se muestre para ser motivo de orgullo, y no "pecar" de europeizantes. Sin embargo, también dice que "no hay que caer en el indigenismo" (...)

"Tanto en Chile como en Perú, por citar dos ejemplos, los grupos que han manejado las manifestaciones de la cultura y el curso de la historia han querido desesperadamente ser o parecer europeos. Por eso han dado la espalda a sus patrimonios nacionales, tanto prehispánicos como hispánicos. Esta actitud ha contribuido al desinterés por nuestra cultura"<sup>249</sup>.

Una reflexión como esta resulta contradictoria si pensamos en las constantes conexiones entre el arte chileno y los movimientos y corrientes europeos, presentes en la escritura de Quintana y la de los otros dos autores. Sin embargo, podríamos argüir que está permitida en tanto el arte precolombino, considerado ya patrimonio y teñido de una suerte de esencia inmutable, debía ser leído e incluido en el relato de la cultura nacional.

Finalmente, el "valor universal" será otro concepto esencialista también usado por Quintana, coincidiendo en ello Helfant y Carvacho. En un artículo titulado

---

<sup>248</sup> QUINTANA, S. "La fascinante historia del dorado metal". 1978. El Mercurio, Suplemento Oro del Perú, Santiago, Chile, 28 jul., 3-5.

<sup>249</sup> Ernesto Barreda en entrevista con Sonia Quintana, en "La fascinante historia del dorado metal". 1978. El Mercurio, Suplemento Oro del Perú, Santiago, Chile, 28 jul., 3.

“Exposición de dibujos italianos”<sup>250</sup> lo usará especialmente para referirse a la actualidad que estas obras producidas en el Renacimiento, portan hasta hoy: "Advertimos cómo los enfrentamientos espirituales, morales, políticos o religiosos que conmovieron a la sociedad renacentista, aparecen reflejados en estas obras, que de esta manera justifican su vigencia, porque representan problemas de valores universales". Esta parece ser entonces una condición de “universalidad” para Quintana: una obra que aparece y reaparece significando lo mismo en distintos contextos epocales, por supuesto que pasando por distintos contextos – que no resulta relevante mencionarlos. Podría pensarse que estos problemas “universales” no obedecen a ninguna condición específica que pueda nombrarse, sino que transitan de una época a otra con independencia de territorios, contingencias políticas o económicas. De esta forma, esta concepción de “universalidad” es útil para reforzar la idea de un arte que puede leer ciertas problemáticas pero sin inmiscuirse en el contexto específico.

### 3.3 Figuración v/s abstracción

Este binomio proviene de una mirada bastante reducida respecto a la historia del arte, como si pudiera ser el único lente conceptual para producir una lectura de obra a la luz de la misma historia del arte: toda leída entre figurativos y abstractos. Por supuesto que es un binomio que aparece muchas veces en el trayecto de diversos períodos de la historia del arte universal y chilena, pero en medio de los

---

<sup>250</sup> QUINTANA, S. “Exposición de dibujos italianos”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 20 may., E-5.

70 y principios de los 80, con las primeras vanguardias ya instauradas también como tradición, resultaba ser una dualidad conservadora y tradicionalista, que empobrece el análisis de las prácticas que van más allá de la mera relación de representación del mundo. Incluso, el mismo Juan Acha caracterizará este vaivén entre figuración y abstracción como un “falso dilema de los años sesenta”<sup>251</sup>, al igual que el geometrismo versus el informalismo.

Víctor Carvacho, en un artículo dedicado a Mario Carreño, lo ubica en esta batalla, instalada a fines de la primera mitad del siglo XX: sitúa a Carreño primero entre los abstractos, para más tarde devolverlo a los figurativos, tildándolo de “hiper-realista”.<sup>252</sup> Algo parecido hace con Víctor Femenías, diciendo que se debate entre el súper-realismo y el expresionismo.<sup>253</sup>

Incluso al hablar de fotografía, Carvacho seguirá replicando este binomio. En un artículo dedicado a varias exposiciones de esta disciplina<sup>254</sup>, comentará la obra de Claudio Bertoni, enfocada en desnudos femeninos, que para Carvacho transitan entre abstracción y figuración.

En el caso de Ana Helfant, esta lectura unívoca entre figuración y abstracción también será parte de su escritura. En un artículo titulado “Dos artistas porteños en el Instituto Norteamericano”<sup>255</sup> llama la atención que gran parte del recorrido por las obras sea dado por solo dos constantes identificadas en los artistas: el

---

<sup>251</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 24.

<sup>252</sup> CARVACHO, V. 1980. “Carreño”. *Selecta* (4):14.

<sup>253</sup> CARVACHO, V. “Grabados de Femenías”. 1981. *El Mercurio, Artes y Letras*, Santiago, Chile, 17 may., E-11.

<sup>254</sup> CARVACHO, V. “Foto y Otras Artes”. 1981. *El Mercurio, Artes y Letras*, Santiago, Chile, E-5.

<sup>255</sup> HELFANT, A. “Dos artistas porteños en el Instituto Norteamericano”. 1977. *El Cronista, El Cronista Dominical*, Santiago, Chile, 17 abr., 6.



realismo y la abstracción. Por un lado, la autora considera relevante decir que Gumaro Fernandois –uno de los artistas de la exposición- es arquitecto, y que por ello es más hábil al conocer bien la perspectiva, por lo que “se atreve a trabajar con una perspectiva múltiple, en planos quebrados, con varios puntos de fuga simultáneos”<sup>256</sup>. Y por otro lado, el trabajo de Gerda Kroneberg es caracterizado por Helfant como uno venido de sus vivencias, plasmadas con “realismo romántico”, describiendo las ciudades y objetos pintados. Es decir, en la abstracción enfatiza aquello que provee al artista de esa “habilidad” para descomponer la perspectiva, y en el caso de la figuración refuerza la descripción de aquello representado.

Cuando Helfant dedica un artículo al pintor Luis Rojas Quijada, también lo hace desde esta óptica, pero aplicándola de una forma distinta. Para la autora, Rojas Quijada se encuentra en una etapa de su pintura en que aún no es posible percibir totalmente “hacia dónde se dirige”<sup>257</sup>, es decir, hacia qué tendencia se volcará. En el artículo, Helfant describe cómo su pintura pasa del paisaje a las “masas de color”, pero sin embargo declara “Todavía joven, no parece tener una comprensión adecuada de los problemas de la pintura abstracta”. En este sentido, este binomio aparece como cierta fase evolutiva que debiera afianzarse en la pintura de un artista, y con ello demostrar dominio de la misma al encausarse por una de las dos tendencias.

---

<sup>256</sup> *Íbid.*

<sup>257</sup> HELFANT, A. “Nueva promesa para la pintura chilena”. 1977. *El Cronista*, *El Cronista Dominical*, Santiago, Chile, 22 may., 12.

En el caso de Quintana, su escritura también pasa por relacionar a diversos artistas con la figuración y la abstracción, pero inclinándose por la primera, en tanto uno de sus principales temas de interés –que será indagado más adelante– es darle espacio a creaciones que sean comprensibles para el público, entendiendo el arte figurativo como aquel que representa la realidad, lo cual puede ser entendido, versus el arte abstracto que para Quintana genera distancia en los espectadores. En esa línea se inscribe su artículo sobre la exposición “Re-encuentro de maravilla”<sup>258</sup>, de los artistas Tatiana Álamos, Irene Domínguez, Helga Krebs, Nancy Gewolb, Andrés Spark y Mariluz Viau. En él, la autora cita las mismas palabras de los artistas, en donde hacen referencia a su elección pictórica: “Ya no tenemos ningún pudor en admitir en público que el arte abstracto, las especulaciones espaciales, colorísticas, el uso y abuso de materia-porque-sí, etc., nos aburren mortalmente”. Quintana, ante esto, dice que luego de ver la exposición estas artistas, considera que sus postulados son consecuentes, pues trabajan siempre con temas “comprensibles”.

Desde este mismo lente tratará Quintana la obra de Gilda Hernández<sup>259</sup> en Galería Época, donde la autora identificará el cambio en su pintura, desde la figuración como una forma “reconocible” de representar la realidad, hacia un modo abstracto, donde nuevamente Quintana enfoca sus comentarios en resaltar el quiebre que este tipo de pintura produce entre espectador y obra.

---

<sup>258</sup> QUINTANA, S. “Re-encuentro de maravilla”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 25 mar., E-5.

<sup>259</sup> QUINTANA, S. “Las cartas de Gilda Hernández”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 13 may., E-5.

De esta forma, el uso del debate figuración/abstracción será utilizado de distintos modos en estos autores, dando cuenta de una visión estrecha que fija la calidad de una obra en la medida de su representación fidedigna de la realidad, cayendo en una de las “falacias”<sup>260</sup> de la crítica de arte mencionada por Juan Acha, relacionada esta, en específico, con la preferencia por el naturalismo, es decir, por algo que se asemeje al mundo circundante.

### 3.4 La muerte/triunfo de la pintura

Entre estos autores, será tratada la pintura como una disciplina en constante crisis, así como también, en términos estadísticos, la gran mayoría de los artículos y obras comentadas son justamente de pintura, y los artistas más citados y entrevistados son, coincidentemente, pintores. Esta especie de obsesión con este medio –podríamos elucubrar- estaría dado por la concepción conservadora de la práctica artística en general, en donde la pintura arrastra una historia que la sitúa desde el Renacimiento entre las artes “superiores”-junto a la escultura y la arquitectura-, teniendo distintas mutaciones a lo largo de los siglos pero siempre manteniéndose como una disciplina medular de la historia del arte<sup>261</sup>. El crítico Juan Acha también se referirá a esta preponderancia de lo pictórico, situándola entre aficionados, pero también entre críticos, como una vara de medida de la

---

<sup>260</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 25.

<sup>261</sup> TATARKIEWICZ, W. 1997. El arte: historia de una clasificación. En: Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. 6ª ed. España, Tecnos. pp. 79-95.

calidad, la que ha llevado a la visión humana “a percibir las demás artes visuales a través de ella.”<sup>262</sup>

En un artículo de Víctor Carvacho para el Mercurio de Santiago, titulado “Novísima exposición de arte joven”<sup>263</sup>, el autor comenta cinco exposiciones individuales de pintura (Katherine Hrdalo, Ana María Luchini, Francisco Zañartu, Germán Vidal y Gustavo Ross), lo que le da pie para reflexionar respecto a esta práctica. Carvacho dirá que la pintura está en crisis, que “adolesce de capacidad para crear una técnica”, es decir, que hay un aspecto formal que está siendo descuidado. Para él la crisis proviene de una exposición específica: “54-64 Pintura y escultura en la década”, celebrada en la Tate Gallery de Londres en 1964. Desde ahí Carvacho considera que la pintura ha sido reemplazada por la fotografía, la acción, el video y la ambientación. En este diagnóstico termina llegando hasta el pop, el fotorrealismo y el minimalismo, extrayendo de este último el arte conceptual: “una forma de industrialización del bostezo, hecha por gente que especula intelectualmente muy bien y pinta y esculpe muy mal, porque la tarea de hacerlo se la entregan al público”. Esta resulta ser toda una declaración de principios sobre el valor de esta nueva forma de arte, tratada con descrédito por Carvacho, quien defiende un arte de técnica, de experticia formal, resultándole el arte conceptual, en cambio, una rama que no trata ni de cerca estos aspectos, y que más encima le lanza una responsabilidad mayor al espectador, de reflexión y pensamiento que Carvacho metaforiza como esculpir ellos mismos lo que no tiene

---

<sup>262</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 85.

<sup>263</sup> CARVACHO, V. “Novísima exposición de arte joven”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 24 may., E-11.

esculpido la obra. Al parecer Carvacho defiende, también, una noción de contemplación conservadora, quieta y tradicional, donde el espectador no debería involucrarse intelectualmente en la obra. Para Carvacho esto es fruto de un “imperialismo pictórico” que en Argentina se encuentra en Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg, crítico de arte el primero y artista el segundo, ambos conocidos por relacionarse con proyectos vanguardistas y experimentales. Este “imperialismo” no hace más que recordarnos (en otro registro) textos político-institucionales donde todo lo culturalmente foráneo –que no fuera de la tradición de las bellas artes europeas tradicionales- era visto como dañino.

En este mismo artículo, Carvacho sitúa a Nueva York como una ciudad que fagocita los impulsos de una pintura correcta, para incluirlos en el devenir vanguardista. Nombra a Juan Downey, Gómez “y otros”, como artistas que tienen fama en Nueva York. Para Carvacho esto no significa una característica positiva, y por ello menciona responder a esto con “una sonrisa triste”. Para el autor, estos artistas anulan a otros “tan notables como Castrocid”. La mención del pintor Enrique Castro-Cid no es azarosa, en tanto Carvacho da cuenta de que también es un artista chileno abriéndose paso en Nueva York, pero desde un arte oficioso y técnico, que se opone uno “intelectual”, que en términos del crítico sería representado por un personaje como Juan Downey.

Efectivamente la contemplación que defiende Carvacho queda definida al decir que la pintura fue “despojada del goce de los sentidos”. Para el autor, este “despojo” existe en el mundo como un criterio hegemónico que le quita sensualidad a las obras, cosa que le ha pasado en Chile a Ernesto Barreda y en

Colombia a Alejandro Botero, quienes para él son unos “guerrilleros”, al manifestarse contrarios a estas corrientes y seguir defendiendo la pintura. Este artículo es usado para reflexionar sobre esta “crisis” de la pintura, y poco para referirse a los cinco pintores que exponen individualmente, que por ser jóvenes, para Carvacho tienen todo un “trabajo futuro”. El siguiente fragmento es la lección que termina dándoles a estos pintores: deben “dar forma a sus percepciones del mundo en imágenes, puras y audaces”, es decir, volver a los sentidos y a esa sensualidad de la pintura que interpela nada más que por sus formas, única esencia de esta práctica artística.

En este mismo sentido se inscribe la crítica de Carvacho al Tercer Concurso de Pintura Andrés Bello, perteneciente a la Academia Diplomática Chilena. En este comentario, el autor menciona una serie de prácticas venidas de la publicidad de las que los artistas jóvenes se hacen, teniendo resultados “lindos”, pero que “no poseen la hermosura que procede de lo más hondo, de la única herramienta que posee el artista, la de la destreza de su mano y la de la habilidad de su mente creadora”<sup>264</sup>. Es decir, con esto queda definida la concepción de pintura del autor, relacionado inseparablemente a la habilidad de la “mano”, lejana a todas las experimentaciones plásticas que puedan venir de otras áreas que trabajan con las imágenes y la visualidad.

Dentro de este tipo de reflexiones, la artista chilena Carmen Aldunate es constantemente citada por estos tres autores. Carvacho, en un artículo donde comenta varias exposiciones, dedica algunas líneas a esta artista. Y lo hace, por

---

<sup>264</sup> CARVACHO, V. “3er Concurso de Pintura Andrés Bello”. 1980. La Nación, Santiago, Chile, 16 oct., B-7.

supuesto, para sostener la pintura como disciplina, donde dirá que la artista junta “la belleza natural con la artística, como para curarnos del amor a lo monstruoso desarrollado por tanto pintor de hoy.”<sup>265</sup>

Para Ana Helfant, si bien las reflexiones sobre la pintura serán llevadas hacia el paisaje como el motivo esencial de la pintura chilena, dará algunas luces sobre esta disciplina en sí misma. En un artículo sobre una exposición del pintor Raúl Matamala en la Galería El Sol, dirá lo siguiente: “Lo que interesa es que Raúl Matamala se preocupe más de los problemas de color y de transparencia que de impactar por medio de la imagen que ha pintado.”<sup>266</sup> Esto puede ser tomado como una suerte de declaración de principios de la autora respecto a la pintura y aquello que en ella importa (más bien, lo que a ella le importa). Más allá del efectismo del tema y aquello traducido en la tela, lo importante es el color, objeto de análisis de casi todas las críticas sobre pintura realizadas por Helfant.

A partir de lo anteriormente expuesto, podemos decir entonces que Helfant es una defensora de la pintura en sus aspectos técnicos y materiales. Y es en esta valoración de la pintura que se inscribe su artículo dedicado a la Exposición Itinerante de Pintura Chilena<sup>267</sup>, evento organizado por el Departamento de Extensión Cultural. Esta muestra recorrió todo el país con 40 cuadros que daban cuenta de la visión que este organismo estatal tenía sobre la historia de la pintura chilena, compuesta solo por obras de museos del Estado, y llevada a cabo a la par

---

<sup>265</sup> CARVACHO, V. “Varias exposiciones”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 13 sept., E-5.

<sup>266</sup> HELFANT, A. “Fotorrealismo ‘made in Chile’”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 25 sept., 11.

<sup>267</sup> HELFANT, A. “Exposición itinerante de pintura chilena”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 09 oct., 7.

de un plan pedagógico para alumnos y profesores.<sup>268</sup> Helfant hace hincapié en que, justamente, con fines pedagógicos, se eligieron solamente cuadros figurativos, pensando en que el público tendrá “conciencia de lo que significa esta “cosa” que se llama cuadro y que es una interpretación del alma de Chile”. Es decir, la pintura chilena representa aquello más profundo y constituyente de nuestro país.

Esta exposición itinerante también fue cubierta por Sonia Quintana para El Mercurio de Santiago<sup>269</sup> y para la Revista Ercilla<sup>270</sup>, pero por supuesto que desde un carácter distinto, haciendo hincapié -en El Mercurio- de entregar datos respecto a la iniciativa (100 mil folletos y 20 mil catálogos como apoyo pedagógico a los profesores de Artes Plásticas), además de deslizar algunas críticas al guión curatorial de la exposición, dando cuenta de la falta de nombres (quienes espera Quintana que aparezcan en las próximas exposiciones), pero asegurando que este evento es uno sin precedentes en la historia del arte chileno. En el artículo en Revista Ercilla también dará información general, como el costo (tres millones de pesos) del proyecto, conformado por aportes del Ministerio de Educación y el auspicio del Banco de Talca, que costó los 30 mil catálogos con los que viaja la muestra (aquí nombra 10 mil más que en El Mercurio). Dirá también que la selección de la exposición Itinerante Norte estuvo a cargo de Enrique Solanich, y

---

<sup>268</sup> Para más datos, véase ÁVALOS, K. y QUEZADA, L. 2014. Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar. En: VV.AA. Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos sobre los años 70 y 80 en Chile. Volumen III. Santiago, Lom y Centro de Documentación de las Artes Visuales del Cultural La Moneda. pp. 17-55.

<sup>269</sup> QUINTANA, S. “Segunda Exposición Itinerante: Pintura chilena contemporánea”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 19 nov., E-5.

<sup>270</sup> QUINTANA, S. “Pintura chilena tomó paisaje”. 1977. Revista Ercilla, sección Arte y Espectáculos, Plástica, 12 oct.: 59.



la del sur fue seleccionada por Tole Peralta, Director de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

La autora enfatiza -como en varios otros artículos, especialmente los que hemos categorizado en el apartado del desprecio a la vanguardia- en que se eligió pintura figurativa para "facilitar la comprensión" al amplio público que se espera visite estas exposiciones a lo largo de todo Chile. Termina dando cuenta del esfuerzo institucional que este proyecto significa, nombrando la firma del presidente como el trámite necesario para hacer salir de los museos a estas pinturas, en una exposición sin par en la historia del arte chileno. Este alcance no es menor si se piensa en que este fue, quizás, el gran proyecto artístico del Ministerio de Educación y Cultura durante la dictadura cívico-militar.

En general, las referencias de Sonia Quintana a la pintura son siempre técnicas, formales, resaltando aspectos como el color o el volumen. Sin embargo, en algunas ocasiones también se dará espacio para opinar sobre el estado de esta disciplina, generalmente defendiendo la idea de que "la pintura no está muerta"<sup>271</sup>, como -según ella- tantos dicen, pero también reconociendo que es "el pariente pobre" como comienza diciendo en este artículo de Ercilla sobre las Itinerancias de Pintura Chilena.

### 3.5 El artista como genio místico y solitario

---

<sup>271</sup> QUINTANA, S. "Nemesio Antúnez. Humanidad y madurez". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 15 jul., E-5.

Respecto a esta categoría analítica, es correcto hacer referencia a lo esgrimido por Acha, quien detecta que el rasgo de anomalía de los artistas, al tratarlos como seres superiores, sería incluso una ideología. Esta característica especial del artista “lo llevará a la cima después de haber padecido hambres y miserias que el darwinismo artístico o la selección exige. Sin embargo, esta ideología postula que todos los artistas conforman una raza de excepción. El hecho de que los productores de arte sean minoría no se explica con la división técnica del trabajo, sino con la presencia de dones sobrenaturales excepcionales”<sup>272</sup>. Estos “dones” serán nuevamente una característica que usarán estos autores para referirse positiva o negativamente a diferentes artistas.

En cuanto a lo dicho, conviene citar a Carvacho refiriéndose a Valenzuela Llanos: “Del pasado académico conserva lo fundamental: dibujo y enfoque compositivo. De las corrientes avanzadas, aquello que sirve a sus propósitos de pintor; el sentido romántico, de soledad, frente a la naturaleza; la adoración, propia de un místico, ante su silencio; la solemnidad del atardecer; la grandiosidad de los espacios abiertos y el misterio de las montañas, con sus masas transfiguradas por las circunstancias de la luz y el aire.”<sup>273</sup>

Esta idea de la “mística” cercana a Valenzuela Llanos, Carvacho seguirá refrendándola a lo largo del artículo: dirá que hay un “éxtasis místico” en su trabajo, además de un “misterio creador”. En otro artículo sobre Victor Femenías, dirá que su acercamiento es a la “filosofía budista”, de donde extraería “la energía cósmica que alienta en todas las cosas del universo”, un asunto que pareciera

---

<sup>272</sup> ACHA, J. *Crítica del arte...*, p. 88.

<sup>273</sup> CARVACHO, V. 1979. “Alberto Valenzuela Llanos. Pintor insigne”. *Revista Selecta* (2): 6-10.

llegar a lo temático pero sin cuajar y sin tener determinación de nada concreto, nuevamente habitando el espacio de lo vago para hablar desde el “espíritu” y lo metafísico.<sup>274</sup> En un artículo sobre la III Bienal Internacional de Arte<sup>275</sup>, Carvacho aprovecha de lanzar diferentes declaraciones, negativas y positivas de las bienales en general. Por supuesto que se refiere a la Bienal de Venecia y la de Sao Paulo. De esa última dirá, respecto a las obras perdedoras, que hay un "vacío espiritual y en absoluto temperamento místico". Estas referencias pseudo-religiosas serán muy comunes en la escritura de estos autores. Consideramos que así como otros comentarios, estos contribuyen a alimentar el mito de los grandes artistas chilenos, explorados siempre como genios solitarios que alcanzaron puntos de desarrollo sin iguales.

Otro aspecto que contribuye a construir estos mitos y este abordaje respecto a los artistas como genios, es la subjetividad de éstos y cómo este tema es potenciado por quienes escriben sobre ellos. Para los tres autores tratados acá es un tema al que constantemente se recurre para hablar de las obras desde una perspectiva que más allá de ser biográfica, parece apelar a un sentido (la subjetividad del artista, su interior) que finalmente no devela nada de sus obras en concreto. Así, nos resulta una perspectiva etérea, ingenua y aplanadora del sentido al momento de abordar los trabajos de un artista. En el caso de Carvacho, las citas a Eugenio D'Ors en varios de sus artículos -a quien dedicamos algunas líneas más arriba-, dan cuenta de este aspecto.

---

<sup>274</sup> CARVACHO, V. “Grabados de Femenías”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 17 may., E-11.

<sup>275</sup> CARVACHO, V. “III Bienal Internacional de Arte”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 30 oct., A.

Este tratamiento místico raya en lo risible en algunos momentos. En un comentario sobre la obra de Constanza Sanfuentes, dirá que existe cierta “brujería” en sus grabados, como “verdad digna de verse”<sup>276</sup> en el arte. Por otra parte, en un artículo de La Nación sobre la pintura de Nelly Weiss, dirá que esta es “dueña de sus misterios poéticos”, que afloran “al solo conjuro de su don creador”<sup>277</sup>. Y más tarde, en un comentario sobre los dibujos y grabados en la III Bienal de Valparaíso<sup>278</sup> dirá que la obra de María Elena Sleburger es comparable a la magia, como un “sortilegio o brujería”, de “asombro poético y hechicería gráfica de las mejores”. Con el artista Alonso Gómez-Lobo Guevara utilizará conceptos parecidos, diciendo que su simbolismo es de “intuición sensible y magia poética”<sup>279</sup>. Parece ser que ante la escasez de vocabulario crítico, Carvacho echa mano de imprecisiones y conceptos que no esclarecen nada en el entendimiento de una obra, sino que solo fomentan un mito sobre ella.

Respecto a esta característica “mágica”, Juan Acha dirá que es otra más de las falacias en las que cae la crítica de arte.<sup>280</sup> El autor la nombra como “el arte es magia”, y la relaciona con las colectividades que siguen perpetuando la lógica del mundo católico, en donde la referencia estética son las imágenes de santos. Si bien esta explicación de corte sociológico no puede ser exactamente homologada a la escritura que aquí estamos analizando, podemos aventurar cierta relación. Ésta

---

<sup>276</sup> CARVACHO, V. “El Huevo en el Arte”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 28 jun., E-11.

<sup>277</sup> CARVACHO, V. “Pintura de Nelly Weiss”. 1980. La Nación, Santiago, Chile, 20 jun., C-11.

<sup>278</sup> CARVACHO, V. “Dibujo y grabado en la III Bienal”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 04 dic., B.

<sup>279</sup> CARVACHO, V. “Gómez-Lobo, un artista complejo y profundo”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 16 abr., B.

<sup>280</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 25.

tendría que ver con que la utilización de esta “falacia” por parte de los críticos tratados acá, fue usada para otorgar sentido a aquellas obras que convocaban sus comentarios; un sentido que pudiera ser familiar con el público receptor de sus artículos. Así también, en su propia elaboración crítica, podrían ser decodificados ciertos fenómenos más experimentales, a partir de un repertorio analítico manejable y conocido por ellos que pudiera nombrar estas prácticas, a las que están poco acostumbrados.

En otro artículo dedicado al pintor Julio Aciaras, Víctor Carvacho dirá que sus pinturas “emiten destellos de alucinado. Pertenece a esos tipos para los cuales lo mágico es verdadero y cotidiano, como si anduviera suelto y en mangas de camisa por las calles”<sup>281</sup>. Este tipo de declaraciones aparecen siempre que lo pintado se escapa a lo conocido por Carvacho. Si es algo que no entra en sus cánones, pasa a formar parte de la “locura”, pero de una que vale reconocer. Elogia también la composición formal de los cuerpos de Aciaras, su “belleza corpórea”, relacionándolo incluso a lo mitológico.

Llama la atención que incluso al hablar de fotografía, Víctor Carvacho siga teniendo en cuenta esta individualidad del ejecutor de una obra, y cómo esta se plasma en lo que produce. En este sentido, en un artículo dedicado a la fotografía<sup>282</sup>, reconocerá que, si bien una imagen como esta puede tomarla hasta un niño con las debidas indicaciones, para él sigue importando el individuo detrás del lente como autor, su “talento creador y la sensibilidad”. Es interesante que aun

---

<sup>281</sup> CARVACHO, V. “Julio Aciaras, Pintor Ingenuo”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 16 ago., E-15.

<sup>282</sup> CARVACHO, V. “Foto y Otras Artes”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 27 sept., E-5.

cuando se hable de un medio de reproducción no manual, supeditado a otras condiciones materiales, Carvacho utilice las mismas valoraciones respecto al artista que crea esas obras.

Otra frase usada en varias ocasiones por Víctor Carvacho y que da cuenta de esta constante alusión a la metafísica, la mística y los alcances casi extáticos del arte, es cuando se refiere a la “creación de alcances universales”<sup>283</sup>. Esta frase deja ver también el esencialismo que hay detrás, las ansias por realizar esa obra ampliamente entendida, de “alcance universal”, como si la creación y el arte fueran una cuestión inmutable en el tiempo y el espacio.

Otro artista identificado por Carvacho en esta corriente de la subjetividad es el pintor y grabador Sergio Rojas. Respecto a su trabajo dirá: “Las composiciones de Rojas son de una perfección extraordinaria. Nacidas al impulso de brochazos como de fogosas descargas emocionales, tienen la calidad subjetiva, misteriosa y profunda propia de un hombre que dialoga con una ciudad mortalmente herida.” En este juicio, Carvacho vuelve a la subjetividad del artista, a su emocionalidad como regidora de aquello que pinta, y además, inscribe al hombre en un contexto, pero de una ciudad “mortalmente herida”<sup>284</sup>. Es decir, vuelve a tratar al hombre y sus dramas contemporáneos, pero sin especificar absolutamente nada del mundo concreto y contingente.

---

<sup>283</sup> Uno de los artículos en que se refiere así es “Una visión de pintura porteña moderna”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 26 jun., B, en donde habla de la obra de José Basso.

<sup>284</sup> CARVACHO, V. “Grabados de Rojas y maestría de Janosa”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 03 jul., B.

La explotación de esta individualidad “desencarnada” de su contexto por parte de los artistas, es determinada por Carvacho como una vara de medida, que le sirve para identificar las crisis artísticas y las influencias que los movimientos internacionales tienen en este aspecto del trabajo de los artistas. Este es el caso de un artículo sobre una exposición de pintura española en Valparaíso, donde dirá que la exposición posee algunos “males internacionales”, “males que proceden de la reiteración en lo descubierto por los grandes creadores. Reiteración a la que se agrega el eclecticismo estilístico en desmedro del vigor individual del estilo”<sup>285</sup> Así, queda escindido que la creación artística debe ser puramente individual, y alejada de componentes extranjeros.

### 3.6 Espiritualismo, religiosidad y voz interior.

Por otro lado, en algunos casos, estas alusiones místicas y sobrenaturales son relacionadas a la religiosidad, como un valor superior y espiritual a través del cual leer la pintura. Respecto a esta categoría, conviene rescatar la mención que realiza Anna María Guasch al crítico Thomas McEvelley, respecto al vínculo entre el expresionismo abstracto y la presencia del crítico Clement Greenberg: “(...) este prototipo de crítico perpetuaba el mito neoplatónico que veía en las obras de arte las huellas de las peripecias del alma en la búsqueda de lo sublime, de la misma manera que manifestaba una fe esencialmente religiosa en el aura.”<sup>286</sup> Este tipo

---

<sup>285</sup> CARVACHO, V. “Nombres nuevos del arte español”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 29 ene., A-B.

<sup>286</sup> GUASCH, A. 2003. Las estrategias de la crítica de arte. En: La crítica de arte. Historia, teoría y praxis. 1ª ed. Barcelona, Ediciones del Serbal. p. 240.

de aproximaciones a las obras, donde se consagra la subjetividad del artista como fuente de toda interpretación, serán las que expondremos.

En una entrevista realizada por Ana Helfant al pintor Ernesto Barreda<sup>287</sup>, los temas tratados rondan lo “trascendente” en su pintura, hasta llegar la autora a preguntarle por ese concepto en su vínculo entre Hombre-Dios y Hombre-Materia, y por supuesto que leyendo desde ahí los trabajos del pintor. Nuevamente es el artista a través de una pregunta dirigida quien termina exhibiendo el carácter de este discurso: “Creer en Dios es una necesidad, sea cual fuere la religión. Para el hombre esa creencia es un apoyo a través de toda su vida.” Y por supuesto que esta creencia, esta “trascendencia”, permite leer aspectos espirituales de las obras.

El aspecto de la subjetividad de los artistas sigue siendo importante en la escritura de Ana Helfant. Al referirse al trabajo de Carmen Piemonte<sup>288</sup> lo hará desde la “vida interior” que la artista plasma en la tela, haciendo “aflorar una poderosa personalidad que busca en la pintura geométrica una reordenación de la vida”. En esta misma vía caracterizará el trabajo de Carlos Pedraza: “En nuestro mundo de violencia, hecho de agresividad y absurdos, Pedraza viene a simbolizar la búsqueda de una armonía interior como el perfume de unas flores en la ciudad envenenada de emanaciones” (...) “La espontaneidad de su pincelada denota tensiones interiores, estallidos emocionales profundos, sinceros.”<sup>289</sup> Helfant dirá

---

<sup>287</sup> HELFANT, A. “Tras la pintura de Ernesto Barreda”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 03 abr., 6.

<sup>288</sup> HELFANT, A. “El individualismo”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 03 jul., 11.

<sup>289</sup> HELFANT, A. 1980. “Carlos Pedraza”. Revista Selecta (3): 45-46.



que cuando el artista se arrebatara en esta pintura sensitiva y emocional, vuelve a la objetividad del estudio académico. Para ella el debate sigue siendo una dicotomía entre figuración y abstracción, entre emocionalidad y academicismo. Eso define también cierto relato evolutivo de la historia del arte y, por qué no, de la trayectoria de un pintor, en donde para volverse “abstracto” o por lo menos abandonar en algún punto la figuración, debe haber pasado por el estudio académico y tradicional de las figuras que lleva a la tela, como si ese fuera el único trayecto posible.

En relación a Pedraza, la autora finalizará el artículo así: “Es el típico caso del pintor subjetivo que mira hacia su interior, hacia su intimidad, de allí que lo hayamos llamado “proustiano”. Nada fuera de su propio mundo lo conmueve, sólo las armonías y los ritmos sutiles y delicados de la naturaleza”. Para Helfant esta trayectoria “sin disparidades”, “sólida”, demuestra una “verdad que lo ha acompañado a lo largo de su vida”. Es decir, la esencia de la pintura es el planteamiento del mundo interior del artista en la tela, he ahí la autenticidad de aquello que se pinta.

Para la autora Sonia Quintana, el mundo interior del artista también será un tema relevante, aunque mucho menos tratado en sus análisis en relación a la escritura de Carvacho y Helfant. En un artículo sobre Rufino Tamayo<sup>290</sup>, abordará su figura en relación al muralismo, diciendo que en su versión “más conocida” el hombre se enfrentaba a “sus condiciones sociales e ideológicas”, y en los de Tamayo, se ve al hombre “encarando su destino interior y los poderes cósmicos”,

---

<sup>290</sup> QUINTANA, S. “El arte universal de Rufino Tamayo”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 25 jun., V.

expresando su obra "las luchas íntimas que libra el ser humano". En esta lectura, Quintana valora esta subjetividad por sobre la reflexión social o política que puede realizar una obra. Para ella, este mundo interior es mucho más interesante. Y así como en referencias de Helfant y Carvacho, Quintana también dirá que la obra de Tamayo alcanza "valores universales", apelando a una esencia que está por sobre lo temático o lo formal, y que en términos concretos nos resulta ambigua.

En un texto posterior, Quintana volverá sobre la subjetividad de, en este caso, el artista Hernán Valdovinos. La autora se refiere a la exposición del pintor, que ha sido ampliamente comentada y criticada, sin embargo lo destaca como un importante artista, por dos razones: "Por una parte, el dominio de la técnica que recuerda a los grandes maestros y, por otra, esta sabiduría plástica puesta al servicio de un mundo interior riquísimo en el que predomina un profundo sentido religioso"<sup>291</sup>. En este tipo de declaración, Quintana vuelve a hacer referencia a la técnica como un aspecto relevante (algo que, como ya sabemos, era parte central de la escritura de los autores aquí tratados), pero ahora relacionado al "mundo interior" del artista, el que sirve de pie para darle un "sentido religioso" a su trabajo, acercándose más aún a los pilares conservadores y justamente cristiano-católicos que construyen el discurso cultural de la dictadura militar, que, sin ir más lejos, se encuentran esgrimidos en la insigne "Declaración de Principios del Gobierno de Chile" (Junta Militar, 1974), donde se consigna "la concepción cristiana sobre el hombre y la sociedad".

---

<sup>291</sup> QUINTANA, S. "La pintura interior de Valdovinos". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 08 jul., E-5.

En relación a esta vertiente religiosa del mundo interior del artista, se enmarca lo dicho por Quintana sobre Aura Castro, quien, según ella "Considera que la misión del artista es profética y que, por tanto, su deber es anunciar, prevenir, arrancar al hombre de su enfoque materialista y hacerlo mirar hacia arriba", además, dirá que Castro busca "la existencia de Dios"<sup>292</sup>. Esta lectura le otorga al artista una suerte de don sin igual, lo que lo haría un sujeto "especial", diferenciado de los seres humanos comunes. Esta idea es ciertamente parte del relato conservador que Quintana construye desde diferentes aspectos, en donde en este caso está enfatizado desde el punto de vista religioso.

Este concepto del "mundo interior" Quintana también lo utilizará para sustentar algunas ideas respecto a los tipos de público que visitan exposiciones. Al referirse a la exposición de los dibujos de Germán Arestizábal en Galería Época, la autora dirá que esta exhibición es "para cualquier espectador" porque sus obras son "un viaje hacia su universo, donde la fantasía y la realidad se mezclan con idénticos derechos"<sup>293</sup>, refrendando nuevamente este concepto del mundo creado por el artista, un mundo interno e íntimo plegado sobre la tela, pero esta vez para confirmar con eso que esta lectura permite una amplitud de público que otras obras no producen. Este tipo de declaraciones pueden relacionarse a aquellos textos en que se refiere al público y las actividades culturales que divulgan y educan sobre la producción artística. De los tres autores, Quintana será la única con referencias explícitas sobre esto, especialmente aquellas dedicadas al arte

---

<sup>292</sup> QUINTANA, S. "Aura Castro. Tras el desafío de la materia". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 02 sept., E-5.

<sup>293</sup> QUINTANA, S. "Germán Arestizábal. Dibujos con encanto". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 19 ago., E-5.

más experimental, acusado de no ser lo suficientemente entendible, cuestión que veremos más extensamente en el siguiente punto.

### 3.7 El desprecio a la neovanguardia, un arte que no se entiende

Antes de referirnos de lleno a los textos críticos, es correcto decir que el concepto de “neovanguardia”<sup>294</sup> aquí expuesto lo tomamos del investigador Osvaldo Aguiló. Con esta idea se dirige a nombrar a la producción artística del período estudiado que rebasó los marcos materiales de la obra de arte tradicional, es decir, experimentó con la pintura más allá de ella misma y el cuadro, con la instalación, el cuerpo del propio artista, la desmaterialización del objeto artístico, entre otros soportes.

Para un autor como Juan Acha, este comportamiento de rechazo de la crítica hacia el arte más experimental inducirá a “muchos aficionados a pensar en la inminente desaparición del arte, dado que éste comienza a prescindir de los contenidos estéticos. En realidad, tales aficionados reducen lo estético a la belleza, y olvidan las otras categorías, muchas de las cuales son hoy encumbradas por las nuevas generaciones de artistas.”<sup>295</sup> Y esto es justamente lo que defenderán estos críticos, un arte que vuelva a su contenido estético, a la belleza, a la tradición, versus la decadencia en la que han caído los artistas más jóvenes.

---

<sup>294</sup> AGUILÓ, O. Propuestas neovanguardistas..., p. 15.

<sup>295</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 105.

De alguna forma, estas obras comienzan a aparecer en la escena artística justamente desde 1977 (el año de inicio de nuestro arco temporal), cuestión que el estudio de Aguiló, el único dedicado exclusivamente a la práctica de las artes visuales, escrito en esos mismos años, detectará: “Exposiciones como la de Francisco Smyth en la galería Cromo, la de los “Imbunches” de Catalina Parra en la galería Epoca, la de “Final de Pista” de Eugenio Dittborn (también en Epoca), la “Reconstitución de Escena” de Carlos Leppe, etc., serán algunas de las que marcarán el rumbo para nuevas direccionalidades de la producción artística durante 1977.”<sup>296</sup> Resulta paradójico y a la vez decididor que varias de estas exposiciones y galerías nombradas hayan sido recogidas en los comentarios que examinaremos a continuación.

Víctor Carvacho es, de los tres autores aquí tratados, el que quizás más se lanza contra el conceptualismo, la neovanguardia y las propuestas artísticas más alejadas de la tradición de la pintura o la escultura. Con ocasión de comentar una exposición de pintura ingenua en el Instituto Cultural de Las Condes, aprovechará para decir lo siguiente: “Los atosigados con el exceso de cerebralismo y teorización, de cierto tipo de pintura moderna, encontrarán aquí una sanísima dieta y la recuperación de la alegría de contemplar obras pictóricas que no posan”<sup>297</sup>. Una frase como esta puede leerse perfectamente como un ataque a los conceptualismos, criticados por este tipo de voces conservadoras como un arte de excesiva teoría, y por ello mismo alejado de los preceptos formales y tradicionales de la “correcta” forma de hacer arte. Además de ello, Carvacho acusa aquí a ese

---

<sup>296</sup> AGUILÓ, O. Propuestas neovanguardistas..., p. 18.

<sup>297</sup> CARVACHO, V. 1979. “Pintura ingenua”. Revista Selecta (1): 16.

tipo de arte de “exceso de cerebralismo y teorización”, dando un cariz negativo a una práctica artística que exige pensarse y no ser puro goce estético y contemplación. Lo que justamente dirá después respecto a la “alegría” no hace más que reforzar esta idea, de que las prácticas conceptuales impiden la “distensión” al momento de contemplar una obra, que además, sería una pose. Este tipo de juicios relacionan el valor de una obra al grado de satisfacción que su contemplación conlleva, lo que, según Acha, provoca que “La calidad artística deviene también placer. Así, el placer se convierte en una de las tantas generalizaciones embrolladoras (...)”<sup>298</sup>

Otro ejemplo de esta animadversión hacia prácticas más experimentales aparece en un artículo dedicado a Mariano Riveros<sup>299</sup>. En este comentario, Carvacho se pregunta si acaso Riveros es o no pintor, a lo que contesta que la estructura que dispone en el cuadro, definida como “frontis populares de una arquitectura corroída por las inclemencias de los agentes naturales” es, más bien, un relieve, pero no una pintura. Aquí es usado el concepto de vanguardia por el autor, para ilustrar esta experimentación artística. Sin embargo, no deja de hacer referencia a la “agonía” por la que estas vanguardias pasarían.

Es tanto el desdén hacia las corrientes y movimientos artísticos imbuidos de intelectualidad, que Carvacho, en un artículo dedicado a Juan Francisco González, considerará que éste nunca fue impresionista (como ya hemos dicho, imprecisión histórica en la que han caído muchos de los que han tratado a Juan Francisco

---

<sup>298</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 74.

<sup>299</sup> CARVACHO, V. “Arte y realidad de Mariano Riveros”. 1980. La Nación, Santiago, Chile, 13 jun., C-11.

González en su escritura), dado que “estaba distante de todo pensamiento”<sup>300</sup>, entendiéndolo así que el impresionismo es una pintura *pensada*, intelectual, versus la pintura de González que vendría desde otros cauces.

En 1980 fue publicada en La Nación una crítica titulada “Concurso de pintura”<sup>301</sup>. En ella, el autor se refiere al concurso organizado por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, en el Museo Nacional de Bellas Artes, con motivo de los 100 años del museo. Los comentarios de Carvacho son positivos respecto al concurso, en tanto este “ha cumplido una faena de higiene artística: supresión, hasta donde era posible de las rebarbas en que se deshace lo que otrora fuera vanguardia y que ahora cae en el depósito de los desperdicios”<sup>302</sup>. Para el autor, esta exposición resulta efectiva debido a que la vanguardia no estaría presente, especialmente las “supercherías del conceptualismo”, dejando al espectador en la contemplación pura, “al margen de toda patología” que conllevarían las vanguardias.

El menosprecio hacia las prácticas artísticas más experimentales también dará luces de las críticas que estos autores lanzaron a ciertos artistas (unos más conocidos que otros hoy en día), y a ciertas exposiciones que han pasado a tener un lugar en el relato de la historia del arte durante la dictadura militar. Una de esas exposiciones es “Recreando a Goya” (1978), la cual para Carvacho “dejó un efecto negativo en la escena”, además de identificarla con “escarlatina para los

---

<sup>300</sup> CARVACHO, V. “Juan Francisco González”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 07 jun., E-11.

<sup>301</sup> CARVACHO, V. “Concurso de pintura”. 1980. La Nación, Santiago, Chile. 6 jul., A-13.

<sup>302</sup> *Íbid.*

muertos”<sup>303</sup>. Esta exposición se recuerda hoy como una de las primeras que fue más contestaria al régimen, por supuesto que haciéndose de la figura de Goya para citar y con ello denunciar la violencia imperante, por medio de prácticas de corte experimental. Por su parte, Sonia Quintana también realizará un artículo referido a esta exposición, diciendo que las obras presentadas son atraídas en su mayoría por los temas más dramáticos de Goya, y esto "tal vez presenta las mayores semejanzas con la realidad que enfrenta el mundo en nuestros días"<sup>304</sup>. Por supuesto que esta referencia se queda en el plano general sin hacer una mínima alusión al contexto imperante en Chile. La autora dirá que esta iniciativa entrega un panorama a ser analizado más allá de una "fría evaluación técnica", que sin embargo, no realiza.

En este mismo sentido, y en otro artículo titulado “Estatuas y monumentos” (1981)<sup>305</sup>, Carvacho nombrará al escultor Lautaro Labbé y tildará este tipo de obras como “arte intelectual”. Luego el autor comentará la obra emplazada en el paseo Huérfanos y ganadora del concurso convocado por el Banco de Concepción. En una imagen que ilustra el comentario, aparece como “monumento de los tarros”, para más tarde llamarla “adefesio”. Las descalificaciones con las que Carvacho trata la obra del escultor podrían no solo venir de su discurso conservador respecto a la escultura, sino también de quién es Lautaro Labbé en la historia del arte en Chile y sus vaivenes políticos. Lautaro Labbé fue director del

---

<sup>303</sup> CARVACHO, V. “Tres Exposiciones”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 21 jun., E-11.

<sup>304</sup> QUINTANA, S. “Artistas chilenos recuerdan a Goya”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 15 oct., E-5.

<sup>305</sup> CARVACHO, V. “Estatuas y monumentos”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 30 ago., E-5.



Museo de Arte Contemporáneo durante el gobierno de Salvador Allende y se caracterizó por una obra que, desde la escultura, desafiaba al espectador con construcciones de materiales no tradicionales y además, usaba el espacio público. A pesar de que Carvacho denosta la figura de Labbé en este artículo, en otro posterior identificará su trabajo positivamente<sup>306</sup>. Esto da cuenta de las fluctuaciones constantes no sólo de Carvacho, sino que de los tres autores, y que confirma unas pequeñas líneas de fuga y contradicciones, que escapan a un discurso homogéneo.

En esta misma línea de una escritura que dista de ser uniforme en cuanto a los propios postulados de los autores a lo largo del tiempo, y en relación a esta “intelectualidad” que es dañina para Carvacho, nos encontramos con un artículo de opinión de Ana Helfant publicado en La Nación. Si bien más adelante daremos cuenta de cómo esta autora también dedicó comentarios negativos a la vanguardia en Chile, en este artículo hace un llamado a la escena cultural a fijarse en los artistas que han abandonado Chile, los cuales no estarían meramente copiando a los artistas extranjeros. Al respecto, concluirá el artículo con la siguiente frase respecto a estos artistas que están experimentando con el lenguaje: “Necesitamos pensadores ¡artistas nos sobran!”<sup>307</sup>, con el fin de defender algunas de las prácticas no tan ancladas en el arte como tradicionalmente se lo entiende.

---

<sup>306</sup> CARVACHO, V. “Dos polos artísticos”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 27 dic., E-6.

<sup>307</sup> HELFANT, A. “Creer en nuestros valores plásticos”. 1980. La Nación, Santiago, Chile, 7 jul., C-14.

Volviendo a Víctor Carvacho, uno de los artículos más interesantes relacionado con este trato displicente hacia las obras neovanguardistas fue publicado en El Mercurio de Santiago, titulado “El juego en el museo”<sup>308</sup>. Carvacho parte mencionando como urgente hablar de la “salud” del arte chileno, que declara como “amenazada”. Esto, por hechos recientes: la Quinta Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (1981), los resultados del Séptimo Concurso de la Colocadora Nacional de Valores y otros concursos afines. Profundizando en esta crisis, dirá: “Lentamente, por obra del esnobismo, la imitación y el desconocimiento profundo de cómo se gestan las manifestaciones artísticas, se ha ido infiltrando un espíritu decadente, demoledor y nihilista en las artes plásticas chilenas”. En lo que llevamos analizado hasta acá, podríamos elucubrar que muy probablemente se refiera al arte conceptual. Más allá de esto, el mismo Carvacho realiza categorizaciones alrededor de lo que está diciendo, identificando dos corrientes: 1) la pintura, la escultura, el grabado, las artes del diseño; y 2) “expresiones embrionarias del arte” que ensanchan el campo de la plástica, donde caben una serie de prácticas que él encasilla hasta el video. Esta última corriente ha convertido en “campo de ejercicio de perversos juegos” a las bienales de Venecia, Sao Paulo y otros importantes eventos de Europa y el mundo. Siguiendo en esta reflexión sobre el juego, lo relaciona a la contemplación y la define así: “ocurre en una esfera de la actividad del espíritu ajena a todo juego”. Luego habla de que estos productos a ser contemplados habitan las exposiciones, y en éstas, ha pasado a entrar el “happening”, la acción de arte, el conceptualismo, el arte

---

<sup>308</sup> CARVACHO, V. “El juego en el museo”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 29 nov., E-5.

mínimo, y muchas otras manifestaciones “del juego”. Para él, en ellas no es necesario dominar los materiales ni producir imágenes. Esto para él es un repunte nihilista, con referencias en el Dadá, que no es un estilo profundo, solo una “academización moribunda, manierista”.

En este mismo artículo, Carvacho termina dando ejemplos concretos de esta decadencia: en la Bienal de Valparaíso, Mario Irarrázabal habría copiado a Christo; y en el concurso de la Colocadora Nacional de Valores, habría imitaciones a grandes artistas como Nam June Paik, Vito Aconci, Eleanor Antin, John Baldessari, Linda Benglis, Peter Campus y Douglas Davis. Para el autor, estos son “representantes de otra cultura, con otros valores”. Parece ser que, para Carvacho, el arte conceptual es permitido en otras culturas, diferentes a la chilena, en otros tiempos y ritmos. Y que, en sí mismo no es un arte negativo, pero en el contexto chileno –imitativo-, sí lo es. En este sentido, cuando Anny Rivera se refiere a las potenciales fricciones dentro del campo de lo oficial, dirá que una de las primeras “es la crítica de parte de la vertiente nacionalista autoritaria hacia la “extranjerización” cultural.”<sup>309</sup> Justamente, para Carvacho existe un espíritu cultural –el chileno- donde este tipo de manifestaciones no son correspondidas, como si hubiera una determinación de tipo territorial y cultural, y como si con ello Chile se encontrara en una cultura no apta para este tipo de acciones. Esta visión no hace más que confirmar otra vertiente del conservadurismo de estos autores.

Finalmente, en el mismo artículo, Carvacho compara la obra de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld con la de Santos Cházvez. La de Cházvez sí que es una obra que

---

<sup>309</sup> RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 186

indaga sobre la identidad –según él-, no así la de Eltit y Rosenfeld, “obra nula e inútil, premiada con atropello de toda razón”. Esta crisis completa la tilda como “dadaísmo académico”, en donde el público está impedido de ver obras de Aura Castro o Matías Pinto D’Aguiar (pintores, por supuesto), por ser más relevante la presencia de Eltit y Rosenfeld. La última crítica será a Elías Adasme, identificándola como un sin sentido, “carente de toda imaginación”.

En este sentido, incluso utilizará en una ocasión una suerte de “teoría del desfase” para explicar que los vaivenes del arte en Europa y Estados Unidos van “adelantados” en relación a Chile; a lo que se refiere es al arte abstracto, y como éste entra en decadencia en el contexto mundial del arte y, al mismo tiempo, en Chile pasa al apogeo.<sup>310</sup> Es decir, sería una suerte de explicación para fundamentar el “atraso” del arte chileno.

A pesar de esta animadversión a la vanguardia, Carvacho era un sujeto que entendía muy bien el devenir entre tradición y vanguardia: "Lo oficial se asociaba a un modo conservador. Actualmente lo oficial es la vanguardia. El recorrido de una a otra connotación corresponde al recorrido de esa vanguardia que se ha tornado un poco la "academia" de nuestro tiempo."<sup>311</sup> Esta reflexión, que podríamos calificar de certera para alguien tan conservador como Carvacho, fue realizada con ocasión de una muestra de arte español en Valparaíso, la que, para él, da cuenta de esta relación de traspasos entre la academia y aquello por fuera de ella, donde aquello “marginal” termina igualmente cooptado por la tradición.

---

<sup>310</sup> CARVACHO, V. “Arte abstracto en Valparaíso”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 14 may., A.

<sup>311</sup> CARVACHO, V. “Nombres nuevos del arte español”. 1978. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 29 ene., A-B.

En este mismo artículo, Carvacho apunta a que la muestra "confirma el estado de crisis de la vanguardia", cuestión no sólo de España sino "síntoma universal". Culpa a la sociedad de consumo y al "empobrecimiento espiritual del hombre de una era como la tecnológica". Para el autor son hombres que no leen, que han perdido la conversación; critica también su música, la televisión y los medios escritos que consume. En este sentido, esta crisis del arte de vanguardia se relaciona con la crisis del "hombre contemporáneo" y su empobrecido mundo, lo que en un lenguaje más contextual, podríamos considerar como la crisis de un "hombre" que, en medio de la neoliberalización de las relaciones y de su cultura, se ha lanzado a las expresiones de consumo de la cultura de masas.

A pesar de todas estas muestras de una escritura que denigra a las prácticas más experimentales, pesquizamos una mención positiva a Alfredo Jaar realizada por Carvacho, específicamente a su trabajo "Estudios sobre la felicidad" (1980), expuesto en el Segundo Salón Nacional de Gráfica durante 1980. Si bien es una referencia muy breve, contrasta con el resto del artículo, en donde sus comentarios son negativos sobre artistas como Virginia Errázuriz, Carlos Bogni, Rodrigo Cociña, Carlos Gallardo, Pilar Hernández y Eugenio Dittborn. Especialmente sobre este último, se dedicará a explicar por qué considera su obra cómo "uno de los pilares de su generación", pero ensuciado por una "inestabilidad depresiva"<sup>312</sup>. Terminará comparándolo con Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein y Andy Warhol, pero para decir que de estos artistas aplicaría "fórmulas negativas, artificiosamente extraídas del arte norteamericano", que

---

<sup>312</sup> CARVACHO, V. "Segundo Salón Nacional de Gráfica". 1980. La Nación, Santiago, Chile, 18 oct., B-7.

derivarían de un solo artífice, “símbolo del fracaso”: Marcel Duchamp. Según el autor esta influencia sería profundamente negativa en los trabajos de Dittborn, mencionando que incluso lo confunde “con la turba internacional entre "pop" y "dadá", quejumbroso, plañidero y desagradable.”<sup>313</sup>

En esta misma vía de una referencia breve pero positiva, el autor nombrará a Juan Dávila en relación a Robinson Mora, valorando positivamente su pintura, aunque considerando los horizontes diametralmente opuestos de ambos artistas<sup>314</sup>. En este mismo artículo, se dedica a elogiar la pintura de Mora, en tanto no sería la mera imitación de “vanguardias ajenas”. Según él, esta imitación tendría que ver con la presencia de un grupo de extranjeros, “ingresados, no sé sabe con qué propósitos, en el campo de las actividades pictóricas chilenas. Confusos, con un pésimo castellano, hacen de teóricos y tienen a su haber el traslado ambulatorio, como centro de operaciones, hoy en una galería y mañana, en otra, con el resultado de que a la postre todas fracasan”<sup>315</sup>. Resulta interesante que esta mención indirecta sea una vez más hacia aquello “foráneo” que contaminaría la escena.

En el caso de Ana Helfant, una de las primeras alusiones que pesquisamos en torno a esta constante, se encuentra en su artículo dedicado al pintor brasileño Tancredo de Araujo<sup>316</sup>, ya citado anteriormente por su inscripción en el expresionismo. En este caso, Ana Helfant utiliza al artista para dar a conocer sus

---

<sup>313</sup> Íbid.

<sup>314</sup> CARVACHO, V. “Robinson Mora en BHC”. 1980. La Nación, Santiago, Chile, 21 dic., B-6, B-7.

<sup>315</sup> Íbid.

<sup>316</sup> HELFANT, A. “La fuerza expresiva de Tancredo de Araujo”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 27 mar., 13.

planteamientos sobre las prácticas artísticas más experimentales, basándose en la “ingenuidad” que reconoce en el pintor:

“Si buscamos en el arte la fuerza de expresión y la autenticidad de las vivencias, las encontramos en Tancredo de Araujo. Si por el contrario, buscamos la novedad por la novedad, actitud muy común en nuestros tiempos, sin ir más allá en la profundización de los problemas plásticos, indudablemente Tancredo de Araujo no ha inventado ningún movimiento nuevo ni practica el video art, por ejemplo. Pero hay que celebrar en él su sinceridad, su vigor expresivo y el trasladar al arte toda una temática que es corriente en su país.”

En este sentido, Helfant realiza una valoración de aquellos artistas que reflexionan su medio (“profundización de los problemas plásticos”) y aquellos que se dejan llevar por la novedad sin más, ejemplificando esto último con la práctica del video arte, que desbordó el aparato conceptual de estos autores y otros para referirse a una práctica artística, al trabajar con la imagen audiovisual y ya no con pincel y tela.

Entre sus textos de crítica, publica en septiembre de 1977 en “El Cronista”, un artículo titulado “Rauschenberg grabador”<sup>317</sup>, dedicado a la ya célebre exposición del artista en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Esta exposición dará ocasión a Helfant para explayarse respecto a las prácticas más contemporáneas de las artes, diciendo que en esta exposición se encuentran “las tendencias que orientan el arte actual”. A pesar de los aportes que reconoce, Helfant toma distancia y se pregunta “¿dónde está la verdadera expresión humana del artista?”, como queriendo exigir esa individualidad plasmada en la obra, o más bien no reconociéndola en el trabajo de Rauschenberg, en un registro muy diferente al de

---

<sup>317</sup> HELFANT, A. “Rauschenberg grabador”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 04 sept., 8, 9.

todas sus críticas hasta ese momento (que han sido de pintura, escultura, y que siempre consigue leer en clave “cubista”, “expresionista”, y a lo más, “abstracta”). Los grabados de Rauschenberg, por supuesto, que escapan a esos encasillamientos comunes de la escritura sobre arte de Helfant.

Deslizándose una suerte de crítica, Helfant prosigue: “Rauschenberg aparece como el típico representante del arte por el arte que no desea hundir su cuchillo en el alma humana. Solo es testigo ingenioso y creador técnico de imágenes” (...) “la búsqueda de la novedad por la novedad hoy es más intensa que nunca”, y termina su crítica diciendo que no pudo apreciarlo “en la magnitud universal que requiere”. Finalmente para Helfant, Rauschenberg no es más que eso, un artista sometido a la moda de la novedad, creando con materiales poco usuales (“desechos”), no conectándose con “el Hombre como ser sensible”. Como este artista no entra en estas categorías, Helfant se ve impedida de determinar un juicio positivo, pero tampoco realiza uno completamente negativo. Es sólo que en su esencialismo, no puede reconocer en Rauschenberg la “universalidad” que ella exige en el buen arte.

Otro caso interesante de la escritura de Helfant es el artículo publicado por la muestra de Wolf Vostell en Galería Época (1977)<sup>318</sup>, artista alemán que ya era conocido en el circuito del arte mundial, y que transitó por diferentes disciplinas y prácticas: pintura, escultura, video arte y happening, entre otras. Respecto a Vostell, Helfant dirá: “Estamos acostumbrados a leer distintos lenguajes plásticos que provienen de distintos movimientos. Hemos defendido siempre la corriente del

---

<sup>318</sup> HELFANT, A. “Las sardinas de Vostell”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 09 oct., 7.



arte moderno, pero ante la nueva posición de los artistas de los países industrializados, sentimos no la ruptura con el pasado reciente, aquel en que todavía se pintaba, sino la ruptura de la obra de arte.” Para Helfant hay una distancia formal con respecto a estas obras, que más allá de considerarla deficiente, para la autora hace que estas obras no puedan llamarse tales. Esta defensa de la forma tradicional del arte quedará escindida categóricamente: “Los sonidos pertenecerán por siempre al campo de la música y las formas y los colores al campo de las artes plásticas. Sería tergiversar una verdad afirmar lo contrario.” La visión de Helfant es constreñida, encasilladora, entendiendo el arte moderno como una problematización que no contamina ese “entremedio” de las disciplinas, sino que sitúa a cada una en torno a sus propias problemáticas, siendo la única vara de medida en esto los aspectos formales, que hacen a cada una mirarse a sí misma. Un postulado como este no puede ser menos acertado si se piensa que las obras de las primeras vanguardias del siglo XX pueden leerse justamente desde el entrecruce de disciplinas artísticas.

Más adelante, la autora aprovechará de denostar las películas del artista, caracterizándolas “de una irreparable monotonía”. Y cuando se refiere a las pinturas, vuelve a ver en ellas lo que ve siempre al representarse la figura humana: “las angustias del hombre”. Finalmente, como en otros casos, terminará situando su análisis desde la novedad que comportan este tipo de prácticas, pero una que, para ella, no “expresa” nada.

En un tenor parecido, Ana Helfant publicará un artículo en “El Cronista”, titulado “La nueva sensibilidad estética”<sup>319</sup>. Este comentario resalta de entre los demás, al no partir ni desarrollarse como crítica de ninguna exposición específica, sino como una opinión sobre esta “nueva sensibilidad estética”, situada por Helfant secundariamente en la historia del siglo XX. Para la autora, se produce una ruptura de algunos movimientos artísticos con la figuración tradicional, cuando estos experimentan con la luz, la forma, los colores y la composición. Esta “primera nueva sensibilidad” se ubica entre los cubistas y fauvistas. La “segunda nueva sensibilidad” es de la materia (donde Helfant nombra el pensamiento materialista como algo en boga, no quedando claro desde dónde comprende este concepto). Lo más paradójico está en una de sus últimas frases, que en contraste a sus críticas, resulta discordante: “La “nueva sensibilidad” consiste en aceptar este lenguaje de la materia, estos mensajes lanzados al público por su intermedio. Hay que desprenderse de la antigua sensibilidad, la de la plástica pura, la de las formas y de los colores.” Este comentario contradice los anteriores y posteriores, dedicados a analizar únicamente una obra a partir del tratamiento del color, la luz o el volumen, es decir, desde sus “formas y colores”. A pesar de ser un comentario, incluso una suerte de declaración, finalmente específica que esta reflexión sobre el curso de las artes plásticas le ha sido suscitada por la exposición de Catalina Parra en Galería Época.

Si bien se podría pensar que este último artículo es un punto de inflexión en su escritura suscitado por tamaña reflexión y conclusiones al respecto, eso no

---

<sup>319</sup> HELFANT, A. “La nueva sensibilidad estética”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 04 dic., 7.

sucede. Posteriormente, volverá a comentar exposiciones con los mismos conceptos de siempre. Este es el caso del artículo “Retorno del neo-humanismo”<sup>320</sup>, donde encasilla dentro del arte conceptual las obras de Carlos Leppe en Galería Cromo y de Eugenio Dittborn en Galería Época. Para caracterizar de manera general ambas exposiciones, utiliza el concepto de “deshumanización”, extraído de Ortega y Gasset, y que así como en la crítica española<sup>321</sup>, Helfant también lo lee como una ausencia de la figura humana. A pesar de que la autora refiere esta característica del arte joven chileno, considerará que en algunos artistas la figura humana vuelve a ser trabajada, pero no de la forma que ella considera correcta. Para la autora, el artista se ha vuelto un Dios, que critica todo pero no se critica a sí mismo. Y que en el caso de Leppe es, además de artista-Dios, narcisista, porque utiliza su propia imagen como soporte. Distinto es el caso de Dittborn que, según Helfant, muestra a los demás “a través de su sensibilidad”. Helfant identifica en ambos un trabajo con la imagen mecánica, y en Dittborn un acercamiento a la vida actual (“prostitutas, deportes, toda clase de relaciones humanas”). Al hablar de Dittborn, Helfant critica a Leppe. Para ella Dittborn no es juez y no se ubica a él mismo como actor, a diferencia de Leppe. Para ella, un buen artista debe estar detrás de su obra, nunca delante. Desde aquí podemos pensar en toda la tradición del happening y la performance, que según los juicios de Helfant entraría en total descrédito. Finalmente, termina diciendo que Dittborn es uno de los “nuevos valores de la plástica nacional”.

---

<sup>320</sup> HELFANT, A. “Retorno del neo-humanismo”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 25 dic., 7.

<sup>321</sup> LLORENTE, Á. 1995. Arte e ideología en el franquismo (1936-1951). España, Visor. p. 236.

Quizás el escrito más decidor respecto al carácter escritural de Ana Helfant sea el reportaje dedicado a la Bienal de Sao Paulo de 1979, publicado con el título “Bienal de Sao Paulo. Victoria de la magia”<sup>322</sup>, en plena portada del “Suplemento literario, artístico y científico” del diario El Mercurio de Santiago. Si bien en este artículo la autora transita por casi todas las constantes aquí categorizadas, elegimos situar su análisis íntegramente en este apartado, en función de asediarlo desde una visión de conjunto. El inicio del artículo resulta ser muy consciente de la responsabilidad divulgativa de su escritura, contando la historia de la Bienal para contextualizarla ante un posible lector no iniciado en estos temas de las artes visuales. Más tarde, pasa a tratar el tema de la “creatividad” que allí se da cita. Y dice “creatividad” en el tono más irónico, refiriéndose con ello a una obra donde crecieron papas en los dos meses que duró la Bienal.<sup>323</sup> Sin embargo, esta Bienal parece más “tranquila” según lo que le han contado, donde ya no hay esa “creatividad” pero sí un “mayor despliegue en el oficio, tanto en la pintura como en la escultura”, lo que sí es valorado por la autora.

Llama la atención la presencia de Gonzalo Díaz, no sólo en la escritura de Helfant sino que también como parte del envío chileno oficial a esta versión de la Bienal. Coincide con Helfant en su valoración positiva del trabajo de Díaz, lo esgrimido por Víctor Carvacho en un artículo de 1980 en La Nación, donde comenta con halagos la pintura “Tríptico de los hijos de la dicha o introducción al paisaje chileno”, expuesta en el Sexto Concurso de la Colocadora Nacional de

---

<sup>322</sup> HELFANT, A. “Bienal de Sao Paulo. Victoria de la magia”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 02 dic., E-1.

<sup>323</sup> Aparentemente, se refiere a la obra “La papa dora a la papa” del artista argentino Víctor Grippo, donde conecta con electricidad una serie de papas, produciendo así que una serie de dispositivos se prendan gracias a esta conducción de energía.

Valores<sup>324</sup>. Estimamos que en la escritura, la presencia de este artista, hoy considerado “de vanguardia”, obedecía a que en ese momento se dedicaba a una pintura que, si bien no era la más tradicional, sí podía ser leída por el ojo conservador de Helfant y Carvacho, en tanto seguía manteniéndose dentro de los márgenes del “oficio”. Es interesante sopesar la presencia de estas figuras hoy consideradas transgresoras para la época, pero que en realidad podían transitar por galerías de arte contemporáneo así como en el envío chileno oficial de la Bienal de Sao Paulo en plena dictadura militar. Convendría investigar esta cuestión, pero excede el tema de este estudio.

Respecto a las obras de Díaz, Helfant dirá: “El trazo impetuoso habla del impulso directo, arrebatado, del pintor. La pintura de Díaz enfoca el problema del ser humano en su conflicto con la vida misma.”<sup>325</sup> Nuevamente, fuera de los aspectos formales, está la “vida misma” como conflicto de ese ser humano representado. Y sigue: “No es el problema del hombre que vive en las ciudades de concreto de hoy, sino de la agresividad del ser humano desde que cazaba animales para alimentarse.” Es decir, no obedece a una contingencia, sino a un conflicto que se arrastra desde el comienzo de la humanidad. No es necesario situar ese conflicto en un espacio y un tiempo específico: para Helfant existe desde siempre.

Respecto a los vaivenes del arte en general, la autora aprovechará de decir:

---

<sup>324</sup> CARVACHO, V. “Sexto Concurso de la Colocadora”. 1980. La Nación, Santiago, Chile, 7 nov., B-6, B-7.

<sup>325</sup> HELFANT, A. “Bienal de Sao Paulo. Victoria de la magia”. 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 2 dic., E-1.

“En los años en que se creía que cualquier gesto o cosa hecha por el hombre era una obra de arte, nuestros artistas parecían estar en medio de un terrible retraso. Al visitar la Bienal de 1967, tuve la impresión de que sólo los países subdesarrollados seguían pintando. Sin embargo, la euforia por las soluciones llamadas “creadoras” que aparecieron con diferentes nombres, han dejado hoy sólo una sensación de hastío. Después de Duchamp, dice Carlos von Schmidt, crítico de arte, profesor universitario y Director Cultural de la Bienal, nada nuevo se ha inventado.”<sup>326</sup>

Este tipo de declaraciones dan cuenta de la concepción lineal y evolutiva de la historia del arte que ostentaba Helfant, en donde sólo se suceden “novedades” y el arte que entra allí llega a ser cualquier “gesto o cosa hecha por el hombre”<sup>327</sup>.

Helfant se regocija en sus conversaciones mantenidas con von Schmidt y otros críticos como Fabio Magalhaes. De ellos dice que apuestan por una vuelta al oficio, dejando atrás el arte conceptual, que para Helfant no fue más que “un chispazo”, del cual solo “queda el vacío”. De hecho, vuelve a citar a von Schmidt: “El arte conceptual es simplemente un rompecabezas y es demasiado fácil armarlo”. Helfant reconoce que este clima de la Bienal favorece la presencia chilena, así como reflexiona sobre el daño hecho a la cantidad de pintores de América Latina que “sentían respeto por la tradición artística” y han quedado atrás. Estas sucesivas citas a los dichos de otros críticos resultan ser un mecanismo legitimador de aquello que la misma Helfant está diciendo al respecto.

La referencia que realiza a Joseph Beuys, el único artista extraño a “la búsqueda de técnica ya mencionada”, resulta ser particular. De él dice que su instalación de fieltro le sugiere el Muro de Berlín, lo que da cuenta de la poca o nula investigación desplegada por Helfant al momento de enfrentarse a esa obra.

---

<sup>326</sup> Íbid.

<sup>327</sup> Íbid.

Es legítimo que nos informe de su primera impresión, pero en tanto crítica debe indagar en la trayectoria de este artista y sus procedimientos ya conocidos en Europa y Estados Unidos. El fieltro era ya un material pregnante en la trayectoria de obra de Beuys, cargado de significados. Más interesante aun resulta lo que dice al final de esta breve referencia a Beuys, en donde da cuenta de lo dicho por una periodista brasileña, quien dice que al ver esta obra reconoce que esos fieltros bien ayudarían a ser colchones en muchas casas de las favelas.<sup>328</sup> Helfant remata diciendo que esta obra ya fue vendida a un museo norteamericano en 150 mil dólares. Este contrapunto nos hace pensar en una crítica al mercado del arte, sin embargo sustentada en el “poco oficio” de Beuys. No queda claro si la crítica es a los exorbitantes precios en un contexto de pobreza, o si eso es una excusa para seguir denostando la presencia de Beuys en la Bienal, con una obra que no obedece a la destreza técnica que la escritora exige.

En la escritura de Quintana existe un tratamiento particular al “arte conceptual” y las prácticas más experimentales de las artes visuales. Un ejemplo de ello es el artículo titulado “El arte conceptual rompe antiguos esquemas”<sup>329</sup>, donde comenta la exposición "Cultura - Culto Cultivo - Rito Tierra", de Ernesto Muñoz y Patricia Saavedra en el Instituto Chileno Norteamericano, en donde una serie de elementos no convencionales reemplazan al óleo y la tela. Para la autora, Ernesto

---

<sup>328</sup> Esta referencia podríamos ligarla con aquella realizada por Matías Marambio respecto a Marta Traba, al hablar de las innovaciones artísticas del Instituto Di Tella en Argentina: "Se trata de sospechar de la asunción de formas ajenas de conciencia y de práctica artística, pues, si algo molestó a Traba de los experimentos vanguardistas del Di Tella fue la nula problematización de qué tan pertinentes eran los happenings o las ambientaciones en medio de una sociedad que todavía no había resuelto el problema del analfabetismo." En 2013. Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la formación de una crítica artística latinoamericana. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago, Universidad de Chile, p. 131.

<sup>329</sup> QUINTANA, S. “El arte conceptual rompe antiguos esquemas”. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 22 oct., E-5.

Muñoz se inscribe en el post conceptualismo, asumiendo como maestros a Sol Lewitt y Joseph Beuys. En este sentido, la lectura o las licencias que se da Quintana al introducir siquiera estos nombres, es mucho mayor que la de Carvacho, por ejemplo. Algunos datos importantes dados por Quintana es que los artistas trabajaron con un sociólogo, un fotógrafo y dos antropólogos, y respecto a las obras, dirá que en ellas "está implícita la ruptura del arte con las reglas de la sociedad de consumo", esto porque según su opinión no serían obras con el status valorizable ni vendible, lo que nos dejaría entonces frente a la ya archiconocida idea del "arte por el arte". Como si el arte, al no tener ya su sentido en la búsqueda de posibilidades plásticas y materiales, quedara abandonado a ser solamente dotado de sentido en su circulación en el mercado.

A diferencia de Carvacho, Quintana considera que esta no es una manera "fácil" de hacer arte, porque si no se dominan los aspectos plásticos más técnicos, esto se nota de inmediato. De aquí dirá que Ernesto Muñoz es hábil utilizando materiales que antes no habían entrado en el arte, con lo cual se expande la noción formal, incluso, a aquello que quiere escapar de esa lectura. El análisis de Sonia Quintana es, en este caso y de una particular forma, tan formal, que incluso el arte conceptual es medido desde esos parámetros.

Sin embargo, Quintana sí desliza en algunas ocasiones comentarios negativos hacia el arte contemporáneo. Al referirse al artista estadounidense Jasper Johns, justificará su análisis diciendo que "el rebuscamiento y el desparpajo suelen



considerarse erróneamente sinónimos de mérito"<sup>330</sup>, pero que, a diferencia de ello, Johns experimenta con sencillez y a la vez complejidad en sus obras, lo que le resulta interesante.

Si bien los dardos de Quintana hacia las prácticas más experimentales nunca fueron directos, sí dio espacio para que otras voces, a través de su tribuna en prensa, mostraran su opinión conservadora respecto a este arte "incomprensible". Este es el caso del artículo "Re-encuentro de maravilla", el cual mencionamos en páginas anteriores en el apartado de figuración v/s abstracción. Esta exposición, conformada por los artistas Tatiana Álamos, Irene Domínguez, Helga Krebs, Nancy Gewolb, Andrés Spark y Mariluz Viaux, es celebrada por Quintana especialmente por "el cordón umbilical de la formación académica"<sup>331</sup> que agrupa a los artistas.

Como dijimos, en este artículo Quintana da espacio para una suerte de declaración de principios esgrimida por los artistas, que volvemos a citar: "Ya no tenemos ningún pudor en admitir en público que el arte abstracto, las especulaciones espaciales, colorísticas, el uso y abuso de materia-porque-sí, etc., nos aburren mortalmente". En esta frase el ataque es directamente al arte conceptual, la instalación y la serie de prácticas que hacían uso de materiales no tradicionales. Quintana, ante esto, dice que luego de ver la exposición estos artistas son consecuentes, pues trabajan siempre con temas "comprensibles". Una declaración como esta da cuenta de las opciones conservadoras en las que se

---

<sup>330</sup> QUINTANA, S. "Jasper Johns: desconcertante simplicidad". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 11 febr., E-5.

<sup>331</sup> QUINTANA, S. "Re-encuentro de maravilla". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 25 mar., E-5.

debaten las artistas –y, en algún punto, también Quintana-, en donde se pasa de un abstraccionismo "sin sentido" a una figuración que exige ser comprensible para "no aburrir".

Otro ejemplo de este desprecio más moderado hacia el arte conceptual por parte de Quintana es el artículo dedicado a la exposición de Eduardo Echeverría en Galería CAL. La autora describe las obras de Echeverría como unas que se hacen de materiales "modestos, baratos y cotidianos, como medias stretch, aserrín, piedras, yeso, arena y alambres"<sup>332</sup>, dando cuenta de lo efímero de estos objetos, que no perduran más allá del registro de la exposición. Llama la atención la siguiente declaración: "Este "arte desechable" surge como una opción que atrae con especial fuerza a los jóvenes y esto nos hace pensar en el peligro que implica una generación desesperanzada en la que subyace, quizás inconscientemente, una negación del mañana." A pesar de este juicio negativo y pesimista, y también grandilocuente respecto a proyectar este tipo de prácticas como decidoras del ánimo de toda una generación, aun así deja entrar, por otro lado, un juicio positivo, ya realizado en otros comentarios respecto a este arte "pasajero", en donde, según Quintana, la obra deja de tener esta condición de "objeto-propiedad", haciendo así una crítica a una sociedad absorbida por el "afán de consumo". La reflexión final de la autora es que la obra de Echeverría, a pesar de todo esto, es digna de ser analizada con seriedad, incluso desde un aspecto sociológico, análisis que por supuesto ella no realiza.

---

<sup>332</sup> QUINTANA, S. "Eduardo Echeverría. Esculturas desechables". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 29 jul., E-5.

Si bien en los artículos de 1977 Sonia Quintana no lanzó ataques tan explícitos al arte de vanguardia, sí lo hará en momentos posteriores. Con motivo del encuentro de Arte Joven de 1979, iniciativa de la Corporación Amigos del Arte, a celebrarse en el Instituto Cultural de Las Condes, comentará respecto a las últimas manifestaciones artísticas, que dan cuenta de la fuerza con que la "realidad contingente" se ha incorporado "a la creación artística, convirtiéndola en un reflejo más de esa aguda crisis que enfrenta el hombre hoy"<sup>333</sup>. Para Quintana esto es causado por el mundo actual y sus vaivenes, donde el artista incluso debe "elegir el camino de la agresión visual para provocar la reacción del público y atraer su atención". Para la autora esto horroriza a los espectadores y los hace rehuir del arte, o más bien de estas prácticas que para ella cada vez menos parecen arte. Para ella, esta situación es una "incomunicación" entre artista y público, fenómeno también contingente y dañino, que ha hecho al arte perder su "razón de existir", haciéndolo "hermético". Resulta interesante este planteamiento, en tanto esta experimentalidad, este arte "agresivo", sería el culpable de la desconexión entre obra y espectador, un problema tan presente en los tiempos actuales, pero que para Quintana, en su momento, ya era un síntoma<sup>334</sup>. Esto le sirve de argumento para denostar la experimentalidad, que no corresponde a

---

<sup>333</sup> QUINTANA, S. "Encuentro de arte joven". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 07 oct., E-5.

<sup>334</sup> En un artículo posterior titulado "En Museo de Bellas Artes. Arte Chileno actual", con motivo de la apertura, en toda el ala sur del Museo Nacional de Bellas Artes, de una selección de arte chileno contemporáneo, celebrará la inclusión de monitores en la exposición, con el fin de "conseguir un acercamiento entre el público y los artistas actuales". En 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 30 dic., E-5. Y en otro artículo sobre el artista Jan Bartlema, valorará su trabajo por ser una "Pintura directa, comprensible, sin pretensiones. Puede ser una grata oportunidad para el público que siente la nostalgia del arte accesible", en "Jan Bartlema. Pintura accesible". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 20 ene., E-5.

aquel arte que conecta, eminentemente a partir de la figuración, al público con la obra.<sup>335</sup>

Así como Víctor Carvacho dedicó diversos artículos a tratar la fotografía como disciplina artística, Sonia Quintana también lo trató, pero en relación con lo que llamó la “crisis de las artes plásticas”: "En la medida en que las artes plásticas aparecen hoy sometidas a objeciones por un público cansado de la experimentación sin calidad, el snobismo y la fealdad, la fotografía de arte se transforma en una interesante opción."<sup>336</sup> Este es uno de los primeros dardos más directos lanzados a lo que hoy podríamos llamar arte contemporáneo, o como ella lo llamó anteriormente: arte "agresivo". Ante esto, la fotografía artística es una esperanza para Quintana, muy probablemente, por el horizonte formal que acompaña a la fotografía más conservadora en su lucha por ser considerada arte, y parecersele en algunos aspectos a la pintura. De este modo, el auge de la fotografía estaría directamente relacionado con esta “crisis de la plástica”, producida por la experimentación que aleja al público de las obras. El éxito de la fotografía, a nivel de audiencias, es para la autora una preocupación para quienes se dedican a la plástica, en tanto demuestra que los espectadores eligen otra manifestación debido a la crisis que la afecta.

---

<sup>335</sup> Esta idea de un arte incomprensible por su experimentalidad y alejamiento de la figuración podemos conectarla a una encuesta nombrada por Fermín Lefevre en su texto "Las formas de la crítica", presente en BAYÓN, D. (Relator) 1974. América Latina en sus artes. México, Siglo XXI Editores:

"Es sabido -y confirmado por alguna encuesta- [aquí cita "Encuesta realizada por el Consejo Internacional de Museos y la Comisión Nacional Canadiense para la UNESCO, Toronto, 1971"] que la mayor parte del público prefiere el lenguaje aparentemente más comprensible de lo ya conocido a lo nuevo." p. 60

<sup>336</sup> QUINTANA, S. "Auge mundial de la fotografía de arte". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 21 oct., E-5.

Si bien existen prácticas experimentales que para Quintana distancian al público de la obra, existen otras que, desde su experimentalidad, no son juzgadas negativamente, sino que son descritas y divulgadas desde su tribuna en El Mercurio. Este es el caso del video arte, tema que aborda en el artículo "El sentido del arte cambió con el video"<sup>337</sup>. Realiza primeramente una contextualización histórica, comentando el desarrollo de los medios de comunicaciones durante la historia, llegando a la televisión, como un hito que revolucionó al mundo, y "modifica sustancialmente la conducta" de quienes consumen este medio. Para argumentar sus reflexiones, cita a Rene Berger, escritor experto en comunicaciones. Asentada esta base, pasa a discutir algunas tesis sobre el surgimiento del video-arte: por un lado, menciona el boom de la TV, y por otro, el rechazo frente al arte-objeto, tesis que en comentarios anteriores Quintana argumenta para el surgimiento de otras formas de arte también experimentales y con materiales no tradicionales. Nombra como referentes mundiales a Nam June Paik y Wolf Vostell, habla de sus obras y del grupo Fluxus del que forman parte. Para Quintana, entre 1969 y 1970, el contexto artístico cambia la concepción del arte debido al video, cambia así "el sentido del arte por completo". Resulta interesante que no juzgue negativamente esta experimentación, y que además de ello, considere que esta práctica produjo algo tan relevante como un "cambio de sentido". Un artículo así posee un carácter más reflexivo e informativo para aquellos iniciados en el arte y sus trayectos más experimentales, poniendo en crisis la idea de homogeneizar por completo su escritura como conservadora y

---

<sup>337</sup> QUINTANA, S. "El sentido del arte cambió con el video". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 10 feb., E-5.

tradicional. Como decíamos antes, a veces aparecen pequeñas fugas a este relato.

Siguiendo con el tema del video-arte, su siguiente artículo en El Mercurio será dedicado a Juan Downey, artista chileno pionero de esta práctica, residente en Nueva York y que ya gozaba de cierta fama en el circuito internacional y el chileno<sup>338</sup>. Este texto nos hace pensar que en sus artículos, Quintana tenía cierta conciencia de la concatenación de temas semana a semana: esto, porque luego de introducir al lector, la semana anterior, al video-arte, pasa a tratar en su próximo artículo a un artista dedicado a esta especialidad. Llama la atención la cita que hace Quintana de una reflexión de Downey sobre su visión del arte producido en Chile: "El llamado arte conceptual es lo más subdesarrollado que he visto, si se mostrara afuera sería una vergüenza. Para hacer arte de vanguardia hay que partir de sí mismo y nunca revisteando."<sup>339</sup> Esta cita, con la que la autora termina el artículo, no hace más que volver a recordarnos la visión despreciativa del arte conceptual esgrimida por ella y los demás autores, y cómo en las prácticas de vanguardia existen algunas permitidas (como el video arte), y otras no. Además, le otorga nuevos sentidos a este desprecio, dado por un artista que justamente se dedica a la experimentalidad, y que por lo tanto sería, desde ese punto de vista, una figura de autoridad para esa actitud denostadora. Con todo, siempre es lícito

---

<sup>338</sup> QUINTANA, S. "Juan Downey". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 17 feb., E-5. Este artículo no fue el único de Quintana dedicado al artista. Semanas más tarde publicará la entrevista "Juan Downey: artista chileno en el campo del videoarte". 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 08 febr., E-4.

<sup>339</sup> QUINTANA, S. "Juan Downey". 1980. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 17 feb., E-5.

volver a pensar en el origen de estas citas, que bien pudieran haber sido sutilmente alteradas para calzar con el carácter de la escritura de Quintana.

Quintana es una de las autoras que más escribe en torno a las nuevas tendencias en el arte. En un artículo que, deja ver también el énfasis puesto a los artistas chilenos que han internacionalizado sus carreras, escribe, específicamente, respecto a la obra de Francisca Sutil: “El efecto final es delicado, muy bello. Se trata de un arte limpio, sin estridencias, que produce una sensación de serenidad. Está dentro de una tendencia del retorno a la utilización de fórmulas naturales que atrae especialmente a los artistas jóvenes, agotados por el intelectualismo y la tecnología aplicados al arte”.<sup>340</sup> A pesar de todas las declaraciones en torno a la crisis de las artes plásticas, su “agresividad” en las tendencias actuales, su falta de hacerse comprender, Quintana aun así considera que existe una tendencia que quiere volver a los aspectos formales, técnicos, a estas “formas naturales”, en un clima de extremo “intelectualismo” y denostando también el uso de nuevas tecnologías, quizás, contradiciendo un poco sus postulados respecto al video-arte.

Las entrevistas a diferentes personalidades también fueron una tribuna para que Quintana complementara sus ideas sobre el arte más experimental. Para el Certamen Nacional de Artes Plásticas de 1982, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y la Fundación del Pacífico, fue invitado Gastón Diehl como jurado. Diehl en ese momento era académico, jefe de la sección de Exposiciones del Servicio de Intercambios Artísticos de Francia y fundador de la Sociedad

---

<sup>340</sup> QUINTANA, S. “Benjamín Lira y Francisca Sutil, tres años en Nueva York”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 18 ene., E-4, E-5.

Amigos del Arte en Francia. Por supuesto que la autora aprovecha de preguntarle sobre las nuevas tendencias del arte ("¿Qué valor le asigna al arte experimental en relación a la pintura tradicional?"<sup>341</sup>), y sobre "el movimiento llamado transvanguardia", a lo que Diehl contesta que es sólo "una nueva moda", que ha tenido buena acogida solo por "ser fácil de entender". Le aconseja a los artistas de acá fijarse en su contexto, en "las fuerzas telúricas", para así escapar de las modas y de la uniformidad que son muy peligrosas. Este es un caso más en que el entrevistado, voz de autoridad en temas artísticos, milita completamente con las ideas conservadoras de quien lo entrevista –o es usado para ello-, dándole soporte y legitimidad a éstas.

### 3.8 "Hambre metafísica", el artista como explorador de la angustia del hombre.

Si bien este aspecto ha sido incluido en otras ocasiones ya nombradas, puede considerarse también una categoría en sí misma, en tanto ronda el contenido de esta escritura con regularidad.

Describiendo el trabajo de Álvaro Donoso, Carvacho lo caracteriza con frases como: "Sentido de lo absoluto", "hambre metafísica"<sup>342</sup>, y esta última alusión a lo metafísico resulta ser una constante en su escritura y en la de los otros críticos. En el momento más consciente del contexto social y político, estos autores dirán que

---

<sup>341</sup> QUINTANA, S. "Profesor Gastón Diehl: Experiencia europea al servicio de América". 1982. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 17 oct., E-4.

<sup>342</sup> CARVACHO, V. "Algo acerca de la obra de Álvaro Donoso". 1977. El Cronista, Revista Universidad de Chile, Santiago, Chile, 04 ago., 15.



el hombre actual se encuentra atravesado por diversos conflictos, tanto existenciales como materiales. Sin embargo, esta problemática siempre será tratada con extrema ingenuidad del contexto, como si fuera sólo un síntoma de algo que no tiene más causa que la “deshumanización” de los tiempos actuales.

A Ximena Cristi, Carvacho también la identificará dentro de una “fase metafísica”<sup>343</sup>, en donde “las cosas hablan por el hombre. Hablan del silencio y la soledad”, son “instantes poéticos de su existencia”. Esto, seguramente, porque en algunas obras que el mismo Carvacho describe formalmente, Cristi introduce la imagen del hombre. Siempre que esta aparezca, para el autor significará el tratamiento de los dramas del hombre contemporáneo.

Esta caracterización del trabajo de algunos artistas en torno a los conflictos internos del hombre contemporáneo, paradójicamente sirvió para que Carvacho hiciera entrar en su escritura el trabajo de artistas más cercanos a las prácticas de vanguardia. Una de ellas es Catalina Parra, famosa por sus imbunches y obras experimentales e instalativas. De ella, referirá su participación en la III Bienal Internacional de Arte de Valparaíso de 1977: "Catalina Parra obtuvo una mención en grabado. Sus dos obras tienen las virtudes de una buena y por momentos excelente asimilación de técnicas. Pero no se trata solamente de técnicas sino que de una visión del conflictivo mundo contemporáneo." <sup>344</sup> En este caso, ya no solo se refiere a esta “angustia del hombre”, sino que a un motivo mucho más general y

---

<sup>343</sup> CARVACHO, V. “Una Pintora y un “Ghetto” de Esculturas”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 31 may., E-11.

<sup>344</sup> CARVACHO, V. “III Bienal Internacional de Arte”. 1977. El Mercurio de Valparaíso, Revista Cultural, Chile, 30 oct., A.

abarcador de esta contingencia no-concreta, como lo es el “conflictivo mundo contemporáneo”.

En la escritura de Ana Helfant, este tema también aparecerá. En un comentario sobre la obra de Eduardo Parry, se enfocará en el tratamiento formal de las figuras humanas de este artista, siendo estas el único parámetro para decir que, mediante estas figuras angulosas, sus “líneas curvas y entremezcladas”, quiere demostrar “la angustia de la vida”.<sup>345</sup> Si bien podríamos considerar que esto es una pequeña introducción de contenido a los análisis de Helfant, esto no resulta más que anecdótico al respecto, si pensamos que está dado únicamente por el tratamiento formal y técnico de estos cuerpos humanos.

Cuando Ana Helfant dedica un comentario a una exposición de Carlos Altamirano en Galería Cromo<sup>346</sup>, vuelve a hacerse de este tópico para tratar sus obras. Para ella, la temática tratada por Altamirano es fundamentalmente la presencia de un hombre angustiado, que habita la urbe, con una vida agitada, brillante y metalizada de la ciudad, como en una especie de contingencia ubicua, que refiere a todos los lugares pero en específico a ninguno. Llega incluso a nombrar el concepto de “hombre-masa” en su comentario, originario de la escritura de José Ortega y Gasset. Esta referencia al “hombre-masa” será también parte de un artículo sobre el escultor Mario Irarrázabal<sup>347</sup>, y de la columna de opinión

---

<sup>345</sup> HELFANT, A. “La pintura personal de Eduardo Parry”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 28 ago., 4.

<sup>346</sup> HELFANT, A. “Grabados de Carlos Altamirano”. 1977. El Cronista, El Cronista Dominical, Santiago, Chile, 27 nov., 5.

<sup>347</sup> HELFANT, A. “Del dolor hacia la alegría”. 1980. La Nación, Santiago, Chile, 23 jul., C-11.

siguiente a ese comentario, titulada "Belleza y arte programados"<sup>348</sup>, ambos comentarios pertenecientes a su paso por La Nación.

Sonia Quintana también aludirá en sus textos a este tratamiento del hombre y sus pesares a través de las obras de arte. En el comentario sobre una exposición de Mario Carreño en Caracas, dirá: "Carreño causó un profundo impacto por esa desolación que se desprende de sus obras en las que el hombre aparece tan quebrado e indefenso ante un mundo que se desintegra"<sup>349</sup>. Quizás este comentario, teniendo en cuenta la obra de Mario Carreño, es el más acertado entre toda esta escritura, que atribuye a los artistas un tratamiento del hombre, puesto que efectivamente puede percibirse en varios períodos de la obra de Carreño esta obsesión por la figura humana, si bien desde un punto de vista meramente figurativo en relación a sus obras.

Sin embargo, en otro artículo Quintana se acercará más a este lugar común respecto al tratamiento de la figura humana. Refiriéndose al escultor Alejandro Reid dirá que "pone luz roja al hombre contemporáneo deshumanizado por la tecnología y manipulado por los medios de comunicación"<sup>350</sup>, dichos que podemos contrastar con los anteriores de Helfant y Carvacho, y que vuelven a nombrar a la "deshumanización" como un concepto clave. Del mismo modo, al referirse a una exposición de Nemesio Antúnez en Galería Época, destacará que la obra del

---

<sup>348</sup> HELFANT. A. "Belleza y arte programados". 1980. La Nación, Santiago, Chile, 26 jul., A-14.

<sup>349</sup> QUINTANA, S. "Museo de Bellas Artes de Caracas: Óleos de Mario Carreño". 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 10 sept., E-5.

<sup>350</sup> QUINTANA, S. "Alejandro Reid: escultura de ideas". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 24 jun., E-5.

artista es un "Canto de amor al hombre, de comprensión por sus tristezas, de preocupación por su destino"<sup>351</sup>.

Un concepto bastante utilizado por estos tres autores fue el de "metafísica", usado por Sonia Quintana para referirse a la obra de Carmen Piemonte<sup>352</sup>. Este concepto no refiere a nada del mundo material, lo que justamente hace sentido cuando las siguientes líneas de la autora son sobre "destinos superiores" explorados por Piemonte, dando como ejemplo algunos títulos de obras: "Umbral del infinito" y "Nos llaman desde lejos". Esta exposición es una "defensa de la abstracción" y "revaloriza la pureza", en medio de un contexto de desencantados que defienden causas como la "inutilidad del arte", en donde el valor de una esencia artística, superior y trascendental se destaca.

De este modo, este conjunto de textos lo hemos analizado desde una serie de tópicos que, si bien se tocan unos con otros constantemente, condensan ciertos planteamientos específicos que darían forma a este discurso de la crítica de arte durante la dictadura cívico-militar. Así también, nos permite vislumbrar sus contradicciones y las líneas de fuga, que impiden una lectura de absoluta homogeneización, cuestión que pasaremos a abordar en el apartado final de conclusiones.

---

<sup>351</sup> QUINTANA, S. "Quintana, S. "Nemesio Antúnez. Humanidad y madurez". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 15 jul., E-5.

<sup>352</sup> QUINTANA, S. "Carmen Piemonte. Tendencia a la liberación". 1979. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 28 oct., E-5.

## VII. CONCLUSIONES

Cuando sopesamos en su conjunto la escritura recabada aquí, nos damos cuenta que más allá de esgrimir conclusiones que permiten certezas, se nos presenta un panorama que, en su aparente coincidencia entre ciertos conceptos, exhibe fragmentaciones y fugas.

Si bien lo que se demuestra hasta acá es que, efectivamente, la escritura de crítica de arte de Ana Helfant, Víctor Carvacho y Sonia Quintana, en medios de prensa de circulación pública durante 1977 y 1982, participó de un carácter conceptual y un vocabulario crítico caro al discurso cultural de la dictadura cívico-militar, sin embargo delinea una concepción de las artes visuales que, aunque conservadora y nacionalista, se construye a la par de ese discurso cultural, pero no siendo determinada por él. A lo que me refiero es que este discurso trae consigo sus propios conservadurismos, sus propias visiones sesgadas, y aperturas inesperadas, que permiten en el traspaso de unos y otros conceptos, dar forma al discurso de una cierta crítica de arte para la escena institucional del arte en dictadura.

Por otro lado, las fugas a las que aquí me refiero tienen que ver sobre todo con el tópico referido a las neovanguardias. Resulta especialmente interesante que esta escritura produzca reflexiones (ya fueran negativas o positivas) sobre este tipo de prácticas, que formalmente distan de aquello considerado como “arte” por ella misma. Aún así hay aspectos que los críticos rescatan, y aunque la mayoría

de las alusiones sea para denostarlas, estas “fugas” permiten que un personaje como Eugenio Dittborn sea considerado positivamente, o que el pintor Gonzalo Díaz reciba análisis en cuanto a sus pinturas dentro del envío chileno oficial a una Bienal. Así, también, aparecen indicios de las tramas entre unos campos que, históricamente, se nos han presentado radicalmente escindidos, pero que en esta escritura, exhiben formas de transacción y de concomitancia, incluso.

Por otro lado, si bien estos comentarios caen en imprecisiones históricas y una serie de sesgos, es ineludible que como crítica de arte nos sitúan en una serie de escenas que podemos detectar y con ello dar forma a un mapa, de aquello que estaba pasando en museos y salas de exposiciones, por supuesto que bajo el sesgo de aquello que valía la pena ser comentado y que entró de algún modo en los conceptos y relatos antes expuestos. De este modo podemos, ser testigos de ciertas escenas, como por ejemplo, la de la pintura joven chilena, donde Carvacho situó a los siguientes pintores: Víctor Femenías, Ismael Frigerio, Matías Pinto D’Agiar, Gonzalo Díaz y Samuel Benmayor.<sup>353</sup> O de la misma neovanguardia, identificando a sus artistas entre aquellos a los que se dedicaban críticas negativas y llenas de conservadurismo; o incluso la escena de los artistas chilenos en el extranjero, especialmente esgrimida por la escritura de Sonia Quintana, que los cubre para difundir en Chile su trabajo, pero también para complementar sus textos con las últimas informaciones de las tendencias del arte, pensando en un interesado, acomodado (y a veces burgués) lector del Suplemento de artes de El Mercurio. Estas otras escenas, vienen a conformar el contexto de diversas

---

<sup>353</sup> CARVACHO, V. “Grabados de Femenías”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 17 dom., E-11.

corrientes y artistas que dentro de la historiografía de las artes en Chile han tenido poca o nula investigación, en tanto la aparición de la Escena de Avanzada, esgrimida por Nelly Richard en el archi-citado “Márgenes e Instituciones”, ha llevado la tónica de los abordajes críticos del arte chileno en las décadas del 70 y 80.

Por otro lado, podríamos elucubrar que a partir de ciertos hechos e hitos, ya sean discursivos como sociales, estos tres autores conforman una urdimbre de voz plural, a ratos homogénea y a otros heterogénea, pero afinada en ciertos conceptos y temas tratados más o menos de las mismas formas. Incluso, entre ellos se citaban<sup>354</sup> y escribieron juntos<sup>355</sup>, cuestión que da cuenta del espacio intelectual e ideológico común que habitaron, haciéndose lugar entre unos y otros entre sus mismos discursos, y generando así un clima común.

Además, esta escritura es un tipo de crítica que no sólo desatiende el carácter político o social en la lectura de las obras, inscrita en este período –desde la perspectiva de una crítica política-, sino que sabemos que desborda su propio período de enunciación, extendiéndose hasta hoy y también hacia aquello que la precede. Con esto me refiero a que sería posible rastrear las influencias ideológicas y discursivas sobre esta escritura, así como también dilucidar hacia los años venideros –la década de los 80’ y la transición a la democracia- qué tanto de esta escritura siguió circulando.

---

<sup>354</sup> Víctor Carvacho cita a Ana Helfant comentando la obra de la escultora América Godoy en “El Huevo en el Arte”. 1981. El Mercurio, Artes y Letras, Santiago, Chile, 28 jun., E-11.

<sup>355</sup> CARVACHO, V. y HELFANT, A. 1979. “Exposiciones. Selecta enjuicia”. Revista Selecta (1): 12-13.

Esta escritura operó en un momento político-social desde el discurso de la despolitización, en tanto el régimen de Augusto Pinochet asociaba marxismo con política, y no tuvo un plan estatal para las artes plásticas. Situar determinadamente esta crítica como perteneciente únicamente a este contexto sería desacertado; conviene estar consciente de que este tipo de escritura tiende algunas de sus tramas hacia el pasado y el futuro, desactivando otros sentidos de lo político en las obras, o incluso explotando la espectacularidad de unas formas de producir arte que se dicen políticas pero que en su profundidad no hacen más que exponer una versión “higienizada” de este término.

En cuanto a la neovanguardia, Ana Helfant habla de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Wolf Vostell y Gonzalo Díaz. Quintana, del “Grupo Práctica” (Leppe y Altamirano)<sup>356</sup> y de Juan Downey. Víctor Carvacho considera a Catalina Parra, Gonzalo Díaz y Elías Adasme. Es así como esta escritura –pese a denostarla, generalmente- incluye a la neovanguardia chilena, e incluso, en algunas escasas ocasiones, la enjuicia positivamente, pero en los términos evolutivos de su discurso. Es decir, el hecho de ser incluida se debió al “avance” que suponía dentro del relato evolutivo de la historia del arte chileno pues, los artistas chilenos, por fin se hacían cargo de la experimentalidad que se daba en los principales centros del arte y la incluían en sus trabajos, saliendo del evidente retraso que constantemente se les recusaba, desde todas las plataformas críticas. Resulta interesante considerar que, las pocas alusiones positivas a estas obras, tenían que ver con esa “puesta al día”.

---

<sup>356</sup> QUINTANA, S. “La gráfica señala los nuevos rumbos del arte”. 1978. El Mercurio, Suplemento literario, artístico y científico, Santiago, Chile, 24 sept., E-V.



Si bien estas obras problematizaban la crisis social y política que sufría Chile bajo la dictadura militar de Augusto Pinochet, eran silenciadas en este aspecto, para pasar a resaltar el conceptualismo y la discursividad solamente radical (en términos evolutivos) que denotaban en cuanto a sus materiales. Este es sin duda un aspecto importante desde el cual acercarse a los contrapuntos escindidos por esta crítica, y que demuestra que la separación de aguas, entre institución y sus márgenes, no fue nunca completamente radical.<sup>357</sup> En ese sentido, esta examen de Anny Rivera resulta clave: "En términos generales, la exclusión autoritaria genera una re-articulación de estos circuitos según posiciones ideológico-culturales opuestas: un espacio artístico "oficial" y un espacio artístico disidente, altamente escindidos."<sup>358</sup> Postulados como estos son los que comienzan a ponerse en crisis.

El hecho de que esta crítica de la escena institucional le diera espacio a algunos discursos del arte de la disidencia, sin por supuesto abordar ese aspecto sino que destacándolos como formas de evolución local en relación al concierto del arte internacional, nos permite proyectar algunas preguntas que darían continuidad a esta agenda investigativa: ¿qué ideas y condiciones materiales proveyeron a esta crítica de cierto lenguaje sobre arte conceptual? ¿Hasta qué punto los autores aprovecharon el hecho de que estas obras emergían en el circuito, para reafirmar los propios referentes de esta crítica oficialista? Con esto me refiero a los encasillamientos realizados sobre estos artistas de vanguardia,

---

<sup>357</sup> Este fenómeno de transacción entre espacios discursivos aparentemente opuestos también lo encontramos operando en el arribo de la transvanguardia italiana a Argentina. Ver USUBIAGA, V. 2012. Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires. Argentina, Edhasa.

<sup>358</sup> RIVERA, A. Transformaciones culturales..., p. 57.

pero también sobre aquellos que incluyeron en otros relatos del arte internacional (especialmente el expresionismo). La presente tesis indaga en el tipo de lecturas que se hicieron de estas obras, identificando ciertos tópicos y modos analíticos desde el marco de esta corriente, para hacerlos entrar en un cierto tipo de representaciones permitidas. Estas licencias se dieron siempre bajo una lectura formalista e impresionista, plagada de “metáforas poéticas” que –en palabras de Acha- “son, a lo sumo, conocimientos sensitivos que sólo algunas personas pueden captar: son aristocratizantes.”<sup>359</sup> Este discurso, emergió así, como legitimación de distintas prácticas dentro del relato de la historia del arte, o del arte del cual valía la pena ser comentado por la crítica.

Sin duda esta crítica obedece a un relato progresivo y evolutivo de la historia del arte (de ahí su disposición a comentar la vanguardia contraria a la dictadura), y en general se somete a un enfoque antimodernista y esteticista. En este sentido hay una influencia y negociación con este tipo de relatos, que eventualmente podría ser rastreable si se examinara acuciosamente aquello que era leído y visto por quienes daban forma a este discurso. Sin embargo, esta última idea excede el objetivo de este estudio, que se enfoca en esbozar sus categorías analíticas claves, examinando los conceptos que extrae de una u otra corriente.

Lo que hay en esta crítica como discurso es una concepción cultural, pero también una concepción de mundo, que podemos sopesar en tanto crítica de arte y que circuló públicamente desplegando sus líneas de fuerza. Esto, porque en el fondo, lo que hace esta escritura es

---

<sup>359</sup> ACHA, J. Crítica del arte..., p. 131.

“difundir un orden intelectual y moral, establecer el significado de las cosas y de los sucesos, inspirar conformismo y el asentimiento de los gobernados, movilizar las constelaciones simbólicas de la nación, moldear el desarrollo del lenguaje y las artes, consagrar hábitos y costumbres, definir el derecho, orientar el consumo de signos, en suma, canalizar las infinitas relaciones de comunicación que es la manera cotidiana de que está hecha una sociedad”<sup>360</sup>

Es por esas razones que consideramos esta crítica como un discurso relevante como matriz ideológica, al que le queda ser explorado con más profundidad, desde otras vertientes y perspectivas, ser contrastado con otros discursos, para así reconocer aquellas concepciones que en este análisis, somero, no alcanzamos a vislumbrar, y que permiten leer un período de nuestra historia pero también, en parte, nuestro presente.

---

<sup>360</sup> AGUILÓ, O. Propuestas neovanguardistas..., p. 9-10.

## VIII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### 1. Diarios y revistas

El Mercurio de Santiago  
El Mercurio de Valparaíso  
La Tercera de la Hora  
El Cronista  
La Prensa de Santiago  
La Segunda  
El arco y la lira  
Selecta  
Ercilla  
Qué Pasa  
Paula  
Realidad Nacional  
Occidente  
El Centinela  
Vanidades  
Revista de Educación y Cultura  
Bravo

### 2. Bibliografía

#### Libros:

1849. Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director D. Alejandro Ciccarelli. Santiago, Imprenta Chilena, Calle de Valdivia, número 21. 27p.

ACHA, J. 1992. Crítica del arte. Teoría y práctica. México, Trillas.

AGUILÓ, O. 1983. Propuestas neovanguardistas en la plástica chilena: antecedentes y contexto. Santiago, CENECA.

ASESORÍA Cultural de la Junta de Gobierno. 1974. Política cultural del gobierno de Chile. Chile, Editora Nacional Gabriela Mistral.

BAYÓN, D. (Relator) 1974. América Latina en sus artes. México, Siglo XXI Editores.

CATALÁN, C. y MUNIZAGA, G. 1986. Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile. Santiago, Documento de Trabajo N° 49, CENECA.

- DURÁN ESCOBAR, S. 2012. Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet. Santiago, Lom.
- FOUCAULT, M. 2002. Arqueología del saber. Buenos Aires, Siglo XII Editores.
- FOUCAULT, M. 1979. Microfísica del poder. España, Las Ediciones de la Piqueta.
- IVELIC, M. y GALAZ, G. 1988. Chile Arte Actual. Valparaíso, Ediciones Universidad de Valparaíso.
- LEIVA, G. y ERRÁZURIZ, L. 2012. El golpe estético. Dictadura militar en Chile, 1973-1989. Santiago, Ocho Libros Editores.
- LLORENTE, Á. 1995. Arte e ideología en el franquismo (1936-1951). España, Visor.
- RICHARD, N. 2007. Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973. Santiago, Metales Pesados.
- RIVERA, A. 1983. Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982, Santiago, CENECA.
- ROMERA, A. 1969. Asedio de la pintura chilena. Santiago, Nascimento.
- SANTA CRUZ, E. 2014. Prensa y Sociedad en Chile, Siglo XX. Santiago, Editorial Universitaria.
- USUBIAGA, V. 2012. Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires. Argentina, Edhasa.
- WILLIAMS, R. 1997. Marxismo y literatura. Barcelona, Ediciones Península.

### **Capítulos de libros:**

- ÁVALOS, K. y QUEZADA, L. 2014. Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar. En: VV.AA. Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos sobre los años 70 y 80 en Chile. Volumen III. Santiago, Lom y Centro de Documentación de las Artes Visuales del Cultural La Moneda. pp. 17-55.
- ARCE, A. 1974. Arte y nacionalidad. En: CAMPOS, E. (Comp.) Pensamiento nacionalista. Chile, Editora Nacional Gabriela Mistral. pp. 308-313.
- BOZAL, V. 1999. Arte contemporáneo y lenguaje. En: Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, volumen II. Madrid, Visor. pp. 15-26.

BOZAL, V. 1999. Immanuel Kant. En: Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, volumen I. Madrid, Visor. pp. 179-191.

GUASCH, A. 2003. Presentación. En: La crítica de arte. Historia, teoría y praxis. 1ª ed. Barcelona, Ediciones del Serbal. pp. 13-20.

GUASCH, A. 2003. Las estrategias de la crítica de arte. En: La crítica de arte. Historia, teoría y praxis. 1ª ed. Barcelona, Ediciones del Serbal. pp. 211-244.

MARCHESI, A. 2010. Políticas culturales y autoritarismo: las búsquedas del consenso durante la dictadura uruguaya. En: AAVV. Recordar para pensar Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina. Santiago de Chile, Fundación Heinrich Boll. pp. 119-131.

OYARZÚN, P. 2015. Prólogo. La tarea de la crítica. En: Arte, visualidad e historia. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales. pp. 11-29,

QUINTANA, S. 1978. Plástica. En: VV.AA. 6 años de actividad artística en Chile 1974-1979. Santiago, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. pp. 4-22.

TATARKIEWICZ, W. 1997. El arte: historia de una clasificación. En: Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. 6ª ed. España, Tecnos. pp. 79-95.

### **Tesis:**

BREGA, F. 2017. Desmantelando el aparato de extensión artística de la U. de Chile, 1970-1976: un expediente crítico. Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes.

DONOSO, K. 2016. Políticas Culturales en la dictadura cívico-militar chilena. 1973-1989. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia. Santiago, Universidad de Santiago de Chile.

MARAMBIO, M. 2013. Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la formación de una crítica artística latinoamericana. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago, Universidad de Chile.

QUEZADA, L. 2015. Lectura a cuatro voces. La escritura de artes visuales para la escena institucional del arte en dictadura militar. Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes, con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes.

### **Artículos de revistas:**

CORTÉS, C., ZAMORANO, P. y MADRID, A. 2013. Antonio R. Romera, Crítica e Historia del Arte. Revista Chilena de Diseño 3: 140-159.

GUZMÁN ERRÁZURIZ, R. 1982. "Sonia Quintana: "Cultivando" a los chilenos". Vanidades, 5 ene: 122-123.

PUZ, A. 1970. "Así nace una escritora". Revista Paula (53): 101-103.

PUZ, A. 1973. "Sonia Quintana. Primer Premio Testimonio". Revista Paula (134): 29-31.

SAÚL, E. 1985. "Proceso de doce años de política cultural". Revista Cauce (39): 42-43.

### **Recursos en línea:**

EL MERCURIO de Valparaíso [en línea] <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95710.html> [consulta: 27 julio 2018]

JARA, I. 2016. Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Cuestiones del tiempo presente. [En línea ] <http://nuevomundo.revues.org/68967> [consulta 08 octubre 2018]

SANTIBAÑEZ, A., & LUENGO, A. 2012. La renovación de La Nación: ¿misión imposible?. Cuadernos de Información (8): 110-114. [en línea] <<https://doi.org/10.7764/cdi.8.324>> [consulta: 19 agosto 2018]

VILLA, M. J. 2000. Una aproximación teórica al periodismo cultural. Revista Latina de Comunicación Social 3(35). [en línea] <http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/09villa.htm> [consulta: 06 octubre 2018]