



Vicente I. Domínguez
[PROF. GUÍA] Cristián Gómez-Moya

Tesis para optar al título profesional
de diseñador gráfico.



EDITAR SOMÁTICAMENTE UNA PUBLICACIÓN COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA



La insumisión disciplinar del Diseño Editorial en las Artes Visuales (1975 - 1986)

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Pregrado Unificada
Carrera de Diseño



**EDITAR
SOMÁTICAMENTE
UNA PUBLICACIÓN
COMO PRÁCTICA
ARTÍSTICA**

La insumisión
disciplinar del
Diseño Editorial en
las Artes Visuales
(1975-1986)

Tesis para optar al título profesional
de diseñador gráfico.

Vicente I. Domínguez

[PROF. GUÍA] Cristián Gómez-Moya

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Pregrado Unificada
Carrera de Diseño

Invierno del 2018

Dedico este trabajo a E. Domínguez,
a mi recuerdo de nuestro caminar por el
Barrio Estación.

Cargabas en un mano la maleta amarilla y
con la otra, sujetabas la mía pequeña,
rumbo al Taller de los Libros:
Lugar donde conocí lo que es
un libro de artista.

ÍNDICE DE CONTENIDOS	ÍNDICE DE DIAGRAMAS	Nº PÁG.
	DIAGR. 1: BIBLIO(CARTO)GRAFÍA	CAMISA
> Resumen		8
> Enunciados de investigación		9
> Planteamiento del problema		10
> Justificación	DIAGR. 2: DIAGR. POLÍTICO DE DISEÑO Y CIUDADANÍAS	10
> Marco Teórico		22
	DIAGR. 3: TRIANGULO	28
	DIAGR. 4: HEXÁGONO	37
	DIAGR. 5: PENTÁGONO	42
> Metodología		46
> Catálogo + Matriz de análisis		49
> Conclusiones		385
	DIAGR. 6: TABULACIÓN	386
	DIAGR. 7: GRÁFICOS PORCENTUALES	388
> Bibliografía		449
> Anexo: Solicitudes		455

Resumen

Investigación teórica de perspectiva intrerdisciplinar e interés histórico, que estudia un conjunto de publicaciones de arte realizadas entre 1975 y 1986, que conforman la producción editorial de las y los artistas de la neo-vanguardia chilena. Ellas, mediante distintas estrategias gráficas, editaron una visualidad de fuerte impronta corporal.

Se aborda su estudio por medio de un análisis material en pro de construir los argumentos suficientes para proponer que ellas habilitan el espacio editorial como uno absolutamente válido para la producción de trabajo artístico y no sólo su mera vehiculación, transformándose así en verdaderas obras de arte contemporáneo, pensadas en la lógica misma de la reproducibilidad técnica.

[PALABRAS CLAVES]

Arte Latinoamericano,
Diseño editorial,
Libro de artista,
Cuerpo.

Dicha transformación, les permitió ser insumisas frente a un doble disciplinamiento: uno artístico-institucional, que normaba como debían decirse las cosas en el arte y otro, histórico-político, que coartaba la libertad de expresión, ambos vigentes durante un contexto de dictadura cívico-militar (1973 - 1989).

Enunciados de la investigación

[Objetivo General]

Analizar las publicaciones del arte chileno neovanguardista (1975-1986), como dispositivos de insumisión disciplinar, para contribuir a la historia del diseño editorial experimental.

[Objetivos específicos]

- Catastrar y catalogar el conjunto de publicaciones que conforman la escena editorial del arte neovanguardista chileno de la segunda mitad de los años setenta y la primera de los años ochenta.
- Sistematizar relatos historiográficos y documentales de la época en que estas publicaciones fueron producidas y entraron en circulación.
- Establecer asociaciones conceptuales y técnicas entre los distintos grupos de trabajo* en torno al libro de la neovanguardia

[Pregunta de investigación]

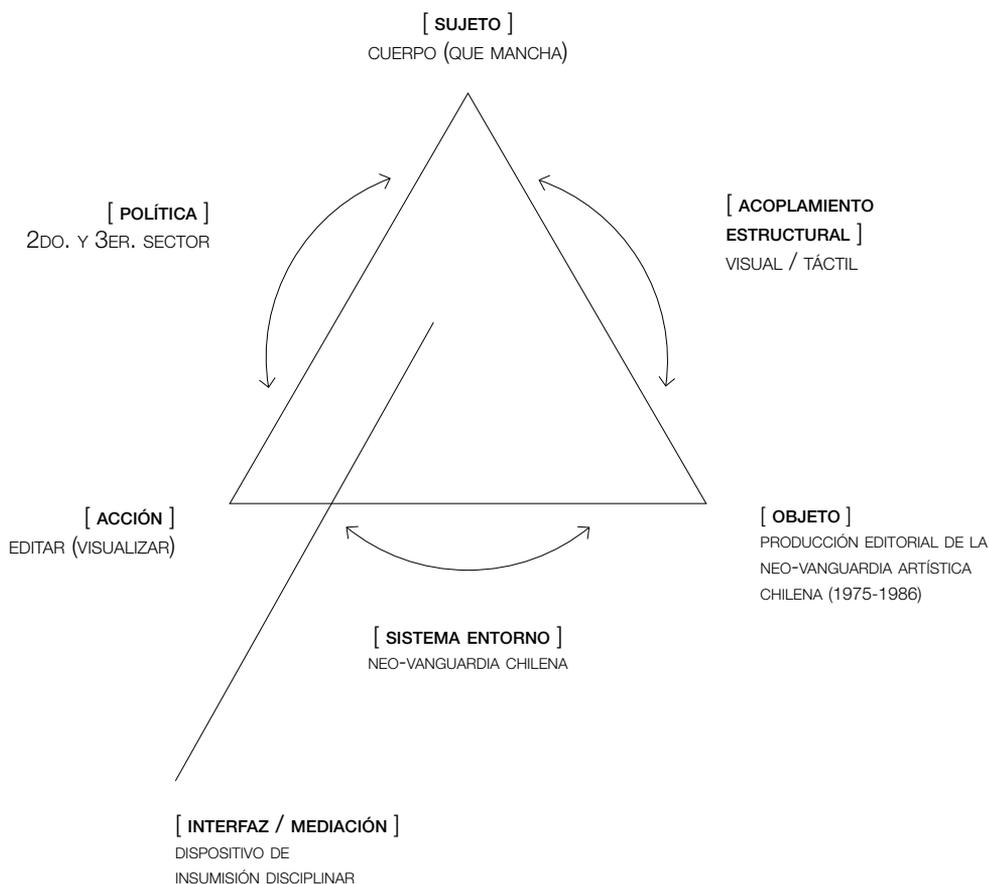
Dentro de las publicaciones del arte de neo-vanguardia ¿Qué rasgos visuales es posible identificar como referentes insumisos y experimentales del diseño editorial?

[Hipótesis]

Una práctica artística recurrente durante la segunda mitad de la década de los años setenta y la primera de los años ochenta en Chile, fue la edición de publicaciones por parte de los artistas que adoptaron la experimentalidad visual como método de producción de obra. Ellos se encargaron de imprimir, en la propia materialidad de las publicaciones, una huella indicial que reveló la presencia del cuerpo del artista en el proceso productivo, haciendo de estos insumisos diseños editoriales originales obras de arte seriadas.

* Durante la investigación se designa como "Grupos de trabajo" a las distintas colaboraciones, mantenidas por tiempos específicos, entre artistas con el fin de repartirse el trabajo que implica la producción editoriales. En ningún caso fueron "Sellos editoriales", sino que únicamente pequeñas alianzas establecidas por afinidades profesionales y afectivas. Ellos fueron: V.I.S.U.A.L. entre 1976-1979 (Ronald Kay, Catalina Parra, Eugenio Dittborn), Cromo en 1977 (Nelly Richard, Carlos Leppe, Carlos Altamirano), Editores Asociados entre 1980-1982 (Mario Fonseca y Paulina Castro) y Francisco Zegers Editor 1980-1994 (creado por Francisco Zegers, éste es el que más se acerca al concepto de "Sello editorial").

Planteamiento del problema



[DIAGRAMA 2]

Diagrama para investigaciones realizadas en el Seminario de Diseño I y II de la carrera de diseño de la Universidad de Chile, impartido por el académico Cristián Gómez-Moya, año 2016. El diagrama político de diseño y ciudadanías, se fundamenta en la interfaz, entendida ésta como el espacio de mediación entre sujetos, acciones y objetos/cosas. En consecuencia, la interfaz (el “entre”) constituirá el problema de diseño.

I. VARIABLES ESPECÍFICAS

Sujeto: CUERPO (QUE MANCHA)

Del mismo modo en que es conocida la ruptura que significó en el arte nacional la aparición del cuerpo como soporte de trabajo artístico durante el período neo-vanguardista, que tuvo lugar durante los años de la dictadura cívico-militar (1973-1989), también lo es las referencias de su procedencia extranjera: El arte de lo abyecto –el Accionismo Vienes, la escritura de Julia Kristeva–.

El arte de lo abyecto construye su poética desde un análisis del fluido, residuo y/o desecho corporal, ^[1] que generalmente se arroja o deja caer en condiciones de falta de salud o higiene, entidades que el cuerpo abyecta para vivir, señalando así un límite entre él, como especialidad que alberga el “yo” de la personalidad del sujeto y una externa a él que lo delimita. En este doble proceso de visibilización de un límite ya demarcado y su transgresión es donde “el sujeto encuentra lo imposible en si mismo [...] al descubrir que no es un ser otro que siendo abyecto. [Así la abyección sería] esta experiencia del sujeto a quien ha sido revelado que todos sus objetos sólo basan en la pérdida inaugural fundante de su propio ser.” (Kristeva, 1989: 12)

En la medida que el cuerpo es capaz de deshacerse de sustancias y el individuo de vislumbrar como en aquel acto se hace visible el límite entre su interioridad y su exterioridad, es que éste se contruye como sujeto y entiende la necesidad de la constante delimitación de aquella frontera. Así toda las representaciones (objetos) de si (sujeto) dependerán de dicho proceso de abyección, de traspaso del límite en entre interior y exterior del cuerpo, del acto de secretar

En contexto local, el espacio de acá, la lectura que el crítico y poeta germano-chileno Ronald Kay realiza respecto al concepto de la “mancha” en la obra de Eugenio Dittborn, también lo llevará a una reflexión en torno a los fluidos corporales, torciendo latinoamericanamente la semiótica que recaía sobre ellos en el contexto de un trabajo de arte. Para él: “la excreciones viscerales que despide el cuerpo manifiestan diferenciadamente el tránsito desde su interior hacia el exterior; por ello, son los modos más primarios y concretos con los que el cuerpo saca y exhibe su interioridad.” (Kay, 1980: 30)

[1] *“Aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, transforman más violentamente aun la identidad [...] Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte [...] Así como en un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. [...] Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. Esos desechos caen para yo yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite” (Kristeva, 1989: 10)*

Si bien en ambos casos, el arte de lo abyecto y el arte de la mancha, el fluido corporal es entendido por analogía de procedimientos como un proceso de comunicación humana, en tanto acto de expresión de la interioridad –una palabra se expulsa del cuerpo del mismo modo que la saliva, por ejemplo–, su diferencia radicaría en el uso que cada uno le da al fluido como objeto de representación: Si, en el arte de lo abyecto el individuo entiende al fluido como un objeto caído que representa un espacio distinto al de su propio cuerpo y que hace visible un límite entre ambos, enseñándole que la construcción del “Yo” solo es posible en la persistente demarcación de aquel límite (el acto de secretar). El arte de la mancha entiende al fluido como índice del cuerpo ^[2], como un dispositivo capaz de imprimir, de manchar, de generar una imagen de él mismo, en tanto que la construcción del sujeto aún no es llevada a cabo (la subjetividad, el lenguaje), la mancha es únicamente el cuerpo expresando sus pulsiones, sin los bloqueos del “Yo”, al construirse aquel, la mancha será borrada producto del oprobio que el sujeto siente respecto a su dimensión natural-animal:

“La compulsión de borrar la mancha obedece a la imperiosa necesidad de obliterar las señas de la presencia precultural del hombre y de fondear su indomable estructura natural. [...] Solo en la medida que desmanche la mancha, el sujeto podrá erigirse en tal, y, construir los sujetos/objetos que lo rodean. El sujeto sólo se hace posible como diferencia, como negación de la mancha. De ahí el terror que habita toda mancha: ella es la marca de la ausencia del sujeto.” (Kay, 1980: 32)

Es así como el arte de lo abyecto es el arte del sujeto y el arte de la mancha es el arte del cuerpo. Y es precisamente este último cuerpo, sometido a distintos regímenes de disciplinamiento (académico-artísticos / histórico-políticos) y la manera en que mancha como acto de indisciplina, lo que constituye el sujeto de estudio de esta investigación.

[2] “Por vía orgánica de sus exteriorización, el cuerpo edita somáticamente tan el aspecto destructivo de su metabolismo (orina, heces, sudor, vómito, sangre menstrual), como el aspecto germinal (semen), como el meramente expresivo y emocional (lágrimas)” (Kay, 1980: 30)

Objeto: Producción editorial de la neo-vanguardia artística chilena (1975-1986)

Ostracismo y cripticidad son características a las que sin duda uno se enfrenta al momento de re-mover (tanto para su estudio y/o re-ac-

tivación) la memoria de las prácticas neo-vanguardistas que tuvieron lugar en Chile bajo el contexto represivo de la dictadura cívico-militar posterior al Golpe de Estado de 1973. Aquel aislamiento y sobre codificación pudo tener entre sus factores lo refractario de sus propuestas, la operatividad de la censura del régimen autoritario vigente sobre los artistas y su versión internalizada y mucho más cooptadora de la expresividad: la autocensura, la especial convergencia entre arte y literatura que sucedió en la época y las referencias extranjeras que ambas disciplinas importaron, el deseo de Crítica Institucional, la escasez de recursos, entre otras. Todos colaboradores en lo aislado y cifrado de aquel momento del arte nacional, que en su soledad tildada de ruptura, debió habilitar un nuevo campo de lectura y recepción mediado por exegetas capaces de descifrar aquellos elípticos mensajes.

Habidas lecturas/escritura se produjeron por ocasión de estos trabajos de arte, exhibiciones e incluso el corpus unificado de obra de artistas específicos, realizadas por intelectuales provenientes del mundo de la poesía, la crítica literaria o la filosofía. Aquel estrecho vínculo no tardó en sedimentarse en una intensa producción editorial, que terminó por impregnarse de todas aquellas características que habían adquirido las obras, hasta el punto de lograr posicionarse ella misma, la actividad editorial, como un espacio de producción de arte por derecho propio, poseedor de un conjunto de características comunes, que nos permite aunar estas distintas publicaciones, aisladas o producidas por grupos de trabajo distintos, en un solo objeto de estudio. Entre ellas cuentan:

- La ruptura con la tradicional subordinación de una publicación de arte frente a la obra de arte, ocupándose únicamente como espacio de documentación, comentario y/o exégesis, para transformarse ellas mismas en plataforma de producción de trabajo artístico autónoma, poseedora de recurso expresivos propios.

- Estas publicaciones son producto de una metodología de trabajo designada bajo un mismo concepto: "Visualización", la cual se propuso antagónica a las lógicas de diagramación reticular, propias del saber disciplinar del diseño gráfico, ampliando las posibilidades del trabajo de composición de página a saberes provenientes de otras disciplinas como arte, la poesía o la literatura. La aparición de aquel

concepto en las páginas legales de la publicaciones fue paulatina y fragmentaria, en ningún caso como categoría absoluta que designa esta división del trabajo dentro de la producción editorial, pero a partir de las publicaciones donde si aparece como indicador para-textual podemos articular grupos de experimentación y trabajo.

- La producción estuvo concentrada en diversos grupos de experimentación y trabajo del soporte editorial, V.I.S.U.A.L. (1976-1979), Cromo (1977), Editores Asociados (1980-1982) y Francisco Zegers Editor (1980-1994), los cuales estaban articulados, tanto interiormente como entre si, por estrechos vínculos biográficos y profesionales, que constituyeron su aislado microcircuito de circulación y recepción. Estos grupos, según el crítico de arte chileno Justo Pastor Mellado, “avanzan hacia la producción del libro”, es decir, si en un inicio las técnicas de producción eran próximas a la artesanía producto de la ausencia de tecnologías y recursos, llegara un punto donde la práctica de edición se profesionalice, alcanzando el estatuto material del libro.

- También es necesario señalar que todos los espacios que contempló la existencias de estas publicaciones, tales como: producción, circulación y recepción, estuvieron signados por un contexto represivo, dado por la dictadura cívico-militar que estuvo vigente en Chile desde 1973 hasta 1989 y que en sus recepciones posteriores y significados han sido restringidos por una hegemónica mirada autoral: la Escena de Avanzada. (ver apartado “sistema entorno”)

Acción: Editar (Visualizar)

Dicho verbo tiene como implicancia una serie de acciones –administrar, organizar, modificar, cortar/pegar, publicar– respectivas a la gestión de información sobre algún formato o plataforma para su puesta en circulación. Como acción contractual entre sujeto y objeto de esta investigación, señala la puesta en página del cuerpo, no como metáfora de obra, sino como método mismo de producción editorial.

Este proceso de edición somática fue llevado a cabo mediante una metodología de composición o “puesta en página” de la información, designada por el concepto “Visualización”, la cual tomó distancia de la diagramación reticular para incluir otras formas de edición

provenientes del arte, la poesía o la literatura. Así comprendiendo aquella “puesta en página” no como una disposición espacial de ideas previamente desarrolladas y aquí solamente ordenadas y vehiculadas, sino que en el mismo proceso de edición de página las ideas fuesen desarrolladas, transformando a la página misma en un soporte autónomo para la producción de obra.

Diversos factores –institucionales, económicos, estéticos– (de)limitaron el acceso de los artistas interesados en la edición de publicaciones de arte a las tecnologías de impresión. Ante ello los artistas decidieron utilizar su propio cuerpo como instrumento de producción gráfica: cuerpos que escriben, cuerpos que cortan y pegan, cuerpo que manchan, trabajando sinérgicamente con las precarias máquinas disponibles (*Offset Multilith*, mimeógrafo, fotocopiadora) o técnicas artesanales (serigrafía o timbres de goma) que también manchaban los sustratos, actuando miméticamente como corporalidad.

En este nuevo método de edición el uso del cuerpo como instrumento de producción gráfica y el reconocimiento de las marcas, manchas y resoluciones producto de las precarias máquinas disponibles, los tradicionalmente llamados “errores de imprenta”, como portadoras de un fuerte potencial plástico, definió la visualidad de una particular forma de editorialidad de arte.

II. Variables cruzadas.

Política: 2do y 3er Sector. Instituciones de derecho privado y organizaciones civiles.

Los grupos de experimentación y trabajo en torno al soporte editorial antes mencionados y desde los cuales es posible trazar una cartografía de la editorialidad del arte neo-vanguardista en Chile durante la segunda mitad de 1970 y la primera de 1980, se conformaron bajo distintas formas de organización colectiva: desde colectivos de artistas, poetas y/o intelectuales al margen de toda institucionalidad oficial reunidos en talleres de artistas o sus propios domicilios (V.I.S.U.A.L.), pasando por instituciones de arte privadas, auto-designadas como instituciones “no-oficiales” (Galería Época, Galería Cromo), proyectos editoriales desarrollados por profesionales vinculados al mundo de la

publicidad y que utilizaban sus contactos para sus proyectos editoriales independientes (Editores Asociados y Francisco Zegers Editor) e incluso –como un paradigmático caso aparte– la institucionalidad misma de la Universidad Pública (Departamento de Estudios Humanísticos o Editorial Universitaria). Siendo principalmente del espectro político del 2do y 3er sector (instituciones de derecho privado y organizaciones civiles respectivamente) en donde estas prácticas se asentaron, siempre en desacato frente al 1er sector (Instituciones oficiales), incluso, en aquel paradigmático caso aparte.

Acoplamiento estructural: Visual - Táctil

La exuberante impronta experimental de este conjunto de publicaciones tiene un correlato en la precariedad de los soportes materiales en las cuales se imprimieron. Un halo de aspecto cutre rodea estas publicaciones-obras, como si los materiales utilizados para su (re) producción hubiese sido encontrados por casualidad, seleccionados sin pensarlo demasiado, de poca importancia debido a su bajo costo, su uso corriente o hasta incluso recogidos de desechos. Es posible analizar mediante líneas sincrónicas de comparación y concluir como la direccionalidad es inversa entre experimentalidad y calidad material del soporte. Es como sí a mayor precariedad más experimentales se hubiesen vuelto las operaciones realizadas por lo artistas para conseguir la puesta en circulación de sus publicaciones: Textos fotocopiados, con correcciones manuscritas, hojas anilladas entre cartón reciclado, corchetes, técnicas gráficas artesanales como la serigrafía o los timbres de goma para las portadas, papeles que se deshacen en las manos, aplicaciones en *collage* o costuras con hilo, etc. Todas estas dimensiones hápticas efectúan una óptica consecuente. La ruptura de la tradicional y rectilínea retícula editorial permitió ejercicios de dialécticas entre múltiples narradores, escrituras hipertextuales y/o diagramaciones fracturadas. A medida que la mirada vigilante y censora del régimen disciplinar imperante se hacia menos aguda, las posibilidades de financiamiento o mecenazgo se hacían cada vez más posibles, las condiciones de reproducibilidad técnica comenzaron a mejorar, y junto con ello la experimentación háptica y sus efectos ópticos a mermar. sin embargo, quedó latente una post-imagen en la memoria visual de sus protagonistas y una mancha en las formas de escritura crítica sobre arte.

Sistema entorno: La neo-vanguardia artística chilena

El Golpe de Estado de 1973 y la dictadura cívico-militar que lo precedió, significó la clausura de todos los espacios públicos de la vida en el Chile de esos años, siendo las artes y la cultura algunos de ellos. La memoria colectiva fue confiscada, se vigiló y sancionó todo signo en reminiscencia al anterior orden quebrantado, haciendo así incontrovertible una fractura en el panorama artístico de la época. Aparecieron así nuevas prácticas y discursos en el arte nacional, los cuales se plantearon por su exoetapas como carentes de referencias provenientes de la linealidad de la historia nacional, ahora inconexa, y portadores de transferencias internacionales que pondrían al día las discusiones del contexto local. Influencias de literaturas europeas, principalmente provenientes de Francia y Alemania, como el Post Estructuralismo, la teoría Benjaminiana, junto a experiencias como el Accionismo Vienés o Fluxus, fueron los insumos de quienes pensaron un programa interpretativo de aquella coyuntura, que se quiso de ruptura, vanguardia y (re)fundación.

La discusión por la categoría de inscripción de estas prácticas no deja de ser polémica, el estatus de “conceptualismo político” y/o “vanguardia” son terreno de disputa para los historiadores y teóricos de arte actualmente. Todas ellas minimizadas por la tesis, ya hegemónica, de la Escena de Avanzada, formulada por la crítica de arte franco-chilena Nelly Richard, cuya definición y entrada en vigencia fue de manera programática ^[3], mediante un incansable método de re-escritura de los criterios que argumentan el corte y selección de las obras y artistas que la constituyen. Respecto a aquello, esta investigación optará por la categorización de “neo-vanguardia” como nomenclatura de conjunto neutral de dichas prácticas, en las cuales se inscribe el objeto de estudio, sin deseo de alinearse respecto a alguna de las polémicas categorías anteriormente señaladas, debido a que aquellas discusiones relativas a la hermenéutica del arte exceden el campo disciplinar en la cual esta investigación se desarrolla, pero a su vez, reconoce la riqueza y fertilidad de aquellas discusiones, capaces de construir un marco textual para la interpretación de estas prácticas.

Soportes tradicionales como la escultura y la pintura, los espacios institucionales como el museo y sus colecciones, la academia y los

[3] El concepto se estrena en 1981, en la publicación *Una mirada sobre el arte en Chile*, donde se señala que esta es una “escena de transformación de las mecánicas de producción y subversión de los códigos de comunicación cultural” (Richard, 1981: 3) tesis que se pretende sustentar en el análisis de las obras de Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Marcela Serrano, Lotty Rosenfeld y el grupo CADA.

La segunda instancia sería en 1986, en la publicación *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, donde la definición se especifica y se amplían las obras-artistas que la conforman: “Quiénes integraron dicha escena [de “avanzada”] reformaron, desde finales de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzan las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine, el texto crítico) y que amplían los soportes técnicos de arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y la ciudad” (Richard, 2014: 15)

“Surgida desde las artes visuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo, Elías Adamsme, etc..) y en interacción con textualidades poéticas y literarias Raúl Zurita y Diamela Eltit,

la escena de “avanzada” armó una constelación de voces críticas de la que participaron filósofos escritores como Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Patricia Marchant Rodrigo Cárnovas, Pablo Oyarzun y otros.” (Ibidem:15)

Para en una tercera instancia, *La estratificación de los márgenes* (1989), lograr especificar su corte histórico (1975-1982), puntualizar lo focos de acción de su crítica a la institucionalidad artista (el desmontaje de la pintura y la exploración de nuevos soportes y formatos) y nuevamente ampliar el conjunto de obras-artistas que la conforman: “El termino de “avanzada” para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975 y que convergieron en proponer, con desplazados énfasis: el desmontaje del sistema de representación pictórica a partir de una reformulación técnico-social de la imagen (principalmente fotográfica - serigráfica); la exportación de soportes (el cuerpo o la biografía, la ciudad el paisaje social) y formatos (las performance, el environment-video, la intervención callejera o las instalaciones) alternativas los reglamentos por los standards de consumo del arte de galerías; la propuesta en discusión de los géneros y el cruce de discursos que desbordan las fronteras separatistas del arte como anualidad expresiva, etc.

Si bien, estrictamente

enlaces entre arte y pueblo, que se venían dando en el marco de la llegada al poder de la Unidad Popular (1970-1973) como el muralismo, el cine en los espacios públicos y las técnicas gráficas con fines propagandísticos, fueron suspendidos violentamente mediante tácticas como el exilio, tortura y asesinato de sus precursores y precursoras, las listas negras de artistas en las instituciones, la censura y su versión internalizada, la autocensura.

Acciones de arte, performances, happening, assemblage, de/collage, el video-arte fueron los formatos, generalmente efímeros y precarios, que remplazaron y excluyeron a los anteriores de los circuitos no-oficiales del arte y que tuvieron como soportes privilegiados al cuerpo y la ciudad. Estos nuevos formatos soportes, utilizaron elípticos lenguajes que les permitieron sortear las restricciones del orden militar imperante, los cuáles no habrían sido posibles sin el estrecho vínculo biográfico entre artistas y teóricos (vínculo obra-texto) y los soportes (fotográficos, auditivos, filmicos y editoriales) en que se documentaron.

III. Planteamiento del problema: Dispositivo de insumisión disciplinar

Aplicado en un contexto artístico de época (1975-1986), el diseño editorial, espacio en el cual se gesta el enlace contractual entre el sujeto (el cuerpo) y el objeto (la neo-vanguardia chilena) de esta investigación: la edición, fue un dispositivo para la puesta en página del cuerpo, no como metáfora de una obra artística, sino como método mismo de producción editorial, haciendo de ella una actividad somática.

Aquella ecuación posibilitó un momento de insumisión frente al doble disciplinamiento que recaía sobre las prácticas artísticas del período. Por un lado, una insumisión frente al régimen histórico-político vigente (la dictadura militar) que regulaba lo que estaba permitido decir y, por otro lado, el disciplinamiento artístico-institucional (el museo, la academia), que regulaba como debían decirse las cosas.

El límite de lo permitido respecto a lo decible era categórico, en el sentido de la imposibilidad de enunciarse contrario al régimen dictatorial y mucho menos denunciar los crímenes que éste cometía, pero gracias a lo elíptico y metafórico, que caracterizó lenguaje artístico de la neo-vanguardia, aquel límite se volvió difuso, posibilitando enunciar

disidencia, lo que le valió a estas prácticas el carácter de refractario. Por otro lado la fracturada cultura de izquierda, en exilio y clandestinidad, recalcitaba nostálgicamente en las tipologías de representación visual previas al quiebre institucional, realizando un llamado a su re-activación a modo de resistencia. El ímpetu de la neo-vanguardia por la exploración de nuevos géneros (la performance, el video arte, la intervención urbana o las instalaciones) así como nuevos soportes (el cuerpo vivo y la ciudad), la situó en una posición incómoda frente a la cultura de izquierda militante, que los tildaría de elitistas, rupturistas y fundacionalistas, quedando así sus trabajos en un espacio interticial, entre la cultura de izquierda a quien el dominio de la institución artística les había sido arrebatado y la derecha golpista que se había tomado dicha institución con una visión conservadora (campestre, religiosa y/o bélica) del arte.

En aquel descampado producto de la insumisión, parte de los artistas de la neo-vanguardia chilena se interesaron por la edición de publicaciones de arte. Ellos, frente a la precariedad de recursos tecnológicos con que se contaban para imprimir, decidieron por una parte, utilizar técnicas manuales de diseño e impresión. Es decir, se encargaron de imprimir, en la propia materialidad de las publicaciones, una huella indicial que reveló la presencia del cuerpo del artista en el proceso en su productivo y por otra, valorar el potencial plástico contenido en los ‘errores de imprenta’ de las precarias máquinas, manchas que hacían que ellas se pronunciaran miméticamente como corporalidad, haciendo así de estos diseños editoriales originales obras de arte seriadas.

Respecto a este estatuto de obra y la serialización, Walter Benjamin escribe: “Aquello que se atrofia en la era reproducibilidad técnica es el aura de la obra de arte [, es decir,] la esencia de todo lo transmisible desde el comienzo, desde su duración material hasta su valor como testimonio de su historia.” (Benjamin, 2015: 31-32) Así mismo, la genuina corporalidad y la capacidad de atestiguar a su contexto de producción, son aquello que las tecnologías de reproducción fracturan en la “obra original” y no imprimen sobre sus copias. Pero ¿Qué sucede cuando la obra misma es pensada en la lógica contextual de reproducción mecánica? ¿Cómo se responde al cuestionamiento por el “aura” de ésta cuando la serialización es su mecanismo mismo de su producción?

hablando, la “avanzada” remite al núcleo productivo conformado entre 1975 y 1982 por los trabajos históricamente fundamentales de Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Lepper, Lotty Rosenfeld, el grupo CADA, Carlos Altamirano (y por constelación más dispersa de Víctor Codochedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, etc.), extendiendo aquí esta nominación –más allá de cualquier ortodoxia nominal o militancia patentada– a obras como las de Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli. (Richard, 2000: 36)

Esta investigación pone atención a un momento y lugar en el que la teoría de Benjamin se torna incómoda para describir la relación entre obra y publicación de obra, original y copia, matriz e impreso. El cuerpo actúo como artefacto de impresión y el artefacto de impresión actúo como cuerpo, otorgándole a cada uno de lo ejemplares que contemplaba la edición de determinada publicación un estatuto material único contenido en su serialidad. Además, cada grupo de trabajo en torno a la edición se preocupó de generar “estrategias de edición” (por no hablar de “políticas editoriales” debido a lo fugaces y reducidos que fueron, en varios sentidos: tiempo de duración, número de publicaciones realizadas, de ejemplares, de grado de circulación, etc.) que les permitió sortear los disciplinamientos respecto a lo que estaba permitido decir y como decirlo, pronunciándose así respecto al contexto en que fueron producidas, por lo tanto, contenedoras de un aura a pesar de su serialidad.

Justificación de la investigación

[1] *“Una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas [y] para tantas ansias de archivar existe un objeto privilegiado: se trata de la amplia variedad de prácticas artísticas agrupadas bajo la designación de ‘Crítica Institucional’ que se desarrollan en el mundo en el transcurso de los años 1960 y 1970 y que transforma irreversiblemente el régimen del arte y su paisaje [...] fundamentalmente aquellas que se produjeron fuera fuera del eje Europa Occidental-EE.UU.” Véase Rolnik, Suely (2010) “Furor de archivo.” *Estudios Visuales*. (No. 7) pp. 116-129. Recuperado 8 noviembre 2016, de: <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>*

[2] Fraser, Andrea (2005) “De a crítica de las instituciones a la institucionalización de la crítica”. *Artforum* [vol.44 No.1]. pp.278-285

El conjunto de publicaciones que constituye el objeto de estudio de esta investigación se encuentra, tanto material como simbólicamente, atravesado por las distintas transacciones que convierten a los archivos de arte-político latinoamericano, en el actual contexto global, en un verdadero objeto de deseo. Estas transacciones que los aquejan, son nuevos disciplinamientos, que al igual que a los anteriores a las que éstas publicaciones fueron insumidas, pueden llegar a coaptar su potencial crítico en su proceso de “ingreso” a la institución, no mediante la censura o la normatividad formal-disciplinar del arte como sucedía en sus contextos de producción y recepción inmediata, sino que en la actualidad los métodos y conceptos con los que se hace gestión de ellas han cambiado, volviéndose más sofisticados, haciendo que sus recepción diferida, que la memoria condensada en ellas, se enfrente a la posibilidad de perder su potencia de reactivar en el presente lo afectos y tensiones con la vida que motivaron su creación en un contexto específico.

Ya nos ha advertido la psicoanalista y crítica de arte brasileña Suely Rolnik respecto a este Furor de Archivo ^[1] en torno a las distintas prácticas artísticas latinoamericanas designadas bajo la categoría de “Crítica Institucional”, transformándose en un verdadero deseo expandido por las instituciones del arte a nivel global de “poseer” los documentos que resguardan la memoria de estas efímeras prácticas así catalogadas. Pero ambos conceptos relativos a una postura política frente al marco institucional, crítica y posesión, han cambiado.

Andrea Fraser nos señala con tan sólo el esclarecedor título de su celebre texto: “De la crítica de las instituciones a la institución de la crítica” ^[2] el tránsito desde, cómo se ha llamado, la ‘primera generación’ de la Crítica Institucional que se esforzó por romper materialmente los disciplinamientos que el museo, la academia, la historia del arte, el coleccionismo, etc. ejercían sobre las formas de trabajo artístico, hasta su ‘segunda generación’, dándose cuenta de que dicho disciplinamiento se había hecho inmanente a ellos mismos de un modo casi conductivista y, por lo tanto, era imposible situarse fuera de la institución, fuera mundo del arte, ya que es imposible escapar de nuestro propio cuerpo. Es así como ella señala: “la Crítica Institucional siempre ha sido institucionalizada, solo podría haber aparecido dentro de la institución, solo dentro de ella puede funcionar, al igual que

ocurre con la totalidad del arte”, pero no por ello inútil ya que “con cada intento por evadir los límites de la determinación institucional [...] expandimos nuestro marco e introducimos en él más del mundo exterior, pero nunca escapamos de él.” (Fraser, 2005) De este modo, el actual proceso de “institucionalización” de las prácticas designadas de esta manera no significaría su “ingreso” a los designio del mundo del arte, ya que siempre pertenecieron a él, sino que significa el momento en que sus intentos de evasión concretan la “expansión” del propio mundo que criticaron.

Esta expansión es la que transforma el concepto de “posesión”, volviéndolo, no inocentemente, casi contrario a si mismo: “Este nuevo modelo de coleccionismo consistiría en la administración de las copias antes que de los originales [...] las políticas de archivo en este contexto universal, pasarían por tener la labor de administradores desterritorializados, pero no de la obra de arte sino del tiempo y del lugar en que su imagen circula.” (Gómez-Moya, 2009: 192-194) El espacio del “deposito de obras” ha sido remplazado por el “banco de imágenes” y la carga simbólica que recaía en el emplazamiento físico de un archivo en los territorios donde los saberes que éste resguarda habían sucedido, se diluye en el Internet. Este proceso de economización de los recurso del archivista del arte solicita una particular atención de una mirada crítica puesto que, en palabras de Rolnik: “El furor de archivar aparece [...] signado por una guerra de fuerzas por la definición geopolítica del arte, que a la vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno a la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada” (Rolnik, 2010: 119)

Este furor por la “administración” del tiempo y lugar de circulación de las imágenes que reguardan la memoria de estas prácticas contra-institucionales ocurridas en America Latina, nos llevaría a la construcción de una historia sin memoria territorial, lo que nos puede llevar a olvidar ciertas particularidades (conceptuales, culturales, materiales, entre otras.) que marcaron los procesos creativos de las que son producto y/o someterlas a posibles procesos de uniformización; la disputa respecto a la utilización de categorías como “conceptualismo” o “desmaterialización” es un claro ejemplo de ello. Así como también, recaer en el colmo del neoliberalismo, en tanto que, aquel poder que se ostenta al ser administrador del acceso termine en la instrumen-

talización de las memoria de aquellas prácticas, con fines políticos y económicos dentro de aquella “guerra por la definición de la cartografía cultural de la sociedad global”, frente a lo cual el investigador Cristián Gómez-Moya nos propone:

“El desafío de los archivos del arte-político latinoamericano no pasa entonces por resguardar el tan envanecido patrimonio simbólico local, sino en pensar las conveniencias de diluir las copias hasta un nivel tal que ya no sea posible adjudicarse la propiedad de la obra, mucho menos la del original, es decir, llevar la negociación sobre la reproducción de las copias hasta hacerla pública, invisible, volverla imagen. En este anacronismo sobre el tiempo-lugar de institucionalización de la imagen archivo con valor agregado, en donde se inscribirá y competirá la perspectiva universal o postcolonial de los archivos de arte-política” (Gómez-Moya, 2009: 200)

[3] “Sin una respuesta única, creo que la “latencia documental” de la que hemos estado hablando se debió a una suma de factores que fortalecieron el discurso de la Avanzada, principalmente en la universidad. Entre los cuales destacan: una incipiente institucionalización cultural, la carencia en la formación de archivos en estudiantes de historia y teoría del arte, desconfianza de los artistas y ansiedad por restablecer nuevos horizontes discursivos.” Vidal, Sebastian (2012) *En el principio. Arte, archivos y tecnología durante la dictadura en Chile*. Santiago: Metales Pesados. p.37

[4] “Pie de pagina. Mario Fonseca, Francisco Zegers y la Escena de Avanzada” (2006) en MAVI curada por Cecilia Guerrero Hodge, Macarena Murua Rawlins y Agustina Perea Campusano “Gabinete de lectura”(2005) en MNBA curada por Alberto Madrid Letelier, “El espacio insumiso. Letra e imagen de los años 70” (2009) en Trienal de Chile curada por Isabel García Pérez de Arce.

En la más amplia reproducción y circulación posible de las copias de los archivos de estas prácticas marginales es donde ellas encontrarán la oportunidad de “pasar” por las instituciones como un influjo de fuerza transformadora y no asentarse en sus depósitos-bancos de imágenes como mercancías plusvalorizadas que, intrumentalizadas, aumentan la hegemonía económico-política de las instituciones que resguardan sus derechos de imagen (de ser vistos, de ser reproducidos). Solo en su disolución, en su libre circulación, logran dicha expansión del museo, esa crítica al coleccionismo, esa socavación de la academia y quizás en ella logran infectar, como un virus, a la vida, expandiendo también a ella misma.

En el contexto chileno, el Furor de Archivo en relación a nuestras propias prácticas de arte-político sucedidas en los años de dictadura militar tardó, pero llegó. [3] “En el complejo transito de la dictadura a la democracia no existió sino hasta bien entrada la primera década del 2000 una empresa documental de magnitud que facilitara el acceso a los investigadores, estudiantes y público general.” (Vidal, 2012: 37) Diferentes hitos colaboraron: la fundación de instituciones, entre ellas la más destacada es sin duda el CeDoc Artes Visuales, la modernización curricular de los programas académicos de pre-grado (en las áreas de artes, sociología, diseño, historia, entre otras.) y nuevas ofertas

de post-grado, el incipientes despertar del deseo de coleccionistas y galerístas nacionales junto con las instituciones museales, que en el caso específicos de las publicaciones de arte neo-vanguardista, ha posibilitado un número significativo de proyectos curatoriales ^[4] interesados en la reactivación documental y la cada vez mas frecuente práctica de reedición de publicaciones ^[5] canónicas de la época por parte de distintas editoriales locales.

Esta actividad editorial, cuya proximidad física de su soporte respecto a los documentos originales es obviamente más estrecha que la de los bancos de imágenes web, ha demostrado un desentendimiento de la dimensión material de estas publicaciones: ¿Como re-publicar *Purgatorio* de Raúl Zurita dejando de lado la portada fotográfica de la cicatriz que atestigua la quemadura que su autor se auto-infringió en su mejilla? ¿Que nuevas significaciones poéticas se activan al volver a someter las “fotografías encontradas” por Eugenio Dittborn y publicadas en *Del Espacio de Acá* a nuevos procesos de reproducción técnica? ¿Es posible leer *Proyecciones en DIF. ESC.* de Ronald Kay sin su visualización original con anotaciones al margen, quiebres de párrafos, intervenciones textuales, que sin duda hacen que el texto se transforme radicalmente? ¿Cómo se modifica la experiencia de lectura de los textos del catálogo *Leppe: Reconstituciones de escena* sin sentir los contrastes táctiles, producidos por la alternancia entre papel bond y *couché*, de la compaginación del original?

Es por ello que urgen investigaciones que levanten los meta-datos de estos archivos de arte político para en que su habilitación como recursos disponibles, diluida y desterritorializadamente, es decir, de manera no intrumentalizadas, en la web no pierdan su propia memoria material. Si la historiografía del arte a construido, en gran medida, desde aquella dimensión su exégesis respecto a estos documentos, ¿Cómo pretendemos prescindir de ella en su reactivación? Si en las instancias de re-edición de estas publicaciones sus lecturas son alteradas por el desconocimiento o falta de interés en su corporalidad material como otro factor más de lectura por parte de sus re-editores, ¿Qué precauciones deberían tomarse para no cometer los mismos infortunios en la habilitación de las nuevas lecturas digitales, museales o en las mismas reediciones de ellas?

[5] Diversas experiencias de re-edición de estas publicaciones ha sucedido en las ultima década: Una de las primeras fue la redición de “Sermones y predicas del Cristo del Elqui” de Nicanor Parra en 1979 por la editorial porteña Ganímedes, “Márgenes e Instituciones” ya a sido re-editado dos veces –en 2007 y 2014– por el sello Metales Pesados, al igual que “Del espacio de Acá” en 2005 también pro aquel sello y en 2009 por ediciones Nómade y el caso más radical son las numerosas ediciones de las publicaciones “Purgatorio” y “Anteparaíso” de Raúl Zurita. Otra instancia relevante de señalar es el proyecto “El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile” (2010), recopilación y selección de textos sobre la neo-vanguardia chilena realizada por Daniella González Maldini publicado bajo el sello de la Universidad Diego Portales, entre ellos varios contenían las publicaciones de arte que esta investigación estudia: sobre Juan Domingo Dávila (La cita amorosa, Nelly Richard, 1984), Eugenio Dittborn (Proyecciones en DIF. ESC., Ronald Kay, 1976), Carlos Leppe (Exposición: Operaciones, Adriana Valdés / Cuatro años por el cuerpo de Leppe, Cristian Hunneus / Reconstitución de escena, Nelly Richard. Todas de 1977), Lotty Rosenfeld (Desacato, Diamela Eltit, 1986).

Marco teórico / Ensayos geométricos

La forma en que se ha abordado el estudio de la actividad editorial de la neovanguardia artística chilena ha sido, principalmente, estableciendo una serie de relaciones entre distintas publicaciones que marcaron hitos significativos en el proceso de habilitación del espacio editorial como uno válido y autónomo, respecto al espacio galerístico, para la producción de trabajos de arte. Los vínculos que críticos/as de arte e historiadores/as han establecido, llevaron a poner en primera instancia de análisis a ciertas publicaciones específicas, debido a este método, aquellas se ha verdaderamente monumentalizado dejado en un segundo plano de análisis a otras publicaciones, donde estrategias ocupadas en aquellas canónicas fueron ensayadas pero, sobre todo, se ha restado centralidad al proceso de trabajo llevado a cabo por los propios grupos de trabajo que las produjeron.

Verdaderos diagramas geométricos se han dibujado producto de esta lógica de estudio a través publicaciones-totems que significan puntos claves en un avance lineal hacia el estatuto del libro. Quizás el trabajo realizado por curadores/as de arte en sus montajes y lecturas museográficas del trabajo editorial de la neovanguardia sea más próximo al interés de esta investigación por entender este momento y espacio del arte nacional como una suma de esfuerzos colaborativos y disperso, que dibujen un trama interconectada de publicaciones, donde el criterio para proponer una lectura de ellas no sea mediante el señalamiento de puntos en una geometría cerrada, sino el reconocimiento de distintos focos (grupos de trabajo) de experimentación y producción de publicaciones, donde cada una de ellas está interconectada tanto con las producidas por el mismo grupo como por las de los demás, haciendo totalmente posible una navegación hipertextual por ellas.

Es así, como conceptos interesantes desde los cuales empezar a formular un ordenamiento de estas publicaciones con interés en su catalogación y comprensión son los de “multiplicidad” e “insumisión”. Múltiples fueron los grupos de trabajo interdisciplinar que experimentaron en torno al soporte editorial como un espacio de insumisión a una serie de normativas disciplinares: político-históricas, las cuales normaban lo que estaba permitido decir (censura de Estado) y artístico-institucionales, las cuales normaban el cómo se debían decir las cosas (lenguaje disciplinar del arte). Esto llevó a los grupos de trabajo a utilizar figuras elípticas y metafóricas del lenguaje para sortear la censura.

A tal punto fue el compromiso de estas publicaciones con los trabajos que publicaban, ya sea visuales o escriturales, que terminaron por impregnarse de sus operaciones retóricas, desligándose así de su “supuesta” función de exégesis para constituirse ellas mismas un trabajo de arte. Del mismo modo, múltiples fueron los recursos gráficos que estas ocuparon con el afán de no someterse a las prácticas tradicionales que el mundo de las artes gráficas había acuñado hasta ese entonces, puesto que, por un lado, no eran capaces de vehicular sus discursos, y por otro, debido a una multiplicidad de precariedades económicas que debieron sortear en relación al acceso de tecnologías de impresión. Es más, los vínculos que dichos grupos de experimentación (formados por artistas, poetas, poetiza, teóricos y teóricas) del soporte editorial tuvieron con talleres gráficos o editores/as que gestionaran el acceso a las tecnología fue un rol clave y que la historia del arte no le ha prestado la atención necesaria.

Esta “multiplicidad de insumiciones” nos ayuda a hacernos una primera imagen respecto al conjunto de publicaciones que esta investigación estudia. Sus particulares características hacen que su denominación, bajo las categorías de formatos conocidos de publicación sea compleja, no son publicaciones académicas, no son catálogos, no son libros de artista, no son libros populares, en el sentido estricto de las definiciones de dichos términos: son publicaciones que parten de la necesidad de encontrar un espacio para la circulación de un programa de escritura sobre ciertas aceleraciones formales que tuvieron lugar en los trabajos de una serie de artistas bajo condiciones políticas-históricas y artístico-institucionales específicas y que se terminaron convirtiendo es el espacio mismo de producción artística. Por lo que desde ahora en adelante las llamaremos “publicaciones de arte” en oposición a la denominación “publicaciones sobre arte.”

> Triángulo

Justo Pastor Mellado publicó entre 2003 y 2005 tres ensayos ^[1] donde desarrolla un modelo de entendimiento de –lo que él llama– “la coyuntura catálogal”, los cuales más tarde se complementarían con una serie de textos que fueron apareciendo paulatinamente en diferentes catálogos ^[2] de proyectos curatoriales que inscribieron dicha “coyuntura” en el espacio museográfico. Para Mellado, “*Manuscritos*

[1] Aquellos son: “Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975”, “Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976 – 1977” y “Arte Chileno: Política de un significativo gráfico”. Todos disponibles en www.justopastormellado.cl

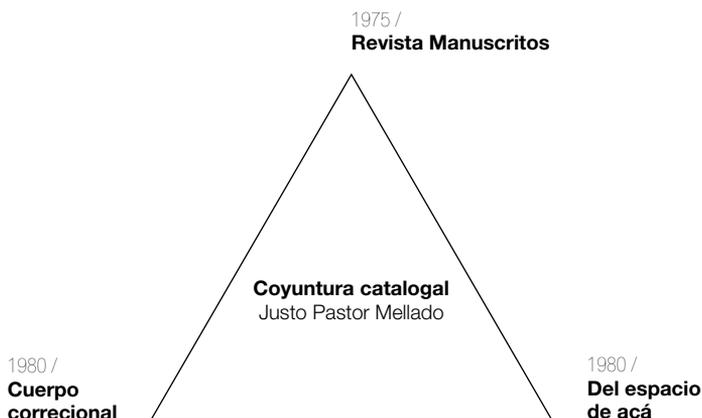
[2] Véase los catálogos de las siguientes exposiciones:

- Madrid, Alberto. (curador) *Gabinete de lectura, artes visuales chilenas contemporáneas (1971/2005)*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes (Catalogo de exposición homónima) 2005.

VV.AA (2009) *Cuadernos de movilización*. Santiago: Metales Pesados, (Catálogo Envío Chileno a la 20º Trienal poli/gráfica de San Juan).

[DIAGRAMA 3]

Triángulo de la “Coyuntura catalogal” desarrollado por el crítico de arte Justo Pastor Mellado entre 2003 y 2005 en los ensayos nombrados anteriormente y publicados en su blog personal.



(1975), *Del espacio de acá* (1980) y *Cuerpo Correccional* (1980) habilitan un triángulo editorial que define la coordenadas del nuevo campo de escritura”, (Mellado, 2005: *Arte Chileno: Política de un signifiante gráfico*) proponiendo que estas tres publicaciones marcan puntos claves en el ingreso al campo nacional de la edición de arte, de específicas estrategias gráfico-escriturales que hacen posible mudar el espacio editorial de cómo ha sido entendido tradicionalmente por el mundo de las artes gráficas y las instituciones del saber, hacia uno de mayor experimentalidad y reflexibilidad, capaz de ser soporte de la nueva escritura crítica que se venía desarrollando con motivo de las prácticas neo-vanguardistas de la segunda mitad de los años 70.

A tal punto fue el compromiso del espacio editorial con la nueva escritura crítica sobre arte que terminó él mismo desbordándose de sus tradicionales formatos y categorías, lo que según Mellado es claramente visible en las tres publicaciones que constituyen dicho triángulo: “ninguna de estas publicaciones híbridas pueden acogerse en términos estrictos a la definición del catálogo, aunque han entrado a formar parte del anclaje que en nuestro medio ha experimentado el aparato mediológico de la obra de arte. De una posición de in/documentación, el arte chileno ha pasado a una situación de sobre/documentación, justamente, para impedir que los árboles permitan ver el bosque. Mi interés radica en exponer las condiciones bajo las cuales este proceso fue iniciado.” (Mellado, 2003: *Revista Manuscritos y la coyuntura catalogal de 1975*)

Aquel “inicio” está marcado por la publicación del primer y único número de la revista *Manuscritos* que editó Ronald Kay en el Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Universidad de Chile en 1975. En su ensayo “Revista Manuscritos y la coyuntura catalogal de 1975” traza un recorrido entre dos de los tres vértices de su diagrama triangular, revisando así el tránsito entre esta particular revista hasta la canónica publicación donde el mismo Ronald Kay reflexionó respecto a la obra del artista Eugenio Dittborn, *Del espacio de acá* (1980), cargada de una impronta de consagración y fin de ciclo. Entre ambos vértices una serie de publicaciones desarrolladas por el grupo de trabajo V.I.S.U.A.L., integrado por el mismo Kay y los artistas Eugenio Dittborn y Catalina Parra, ensayaron distintas operaciones textuales y editoriales, introducidas por la primera y consagradas en la última.

>> 1975 / Revista Manuscritos: Ésta es considerada una anomalía editorial de su época y para entender su radicalidad debemos saber que el contexto histórico en el cual se edita a sólo dos años del Golpe Militar, el seno mismo de la Universidad de Chile en contexto de intervención militar, específicamente en el Departamento de Estudios Humanístico (DEH)^[3] de la Facultad de Ingeniería. Particular espacio, originado por la incomodidad de un grupo de académicos, principalmente pertenecientes al ámbito de la filosofía y la literatura, frente a los lineamientos del Instituto Pedagógico, el DEH sería donde se encontrarían una inusual “tranquilidad” para el desarrollo del trabajo académico en los oscuros años que vivió la Universidad Pública en este período. Bajo la dirección y apoyo de Cristian Huneeus y desafiando al máximo la vigilancia a la cual el espacio académico era sometido, Ronald Kay realiza la edición de esta publicación. Es importante también acotar que uno de los tanto factores que provocará la especial conmoción en la recepción de *Manuscritos* en el campo artístico, será el hecho de que su origen radique en este espacio, totalmente ajeno a la Facultad de Artes.

A pesar de su tipo de edición y formato, “*Manuscritos* no será desde el punto de vista de su conceptor, ni una revista académica ni una revista universitaria. [Ésta] rompe la norma de las publicaciones clásicas universitarias editadas en el espacio académico.” (Mellado, 2003: *Revista Manuscritos...*) Dicha ruptura se hace presente no tan sólo en los aspectos visuales, sino también en lo textuales, a tal punto que los

[3] El Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Se fundó en 1964 como Instituto de investigación y docencia en filosofía, historia, literatura y lenguas clásicas y modernas y se convirtió en departamento autónomo en 1972, pasando a depender de la Vicerectoría Santiago Occidente de la UCH. Dirigido entre 1972-1976 por Cristian Huneeus, fue uno –sino el único– reducto de pensamiento humanista con cierta libertad dentro de la Universidad a mediados de los 70’s. Albergó a intelectuales y escritores, entre ellos: Enrique Lihn, Ronald Kay, Nicanor Parra, Felipe Allende, Castor Navarrete, Alejandro Jodorowski, Patricio Marchant, entre otros. Los cuales realizaban una labor académica y docente, y a cuyas clases asistían estudiantes que más tarde desarrollarían significativos trabajos y carreras en el ambiente intelectual chileno, como: Pablo Oyarzun, Eugenia Brito, Arturo Fontaine Talavera, Diamela Eltit, Raul Zurita, Soledad Bianchi, Adriana Valdes, Roberto Brodsky, entre otros.

Ubicado en Calle República 475, en una antigua casona que antes de ser ocupada por el DEH había albergado a la Embajada de España y después requisara por los militares sería ocupada por la Dirección Militar de Inteligencia Nacional (DINA), que un año más sería rebautizada como

Central Nacional de Inteligencia Militar (CNI). En 2006, daría un sorprendente cambio en su historia, transformándose en la sede permanente del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y la Fundación Salvador Allende. Son paradigmáticos los usos que se le ha otorgado al subterráneo de este inmueble en cada uno de sus periodos de ocupación. Durante la estadía de DEH se instaló un taller gráfico que contaba con un imprenta *Offset Multilith* donde se imprimió muchos de las publicaciones del grupo V.I.S.U.A.L. –*Manuscritos* fue impresa fuera de los talleres gráficos del DEH puesto que Kay buscaba una mejor calidad e impresión y la consiguió mediante intensas negociaciones y a un precio menor al que costaría su realización en los Talleres DEH, lo que hizo posible aquella hazaña–, mas tarde durante la ocupación de la CNI fueron instalados ahí una filial de espionaje telefónico y actualmente albergando el MSSA, aún se conservan las manijas de espionaje y se han construido aledaño los depósitos de la colección de obras de arte del museo.

[4] Lo cierto es que el artista Carlos Leppe empleó el termino hapening un año antes en su obra: *El happening de las gallinas*. (1974) Instalación - performance realizada en la Galería Carmen Waugh.

confunde y subvierten. El programa de esta publicación da cuenta de 3 partes: i) reposicionar un acontecimiento del pasado que ha caído en el olvido, ii) otorgar espacios a una obra desconocida en la actualidad y iii) subrayar el reconocimiento de una figura prestigiada. El cual sería ocupado de la siguiente manera por: i) El diario mural “El Quebrantahuesos” (1952) de Nicanor Parra y Alejandro Jodorowski [Secciones: *El Quebrantahuesos* y *Rewriting*], ii) La obra de Raul Zurita y su trabajo de escritura sobre planchas de Yeso [Sección: *Un matrimonio en el campo*] y la publicación de unas hojas donde Nicanor Parra trabaja desde la textualidad y el dibujo [Sección: *News from nowhere*]. Este programa no sería diagramado e impreso en las páginas de *Manuscritos* de una manera tradicional, sino que mediante una lógica de “puesta en página” innovadora para el campo plástico y literario nacional, que constituiría en una de las introducciones más significativas de este proyecto editorial. Ésta lógica se designó por el concepto Visualización, trabajo llevado a cabo por la artista Catalina Parra, que según Mellado se trataría “de un concepto nuevo, que se instala en la coyuntura gráfica de ese entonces. No hay diseño, en el sentido de tradición editorial, sino que la edición es tomada como soporte de trabajo plástico en si mismo. [...] La noción de Visualización trabaja con la práctica de la perturbación de la lectura como condición de su nueva legibilidad” (Mellado, 2003: *Revista Manuscritos...*). Pero este no sería el único concepto introducido por *Manuscritos*, sino que también ésta se encargó de la importación de conceptos extranjeros como *de/collage, assamblage, ready-made literario, environment, happening*,^[4] que serían significativos en tanto géneros incorporados por los artistas del período por su capacidad de acoger sus elípticos discursos.

Pero ni la Visualización, como lógica de “puesta en página”, ni la importación de conceptos foráneos serían operaciones suficientes para, por sí mismas, construir la impronta fundacional de la que ostenta *Manuscritos*, sino que ésta descansa en el programa de esta publicación, con especial agudeza en el análisis que Ronald Kay realizó en “*Rewriting*” sobre “El Quebrantehuesos”. En aquella sección del programa por una parte se cumple con la función documental de un catálogo en tanto publicación de una obra: “El Quebrantahuesos” y a la vez se subvierte las lógica que relega al catálogo la función de exégesis de lo que documenta, esto dado a que “*Rewriting*” se propone, por medio del método de la Visualización, como un trabajo de arte

por derecho propio. Acto de importancia suficiente para iniciar dicha “Coyuntura catalogal” según Mellado, quien señala: “el arte chileno no se manifiesta ni en su deseo catálogo, ni como deseo catalogal, hasta por lo menos, 1975 [...] catálogos, en sentidos estricto del término, solo existen desde la publicación de *Manuscritos*, como exigencia editorial de nuevo tipo” (Mellado, 2003: *Revista Manuscritos...*).

Pero de aquel “sentido estricto del término” no hay mucho, puesto que dicho vínculo entre Visualización y escritura crítica construirá un nuevo espacio que nos permitirá hablar de la “puesta en página” como trabajo artístico, una verdadera insubordinación del espacio editorial respecto al espacio galerístico: “la diagramaticidad del objeto de estudio le proporcionara los procedimientos gráfico-conceptuales que le permitirán producir el mencionado “espacio analítico” como “espacio de creación”. Dicho espacio asume las condiciones de producción de una “intervención de artista” en el formato de un híbrido, como *Manuscritos*, que se instala como revista de número único-libro de artista-catálogo de exposición.” (*ibidem*).

La subversión del formato catálogo se gesta en el núcleo mismo del acto exegético que Ronald Kay / teórico realiza respecto a El Quebrantahuesos / Obra expuesta. En tanto que la relación que Kay construye no es una tradicional escritura “sobre” arte, sino que utiliza la obra para construir una escritura “de” arte, esto por medio del método de Visualización, la cual vuelve tensa la relación entre letra e imagen, “la lectura aparece sobre determinada por la marcación de la imagen. Pero aquí habría que entender algo narrativamente referencial, que desmonta la radicalidad deseada por el diseño. En esta puesta en escena visual de la textualidad, lo que prima es el peso de la palabra; es decir, de un complejo narrativo,” (*Ibidem*) cuestión que atraviesa toda la producción de la neo-vanguardia chilena, en tanto construida de arte y de literatura.

>> 1976 - 1980 / V.I.S.U.A.L. - Del espacio de acá Posterior al abrupto fin del proyecto *Manuscritos* ^[5] a causa de la censura a manos de la autoridad militar interventora a cargo de la Universidad Pública, la cual no sólo impidió la continuidad de la revista más allá del primer número, sino también, la distribución del que ya se había impreso, Ronald Kay y Catalina Parra conocen al artista Eugenio Dittborn y

[5] “Cuando la censura se deja caer sobre la circulación externa e interna de *Manuscritos*, el número dos se en-contraba en plena preparación. Kay ya había reunido los materiales que constituirían el andamiaje de la segunda revista. Siguiendo la estructura del No. 1, la sección que documenta el pasado estaría dedicada a la propuesta poético-arquitectónica de la Ciudad Abierta de Ritoque, la sección actual contemplaba la publicación de Juan Luis Martínez, y por último, para la sección de obras reconocidas se habían reunido trabajos de Enrique Lihn.

Esta investigación arroja información suficiente para corroborar que los gestores de la revista estaban convencidos de la continuidad del proyecto, es más, la primera publicación contiene una colilla de suscripción anual que tendría un valor de veinte dólares por tres ejemplares al año, que hoy revela cómo falló el cálculo de alta precisión de actuar al filo del marco institucional”

Honorato Paula y Muñoz Luz (sin fecha) *Textos de Arte, recomposición de escena*. Santiago: Editorial Ecfraesis [Editado por Sebastian Valenzuela y Diego Parra]. (Manuscrito). p. 27

comienzan juntos un fértil e intenso período de trabajo colaborativo, que estuvo comprendido entre 1976 y 1979 y durante el cual aportaron a la neo-vanguardia nacional con una serie de exposiciones gracias a la alianza que establecieron con Galería Época, dirigida por Lilly Lanz, así como también con siete publicaciones agrupadas bajo el sello V.I.S.U.A.L., que ellos mismo crearían. Estas publicaciones son tomadas por Justo Mellado para señalar una línea de trabajo donde diversas subversiones y experimentaciones editoriales se irían ensayando y transfiriendo de una publicación a otra hasta culminar en *Del espacio de acá* en 1980.

“La coyuntura del 76-77, reúne en su complejidad los suficientes elementos como para ser declarada coyuntura de subversión. ¿que es lo que subvierte? En primer lugar, subvierte las condiciones de producción y recepción de los elementos para-operales en la escena chilena, relativos a la consideración de los espacios de exhibición como de la edición catalogal y, posteriormente, el montaje de su meta-discurso. En segundo lugar, subvierte las condiciones de trabajo en la producción de obra, al incorporar la práctica escritural como condición de constitución de la recepción, entendida desde entonces, como una estrategia de inscripción inscrita en el procedimiento mismo de su puesta en obra” (Mellado, 2003: Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976-1977)

Las particulares condiciones que la Dictadura Militar determinó en todos los espacios de la vida del Chile de esos años, marcada principalmente por la falta de un gran espectro de libertades, entre ellas la de expresión, son lo que lleva a Mellado a tildar de “subversiva” a esta intensa actividad expositivo-editorial, ocurrida en un momento en que la producción cultural estaba reducida a mínimas expresiones en los circuitos institucionales para alojarse en la intimidad o privacidad de grupos formados por lazos afectivo-profesionales o en instancias pseudo-institucionales auto designadas como “no-oficiales”.

En el caso de este grupo específico, todo partiría con la primera exposición de Dittborn en galería Época en 1976, muestra que llevaba por nombre *delachilenapintura, historia*. Esta sería la ocasión donde comenzaría la intensa relación profesional y vital entre Kay, Parra y

Dittborn, con la publicación de *V.I.S.U.A.L. Nelly Richard Ronald Kay dos textos sObre 9 dibujOs de Dittborn* conformada por, como bien anticipa su nombre, dos textos, uno de Kay y otro de Richard, más la “puesta en página” de los dibujos que constituían la exposición, que según Mellado, éstos puede ser considerados en como un tercer texto: “*Dos textos...* en sentido estricto, reúne “tres textos”: el de Nelly Richard, el de Ronald Kay, y, el “texto visual” de Eugenio Dittborn. Pero este último resulta absolutamente determinante para la prefiguración, percepción y lectura efectiva y eficaz de los dos anteriores” (Mellado, 2003: *Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976-1977*). Esta publicación sería la que abriría los fuegos de la estrategia de inscripción de la obra de Dittborn y el programa escritural de Ronald Kay y a la vez estamparía el sello editorial bajo el cual se organizará su producción. En ella se comienza trabajar dos objetos que ocuparían a ambos desde sus pertinentes disciplinas, la escritura crítica sobre arte y los procedimientos técnicos para la producción artística, donde para lograr su subversión entraría el “cuerpo” como un concepto que tomaría cada vez mayor relevancia:

“Esta plataforma contempla dos terrenos de operaciones de demolición: Por una parte, el terreno de la historia de la pintura; por otra parte los procedimientos tecnológicos de representación. Ambos “historia” y “procedimientos” son trabajados como espacios encontrados. Espacios que contemplan nociones y prácticas. Sin embargo, dichas nociones no van a ser pesqui-sadas en los libros de historia efectiva, sino en la fisiognomía de su disposición corporal; es decir, en la corporalidad de los artistas y en la corporalidad de las obras. Artistas “poniendo el cuerpo”; obras haciendo “cuerpo”, par una “historia.” (Ibídem)

El rechazo a la pintura sería una de las principales características de la ruptura en el campo artístico nacional post quiebre institucional de 1973. Aquí mediante un trabajo que reflexiona sobre los procedimientos de representación tecnológica, es la historia de la pintura, como historia oficial y alejada de lo popular, desmontada. La obra de Dittborn sería el gran “encuentro” de Kay, en tanto le permitirá poner en síntoma su programa pictofóbico mediante la transferencia de literaturas que importó desde su estadía en Alemania, principalmente la teoría de Walter Benjamin. Por su lado Dittborn daría inicio a su desmontaje de

la historia de la pintura mediante la lógica de “lo encontrado”, principalmente fotografías de personajes anónimos en revistas populares o deportivas, las cuales designó como “cuerpos traspapelados” que impugnan aquellos otros cuerpos de quienes han sido protagonistas de la historia de la pintura chilena, volviendo mediante un procedo reproductivo de representación tecnológica la mirada del arte hacia lo social. Respecto a lo que Nelly Richard escribe:

“Son siempre el boxeador, el indio o el atleta, los que disponen del manejo de la paleta y de los pinceles. Se apoderan de los instrumentos que permiten el desarrollo material de la pintura. Dinamisada a través de ellas por el acto físico de sus cuerpos poderosos, la “chilenapintura” se enuncia como proceso técnico –paleta y pinceles-, como actividad paralela al deporte o a otras manifestaciones colectivas. Ofrece la versión de un suceso cotidiano, archivado en diarios y revistas, en memorias comunes. [...] La pintura chilena se vuelve objeto de conquista, anexada por figuras desconocidas u olvidadas, “traspapeladas”. (Richard, 1976: s/n)

Dittborn, mediante el acto de “exhumar” fotografías de distintas fuentes gráficas populares y sobre ellas construir un dibujo que circularía en soporte y circuito de arte (obra inscrita en el espacio expositivo y espacio editorial) ingresa a la historia de la pintura nacional a los sujetos que ésta ha excluido. Esta metáfora se extendería como un eje transversal a la producción editorial de V.I.S.U.A.L. donde cada nueva publicación significaría una nueva retórica del cuerpo, si *V.I.S.U.A.L. nelly richard ronald kay dOs textOs sObre 9 dibujOs de dittbOrn*, trabaja desde la retórica de la pose corporal de artista, en *Imbunches* (1977) Catalina Parra trabajará desde una retórica del cuerpo suturado, el cuerpo clínico y el cuerpo indígena. A su vez en, *Final de Pista* (1977) de Dittborn, es la retórica del cuerpo deportivo exhausto después de someterse a una situación física extrema. Todas estas retóricas ensayadas se inscribirán dentro de una publicación de “cierre de coyuntura” como lo es *Del espacio de acá*, donde Ronald Kay construirá una teoría de “el cuerpo que mancha”, la pictoricidad de cuerpo es previa a la construcción del sujeto como individuo que se autodetermina, es involuntaria, es fluido. Los fluidos corporales son donde radica la pictoricidad del cuerpo. Desde ahí situarse, trabajar desde la mancha y la imagen-máquina, la pintura esta descalzada con la historia “del espacio de acá.”

>> 1980 / Cuerpo Correccional La línea de trabajo de la que es producto esta publicación, tercer y último vértice de la estructura triangular propuesta por Mellado, es distinta a la trazada anteriormente por *Manuscritos* (1975), el grupo V.I.S.U.A.L. (1976-1979) y *Del espacio de acá* (1980). Si bien aquí también existió un grupo de trabajo que ensayó en otras publicaciones previas un conjunto de estrategias gráficas que alcanzan el estatuto del libro en esta publicación, características contextuales como el enlace galerístico y las formas de acceso a las tecnologías de impresión encontraron solución de otra manera. Fueron la crítica de arte franco-chilena Nelly Richard y los artistas Carlos Leppe y Carlos Altamirano, quienes trabajarían colaborativamente desde 1977, motivados por el cargo de directora del cual Richard sería titular en una galería de arte instalada en una tienda de muebles cromados en el centro de Santiago: Galería Cromo.

Allí, este grupo desarrollaría un conjunto de seis publicaciones, cada una acompañando a una respectiva exposición realizada en la galería. Pero éstas no están impresas en offset como las del grupo V.I.S.U.A.L. puesto que no contaban con el vínculo que ellos tenían con el Taller Gráfico del DEH, así las publicidades que vemos en sus páginas tal vez nos pueda orientar a suponer que mediante ellas lograron el acceso a los recursos de impresión necesarios para su producción. Pero de lo que no hay duda, es que ambos grupos de trabajo, V.I.S.U.A.L. y Cromo, no habrían podido alcanzar el estatuto del libro en una publicación sin la ayuda de editores, que vinculados al mundo de la publicidad establecieron vínculos con espacios de producción industrial de publicaciones, estos fueron Mario Fonseca y Paulina Castro, aunados en Editores Asociados para la publicación *Del espacio de Acá* y Francisco Zegers Editor para *Cuerpo Correccional*.

El análisis de Mellado sobre esta última publicación se organiza en dos ejes: i) las recepciones de la publicación en el seno de la izquierda intelectual y ii) las simbolizaciones en torno a su discurso material, asegurando que: "*Cuerpo Correccional* no es un catálogo, sino un libro que se esfuerza en fijar su estatuto entre libro de artista y libro sobre un artista" (Mellado, 2005: *Arte Chileno: Política de un significante gráfico*). La intelectualidad de izquierda en el Chile de ese entonces, se enfrentó a este producto editorial cargada de referentes editoriales muy específicos: las actas del partido y los informes de reforma (universitaria),

[6] “Más que el papel couché, me acuerdo que nuestra real fijación era la del lomo: que este libro-catálogo tuviera un lomo: aquella parte que sujeta las páginas pero que, principalmente, registra el título del libro, el nombre del autor y de la editorial para poder ingresarlo a las colecciones de biblioteca. Esa fijación con el lomo era total ya que en ella se jugaba algo determinante: la diferencia entre catálogo y libro, es decir, la autonomía del texto crítico que se oponía a la subordinación ilustrativa del comentario sobre arte suplementada en el catálogo.” Richard, Nelly. (2015). Todo comenzó así.... [WEB] revista Punto de Fuga. Disponible en: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=1872> [recuperado 5 Jul. 2017].

[7] “Se ha hablado bastante –y con algunos ribetes polémicos– de la opción por el papel couché que, en gloria y majestad, despliega *Cuerpo Correccional*: lo que Brugnoli llamó “el brillo de su piel editorial”. Entiendo que pudo leerse como una provocación, como un exhibicionismo, ese “brillo de la piel editorial” en tiempos tan ásperos como los de la dictadura. Quizás para varios la aspereza del día a día se veía mejor documentada en la rugosidad del papel cartón de los catálogos de Eugenio Dittborn y Catalina Parra que se editaban desde la Galería Epoca. (*Ibidem*)

donde la tradición de papel roneo estaba fuertemente arraigada, por lo cual el brillo de papel couché, la monolucidez del sustrato de su portada (brillo por anverso y opacidad por reverso) y su alto gramaje, la resolución fotográfica del *offset* y –aquello que Mellado no señala pero que Richard señalaría como su real obsesión durante el año de diseño del libro– su lomo, ^[6] serían percibidos por ella como un acto violento que les rememoraría a la corporalidad editorial de las memorias bancarias de la época, para ellos “el brillo de la cartulina era percibido como un compromiso implícito con la política económica del régimen militar.” ^[7] (Mellado, 2005: *Arte Chileno: Política de un gráfico*).

Un lugar donde Mellado se detiene con especial interés durante su análisis es en la portada de ésta publicación, la cual según él, se construye desde una retórica corporal, siendo así el libro un “cuerpo editorial” y, por lo tanto, la portada la piel que lo protege: “La primera ventaja había sido ejercer una política protectora, como piel del libro, la segunda configura la portada como una tarjeta postal que sostiene la memoria de una obra,” (*Ibidem*) si bien y como hemos aprendido del dicho popular: no debemos juzgar un libro exclusivamente por su portada, Mellado en el análisis de ella repara en dos características centrales de *Cuerpo Correccional*, su función como documento recopilatorio de la memoria del conjunto de acciones performativas que Carlos Leppe venía desarrollando desde 1974 y la proposición del cuerpo como una matriz de análisis para el estudio de la totalidad de la obra del artistas, así como también el criterio que organiza este libro como una más de aquellas obras.

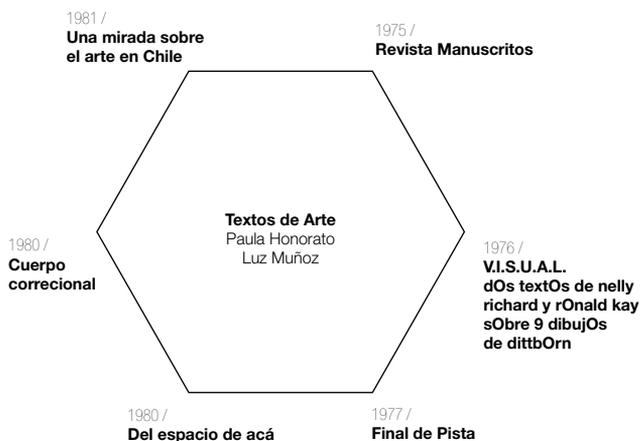
Tal es el interés de Mellado por la portada de esta publicación que continúa profundizando su reflexión respecto a esta piel protectora y el cuerpo tras ella, señalando que la solapa con que esta cuenta refuerza la tarea de la piel, tal vez se planteó como protectora de aquella, como “una prenda, ésta excede la continuidad del corte como cobertura del cuerpo. En Chile, los cuerpos reclaman cobertura [...] la solapa ha pasado a adquirir una función inesperada de doble blindaje de texto” (*Ibidem*). Así este libro- cuerpo no cuenta tan sólo con una brillante piel, sino los ropajes necesarios para cuidar también de ella.

La coyuntura catálogal significó el hecho de subvertir las condiciones para-operales del arte y su lógicas de producción de obra, legitimando

un modelo que inscribió la escritura crítica como práctica de arte, la “visualización” como estrategia de producción de obra gráfico-conceptual y el “cuerpo y sus retóricas” como un tema central desde el cual se articularon las metáforas de los artistas que aquí participaron, desde la lógica exhumadora de *Manuscritos* (1975) , la pictoricidad de la mancha corporal de *Del espacio de acá* (1980), pasando por el cuerpo suturado de *Imbunches* (1977) y el cuerpo exhausto de ejercicio en *Final de pista* (1977). “*Cuerpo Correccional*, en la coyuntura plástica de los 80’s, consolidó la puesta en página, como trabajo de enunciación práctico-crítica de una política de restitución de la corporalidad” (*ibidem*)

Sin duda la inscripción de esta publicación dentro del diagrama no está trabajada por el autor en el grado de minuciosidad que las anteriores. Sería interesante emprender un análisis –del mismo modo que se desarrolló en el trabajo de V.I.S.U.A.L.– sobre cómo otras publicaciones sirvieron de espacio de ensayo de las operaciones editoriales que se emplean con un espíritu de “fin de ciclo” en *Cuerpo Correccional* ¿O será que en vez de cerrar la coyuntura *Cuerpo Correccional* abre una nueva a gestarse en la década de los 80’s?

> Hexágono



[DIAGRAMA 4]

Hexágono desarrollado por Paula Honorato y Luz Muñoz en el proyecto de página WEB Texto de Arte en 2003.

De cierto modo, los diagramas posteriores al de Mellado trabajan sobre el ya planteado por él, desdibujándolo, borrando partes y volviendo a trazarlo. Su tesis sobre aquel triángulo que funda la coyuntura cata-logal ha pasado a ser un verdadero palimpsesto. Así, Paula Honorato

y Luz Muñoz en 2003 desarrollaron un proyecto llamado Textos de Arte, un sitio web que quería “construir un diagrama temporal virtual de publicaciones y exposiciones realizadas en el período pero sin construir un archivo del mismo.” (Godoy, 2012: 137) Este proyecto amplió la estructura triangular a una Hexágonal, trabajando con las tres publicaciones ya estudiadas y añadiendo *V.I.S.U.A.L. nelly richard ronald kay dos textos sobre 9 dibujos de Dittborn* (1976), publicación editada a partir de la exposición *delachilenapintura, historia* de Eugenio Dittborn en galería Época, el cual es analizado minuciosamente por Mellado, *Final de Pista* (1977) también de Dittborn y por ocasión de su exposición homónima en galería Época y *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981) publicación autoeditada por Nelly Richard donde menciona por vez primera el concepto de Escena de Avanzada. Este proyecto amplía en sólo un año (1975-1981) el corte histórico del diagrama anterior pero extiende potencialmente la mirada a hacia la década de 1980.

A diferencia de la intención de Mellado de postular una tesis respecto a la actividad editorial de los artistas y poetas de la neovanguardia gestada en condiciones de Dictadura Militar, la finalidad de Honorato y Muñoz es de interés historiográfico, ya que reconstruyen el contexto de producción y recepción de estas publicaciones de compleja catalogación. “La perspectiva metodología se levanta en la construcción de una mirada que se toma el riesgo de aplicar los modelos de la microhistoria y la historia oral [para plantear un hipótesis que señala a estas publicaciones] instauran nuevas prácticas de escritura, de producción teórica y/o de creación artística.” (Honorato - Muñoz, manuscrito: 11-13) La cual no dista mucho del carácter de subversión, planteado por Mellado, de las dimensiones para-operales y las lógicas de producción de obra.

Quiero detenerme en dos de las seis pulsaciones, las cuales no he abordado en su densidad en el capítulo anterior y que son introducidas en este nuevo diagrama, me refiero a *Final de Pista* (1977) y *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981). Sobre la primera, y como ya he mencionado fue editada en 1977 con ocasión de la exposición del mismo nombre presentada en galería Época, la cual estaba conformada por 11 pinturas y 13 gratificaciones de Eugenio Dittborn “producidas a partir de diversas fotografías de cuerpos humanos sometidos a esfuer-

zos físicos extremos, a la pose estereotipada que dicta la cámara y la intromisión de la mirada sensacionalista.” (Honorato - Muñoz, manuscrito: 59) Esta publicación es la quinta que realiza el grupo V.I.S.U.A.L. y la segunda que aborda la obra de Eugenio Dittborn como objeto de estudio y mantiene una estrecha relación con *V.I.S.U.A.L. nelly richard ronald kay dOs textOs sObre 9 dibujOs de DittbOrn* (1976), la idea trabajada en ella continúa siendo perseguida en *Final de Pista*. El desmontaje de la pintura en tanto forma de representación mediante una estrategia que se articula desde las lógicas de reproducción mecánica de la imagen, así como también, su programa de retórica corporal donde el cuerpo exhausto del deportista vendría a ser una manera metafórica de referirse otros cuerpos que están siendo violentados en el contexto inmediato de producción y circulación de la publicación. Ya lo había adelantado el mismo Dittborn en el texto incluido en el folleto de la exposición *delachilenapintura,historia* titulado *La tortilla corredora, catorce tumbos*:

“1. El autor debe sus dibujos a la observación de las vicisitudes del cuerpo humano, relacionado necesariamente de modo discontinuo y entrecorado con otro u otros cuerpos humanos;

2. Debe sus dibujos a sus modelos, fotografías traspapeladas en revistas chilenas que sucumbieron a la historia; debe sus dibujos a esas fotografías porque ellas son irrupciones, son roturas;

3. El autor debe sus dibujos a la dispersión fotogénica del cuerpo humano detenido, debe sus dibujos a la concentración teatral del cuerpo humano en movimiento;

4. El autor debe sus dibujos al esfuerzo realizado por cuerpos humanos durante la travesía de grandes extensiones; debe sus dibujos a esos cuerpos durante la realización de ejercicios físicos violentos: fijos, descargaron y padecen esos cuerpos en fotografías, porque fijos son signos de interrogación.” (Dittborn, 1976)

Si, el cuerpo “exhumado” desde viejas revistas populares adaptado mediante el dibujo a una “postura corporal de artista”, sosteniendo un paleta de pintura por ejemplo, e inscrito en un soporte de arte, sería la

operación realizada como desmontaje de lo pictórico en *delachilena-pintura, historia*, ahora en *Final de Pista*, el cuerpo que se exhuma será el de deportistas cuyo gesto de dolor marca su semblante a causa de haber llevado su cuerpo al máximo esfuerzo físico, así como también la identidad capturada fotográficamente de delincuentes procesados en la década de 1930. “Estos cuerpos y rostros congelados por la fotografía se infiltran para hablar públicamente y sustitutivamente de aquellos otros que faltan” (Honorato - Muñoz, manuscrito: 61) y es partir de esta operación de sustitución metafórica donde se articularían las críticas desde “los sectores de la izquierda más ligada a la tradición de la Facultad. Es decir, el hecho de que no empleara las fotografías de detenidos-desaparecidos es sus obras y que prefiriera excavar en los archivos policiales de las fotografías de delincuentes de la década del 30.” (Mellado, 2003: *Revista Manuscritos...*) Un descalce de archivos, pero ambos archivos del cuerpo, lugar desde donde Dittborn trabaja, “un archivo de cuerpos hallados de la revista *Vea*, *Estadio*, *El Detective*. Actos fallidos de la vida pública que deslizan la imagen de aquellos condenados irremediabilmente al olvido. Al final de la pista están los cuerpos desenterrados del anonimato para comparecer gráficamente en el lugar de la pintura” (Honorato/Muñoz, manuscrito: 61). El mismo lo declara en el texto ahí inscrito:

*“El pintor debe sus trabajos a la frágil visibilidad
de cuerpos y rostros sumergidos en negativos fotográficos
de cajón, domingo triste en placas candecentes*

*Debe su trabajo al dolor sin redención de semblantes
extraviados en fotografías de la revista *El Detective*,
publicación de criminología y policía científica
debe su trabajo al quebrantado obsceno de rostros y cuerpos
abandonado en fotografías de la revista *El Estadio*
pista de cenizas”* (Dittborn, 1977: 12)

La otra publicación introducida por *Textos de Arte* es *Una mirada sobre el arte en Chile* de Nelly Richard, la cual funciona prácticamente como un “cuaderno de notas”, escrito a máquina, corregido manuscritamente con tachaduras y anotaciones al margen, reproducido mediante fotocopias y encuadernado con un espiral plástico, el cual entró en circulación en 1981. Su discurso material lo plantea como

una publicación en construcción, no acabada, en etapa de ensayo. El interés de las autoras en dicha publicación radica en que es la primera en la cual su autora plantea el concepto de Escena de Avanzada, el cual sería trabajado e instaurado solemnemente en otra editada cinco años después: *Margins and institutions* (1986). Escrita en inglés, esta publicación es una edición especial de la revista australiana *Art and Text* y que circuló en Chile mediante fotocopias. Las autoras argumentan que *Una mirada sobre el arte en Chile* que un borrador de *Margins and institutions*.

Honorato y Muñoz estudian la publicación respecto a la introducción del concepto de “vanguardia” y su “nomenclatura local.” Él primer concepto sería utilizado por primera vez por Nelly Richard en 1979 en el seminario Seminario de Arte Actual. Al momento de publicar “aquella polémica mirada” la autora se encontraba planeando –en rol de curadora– el envío de Chile a la 12va Bienal de Arte de Paris (diciembre de 1981 a abril de 1982, la publicación es publicada en octubre de 1981).^[8] Primera instancia después de casi 10 años de ausencia del arte chileno en el escenario internacional de mostrar las transformaciones que había sufrido en contexto de represión y a su vez momento de denuncia. Al no lograr acuerdo al respecto a los criterios curatoriales, Richard decide el montaje y las características del envío, poniendo en contexto internacional “su mirada,” la cual se irá construyendo mediante un programa escritural que parte en *Una mirada sobre el arte en Chile* y culmina en *Margins and institutions*.

Sin duda la incorporación de esta publicación dentro del diagrama planteado por las dos autoras es significativa tanto porque extiende y conecta la coyuntura catalogal de los cinco últimos años de la década de 1970 con la que surgiría en 1980, marcada por el trabajo de Francisco Zegers editor, el planteamiento del concepto de Escena de Avanzada, los intentos de inscripción internacional del trabajo de algunos artistas, el debilitamiento de la dictadura y con ello su censura, permitiendo tener acceso a mejores tecnologías de impresión, entre otros factores.

V. Pentágono-Triángulo

El último ejercicio diagramático que incluiré lo considero pertinente producto a que se construye recogiendo avances incorporados por

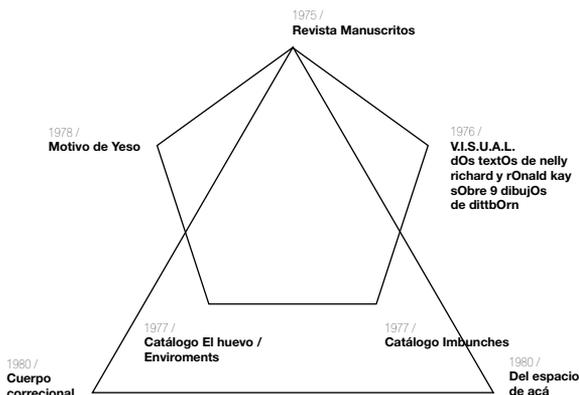
[8] Para leer más respecto a el envío chileno a la 12va Bienal de Arte de Paris y la circulación internacional de la Escena de Avanzada, véase:

- Macchiavello, Carla (2011) “Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos”. En: VV.AA (2012) *Ensayos sobre artes visuales. practicas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Vol. I. Santiago: CeDoc Artes Visuales / LOM Ediciones. pp 87-117

- Varas, Paulina (2007) “De la vanguardia artística chilena a la circulación internacional de la Escena de Avanzada.” En *ICAA Documents Project working papers The publication Series for documents of 20th-century Latin American and Latino Art*. Huston: ICAA/ MFAH

[DIAGRAMA 5]

Pentágono-Triángulo desarrollado por el Historiador Francisco Godoy Vega en 2012 en su texto “Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980”.



los diagramas anteriores, así como también porque plantea un análisis centrado específicamente en el vínculo entre dos publicaciones canónicas (*Cuerpo Correccional* y *Del espacio de acá*) y el cuerpo como metáfora. Éste es desarrollado por el joven historiador Francisco Godoy Vega y se publicó en el segundo volumen del Concurso de Ensayos sobre Artes Visuales organizado por el CeDoc Artes Visuales, titulándose “Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980”. La figura que aquí entra a comparecer es el pentágono: “Se podrían trazar cinco hechos editoriales que tras el Golpe de Estado consiguen trazar una problemática significativa en torno a la tensión entre práctica artística, pensamiento teórico y espacio editorial –sin incluir lo que aquí se entiende tradicionalmente como libro de artista– ampliando la construcción triádica de publicaciones de arte en los años 1970 planeada por el crítico Justo Pastor Mellado” (Godoy, 2012: 104) Las cinco publicaciones que Godoy incluye en su diagramas son: *Manuscritos* (1975), *V.I.S.U.A.L. nelly richard rOnald kay dOs textOs sObre 9 dibujOs de dittbOrn* (1976), *El huevo, Vostell* (1977), *Imbunches* (1977) y *Motivo de Yeso* (1978). Todos ellos desarrollados por V.I.S.U.A.L. a excepción de la primera (donde solo Ronald Kay y Catalina Parra participan). El criterio que utiliza para determinar a aquellas publicaciones como “tensión entre práctica artística, pensamiento teórico y espacio editorial” son principalmente avances formales que se introducen aquellas publicaciones, los cuales son desarrollados de manera muy escueta –me imagino producto de lo determinante del formato “ensayo”–. Es en cambio en el análisis de *Cuerpo Correccional* y *Del espacio de acá*, donde Vega centra su atención reflexiona como una mayor agudeza.

Pero antes de referirme a aquel estudio me gustaría detenerme en la publicación de la artista Catalina Parra, la cual si bien es desarrollada en los diagramas anteriores, jamás fue inscrita dentro de ellos como un “punto clave,” como aquí sí lo hace.

Imbunches es el catálogo de la exposición homónima de esta artista realizada en octubre de 1977 en galería Época, allí ella expuso una serie de trabajos que consistían en construcciones gráficas donde, por medio de la costura, se unían fragmentos de fotografías y recortes de diarios, mezclados con otras materialidades como gasa, cinta adhesiva, plástico, entre otros. La operación de la costura proviene desde exactamente lo que nombra a la muestra designa: el “Imbunche”, criatura mitológica del pueblo chilote-mapuche cuyo mito cuenta que los brujos en busca de un guardián de sus secretos buscan a niños recién nacidos para aplicarles una serie de modificaciones corporales, entre ellas la costura de sus labios y la rotura de una de sus piernas para amarrárselas a la nuca, transformándolos así, en guardián de su caverna y sus secretos, en tanto imposibilitados de huir y de hablar. Este mito es utilizado por Parra para nombrar sus trabajos, los cuales reflexionan sobre el silenciamiento de la prensa en aquellos años. Al respecto, la historiadora Paulina Varas ha comentado que los *Imbunches* de Parra “no sólo se refería a un acto de representación simbólica, a partir de la reunión de fragmentos de palabras que no se podían decir o de imágenes que no se podían ver en los años de la Dictadura Militar. Se trataba de un acto de convocación a aquel conocimiento guardado y protegido que, en lugares sin memoria, van contando historias que guardan ‘una cultura de los antecedentes’.” (Varas, 2011: 11).

Es interesante esta publicación puesto que, por un lado da continuidad al programa de desmontaje pictórico iniciado por Dittborn mediante la puesta en práctica del carácter simbólico de la composición gráfica, así como también la lógica de “lo encontrado”, “lo traspapelado”. Otro rasgo interesante, y siguiendo a Mellado, es como la lógica del *Imbunche* cruzaría transversalmente el trabajo de V.I.S.U.AL. “Lo que se obtiene, finalmente, a partir del acto de coser y obstruir los orificios de un cuerpo, es un paquete, un objeto. Por extensión, es posible sostener que a partir de las actividades de costura, de corte, de recomposición gráfica, y luego, mediante las costuras de alambre que hilvanan las páginas, la portada y la contraportada, lo que

manufactura es un paquete, un objeto editorial. El *Imbunche* pasa a convertirse en un “paradigma de bolsillo” de la actividad gráfica y objetual de Dittborn, Parra y Kay, a través de su “marca” V.I.S.U.A.L.” (Mellado, 2003, *Revista manuscritos...*).

Pero sin duda el quiebre que marca la publicación de Catalina Parra dentro del trabajo de dicha “marca” es que sus operaciones poseen un mayor índice denotativo en relación al trabajo de Dittborn, el vínculo entre sujeto y objeto de la representación es mucho más estrecho, más directo, “la narración resulta extremadamente ilustrativa del alcance denotativo de las obras expuestas en la muestra, puesto que metaforiza realidades que en una primera instancia no tienen que ver directamente con el “malestar de los cuerpos”, en una coyuntura política extremadamente represiva.” (*Ibidem*) Lo cuál nos lleva a reflexionar que en lo referido a estos catálogos y las prácticas que en sus páginas están puestas “lo que debe ser evaluado en este sistema es la tasa de ilustratividad que pueden soportar una concepción gráfica no ilustrativa.” (*Ibidem*)

Pero volvamos a la cuestión crucial en el ensayo de Godoy. Lo que el autor se plantea es “ampliar” el diagrama propuesto por Mellado, pero lo que realmente hace es recalcar en él, las publicaciones que incorpora son todas trabajadas por Mellado, a excepción de *Motivo de Yeso* (realizada por V.I.S.U.A.L. para la exposición homónima del escultor Patricio Rojas en galería Espacio Siglo XX en 1978), pero a pesar de su inserción no logra desdibujar la diagramática de lectura en torno al grupo V.I.S.U.A.L. de una coyuntura que se caracterizó por poseer múltiples focos de experimentación.

La centralidad de su reflexión esta en torno al cuerpo como metáfora de las publicaciones *Cuerpo Correccional* y *Del espacio de acá* –ambas también inscritas en el diagrama de Mellado–. Ambas siempre han estado emparentadas, no tan sólo en los diagramas de Mellado, señalando que juntas recorrieron un camino: “las estrategias para-operales de kay / Dittborn y Richard / Leppe entre 1975 y 1979, avanzan hacia la producción del libro” (Mellado, 2005: *Arte Chileno: política...*), también en el diagrama hexagonal de Honorato y Muñoz comparte un solo capítulo, el ingreso a su diagrama es de la mano, tal vez a tal punto es el estudio en conjunto de estas publicaciones en Textos de Arte, que en vez de hablar de hexágono deberíamos referirnos a una estructura pentagonal,

del mismo modo que en es posible pensar que el pentágono de Godoy no deja de ser asediado por el triángulo de Mellado. Sin duda las geometrías que aquí se ensayan son constantemente desarticuladas por nuevas formas de entendimiento y de ahí la importancia de continuar este estudio alejándonos de las geométricas conformadas por líneas rectas y acercarnos a las figuras de la trama o la red, como principio de interconexión entre las publicaciones que aquí nos convocan.

Ambos libros fueron lanzados en conjunto en 1980 en Galería Sur, como una exposición de obras de Leppe y Dittborn, en el evento estaban presentes ambos editores, Mario Fonseca y Francisco Zegers, también el filósofo Patricio Marchant que leyó su conocido *Discurso contra los ingleses*, donde señaló que: “Leppe, Kay, Dittborn, Richard exponen, exponen sus cuerpos. Los exponen en variadas formas: como pintura, como acción corporal, como escritura. [...] El cuerpo escribe, se inscribe. Marca sus pulsiones secretas –o las oculta [...]–.” (Marchant, 1980). Siguiendolo, Godoy señala:

“A través de unas políticas del lenguaje teorico-crítico, de forma distante uno del otro, y disidentes con la política de resistencia oficial a la dictadura, las escrituras críticas se hacen cómplices con una particular producción visual que facilita estos procesos críticos de fuerte imbricación corporal. El cuerpo ausente (del desaparecido, del exiliado), el cuerpo social resquebrajado en la trama urbana, el cuerpo del texto fragmentado, la corporalidad visual de la publicación. Cuerpos correccionales, cuerpos manchados. Cuerpos y pensamientos en tránsito pero a la vez, paradójicamente, constreñidos por las marcas contextuales de una geografía social y política que limita su campo de acción y significación.” (Godoy. 2012: 136)

Sin duda este “avanzar hacia el libro” que tiene su climax en el lanzamiento conjunto de estas dos publicaciones que poseen un intenso y complejo correlato en metáforas del cuerpo que sustituyen las enunciaciones directas respecto a cómo la corporalidad, tanto colectiva como individual, de Chile(nos) era violentada por siniestras operaciones gestadas desde el aparato político tomado por asalto por militares y civiles, confiscando la memoria respecto a los fuertes procesos de empoderamiento popular anterior al Golpe de Estado de 1973.

Metodología de la investigación

Perfil teórico / Esta investigación es un estudio interdisciplinar sobre la corporalidad editorial del arte chileno neo-vanguardista de la primera mitad de los años 70 y la segunda de los 80, de metodología cualitativa e interés histórico.

1. Investigación base memoria / En esta primera etapa de la investigación, después de distintas instancias exploratorias, se escogió un objeto de estudio de interés para la disciplina del diseño gráfico en conjugación con los intereses personales del investigador(a). Luego de aquella decisión, se realizó el planteamiento del problema de investigación, sus objetivos y preguntas. [VÉASE CAPÍTULO(S) “ENUNCIADOS DE INVESTIGACIÓN”, “PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA” Y “JUSTIFICACIÓN”, EN PÁGINA(S) 9, 10 Y 22, RESPECTIVAMENTE.]

En una sub-instancia, se realizó un marco teórico (estado del arte) para conocer y sistematizar los distintos relatos teórico-historiográficos respecto al objeto seleccionado, lo que conllevó también a el fichaje de distintas fuentes bibliográficas. [VÉASE CAPÍTULO(S) “MARCO TEÓRICO”, EN PÁGINA(S) 26]

2. Documentación y catálogo / Se realizó un registro acucioso de las publicaciones que constituyen el objeto y posterior catalogación de ellas. Para ambas instancias se hizo uso de normas estandarizadas de archivista, el *Manual de registro y documentación de bienes culturales* publicado en 2008 por la Dirección Nacional de Bibliotecas, archivos y museos (DIBAM) para la construcción e implementación del fichaje técnico de los documentos y los criterios que siguió su documentación fotográfica y el *Tesoro de Arte y Arquitectura* desarrollado por el Getty Research Institute (GRI), un programa operativo de The J. Paul Getty Trust, traducido recientemente al español por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos - DIBAM), para la catalogación.

Por particularidades técnicas del formato impreso de presentación de esta investigación se decidió enlazar catálogo y matriz de análisis en un mismo capítulo, generando un dispositivo de análisis que unifica catálogo y matriz. [VÉASE CAPÍTULO(S) “CATÁLOGO + MATRIZ DE ANÁLISIS”, EN PÁGINA(S) 49]

3. Hipótesis / Esta investigación se sustenta en el análisis de fuentes primarias, su hipótesis y programa analítico se construyen a partir de aquel contacto físico entre investigador(a) y objeto de estudio, por lo tanto, este ítem que generalmente se desarrolla en la Investigación Base Memoria aquí se realizó post acceso al documento. [VÉASE CAPÍTULO(S) “ENUNCIADOS DE INVESTIGACIÓN” , EN PÁGINA(S) 9 , RESPECTIVAMENTE.]

4. Análisis / Esta investigación realiza un análisis cualitativo respecto a su objeto de estudio, para lo cual se construyó una matriz de análisis aplicada al 20% de las páginas que constituyen cada publicación, teniendo como límite mínimo 3 páginas y máximo 6, producto de la diferencia en la cantidad de éstas en cada publicación. [VÉASE CAPÍTULO(S) “CATÁLOGO + MATRIZ DE ANÁLISIS” , EN PÁGINA(S) 49]

5. Conclusiones / Los datos obtenidos en el análisis de los documentos son visualizados en un diagrama, insumo para la formulación textual de ideas concluyentes respecto al objeto de estudio. [VÉASE CAPÍTULO(S) “CONCLUSIONES” , EN PÁGINA(S) 385.]

- > Catálogo de publicaciones
- > Matriz de análisis

Esta investigación se sustenta en el análisis de fuentes primarias, por lo que se debió crear un plan de acceso y documentación (técnica y fotográfica) de los documentos que constituyen su objeto de estudio. Dicho contacto físico, entre investigador/a y documento es indispensable para llevar a cabo investigaciones de este tipo, el cual se logró mediante el trabajo y voluntad de distintas unidades de información de diversas instituciones dedicadas al resguardo, gestión y/o estudio de documentos de arte. La diversidad de unidades de información consultadas que deja entre ver la ausencia de un archivo unificado de esta coyuntura editorial-artística.

Las políticas de acceso que posee cada documento dependen de las normativas de cada una de las unidades de información consultadas: En el caso del CeDoc Artes Visuales y la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes implementan un acceso liberado a los documentos, destacando sobre todo el primero por su valioso trabajo

de digitalización de estos para su descarga gratuita vía internet. Por otro lado, las bibliotecas universitarias presentan una política de acceso semi-público, en tanto requisito de matrícula o convenio inter-bibliotecario con otra casa de estudios para su acceso. Por último, la colección privada de Pedro Montes Lira, a la cual es accesible mediante exclusiva solicitud y compromiso con su dueño. A demás de estos cinco fondos documentales, también se consultó la Biblioteca Nacional, la cual denegó el acceso, a pesar de su rol público.

Finalmente, es importante señalar que en ninguna de estas instituciones los documentos están archivados bajo criterios estandarizados por la norma internacional del archivista del arte, el Tesouro de Getty para arte y arquitectura, utilizando en su mayoría el sistema Dewey de catalogación bibliográfica, el cual categoriza los documentos sin diferenciarlos por sus particularidades materiales, comunicacionales y/o artísticas, por lo que esta investigación debió proponer su propia clasificación.

UNIDAD DE INFORMACIÓN**PUBLICACIONES CONSULTADAS**

- 1./** Centro de documentación de artes Visuales (CeDoc) del Centro Cultural Palacio La Moneda (CCPLM)
[15 publicaciones]
- V.I.S.U.A.L. dOs textOs de nelly richard y rOnald kay sObre 9 dibujos de dittbrOrn / El huevo, Vostell / Imbunches / Final de pista / Motivo de Yeso / e.dittborn,1979,cayc / Anteparaiso / La cita amorosa. Sobre la pintura de Juan Dávila / Pinturas postales de Eugenio Dittborn / Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires. / Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld / Purgatorio / Autocríticas / Una mirada sobre el arte en Chile / La feliz del edén
- 2./** Coleccion particular: Pedro Montes Lira
[5 publicaciones]
- Sermones y predicas del Cristo del Elquí / Smythe / Altamirano. Santiago de Chile / Leppe: Reconstrucción de escena / Fallo fotográfico
- 3./** Sistema de Bibliotecas PUC
> Biblioteca Campus Oriente
[4 publicaciones]
- Cinco expresiones de la figuración en Chile / Cuerpo Correccional / Margins and Institutions. Art in Chile since 1973 / Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta
- 4./** Biblioteca y Centro de documentación del Museo Nacional de Bellas Artes
[2 publicaciones]
- Cuatro grabadores chilenos / Roser Bru
- 5./** Sistema de Servicios de Información y Bibliotecas (SISIB) de la U.de Chile
> Filosofía y Humanidades
> Instituto de Comunicación e Imagen
[2 publicaciones]

+

Total de documntos

[28 publicaciones]

FACETA OBJETOS

Comunicación Verbal Y Visual

Formas De Información

<formas de información>

<géneros de documentos>

<géneros de documentos por forma>

catálogo

<catálogo por función>

catálogo razonado

catálogo de exposición

catálogo de ventas

<géneros de documentos por condiciones de producción>

publicación

publicación seriada

periódico

compendio (periódico)

fanzine

graphzine

publicación interna

diario (periódico)

little magazine

revista (periódico)

<artefactos de información>

<artefactos de información por forma física>

libro

<libros por condiciones de producción>

libro de artista

libro de trabajo

libro xilográfico

bumper books

incunable

libro de impresión grande

libro reparado

libro de fotografías

informe de prensa (libro)

libro raro

CATÁLOGO DE EXHIBICIÓN

Formas de Información (V.VW)

ID Getty: 300026096

[13 ITEMS]

[**NOTA DE APLICACIÓN**] ESPAÑOL: Relaciones de ítems, generalmente ordenados sistemáticamente, con detalles descriptivos; pueden presentarse en forma de libro o folleto, en tarjetas o en línea.

- El huevo, Vostell
- Imbunches
- Final de pista
- Motivo de Yeso
- e.Dittborn.1979.cayc
- Cuatro grabadores chilenos
- Roser Bru
- Cinco expresiones de la figuración en Chile
- Smythe
- Altamirano. Santiago de Chile
- Leppe: Reconstrucción de escena
- Pinturas postales de Eugenio Dittborn
- Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires

LIBRO DE TRABAJO

Formas de Información (V.VW)

ID Getty: 300178842

[**NOTA DE APLICACIÓN**] ESPAÑOL: Úsese para libros de artistas que emplean la forma de un libro o alteran su estructura física como parte del contenido del trabajo. También incluye trabajos donde el énfasis está en la hechura fina del libro. Para esculturas que parecen o incorporan libros pero no comunican de la manera característica de los libros, use "objeto libresco."

[5 ITEM]

- V.I.S.U.A.L. nelly richard
- rOnald kay dOs textOs
- sObre 9 dibujOs de dittbOm
- Autocríticas
- Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta
- La feliz del edén
- Fallo fotográfico

REVISTA (periódico)

Formas de Información (V.VW)

ID Getty: 300215389

[**NOTA DE APLICACIÓN**] ESPAÑOL: Úsese para publicaciones periódicas que contienen artículos, ensayos, poemas u otras composiciones escritas por autores diferentes, generalmente sobre una variedad de temas y destinadas a un público lector general o sobre un área particular de interés para una audiencia popular.

[1 ITEMS]

- Manuscritos

LIBRO DE ARTISTA

Formas de Información (V.VW)
ID Getty: 300123016

[9 ITEMS]

[NOTA DE APLICACIÓN] ESPAÑOL: Úsese para libros, ya sea únicos o múltiples, hechos o concebidos por artistas. Incluye libros producidos por artistas como una incursión editorial comercial con un impresor o editor, usualmente en la forma tradicional de un libro en ediciones de tiraje limitado, así como también aquellos estructurados u organizados para reflejar o comentar el programa estético o político de artistas. Para textos escritos por artistas con un contenido meramente informativo, use "artista" (ALT de "artista") más "escrito". Para libros de artistas que enfatizan el libro físico como una obra de arte, vea "libro de trabajo". Para libros que se asemejan o incorporan libros pero que no comunican en la manera característica de un libro, vea "libro-objeto".

- Sermones y prédicas del Cristo del Elqui
- Del espacio de Acá. Señales para una mirada americana
- Cuerpo Correccional
- Una mirada sobre el arte en Chile.
- Anteparaiso
- La Cita Amorosa. Sobre la pintura de Juan Dávila.
- Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld.
- Purgatorio.
- Margins and Institutions. Art in Chile since 1973.

1er GRUPO DE TRABAJO

V.I.S.U.A.L. dOs textOs de nelly richard y rOnald kay sObre 9 dibujos de dittbrOrn	71
El huevo, Vostell	83
Imbunches	91
Sermones y prédicas del Cristo del Elqui	101
Final de pista	111
Motivo de Yeso	121
e.Dittborn.1979.cayc	129

2do GRUPO DE TRABAJO

Cuatro grabadores chilenos	143
Roser Bru	155
Cinco expresiones de la figuración en Chile	165
Smythe	173
Altamirano. Santiago de Chile	183
Leppe: Reconstitución de escena	193

1ro

2do

3ro

4to

5to

68

V.I.S.U.A.L.

140

CROMO

206

EDITORES A

230

FRANCISCO

290

OTRAS EDIC

/ AUTOEDICI

3er GRUPO DE TRABAJO

Del espacio de acá. 209

Anteparaíso 223

4to GRUPO DE TRABAJO

Cuerpo correccional 233

La cita amorosa. Sobre la
pintura de Juan Dávila 245

Cuatro artistas chilenos en el
CAYC de Buenos Aires. 253

Pinturas postales de Eugenio
Dittborn 261

Margins and institutions. Art in
Chile since 1973 271

Desacato. Sobre la obra de
Lotty Rosenfeld 281

**5to PUBLICACIONES FUERA
DE UN GRUPO DE TRABAJO**

Manuscritos 293

Purgatorio 307

Estrategias y proyecciones de la
plástica nacional sobre la década
de los ochenta 317

Autocríticas 333

Una mirada sobre el arte en Chile 343

Fallo fotográfico 357

La feliz del edén 371

**SOCIADOS
ZEGERS EDITOR
IONES / ESPORÁDICAS
ONES**

La matriz de análisis y su aplicación.

/

Biopsia
Editorial

El planteamiento de esta matriz de análisis tiene como punto de partida la lectura de la tesis de Walter Benjamin respecto a lo que sucede con *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica*. En ella él nos presenta una relación de contraste entre dos actantes: la obra original (matriz) y su otro reproducido (copia). Este análisis comparativo nos entrega las características claves para dimensionar el valor cristalizado en ambos, uno que hace gala de su condición aurática y otro, que producto de su origen profano, no cuenta con aquella glamorosa e inmanente particularidad.

La triste copia, debido al proceso de (re)producción de la que es resultado, carece de dos cualidades que la devalúan respecto a su original-matriz. “Aquello que se atrofia en la era de la reproducibilidad técnica es el aura de la obra de arte [,es decir,] la esencia de todo lo transmisible desde el comienzo, desde su duración material hasta su valor como testimonio de su historia.” (Benjamin, 2015: 31-32) Así la genuina corporalidad y la capacidad de atestiguar a su contexto de producción, son aquello que las tecnologías de reproducción fracturan en la obra y no imprimen sobre sus copias. Pero ¿Qué sucede cuando la obra misma es pensada en la lógica contextual de reproducción mecánica? ¿Cómo respondemos al cuestionamiento por el “aura” de ésta cuando la serialización es su mecanismo mismo de producción?

Así mismo, esta investigación pone atención a un momento y lugar en el que la teoría de Benjamin se torna incómoda ^[1] para describir la relación entre obra y publicación de obra. La hipótesis aquí planteada señala que las publicaciones que constituyen su objeto de estudio, cuentan con la particularidad de que los artistas que las produjeron se preocuparon de imprimir sobre la materialidad de las mismas una huella indicial que reveló a la presencia de su cuerpo durante el proceso productivo, haciendo de sus diseños editoriales originales obras de arte seriadas. Así cuerpo y artefacto de impresión se confundirán aquí producto de un juego de mimesis y metáforas.

La matriz de análisis que se describirá a continuación busca profundizar en las características de las distintas metodologías de trabajo que tuvieron los artistas, poetas y críticos que experimentaban en torno al soporte editorial, con la finalidad de sustentar el programa analítico que esta investigación propone en su hipótesis. Mediante tres categorías

[1] La lectura de Benjamin por parte de la intelectualidad artístico-cultural chilena coincide con el momento irrupción de las prácticas artísticas neovanguardistas y fueron estas, obviamente las publicaciones las vehicularon, donde se documenta su particular descodificación.

Es trascendental aquí la lectura de Ronald Kay, a través de la obra de Eugenio Dittborn, sobre la reproducción fotográfica.

de análisis y ocho sub-categorías se recogieron datos contenidos en las páginas de dichas publicaciones para aseverar que estas obras que tienen la reproducción como método de producción poseen un discurso material propio y que, en distintos grados, guardan relación con la obra que motivó su publicación, así como también, una estrecha relación con su contexto productivo. Ambas cualidades que esta matriz busca, discurso material y vínculo con la vida, otorgan a estas publicaciones el indiscutible estatus bejaminiano de “obra de arte”, en tanto existe aura condensada en ellas.

1.0 / [EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN]

> 1.1 / [Diferentes sustratos] , [Encuadernación manual]

Los últimos cinco años de la década del 70 fueron de una intensidad editorial sin igual para el arte chileno. Desde la publicación de la revista *Manuscritos* en 1975 hasta el lanzamiento en conjunto de los libros-cátálogos *Cuerpo Correccional* y *Del Espacio de Aquí* en 1980, se triangula un corto y radical periodo de transformación de los modos de publicación de las artes visuales, que el crítico de arte chileno Justo Pastor Mellado denominaría como un “avanzar hacia el libro.” Estas tres publicaciones, con carácter de acontecimiento, marcan los límites del período histórico que esta investigación observa. Límites iluminados con el brillo del papel couché y que alojan en su intervalo un conjunto de otras publicaciones marcadas por la rugosidad de diversos y precarios sustratos que, como recuerda el artista Gonzalo Díaz, “eran unas fotocopias asquerosas, todas corcheteadas, con un cartón horrible.” (En: Galende, 2007:173)

Los materiales utilizados en la producción de estas publicaciones son de trascendental importancia para su estudio. Ya lo había señalado el ensayista y escritor argentino Federico Galende, al reparar en la segmentación del desarrollo histórico de la editorialidad artística en Chile, comentando que “cada época tiene su papel, sus materiales, sus estrategias gráficas, sus sistemas de impresión” (2014: 227-228) Si esta investigación señala que el carácter somático del modo de producción editorial fue el motor de su radicalidad, poner atención al elemento primero del cuerpo de una publicación, el papel, es una operación evidente y es la que ocupará la primera sección de esta matriz de análisis.

Los papeles o sustratos de impresión, fueron entendidos realmente como la piel de los libros y el caso más radical y polémico fue el de la publicación que la teórica franco chilena, Nelly Richard, hizo sobre la obra del artista Carlos Leppe, *Cuerpo Correccional* (1980), quizás por su amplio contraste con la textura de los sustratos de las publicaciones que se venían desarrollando, el descarado derroche de lujo, lo rupturista de su escritura o la supuesta “nostalgia de institucionalidad”^[2] que este simbolizaba. Al respecto, Richard recuerda:

“Se ha hablado bastante –y con algunos ribetes polémicos- de la opción por el papel couché que, en gloria y majestad, despliega Cuerpo Correccional: lo que Brugnoli llamó “el brillo de su piel editorial”. Entiendo que pudo leerse como una provocación, como un exhibicionismo, ese “brillo de la piel editorial” en tiempos tan ásperos como los de la dictadura. Quizás para varios la aspereza del día a día se veía mejor documentada en la rugosidad del papel cartón de los catálogos de Eugenio Dittborn y Catalina Parra que se editaban desde la Galería Época.” (Richard, 2015)

La selección de los sustratos fue sumamente cuidada: papel bond, papel ahuesado, papel couche, papeles de colores, papel vegetal, así como la combinación entre ellos, simbolizaba una postura específica en acaloradas discusiones y un componente trascendental en la metáfora somática de cada una de las publicaciones. El papel fue también un elemento capaz de participar en la redacción del texto, marcando etapas o ritmos de lectura, e incluso siendo ellos mismo, en su dimensión material un posible texto a leer. Todas estas particularidades son observadas en esta primera sub-categoría de la matriz.

Por otra parte, las portadas de las publicaciones catalogadas no serán analizadas por la sección titulada “sustratos múltiples”—dado que en la tapa no hay un conjunto ordenado de papeles posibles de contrastar, sino solo un cartón—, la cual se ha reemplazado por la categoría de “encuadernación manual,” que pone atención a los artesanales modos de costura que unifica el conjunto de sustratos impresos que conforman una publicación, buscando romper con la clásica flacidez de la antigua tradición del informe universitario, folleto de asamblea o separata de periódico. El espiral metálico^[3] o plástico y los ojettos metálicos serían los sistemas de encuadernación que se utilizarían hasta la aparición

[2] “Nelly (Richard) se molestó mucho conmigo cuando le dije en el Taller de Artes Visuales ‘lo que tú haces instala una cierta nostalgia de la institucionalidad, independiente de la crítica que desarrollas. ¿Y cómo es eso? Mira los catálogos de papel couche que tu instalas’ ¿Qué cosa más simbólica de una institucionalidad que un catálogo que tiene ese tipo de presencia?” Brugnoli, Francisco. En: Galende, F. y Thayer, W. (S/F) “El distraído infortunio de las vanguardias. Conversación con Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz sobre arte y política”. *Extremooccidente* [No. 1]. pp. 2-10.

[3] “No está demás señalar que el anillado de alambre se acerca materialmente a un tipo de costura regular, [y que] el paso de los dedos por esta costura de alambre permitía una asociación sencilla con la idea de ‘columna vertebral’[...] Es preciso poner atención en estos elementos, ya que la materialidad y dimensión, apelaban a la rigidez de la tapa y la contratapa, que al aprisionar un número suficiente de hojas, proporcionaba junto a la costura metálica, una [...] erectibilidad que las ‘mantenía en pie.’” Mellado, Justo Pastor (2003) *Revista Manuscritos y la coyuntura para-catalogal de 1975*. [blog] justopastormellado.cl. Disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=601> [Recuperado el 13 junio de 2017]

[4] “Más que el papel couché, me acuerdo que nuestra real fijación era la del lomo: que este libro-catálogo tuviera un lomo: aquella parte que sujeta las páginas pero que, principalmente, registra el título del libro, el nombre del autor y de la editorial para poder ingresarlo a las colecciones de biblioteca. Esa fijación con el lomo era total ya que en ella se jugaba algo determinante: la diferencia entre catálogo y libro, es decir, la autonomía del texto crítico que se oponía a la subordinación ilustrativa del comentario sobre arte suplementada en el catálogo. El lomo hacía

en 1980 de la costura como método de encuadernación, haciendo posible el lomo [4] en una publicación, el cual le otorga a esta el status de libro. El “avanzar hacia el libro” que Mellado señalaba consistió, en lo que respecta al discurso material de las publicaciones, en el paulatino abandono de los sustratos rugosos y los sistemas artesanales de reproducción y encuadernación, para mudar en la década de 1980 por el offset, el papel couché y el lomo en un libro.

> 1.2 / [Técnicas Gráficas Manuales] > [Recortes] , [Manuscritos]

Desde ahora en adelante, y para abordar la descripción y funciones del resto de las categorías y sub categorías de análisis nombradas gracias a la figura retórica del quiasmo, “el cuerpo como artefacto de impresión” y “el artefacto de impresión como cuerpo”, se adoptará un enfoque micro histórico, centrado en el acontecimiento específico de dos publicaciones, la primera y la última del grupo V.I.S.U.A.L., y como las operaciones editoriales y las reflexiones crítica que allí tuvieron lugar, sirven, coincidentemente en su analogía inversa, para construir parte de este programa analítico.

En 1976, Eugenio Dittborn inaugura la muestra *delachilenapintura, historia* en Galería Época, la cual técnicamente consistía en 9 dibujos realizados en tinta china sobre papel couché, con una prolijidad casi obsesiva si pensamos en el gran riesgo que supone la tarea de realizar una línea recta con tinta acuosa sobre un papel lustroso. Esta muestra iba acompañada de un modesto facsimil de 8 páginas de papel couché impreso a una tinta en offset. Al visitar Catalina Parra y Ronald Kay la muestra y conocer el trabajo del artista deciden emprender la edición de una publicación radicalmente osada en su precariedad técnica: *V.I.S.U.A.L. dOs textOs de nelly richard y rOnald kay sObre 9 dibujos de dittbOrn* (1976) de 46 páginas en papel bond, impreso en offset *multilith* a 10 tintas planas y encuadernada con un espiral plástico.

En esta publicación escribe Ronald Kay un texto que tituló *PROYECCIONES EN DIF. ESC.* y dentro de él, un apartado llamado *La Mano Ortopédica* reflexiona respecto al trabajo manual en la confección de aquellos 9 dibujos y su relación con los modos seriados de reproducción mecánica. Ahí él señala que:

“La mano no se aplica directa, sino mediatizadamente: por la implementación instrumental, el trazo se traduce como uniforme; la mano traspuesta deniega la ‘natural’ como generadora de la especialidad que por ella se gráfica. Calculadamente se articula, entonces, lo artificial, lo mecánico de autorepetición de la línea sujeta a control de la escuadra y de la regla que la regula.” (Kay, 1976: s/n)

Los 9 dibujos de Dittborn, al ser realizados con la ayuda “ortopédica” de múltiples instrumentos de dibujo técnico – “rapidograph, en distintos grosores del 0,1 al 0,8; la escuadra; la regla como sostén de la escuadra [...]; el transportador; innumerables tipos de serchas; y toda clase de plantillas y estereotipos” (*Ibidem.*) – articulan “lo artificial, lo mecánico” en tanto uniforman el gesto corporal del trazo a mano alzada en una línea recta. En cambio en la publicación de obra, en una relación inversa, el gesto del cuerpo se uniforma al ser sometido a un proceso que lo serializa; así un trazo a mano alzada es capaz de aparecer de manera idéntica en la totalidad de ejemplares que contempla una edición, activando “lo artificial, lo mecánico.”

No tan solo en *V.I.S.U.A.L. dOs textOs de nelly richard y rOnald kay sObre 9 dibujos de dittbOrn* (1976), sino que en el conjunto completo de publicaciones que constituyen el objeto de estudio de esta investigación, podemos encontrar gestos corporales sometidos a distintos procesos reproductivos. Al abrir estas publicaciones y contemplar aquellos rudimentos somáticos mediatizados por el artefacto de reproducción, observamos cómo el cuerpo del artista funcionó como generador de una matriz de reproducción. A diferencia de la operación en los 9 dibujos de Dittborn, donde su mano es “negada consecuentemente como origen, como expresiva y subjetiva, como original” (*Ibidem.*), en sus publicaciones se valora el pronunciamiento de esta a modo de índice de la presencia su cuerpo frente la máquina, trabajando a la par, es decir, el cuerpo y la máquina ocupando el mismo espacio, realizando la misma tarea, el cuerpo actuando como artefacto de impresión.

Así, la presencia de estos “índices corporales” como lo son las anotaciones o correcciones manuscritas frente o sobre un texto ya tipeado o la huella-cicatriz irregular de un recorte hecho a mano o “mediatizado”

la diferencia (literaria, ensayística) entre la crítica teórica y el simple comentario artístico.” Richard, Nelly (2015) “Todo comenzó así...”. [WEB] *Revista punto de fuga*. Disponible en: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=1872> [Recuperado 5 julio 2017]

por una tijera, presente en la matriz, por lo tanto, presente en la página, será a lo que esta sección de la matriz de análisis preste atención.

2.0 / [EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO]

> 2.1 / [Mancha de tinta]

> 2.2 / [Textura de la copia]

> 2.3 / [Marca de fuerza]

En 1979 Ronald Kay junto a Eugenio Dittborn editan bajo el sello V.I.S.U.A.L. (ya sin Catalina Parra) el catálogo *e.dittborn.1979.cayc* para la exposición de este último en el famoso Centro de Arte y Comunicación (CAyC) dirigido por Jorge Glusberg en Buenos Aires, Argentina. Esta exposición, que significaba la posibilidad de iniciar la circulación internacional de la obra de Dittborn, jamás llegó a realizarse, pero su catálogo sí se imprimió y –mirado desde la perspectiva de la historia– funcionó a modo de ensayo de la canónica publicación que haría un año después Ronald Kay sobre la obra de Dittborn: *Del espacio de Acá. Señales para una mirada americana*.

En ambas publicaciones se incluye el texto *El cuerpo que mancha*, donde Kay establece un análisis metafórico entre los fluidos corporales y los medio de comunicación humana. Él señala que “las secreciones viscerales que despide el cuerpo manifiestan diferenciadamente el transito desde su interior hacia el exterior, son los modos más primarios y concretos en los que el cuerpo saca y exhibe su interioridad.” (Kay, 1979: s/n) para luego extender su metáfora hacia los medio de expresión artística:

“Ya que la lengua, la letra, el cuadro y la foto exteriorizan el cuerpo y la mente humana y conforman las manifestaciones traspuestas, traducidas y transables del metabolismo social que ellas constituyen, se puede concluir que las secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo son la matriz anterior al lenguaje, rudimentos somáticos de la imprenta y balbuceos de la fotografía.” (Kay, 1979: s/n)

Si la orina, la heces, el sudor, el vomito, la sangre menstrual, el semen y las lagrimas sería los medio de expresión primarios del cuerpo, las manchas de tinta producto de la poca higiene en los proceso (re) productivos de los impresos, las texturas que afectan la resolución de

las imágenes nos señalan los sistemas en que ellas fueron impresas producto de forzar sus capacidades técnicas de aquellos, o las marcas de fuerza que generan hendiduras o manchas en los sustratos, ya sea al utilizar un timbre de goma o por la fuerza del impacto de los caracteres tipográficos metálicos de las máquinas de escribir, serían por analogía inversa, los rudimentos somáticos en los cuales los artefactos de impresión se pronuncian miméticamente como corporalidad.

Los artistas involucrados en la producción de sus propias publicaciones encontraron en aquellas “desprolijidades”, que comúnmente serían rechazadas en el mundo del diseño gráfico, un potencial plástico y poético que los llevó a valorar su presencia sobre el impoluto blanco de la página y es]aquello lo que esta sección de la matriz le preocupa.

3.0 / [ARTE CONTEMPORÁNEO]

La hipótesis que motiva el planteamiento y puesta en ejercicio de esta matriz de análisis sobre las publicaciones aquí catalogadas, señala que los artistas tras ellas se encargaron de otorgarle a la propia materialidad de los impresos una impronta que apunta indicialmente a la presencia de sus cuerpos en los procesos productivos. Esta hipótesis parte de otra ya aceptada, ya hegemónica, que señala lo inestable de la relación entre obra y publicaciones de obra durante los años de la post-vanguardia chilena:

“El nuevo espacio de catálogos generado en torno a la “Avanzada” que irrumpe en 1977 deja de subordinar el texto a la obra que, según el discurso promocional de la galerías, tendría como misión explicar y consagrar. El soporte editorial de los catálogos de Cromo y Época [...], se ofrece más bien para que las escrituras se ensayen a sí misma en un campo de reflexión autonomisado, donde pueden exhibir libremente los giros de su propia productividad textual, dejando al mismo tiempo que los montajes gráficos de las obras se vuelvan independientes de su coyuntura de exhibición para reinventarse en la página impresa. Junto con modificarse las relaciones de interdependencia entre obra y texto sobre la obra, se activan nexos de complementariedad: el texto deviene obra que compite con el trabajo de arte al escenificarse mediante complejas retóricas

editoriales, así mismo la obra elige ser su propio comentario cuando autoreflexiona visualmente acerca de sus proceso de elaboración artística.” (Richard, 2014: 54-55)

Por lo tanto, esta investigación pretende analizar y caracterizar aquella “independencia de los montajes gráficos”, como también, el nexo de complementariedad que lleva a “el texto devenir obra que compite con el trabajo de arte al escenificarse mediante complejas retóricas editoriales”, situándose desde el mundo editorial para observar al mundo del arte. Si la edición –según la hipótesis– somática es aquí práctica artística, se debe observar también como las inquietudes que cruzan el arte contemporáneo en Chile y América Latina durante este contexto específico también tienen expresión sobre las páginas de nuestras publicaciones-obra.

> 3.1 / [Vida cotidiana]

La historiadora de arte argentina, Andrea Giunta al preguntarse ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? repara en una particular característica del proceso “evolutivo” del Arte Moderno hacia la abstracción, este, al emprender su búsqueda de una supuesta autonomía formal de la obra, se situó distante de los aconteceres de la vida, el mundo exterior y el mundo de la obra no tenían punto de encuentro. Aquel proceso que no se verá continuado en el Arte Contemporáneo, como momento que sucede al Arte Moderno, dicha escisión entre mundo de la obra y mundo exterior no tan solo se vería truncado, sino que su abolición será una característica clave desde la cual se configuraría el Arte Contemporáneo. Éste según Giunta:

“Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ^[5] ingresan en el formato de la obra y la exceden.” (2014: 10)

[5] *“El pintor debe sus trabajos a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas través de las cuales se filtra, inconclusa, la actualidad” (Dittborn, 1977: 12)*

Todo tipo de nuevos materiales aparecen en el arte, pero que no son nuevos en la vida cotidiana. Si esta investigación trata a las publica-

ciones del arte chileno neovanguardista de la segunda mitad de los 70's como obras en sí mismas, estas nuevas materialidades deberían encontrarse también en dichas publicaciones. Su búsqueda es la tarea que esta sección de la matriz realiza.

Pero no tan sólo la vida entra a las publicaciones-obra de arte aquí estudiadas por medio de materiales cotidianos, sino que la mimesis a ciertas formas de visualidad (ya sea en la TV, la prensa, la moda, la publicidad, el deporte, el folklore, entre otros) que sucedían en la esfera pública de esos años también ayuda a establecer posibles vínculos de las obras con sus contextos productivos. Para estos artistas comprometidos con publicar fue la fotografía el objeto que les causaría mayor interés, pero en un contexto y uso muy particular:

“cierto críticos (Ronald Kay, Enrique Lihn, Adriana Valdes, entre otros) y cierto artistas (muy en especial Eugenio Dittborn) investiga la situación del rostro humano fotografiado por la máquina de reproducción visual, hasta lograr extraer de ella la clave analítica y metafórica del trabajo coercitivo que señala los procedimientos de detención y captura de la identidad fotográfica: la prisión del encuadre, la camisa de fuerza de la pose, la sentencia del montaje, la condena del pie de foto, etc. detención y captura de la imagen cuyas retóricas aprisionadoras subrayan, por analogía de procedimientos, el control represivo que afectaba diariamente los cuerpos sometidos a los métodos de violencia militar.” (Richard, 2000: 21)

La fotografía –especialmente la del carnet de identidad– como dispositivo de identificación y control biopolítico utilizado por el gobierno dictatorial, fue una visualidad que permeó desde la vida pública de esos años a las formas de representación artística, de distintos modos: de la simple inclusión de una foto de carnet original hasta el acto mimético en que los artistas se fotografiaban a sí mismos emulando las particularidades de dicha forma de representación.

> 3.2 / [Autoreflexividad]

Otra característica interesante del período que esta investigación observa, es el giro autoreflexivo que adquieren las diversas prácticas

[6] *“La crítica institucional no trata, después de todo, de las intenciones e identidades de los sujetos, si no de las políticas e inscripciones de las instituciones (y, de esta manera, de como las relaciones entre los sujetos están siempre tramadas por espacios institucionales específicos y previsibles)”* Sheikh, Simon (2006). *Notas sobre la Crítica Institucional*. En: EIPCP Instituto Europeo de Políticas Culturales Progresistas. Sitio web: <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es> [Consultado en septiembre del 2016]

[7] Es interesante señalar aquí la particular experiencia de la sección de la Revista CAL titulada “La ocupación de la página de un documento de arte como soporte de arte”, la cual consistía en la inclusión de “originales obras de arte” en las páginas centrales de la revista. En el primer número Nelly Richard escribió breves anotaciones señalando las particularidades de las “obras” que ocuparían esta especial sección de la revista: *“La obra que no incluye la referencia a los procedimientos de impresión propios a su re/producción, desvirtúa la originalidad de su soporte [...] afirmación del aquí y el ahora de la página impresa como materialidad de trabajo; determinación del aquí y ahora de la página soporte de impresión como determinación de arte”* (Richard, 1979: 13)

artísticas, ya sea éste, en una primera instancia, respecto al propio soporte material de las obras, el rol del artista como único creador/autor de ella, los modos de participación de los espectadores/receptores o las políticas de inscripción en el museo, el coleccionismo e incluso la historia del arte, para en un segundo momento, reflexionar como el dogma institucional es asimilado por los trabajadores del arte y la cultura, casi de manera conductivista, pasando a ser éste inmanente a ellos, parte de su propio cuerpo.

Posteriormente todas estas características mencionadas serían agrupadas bajo el nombre de Crítica Institucional. [6] Este concepto no designa un movimiento o estilo artístico particular en un contexto geográfico y tiempo específico, sino que es una “herramienta analítica” posible de aplicar a múltiples disciplinas o prácticas institucionalizadas. En este sentido, las publicaciones de los artistas de la post-vanguardia chilena también fueron un espacio de expresión de este fenómeno. Mediante variadas estrategias [7] estas publicaciones reflexionaron respecto a los formatos canónicos del “libro de artista” y “catálogo de exhibición”, subvirtiendo sus definiciones y usos tradicionales. Operaciones de cómo el hacer visibles espacios que antes se ocultaban al lector y que estructuraban silenciosamente la disposición de los elementos en la página, como la retícula, o las correcciones manuscritas a textos ya impresos atentando contra el estatus de “verdad inamovible” de la información contenida en ellos para mudarlo a uno de “trabajo en proceso”, por lo tanto, modificable, perfectible y transitorio. También diversas experimentaciones con los materiales (sustratos de impresión) y/o lógicas de ensamblaje (compaginación y encuadernación) propias del espacio editorial se utilizaron como elementos que posibilitan otras formas de lectura, navegación y experiencia sensible en el acto de manipulación del producto editorial. El uso de papeles transparentes que permitían ver a través de la página y observar al revés de la escritura de la siguiente o insertos que alteran el tradicional orden y flujo del “pasar la hoja,” generaron trampas que confundían al ojo y la mano al manipular la publicación. Múltiples y diversas fueron las estrategias y esta sección de la matriz es la que pone atención a ellas.

1er GRUPO DE TRABAJO	AÑO	PÁG.
V.I.S.U.A.L. dOs textOs de nelly richard y rOnald kay sObre 9 dibujos de dittbrOrn	1976	71
El huevo, Vostell	1977	83
Imbunches	1977	91
Sermones y prédicas del Cristo del Elqui	1977	101
Final de pista	1977	111
Motivo de Yeso	1978	121
e.Dittborn.1979.cayc	1979	129

1ro

V.I.S.U.A.L.

1976-1979

Eugenio Dittborn

Ronald Kay

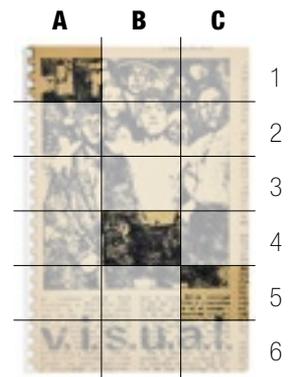
Catalina Parra

		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral plástico de color blanco a lo largo del borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B4		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEMPORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana	C5		Materialidad > Prensa escrita
	3.2 / Autoreflexividad			



> V.I.S.U.A.L.
 >> 1976 (Jun.-Oct.)

V.I.S.U.A.L. nelly
 richard rOnald kay
 dOs textOs sObre 9
 dibujOs de dittbOrn



Administración

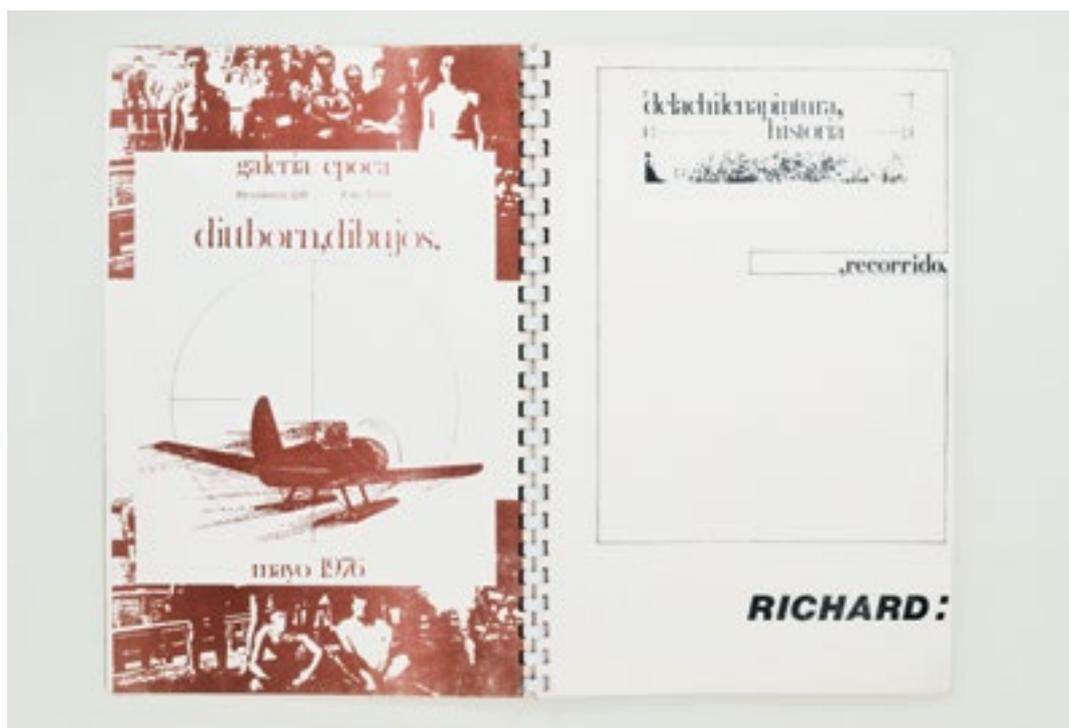
NÚMERO DE INVENTARIOS	01
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EA ACAVC GEP 741.983 D617 1976 C.1

Identificación

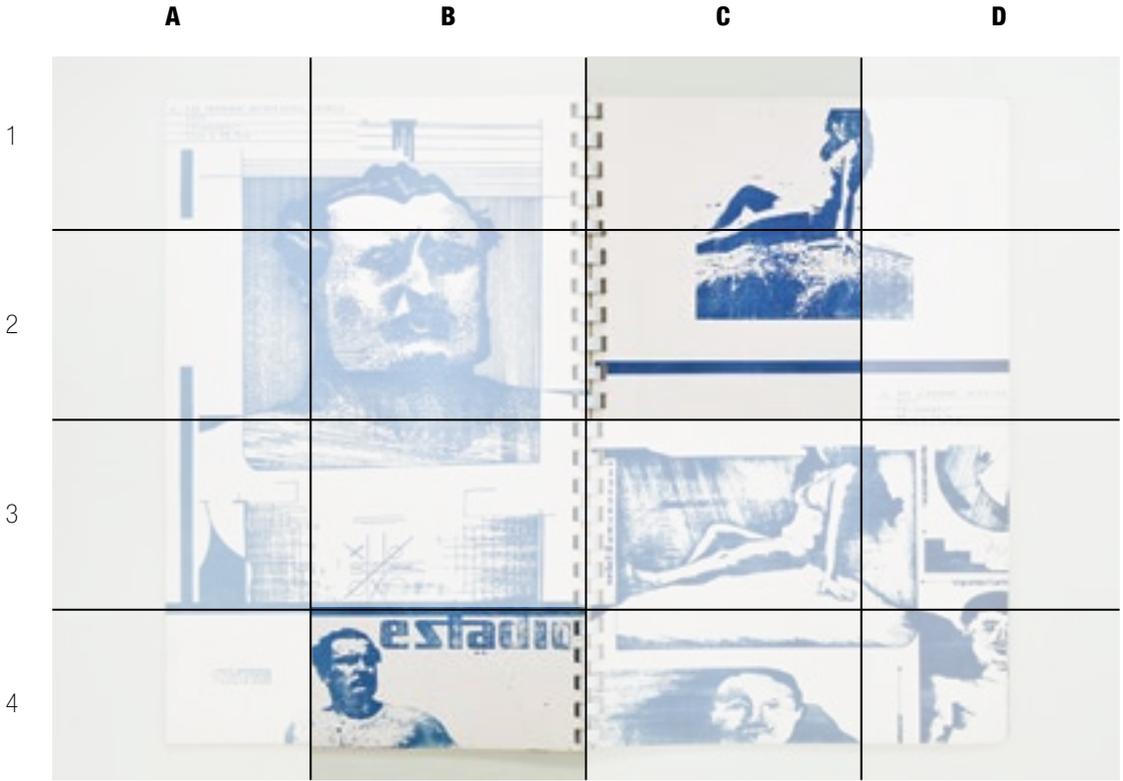
NOMBRE COMÚN	Libro de trabajo.
TÍTULO	V.I.S.U.A.L. nelly richard ronald kay dOs textOs sObre 9 dibujOs de dittbOrn
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Nelly Richard, Ronlad Kay [DISEÑO Y PAGINACIÓN] Ronald Kay, Eugenio Dittborn. [DIBUJOS FOTORAGIADOS POR] F. Aguayo, J. Ceitelis, J.Jimenez. [OBRAS] Eugenio Dittborn. [CO-EDICIÓN] V.I.S.U.A.L y Galería Época.
FECHA DE CREACIÓN	1976 (Junio-October)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 42 x 32,5 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 22 x 32,5 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO PORTADA] Cartón reciclado. [SUSTRATO INTERIOR] Papel bond.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	No presenta.
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 46. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset Multilith. (10 tintas planas: Rosa- do, plateado, negro, terracota, verde oscuro, naranja, azul, violeta, café, morado) ENCUADERNACIÓN: Anillado plástico en borde izquierdo. INSERTOS: No. > PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset Multilith. LOMO: No TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: 470 mas 30 numerados y firmados. IMPRENTA: Taller Gráfico DEH.



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C1 	Recorte de la portada del catálogo de la exposición <i>delachilenapintura, Historia</i> de Dittborn en mayo de 1976 en Galería Época.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	B4 	Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		
	3.2 / Autoreflexividad	D2 	Se hace visible la retícula que ordena el texto sobre la página.



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C1	 <p>Recorte de una revista utilizado como modelo para hacer la obra <i>Así quedaron, Sinopsis</i> e incluido en esta publicación.</p>
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	C2	 <p>Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i>, máquina diseñada para imprimir líneas.</p>
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B4	 <p>Materialidad: Portada revista Estadio N°151 del 6 / 04 /1946. En ella "Jorge Berroeta, primer nadador chileno en cruzar el Rio de La Plata"</p>
	3.2 / Autoreflexividad		



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C3	 <p>Recortes de reproducción de obra, una fotografía de una publicación popular y textos escritos a máquina componen la página.</p>
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	A3	 <p>Recortes provenientes de distintas fuentes reproducidos en <i>offset Multilith</i>, máquina diseñada para imprimir líneas.</p>
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B1	 <p>Materialidad: Logo en portada revista Los Sport N° 4 del 6 De Abril De 1923.</p>
	3.2 / Autoreflexividad		



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C1 	Recorte de la reproducción de la obra "Pulgista Chumingo Osorio, Presente"
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta	B3 	Manchas de huellas dactilares embetunadas de tinta.
	2.2 / Textura de la copia	B1 	Imagen de una revista deportiva reventada producto de su reproducción en un <i>offset Multilith</i> .
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B2 	Materialidad: Pie de texto de una fotografía de una revista deportiva.
	3.2 / Autoreflexividad	A3 	Se hace visible la retícula que ordena la información sobre la página.

A**B****C****D**

1

2

3

4

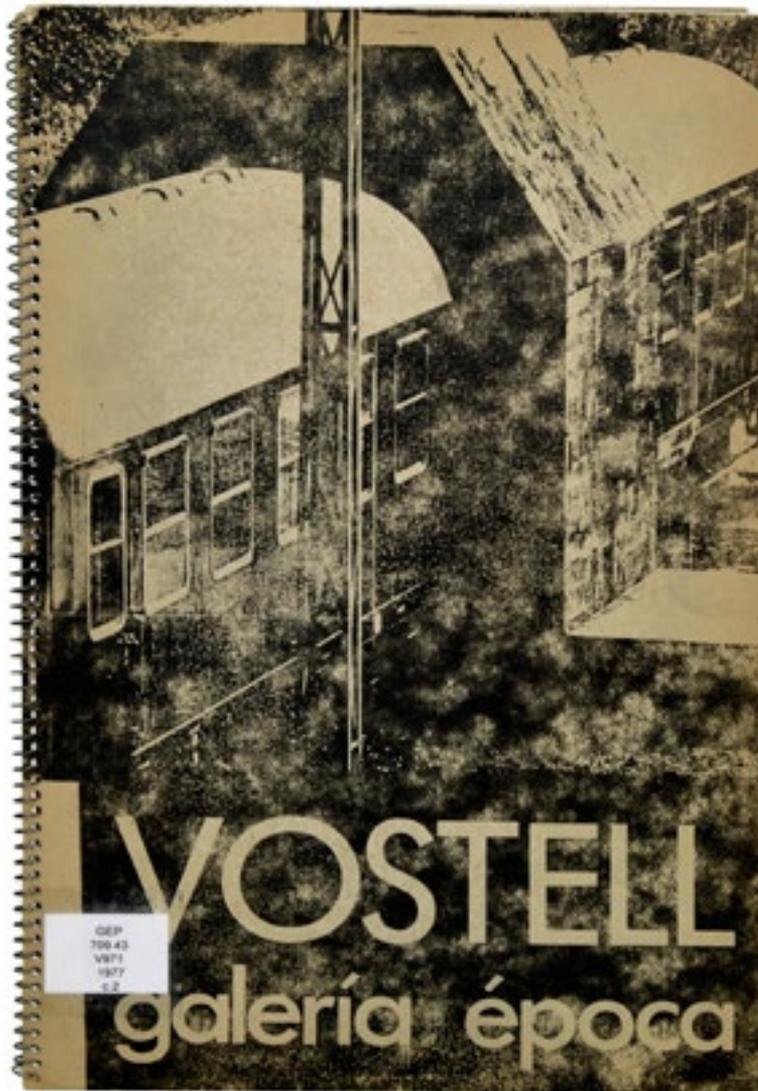


RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

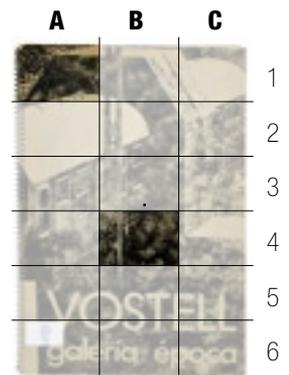
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral metálico a lo largo del borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B4		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> V.I.S.U.A.L.

>> 1977 (Sep.-Oct.)

*VOSTELL "El huevo"
/ (Enviroments)
doumenta 6 -
documentation*



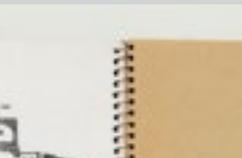
Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	02
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC FRK SUBFONDO No1 759 V971 1971 C.1

Identificación

NOMBRE COMÚN	Catálogo de exhibición
TÍTULO	VOSTELL. "El huevo" / (Enviroments) doumenta 6 - documentation
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Allan Kaprow / Petter Hacker / Vostell Wolf. [TRADUCCIONES] Ronald Kay / Carmen Virgilio [OBRAS] Vostell Wolf [REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA] Daniel Arnoff [CO-EDICIÓN] V.I.S.U.A.L. / Galería Época
FECHA DE CREACIÓN	1977 (Septiembre - octubre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES CERRADO] 22 x 32,5 cm. [DIMENSIONES ABIERTO] 42 x 32,5 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO PORTADA] Cartón Reciclado. [SUSTRATO INTERIOR] Papel Bond, Papel Kraft.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	Portada: - Adhesivo con código de registro de uso interno del centro de documentación propietario de la edición. Sobre él cinta adhesiva transparente. En contraportada en esquina inferior izquierda: - Manuscrito con lápiz pasta negro: "-002184-" - Ficha de devolución. Hoja de papel bond blanco de 9x13 cm. añadida con pegamento. De uso interno del la institución propietaria de la edición, ahí se anota la fecha de devolución del préstamo.
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 27 SISTEMA DE IMPRESIÓN: Ofsett Service. ENCUADERNACIÓN: Anillado metálico en borde izquierdo INSERTOS: No. > PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Cartón Reciclado. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Ofsett Service. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: No Señala. IMPRENTA: Taller Gráfico DEH.



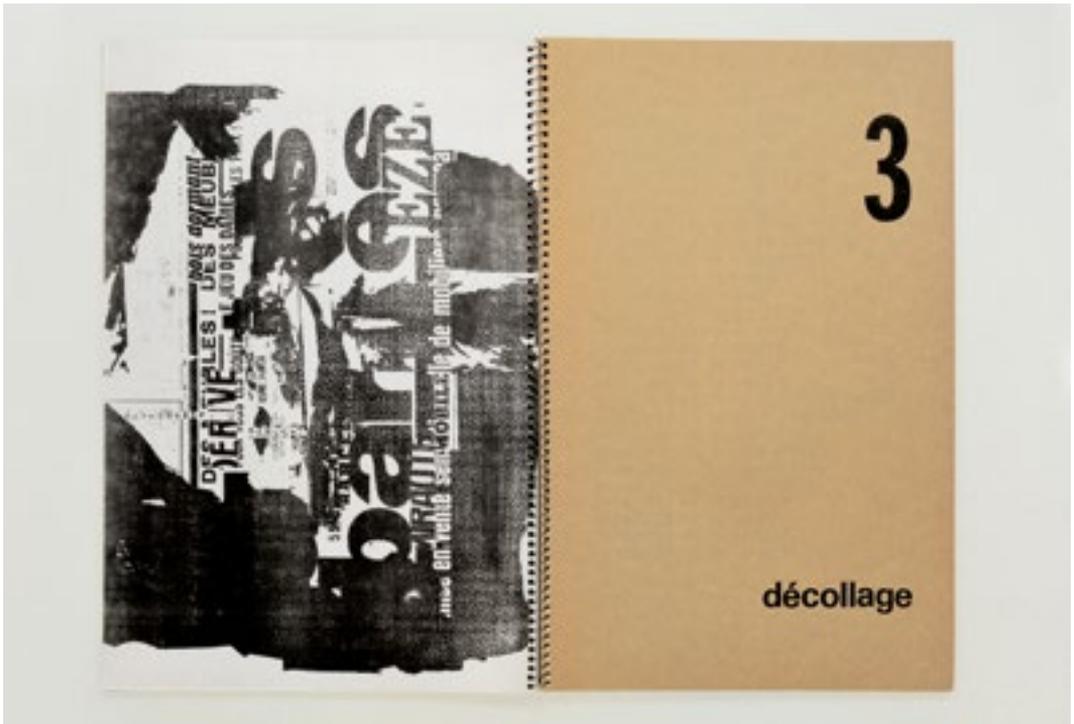
		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos	B/C1		Una página de papel kraft abre cada uno de los 4 capítulos que conforman la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B4		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	A2		Materialidad: Es posible reconocer fragmentos de otros impresos (revistas, diarios u otros soportes gráficos)
	3.2 / Autoreflexividad			

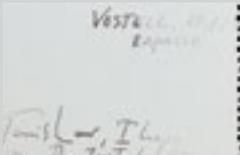


RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	B3		La publicación incluye una carta manuscrita del artista a modo de documento. Aquí firma manuscrita del artista alemán Vostell Wolf.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B4		Materialidad: La publicación incluye una carta manuscrita del artista. Aquí detalle papelería del hotel en Italia desde donde la envía.
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

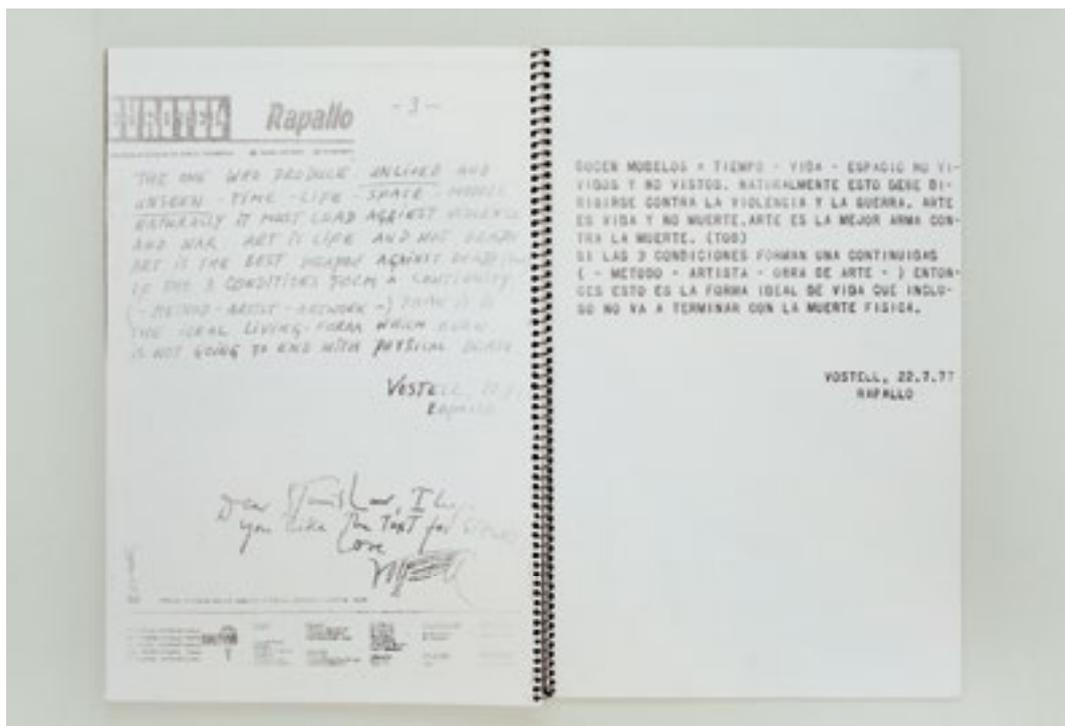
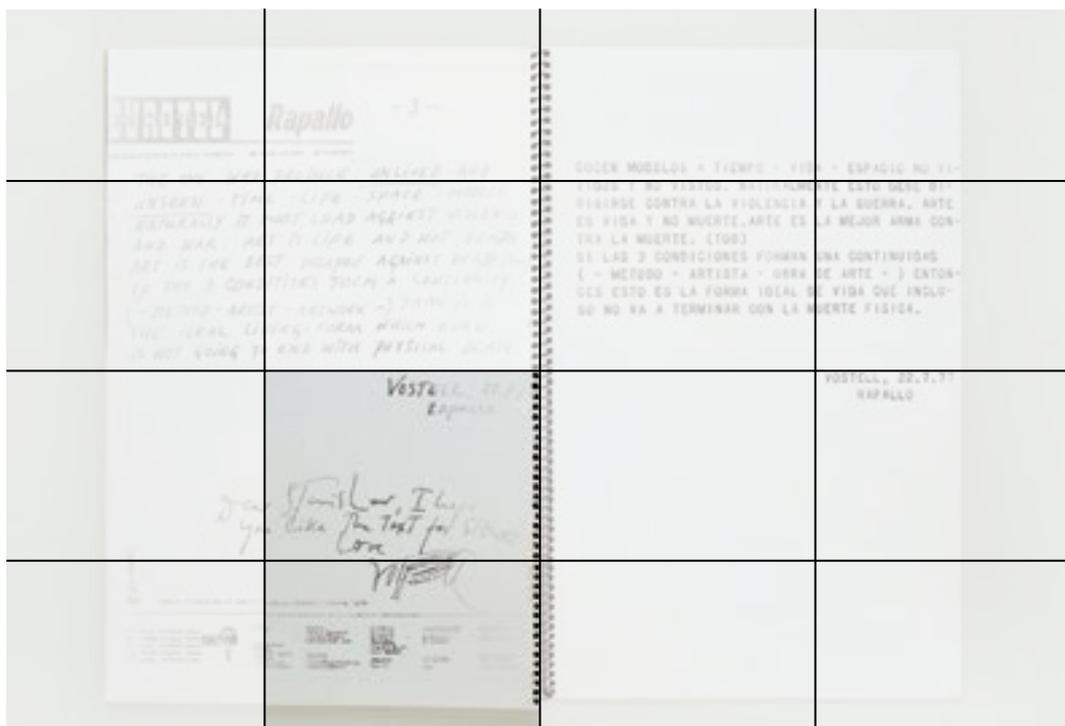
D

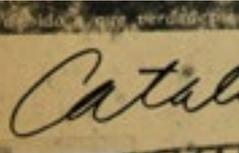
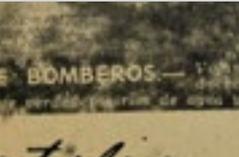
1

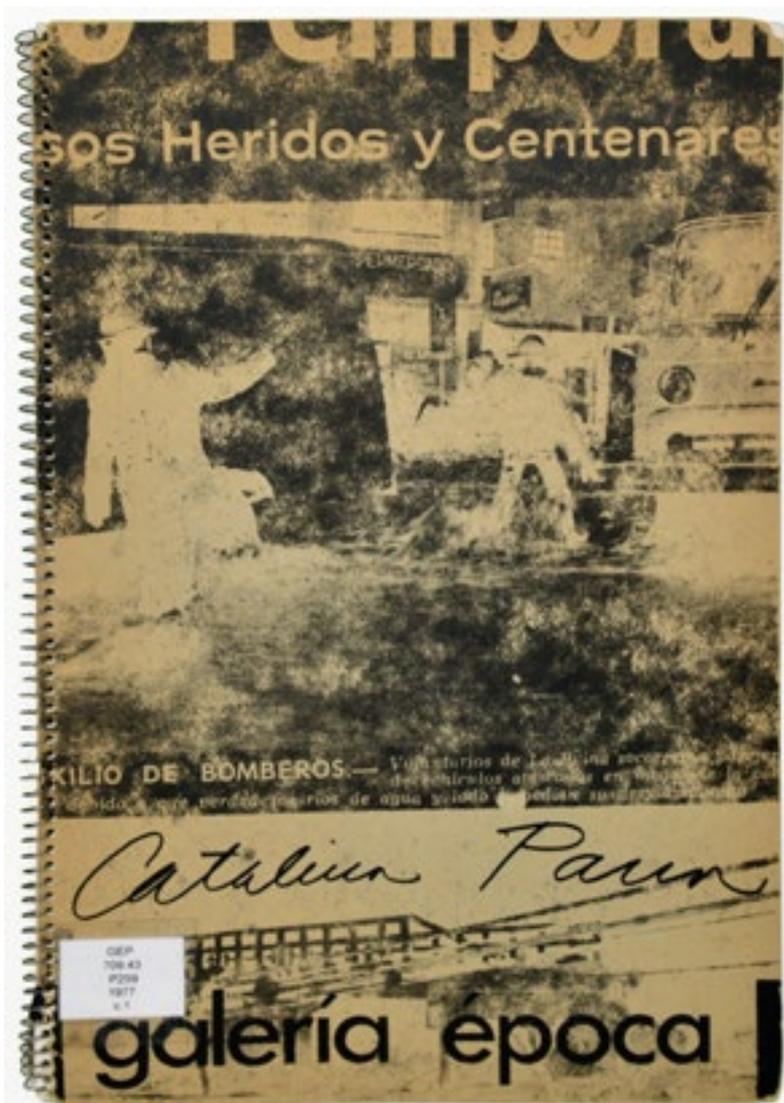
2

3

4



		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral metálico a lo largo de todo el borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	A5		Nombre de la artista manuscrito
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B4		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana	B5		Materialidad: Pie de foto de una imagen que ilustra una noticia publicada en un periódico.
	3.2 / Autoreflexividad			



> **V.I.S.U.A.L.**
 >> 1977 (Oct.-Nov.)

Imbunches



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	03
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC ACAVC GEP 709.83 P259 1977 C.1

Identificación

NOMBRE COMÚN	Catálogo de exhibición
TÍTULO	Imbunches.
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Eugenio Dittborn, Rondal Christ [OBRAS] Catalina Parra [TRADUCTORA] Adriana Valdes (a Rondal Christ) [REPR. FOTOGRAFICA] Daniel Arnoff [EDICIÓN] Ronald Kay en coperación con el DEH [REALIACIÓN DEL CATÁLOGO] V.I.S.U.A.L. [VISUALIZACIÓN] del texto de dittbonrn por Catalina Parra (págs. 5-15)
FECHA DE CREACIÓN	1977 (Octubre - noviembre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES CERRADO] 21 x 32,5 cm. [DIMENSIONES ABIERTO] 42 x 32,5 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO PORTADA] Carton reciclado. [SUSTRATO INTERIOR] Papel Couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	portada: - Adhesivo con código de barras de uso interno del Centro de Documentación propietario de la edición. Sobre él cinta adhesiva transparente. pág. 32 - En esquina superior derecha un timbre que posibilita la inscripción de información: "Donado por: Galería Época / Fecha: No señala" - En esquina inferior izquierda: timbre del Centro de Documentación - En esquina inferior derecha: Manuscrito con lápiz pasa negro: "-002186-" En tapa 3, reverso contraportada: - "Ficha de devolución." Hoja de papel bond blanco de 9x12,9 cm. añadida con pegamento. De uso interno del Centro de Documentación propietario de la edición, ahí se anotan las fecha de devolución del préstamo.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

> INTERIOR /

CANTIDAD DE PÁGINAS: 32.

SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 Negro + Tinta Roja

ENCUADERNACIÓN: Espiral metalico en borde izquierdo.

INSERTOS: No.

> PORTADA /

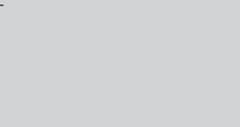
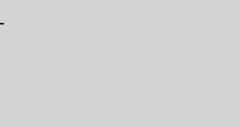
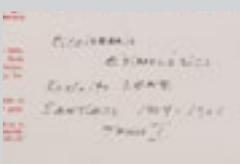
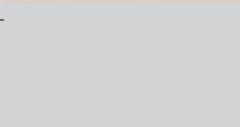
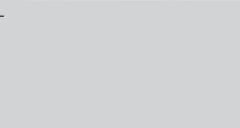
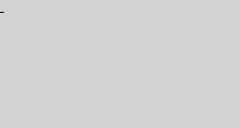
SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset.

LOMO: No

TERMINACIONES DE POST-PRENSA: Serigrafia.

TIRAJE: No señala.

IMPRENTA: No señala.

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	B4		Anotación manuscrita: cita "Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas" de Rodolfo Lenz
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B1		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir lineas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	A2		Página arrancada del Diccionario etimológico de Rodolfo Lenz que contiene la deifinición del termino "Imbunche"
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

D

1

2

3

4



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C3 	Recortes de la prensa escrita unidos con cinta adhesiva.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C4 	Anotación manuscrita.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	B3 	Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C1 	Recorte del diario El Mercurio.
	3.2 / Autoreflexividad	A1 	Desuniformación de un indicador gráfico: Marca de numeración de página manuscrita.

A

B

C

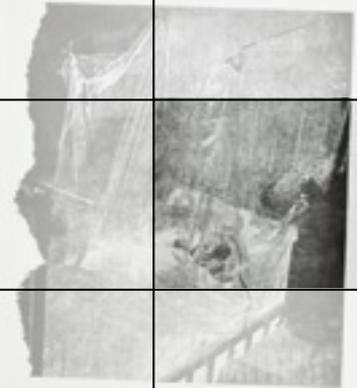
D

1

(12) PLÁSTICO.....

EL MERCADO

2



3



..... Materias de Signo Contrario

4

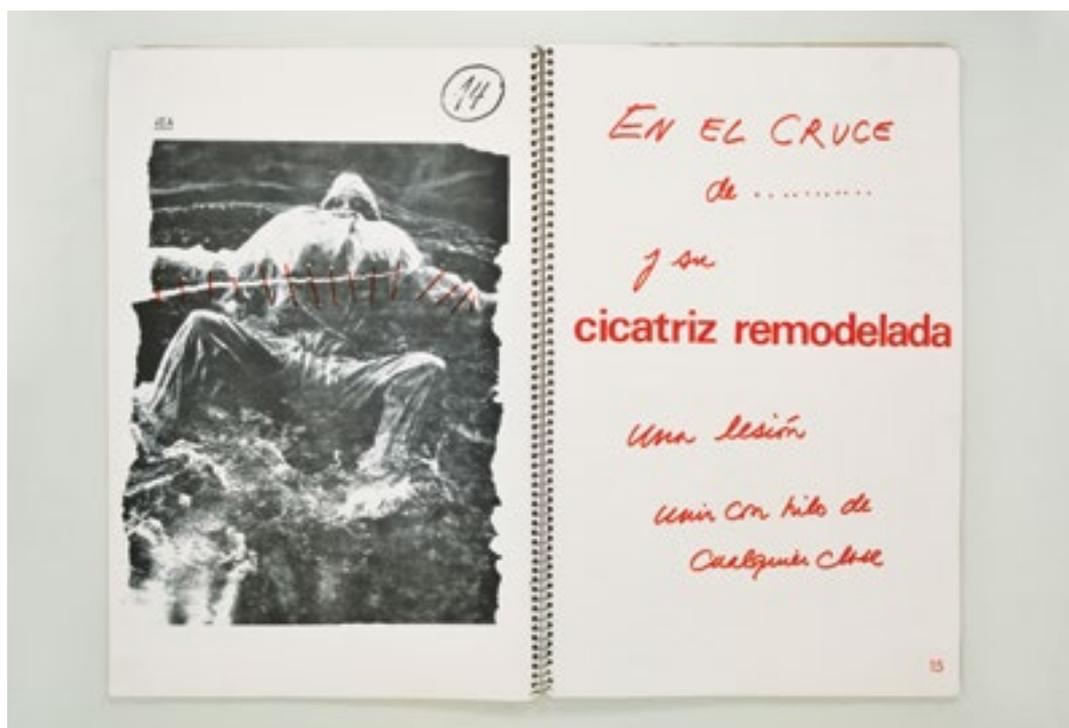
RETICULA DE ANALISIS

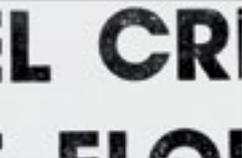
REGISTRO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL

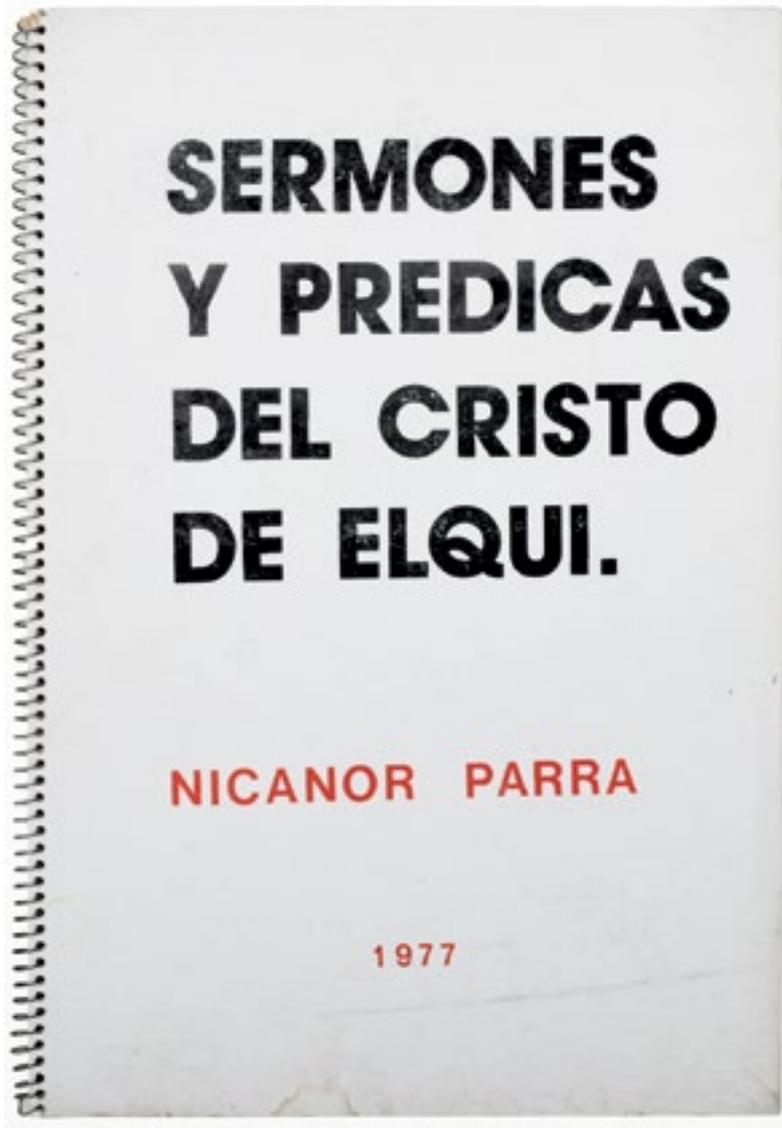


Doble página 12-13

	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B4 	Se observa un borde rasgado a pulso
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C3 	Anotación manuscrita de color rojo
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	B3 	Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B2 	Se emula con tinta roja la costura de dos imágenes distintas.
	3.2 / Autoreflexividad	C4 	Numeración de página con carácter tipográfico rojo a diferencia de la página enfrentada donde se realizó en manuscrito color negro.



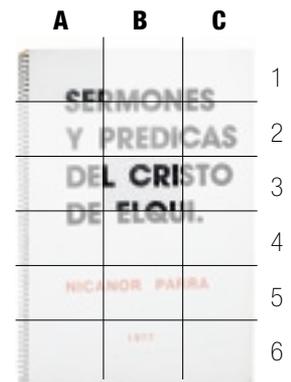
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral metálico a lo largo de todo el borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B3		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> **V.I.S.U.A.L.**

>> 1977 (Nov.)

Sermones y predicas del cristo de elqui



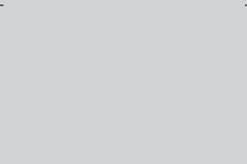
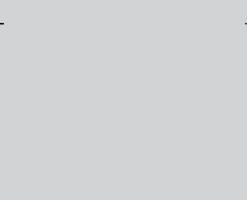
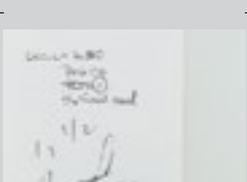
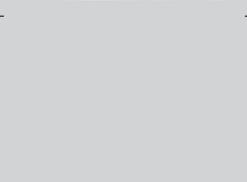
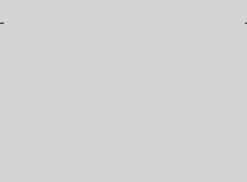
Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	04
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Colección particular
PROPIETARIO	Pedro Montes Lira
UBICACIÓN ACTUAL	Sin catalogar

Identificación

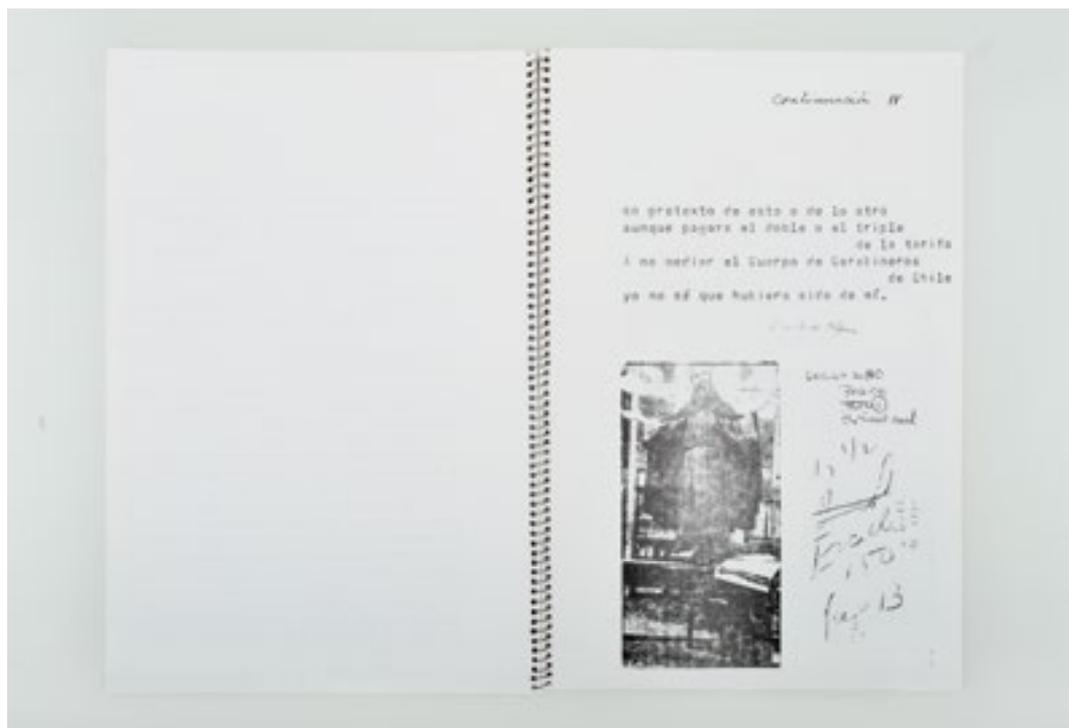
Nombre común	Libro de artista
Título	Sermones y predicas del cristo de Elqui
Autor/Creador	[TEXTO] Nicanor Parra [CO-EDITA] Galería Época, Estudios Humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile [DIAGRAMACIÓN] Catalina Parra [FOTOGRAFÍAS] Heliodoro Torrente [IMPRESIÓN] Nelson Yañez
Fecha de creación	1977 (noviembre)
Medidas	[DIMENSIONES ABIERTO] 44 x 32,5 cm [DIMENSIONES CERRADO] 23,5 x 32,5 cm
Técnica material	[SUSTRATO INTERIOR] Papel couché [SUSTRATO PORTADA] Cartón forrado
Inscripciones y marcas	En reverso portada: manuscrito con lápiz grafito desplazado hacia la derecha al centro del formato: "Rem" En página 63: en la mitad inferior de la página, con un timbre negro sobre el numerador de ejemplar: "456" En anverso contraportada, cercano al borde inferior, timbre rojo: "ESTUDIOS HUMANÍSTICOS / UNIVERSIDAD DE CHILE"
Descripción física	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 64 SISTEMA DE IMPRESIÓN: Ofset Multilith 1/0 Negro con aplicaciones en rojo en páginas: 1, 17, 31 ENCUADERNACIÓN: Espiral metálico en borde izquierdo. INSERTOS: No. > PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: Ofset Multilith 2/0 (negro, rojo) LOMO: No TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: 500 ejemplares numerados IMPRESA: Talleres DEH

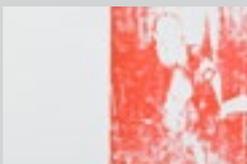


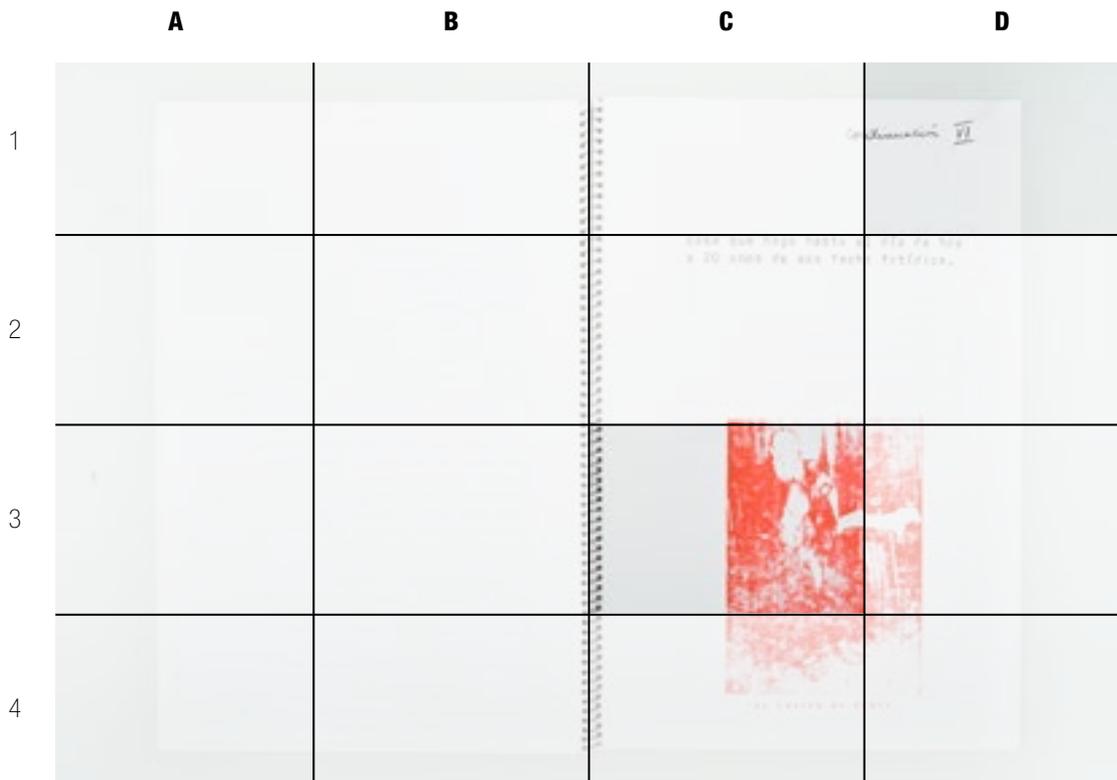
		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	D4		Pie de foto manuscrito
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C3		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	D1		Desuniformar el indicador gráfico. Pie de página manuscrito

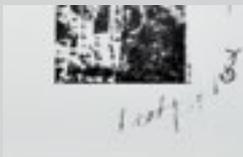


	A	B	C	D
1			Continuación #	
2			<p>en pretexto de esto a de lo otro aunque pagara el doble o el triple de la tarifa A no mejor al Cuerpo de Carabineros de Chile ya no sé que hubiera sido de él.</p>	
3				<p>11/10 F. S. S. S. 1970</p>
4				<p>11/10 F. S. S. S. 1970</p>



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C3		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	D1		Desuniformar el indicador gráfico. Pie de página manuscrito



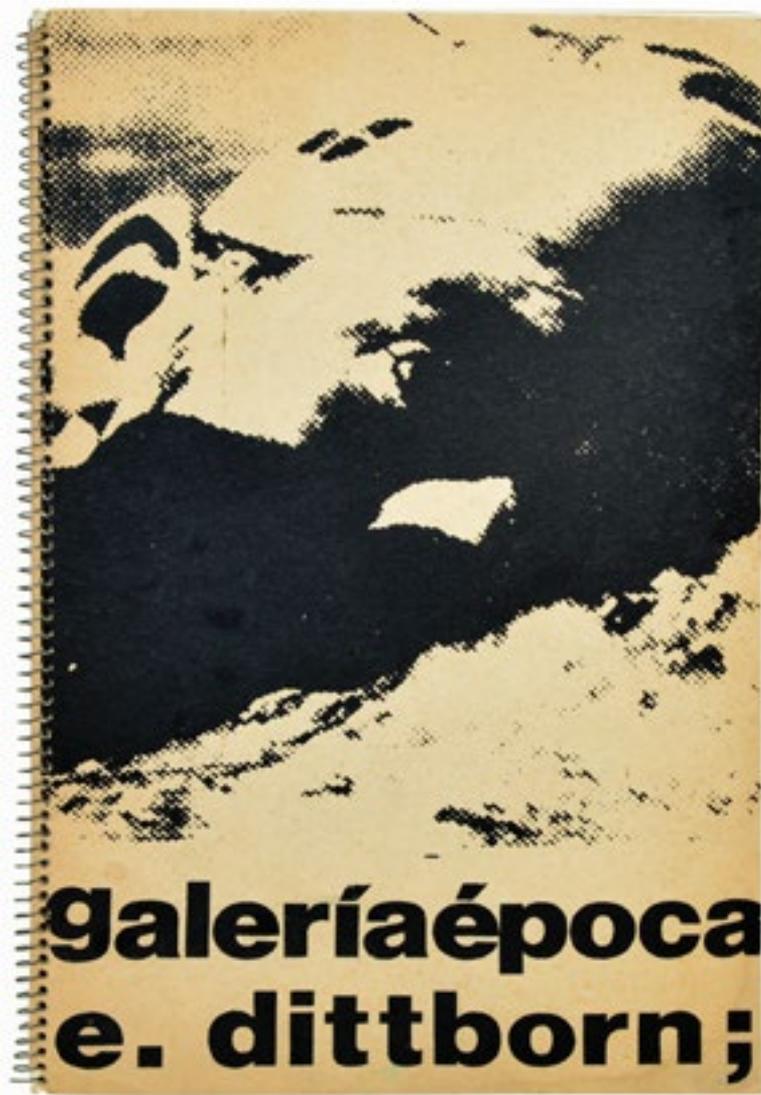
		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C3		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	C4		Desuniformar el indicador gráfico. Pie de foto manuscrito



	A	B	C	D
1			<p>XXII</p> <p>Los sacerdotes deben aprender a cantar un sacerdote más no conviene ser el que como raza San Agustín en el canto eclesialístico no se permite la expresión personal la voz no debe superar el verbo puesto que el fin es el contacto con Dios y no con un artista de las cuerdas vocales.</p>	
2				
3				
4				



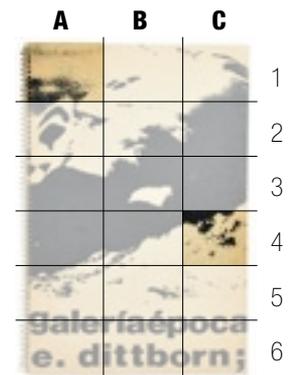
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral metálico a lo largo de todo el borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C4		Textura del tramado de una imagen para su impresión serigráfica.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> **V.I.S.U.A.L.**

>> 1977 (Dic.)

Final de pista



Administración

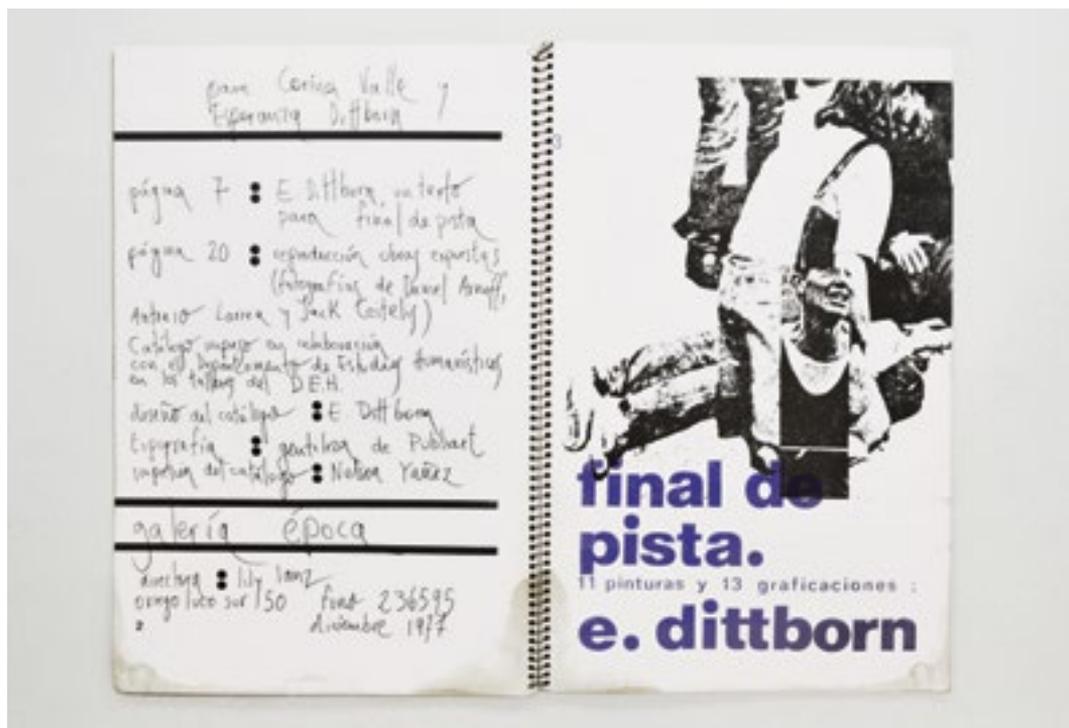
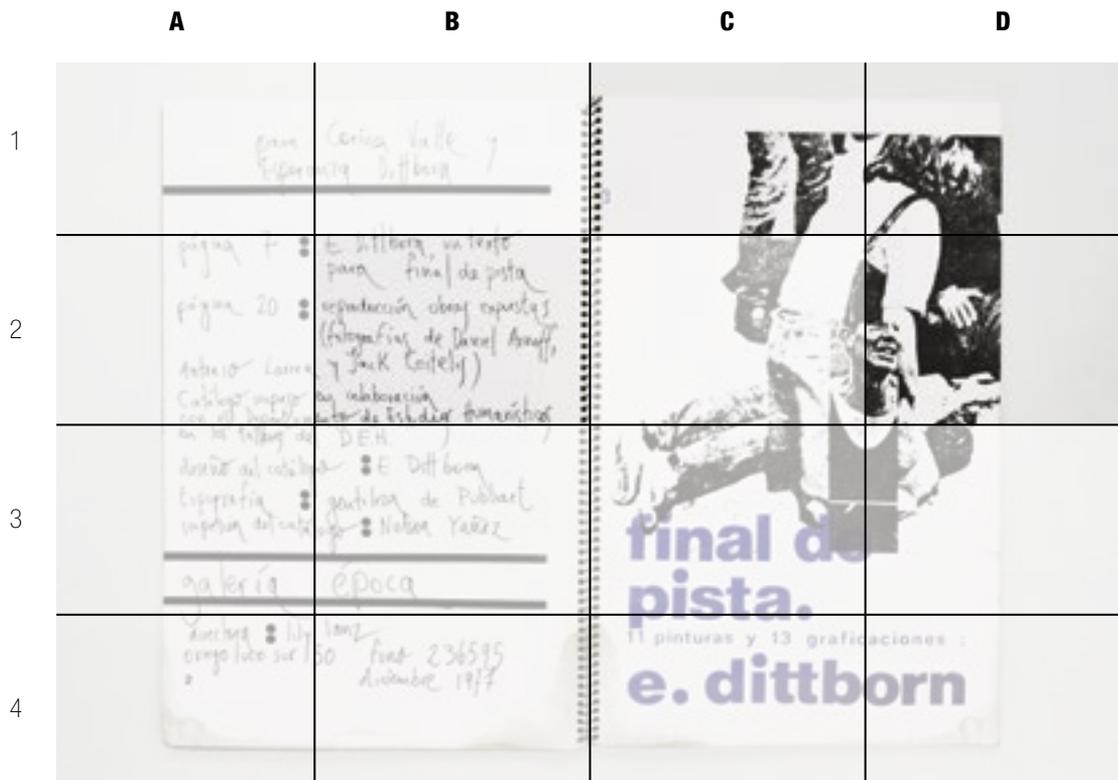
NÚMERO DE INVENTARIOS	05
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC COLIB 770.983 D617 1977 C.1

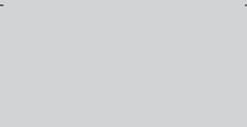
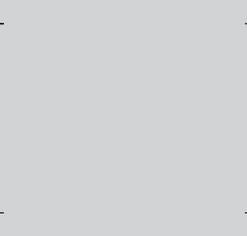
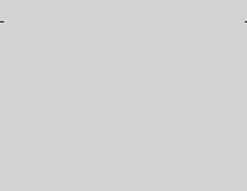
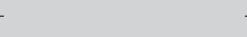
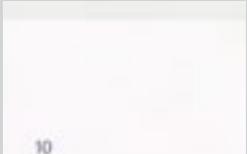
Identificación

NOMBRE COMÚN	Catálogo de exhibición
TÍTULO	Final de pista. 11 pinturas y 13 graficaciones.
AUTOR/CREADOR	[TEXTO] Eugenio Dittborn [OBRA] Eugenio Dittborn [EDITA] V.I.S.U.A.L. / Galería Época [DISEÑO] Eugenio Dittborn [FOTOGRAFÍAS] Daniel Arnoff, Antonio Larrea, Jack Ceitelis [IMPRESIÓN DEL CATÁLOGO] Nelson Yañez
FECHA DE CREACIÓN	1977 (diciembre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 42 x 32,5 cm [DIMENSIONES CERRADO] 21 x 32,5 cm
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel bond [SUSTRATO PORTADA] Cartón reciclado
INSCRIPCIONES Y MARCAS	No.
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 28 SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 3 tintas planas (negro, violeta, plateado) ENCUADERNACIÓN: Anillado metálico en borde izquierdo. INSERTOS: No. > PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Cartón reciclado. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Serigrafía. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: No señala. IMPRESA: Taller gráfico del DEH.



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	D2 	Se observan recortes provenientes de otros medios impresos para construir la imagen.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	B2 	Página legal del catálogo manuscrita.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	D1 	Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		
	3.2 / Autoreflexividad	C1 	Desunifromar un indicador gráfico alterando su posición en la página. Aquí en la esquina superior izquierda.



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta	D6		Mancha de tinta. Agotarse de la tinta sobre la matriz.
	2.2 / Textura de la copia	D6		Textura producto de forzar el sistema de impresión o desgastar la calidad de la imagen en sus múltiples copias.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C6		Revista de criminología y de policía científica de mayo de 1936.
	3.2 / Autoreflexividad	B5		Desunifromar un indicador gráfico alterando su posición en la página. Aquí levemente desplazado del centro de la mitad superior de ésta.

A

B

C

D

1

2

3

4



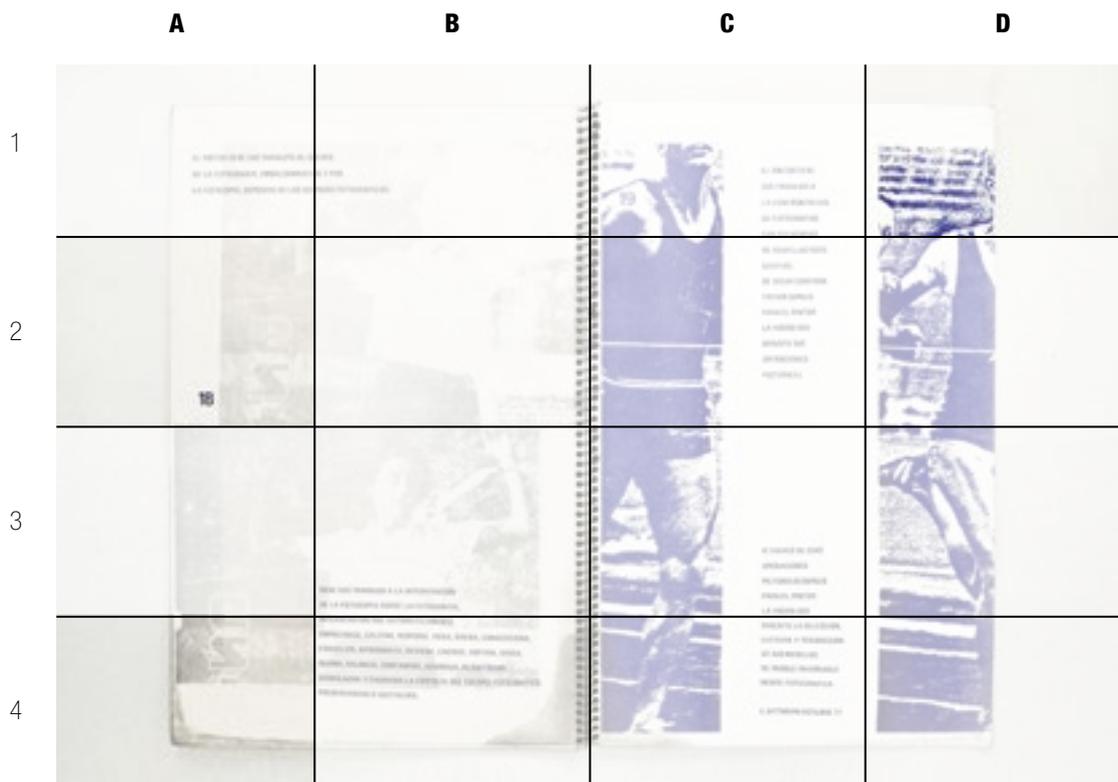
RETICULA DE ANALISIS

Doble página 6-7



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	D1		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	A4		Materialidad: Revista Estadio.
	3.2 / Autoreflexividad	A2		Desunifromar un indicador gráfico alterando su posición en la página. Aquí en el borde derecho.



		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral metálico a lo largo de todo el borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> **V.I.S.U.A.L.**

>> 1978 (Nov.-Dic.)

Motivo de yeso

	A	B	C	
	MOTIVO DE YESO			1
				2
	PATRICIO ROJAS			3
		SIGLO XX		4

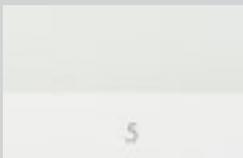
Administración

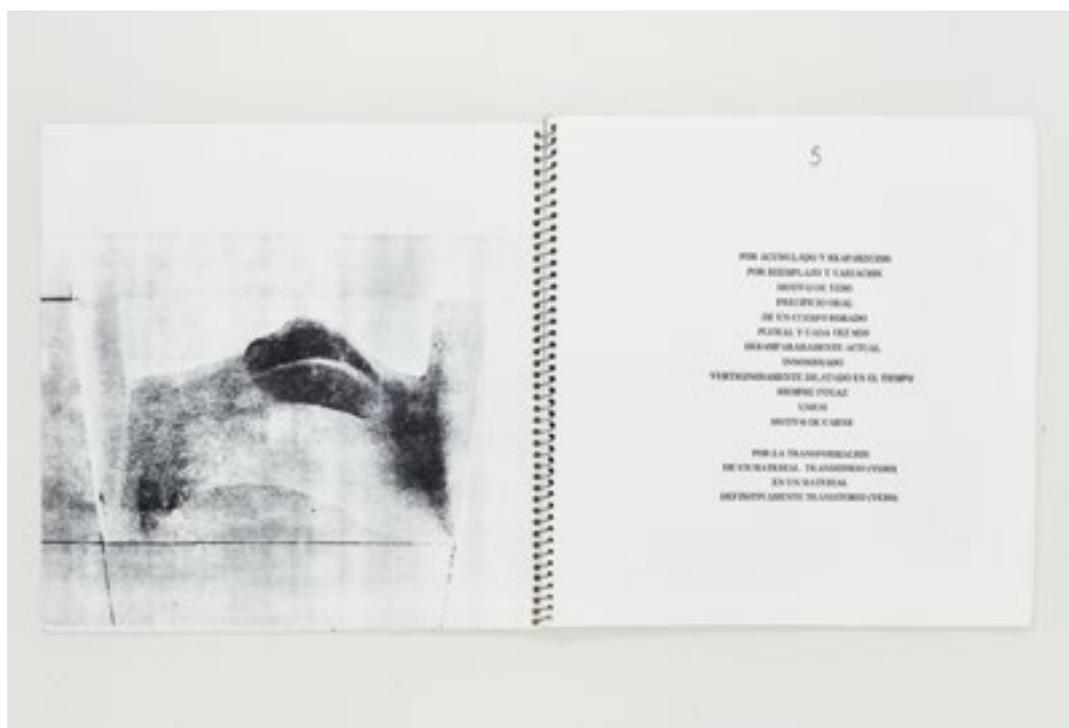
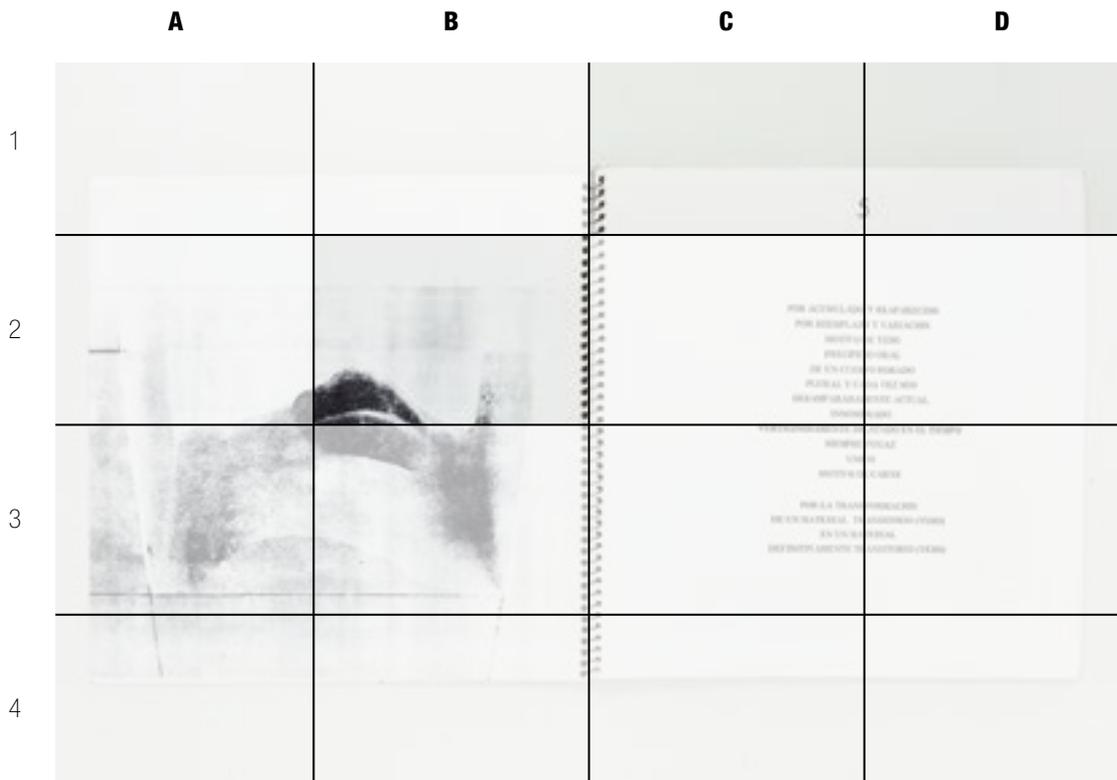
NÚMERO DE INVENTARIOS	06
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC ACAVC 709.83 R741 1978 C.1

Identificación

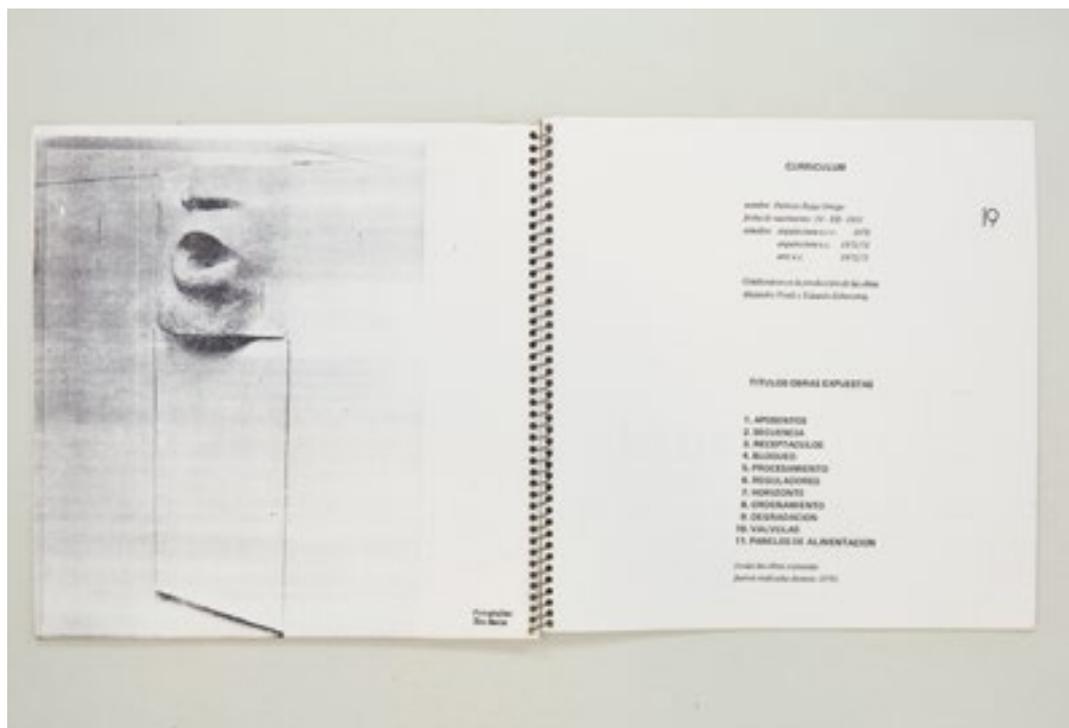
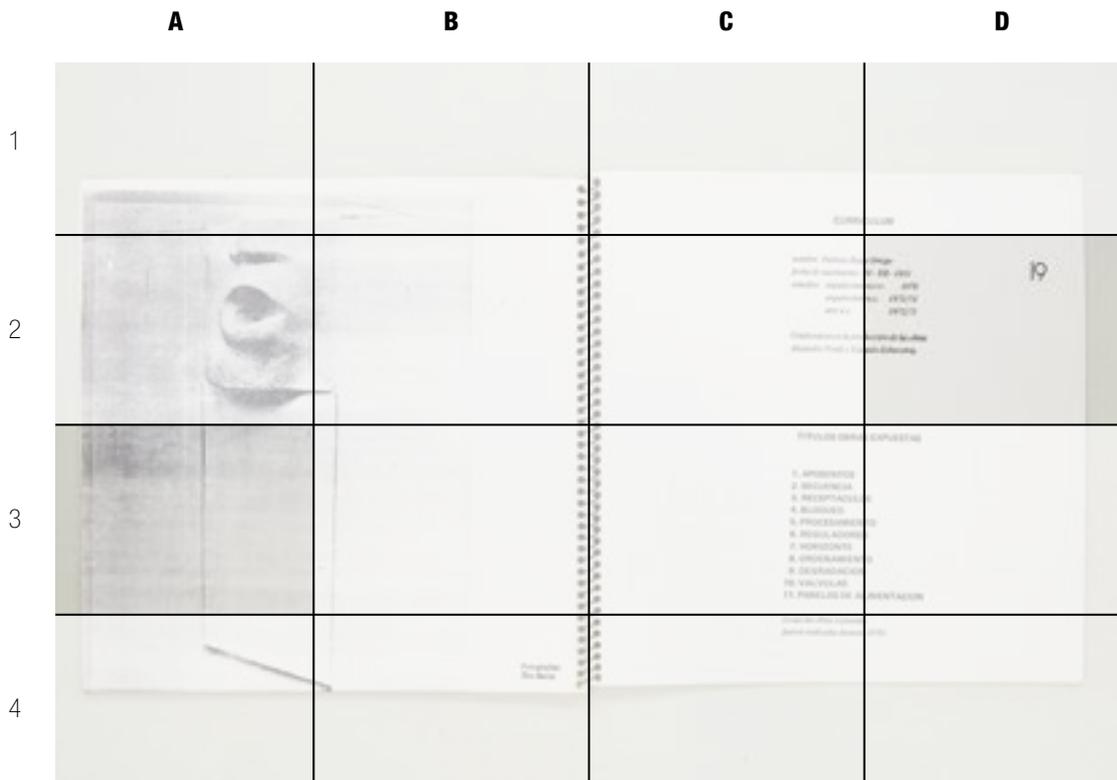
NOMBRE COMÚN	Catálogo de exhibición
TÍTULO	Motivo de Yeso.
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Ronald Kay, Eugenio Dittborn. [DIAGRAMACIÓN] Catalina Parra. [OBRAS] Patricio Rojas. [EDICIÓN] V.I.S.U.A.L. y Espacio Siglo Veinte
FECHA DE CREACIÓN	1978 (noviembre-diciembre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES CERRADO] 22 x 44 cm. [DIMENSIONES ABIERTO] 22 x 22 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO PORTADA] Cartón Duplex. [SUSTRATO INTERIOR] Papel Couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En página 1: Esquina superior derecha: manuscrito con lápiz grafito: "EA ACAVC 709.83 R741 1978 c1" En página 20: En esquina inferior derecha, manuscrito con lápiz pasta negro: "-003700-"
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 20. SUSTRATO: Papel couché. SISTEMA DE IMPRESIÓN: offset. 1/1 negro ENCUADERNACIÓN: Espiral metálico en borde izquierdo. INSERTOS: No. > PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: Serigrafía. 1/0 Gris TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: No señala. IMPRESIÓN: No señala.



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B2		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	C/D1		Desunifromar un indicador gráfico alterando su posición en la página. Aquí en el centro del borde superior de la página.



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	A3		Textura generada por imprimir una imagen en <i>offset Multilith</i> , máquina diseñada para imprimir líneas.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	D2		Desunifromar un indicador gráfico alterando su posición en la página. Aquí en el centro del borde derecho de la mitad superior de ella.



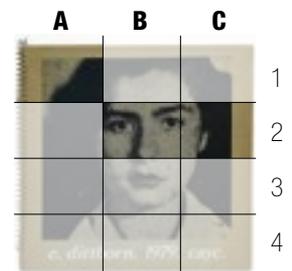
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral metálico a lo largo de todo el borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C2		Tramado/textura de una imagen impresa en serigrafía
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			Visualidad: Fotografía emulando la pose, encuadre y formato de las fotografías de Cédulas de Identidad
	3.2 / Autoreflexividad			



> V.I.S.U.A.L.

>> 1979 (Jun.-Jul.)

e. dittborn. 1979. cayc.



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	07
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC COLCHI 759.983 D617 1979 C.1

Identificación

NOMBRE COMÚN	Catálogo de exhibición
TÍTULO	e. ditborn. 1979. cayc.
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Ronald Kay [OBRAS] Eugenio Dittborn [FOTOGRAFÍAS] Nano Hupat [IMPRESIÓN DE TAPA Y CONTRATAPA] Juan Ramos [IMPRESIÓN DE TEXTOS Y REPRODUCCIONES] Manuel celis. [DISEÑO DEL CATÁLOGO] Eugenio Dittborn, Ronal Kay.
FECHA DE CREACIÓN	1979 (Junio - Julio)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 22,5 x 22 cm (5 mm de espiral) [DIMENSIONES CERRADO] 44 x 22 cm (5 mm de espiral)
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel bond ahuesado y papel couché. [SUSTRATO PORTADA] Cartón Reciclado.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En página 1: En esquina inferior derecha: timbre del Centro de Documentación En esquina superior derecha manuscrito con lápiz grafito: EC ACAVC 759 983 D617 1978 c1” En tapa 3, reverso contraportada: timbre circular: “Rosa velisco stgo 1994”
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 40. SISTEMA DE IMPRESIÓN: ofsett. ENCUADERNACIÓN: Espiral metalico en borde izquierdo. INSERTOS: No. > PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: Serigrafía. LOMO: No. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: No señala IMPRESA: No señala.



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C3	 <p>Fragmento desgarrado de la página de una revista o publicación otra.</p>
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	D2	 <p>Desgaste o textura que adquiere una imagen al someterla a continuas reproducciones</p>
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	D3	 <p>Fragmento de la página de una revista o publicación otra.</p>
	3.2 / Autoreflexividad		

A

B

C

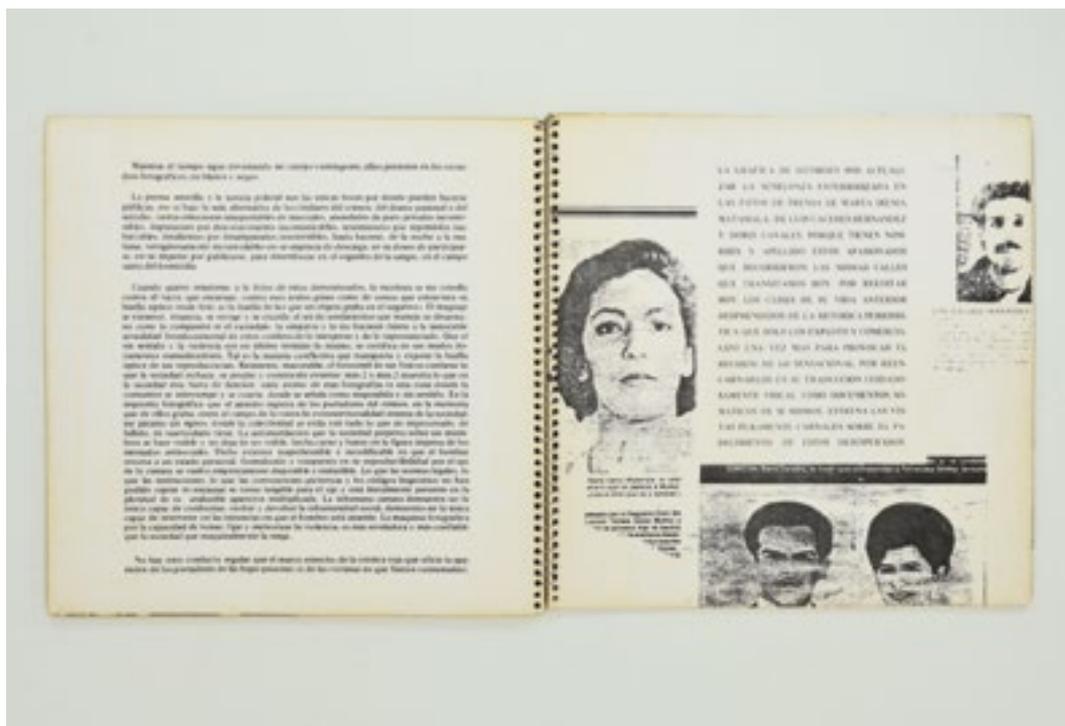
D

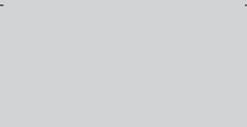
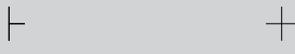
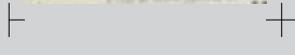
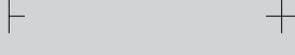
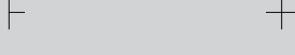
1

2

3

4



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C3		Anotación manuscrita sobre líneas paralelas.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	D3		Desgaste o textura que adquiere una imagen al someterla a continuas reproducciones
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C1-2		Se utiliza la página de una revista o publicación otro.
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

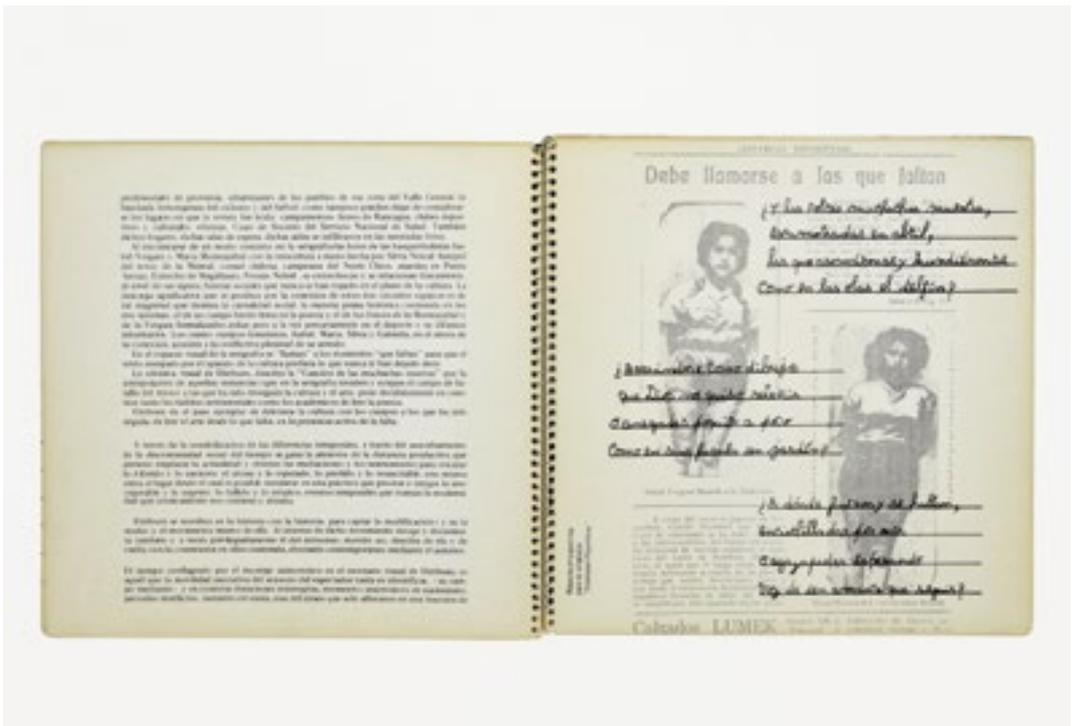
D

1

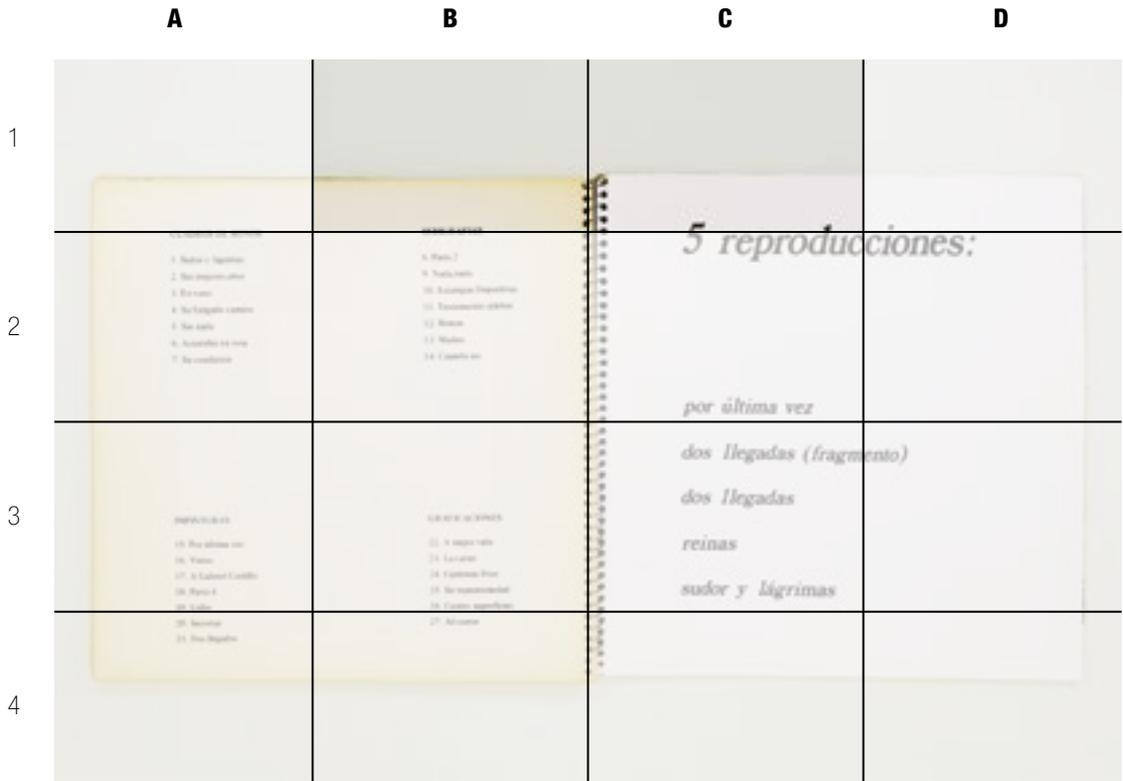
2

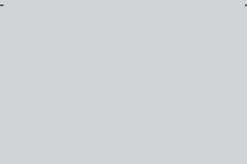
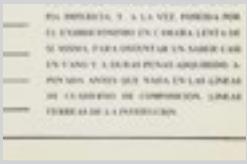
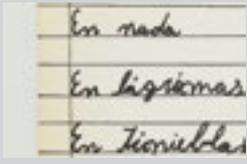
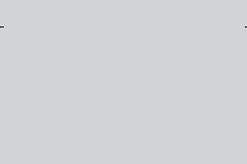
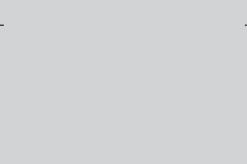
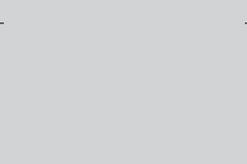
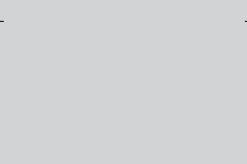
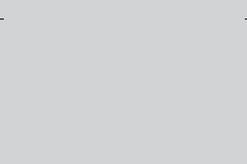
3

4



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos	■		En publicación los textos en papel bond ahuesado y la reproducción de obras en papel couché.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	■		
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	■		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta	■		
	2.2 / Textura de la copia	■		
	2.3 / Marca de fuerza	■		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	■		
	3.2 / Autoreflexividad	■		



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B3		Recorte de un texto tipeado sobre hoja de lienas paralelas.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	A2		Manuscritos sobre una hoja de lineas paralelas.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

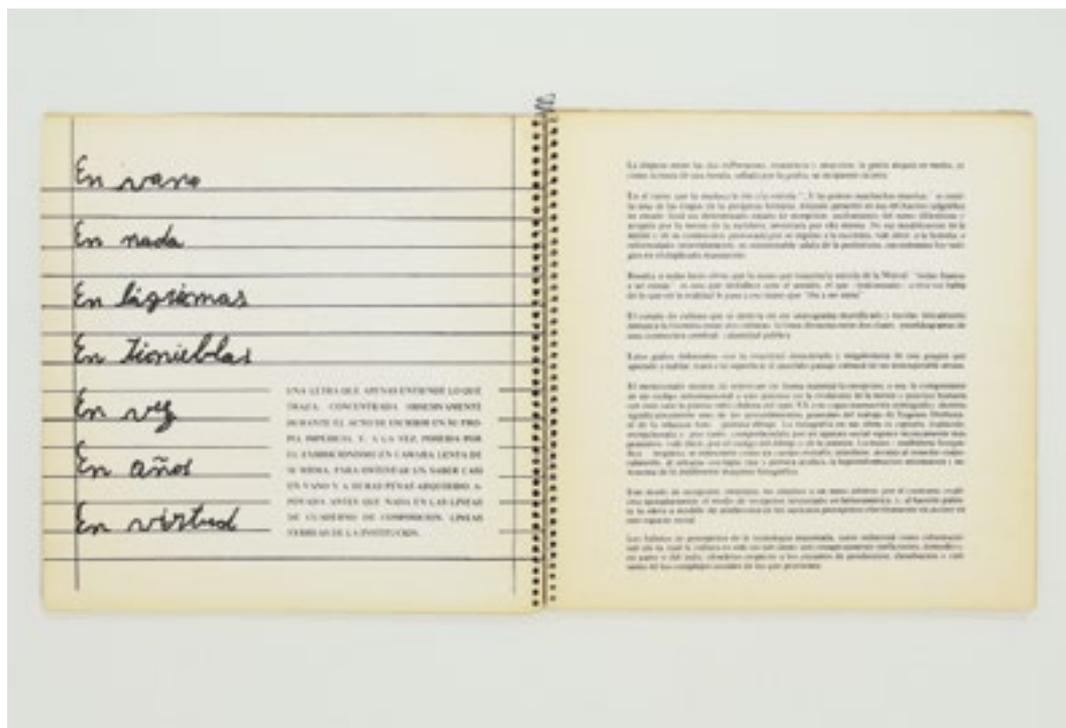
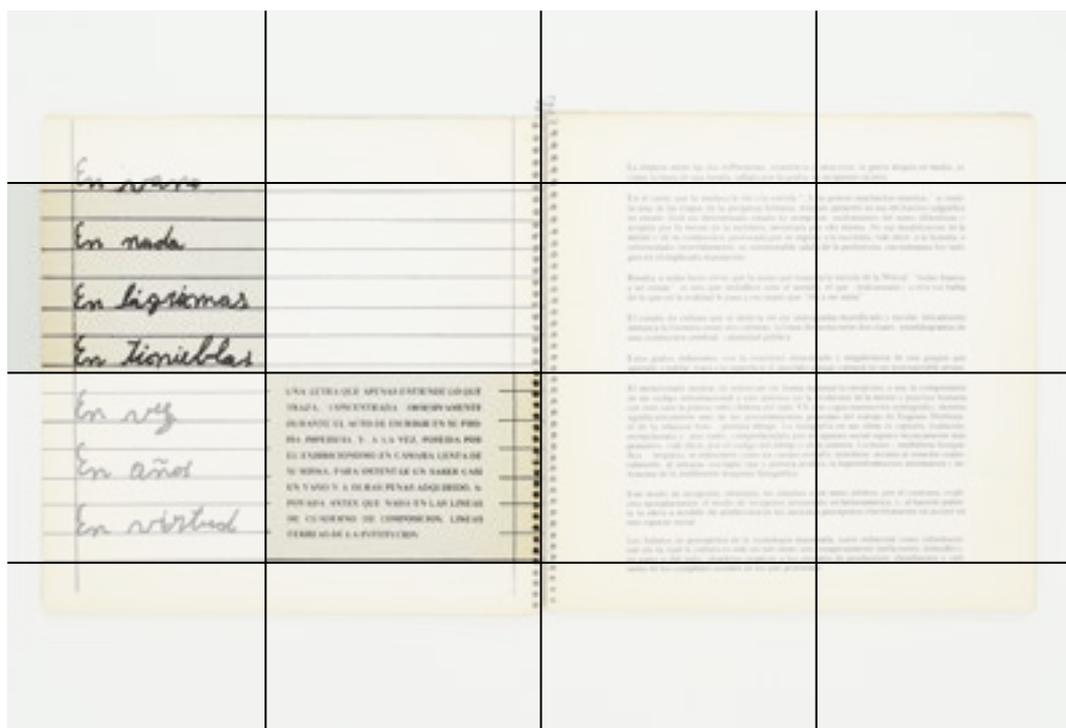
D

1

2

3

4



2do GRUPO DE TRABAJO	AÑO	PÁG.
Cuatro grabadores chilenos	1977	143
Roser Bru	1977	155
Cinco expresiones de la figuración en Chile	1977	165
Smythe	1977	173
Altamirano. Santiago de Chile	1977	183
Leppe: Reconstrucción de escena	1977	193

2do

CROMO

1977

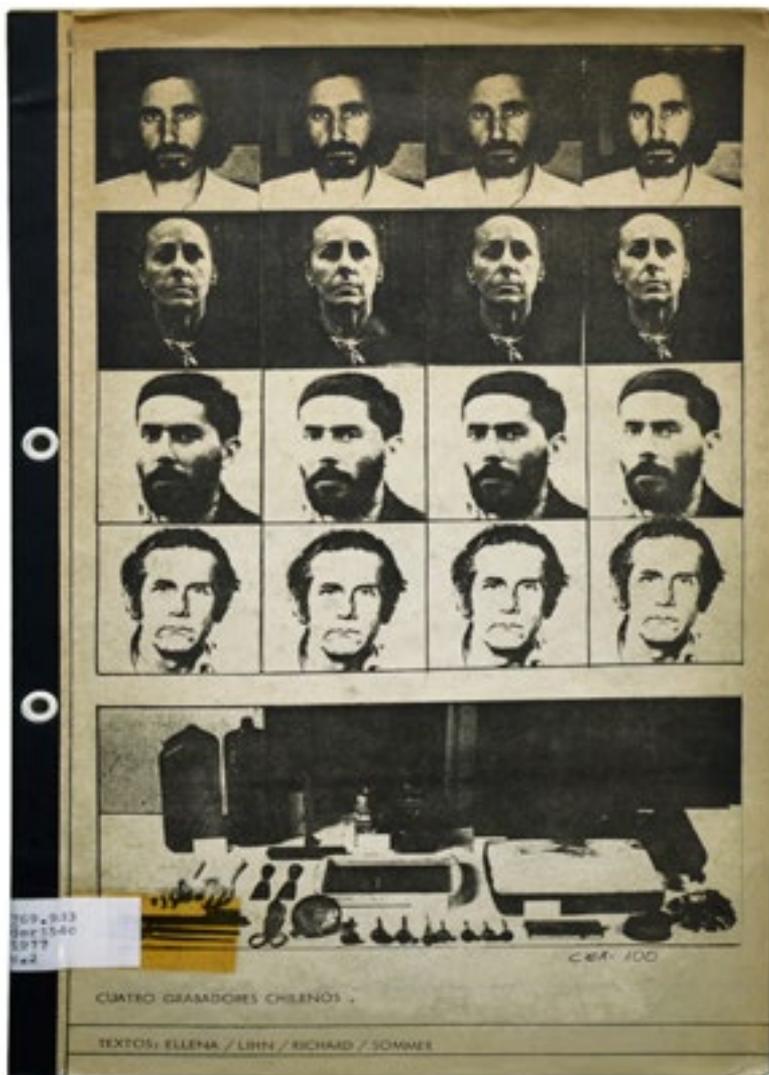
Carlos Altamirano

Carlos Leppe

Nelly Richard

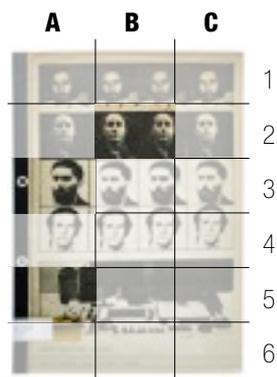


		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A3		Dos ojettillos metalicos blancos sobre una huincha de papel negro (simulación de cuero) a lo largo de todo el borde izquierdo.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	A5		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana	B2		Visualidad: Fotografía emulando la pose, encuadre y formato de las fotografías de Cédulas de Identidad.
	3.2 / Autoreflexividad			



> **Galería Cromo**
 >> 1977 (May.-Jun.)

Cuatro grabadores chilenos.



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	08
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Museo Nacional de Bellas Artes / Biblioteca y Centro de Documentación
PROPIETARIO	Museo Nacional de Bellas Artes / Biblioteca y Centro de Documentación
UBICACIÓN ACTUAL	769.983;Gcr154c;1977

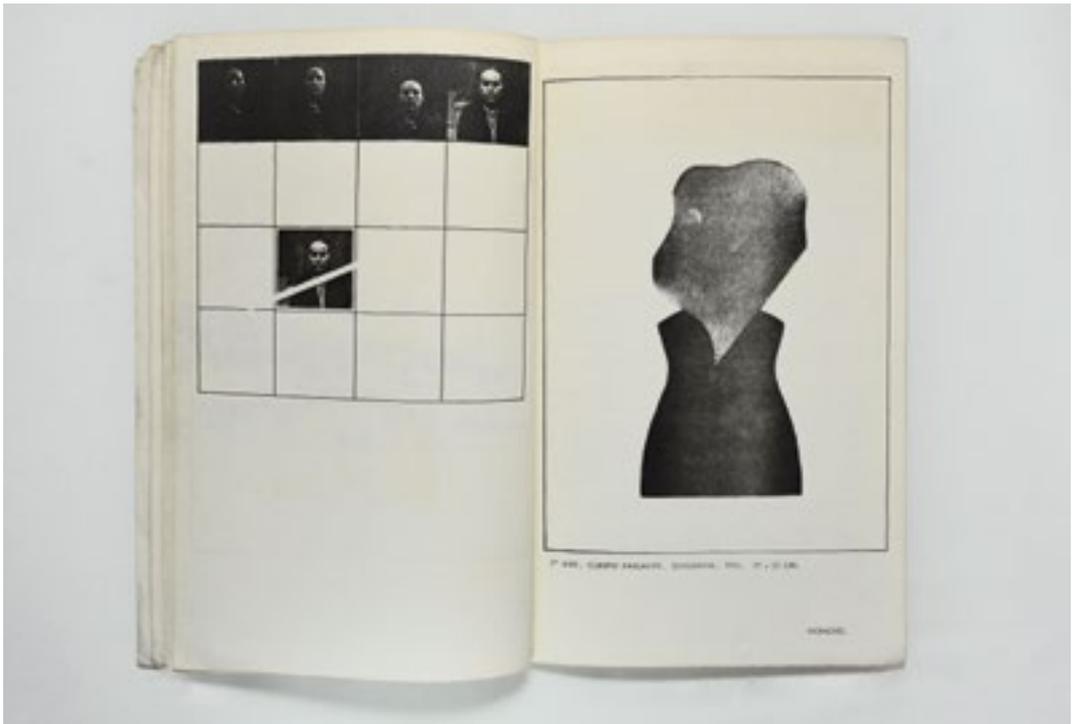
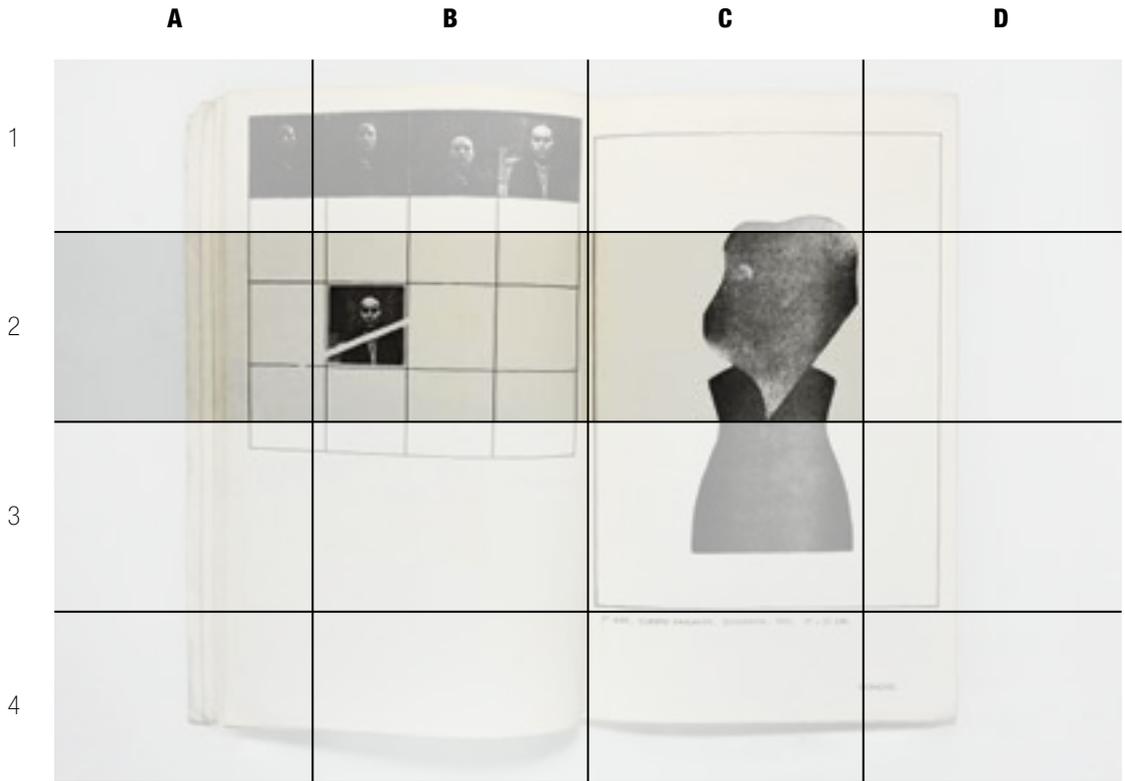
Identificación

NOMBRE COMÚN	Catálogo de exhibición.
TÍTULO	Cuatro Grabadores Chilenos
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Emilio Elena, Nelly Richard, Enrique Lihn, Waldemar Sommer [OBRAS] Carlos Altamirano, Luz Donoso, Pedro Millar, Eduardo Vilches [EDICIÓN] Galería Cromo [DIAGRAMA] Carlos Leppe
FECHA DE CREACIÓN	1977 (Mayo - junio)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 32,2 x 40 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 32,2 x 21,4 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SISTRATO INTERIOR] Papel Bond ahusado [SISTRATO PORTADA] Papel Bond ahusado
INSCRIPCIONES Y MARCAS	<p>En potrada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esquina inferior izquierda: Adhesivo con código de registro de uso interno del centro de documentación propietario de la edición. Sobre el cinta adhesiva transparente. - En esquina inferior derecha, manuscrito con lápiz pasta negro: “cex-100” <p>Página 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior izquierda, manuscrito con lápiz gráfico: “BAA3208-A25861” - En esquina inferior derecha: Manuscrito con lápiz gráfico: “769.983 Ger 154e 1997 c.2” - En borde inferior, centrado: Sitiker cuadrado blanco con manuscrito “329”, timbre violeta del “Museo Nacional de Bellas Artes, Biblioteca, Chile”, sobre el corrector e sobre el manuscrito con lápiz pasta negro “11.817” <p>Página 14:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina superior derecha: timbre violeta del “Museo Nacional de Bellas Artes, Biblioteca, Chile” <p>En tapa 3 / Reverso contraportada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desde el centro desplazado hacia la parte inferior: timbre en forma de elipse violeta del “Museo Nacional de Bellas Artes, Biblioteca, Chile” <p>En tapa 4 / anverso contraportada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha: Timbre azul redondo: “ahumada 254- Entrepiso, Galería Cromo, 84567 - Santiago de Chile.”

Descripción física	<p>> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 24 SISTEMA DE IMPRESIÓN: ENCUADERNACIÓN: Cuatro corchetes, sobre ellos cubierta de cuerina con dos ojettillos. INSERTOS: No.</p> <p>> PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: -- LOMO: No. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: No señala IMPRESA: No señala.</p>
--------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C2		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B2		Visualidad: Fotografía emulando la pose, encuadre y formato de las fotografías de Cédulas de Identidad.
	3.2 / Autoreflexividad	A2		Se hace visible la retícula que ordena la información sobre la página.



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C3		Fotografía cubierta con un papel negro, añadido con cinta adhesiva, donde se troquea la figura del artista trabajando.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B2		Visualidad: Fotografía tachada emulando la pose y encuadre de las fotografías de Cédulas de Identidad.
	3.2 / Autoreflexividad			



A

B

C

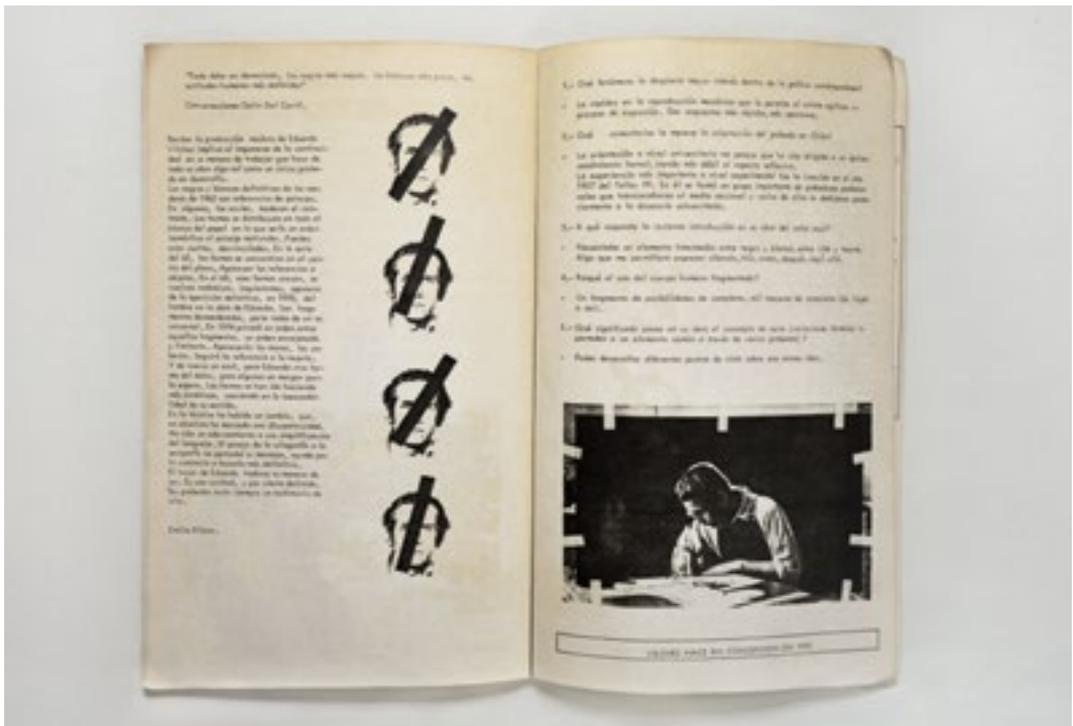
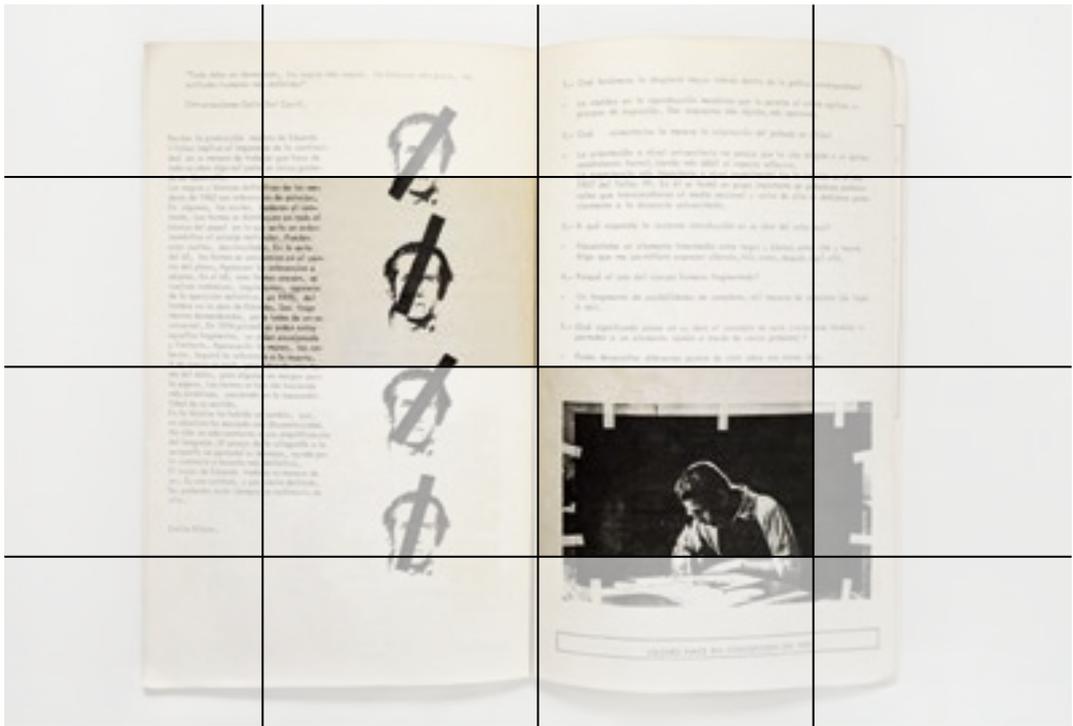
D

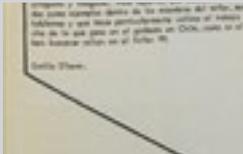
1

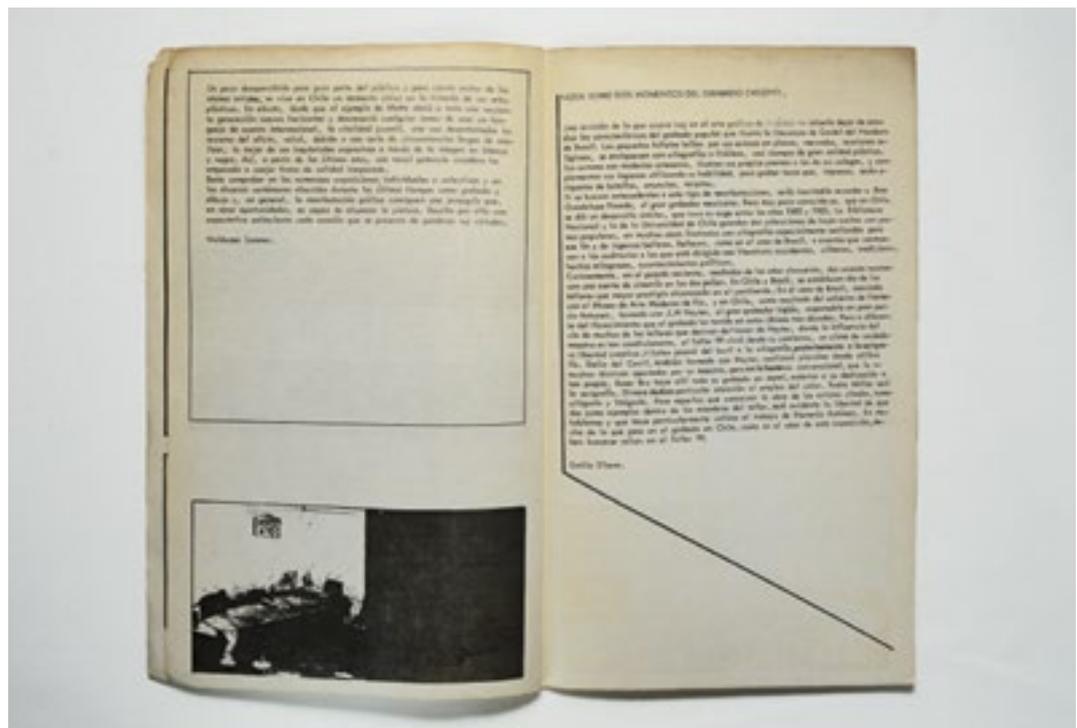
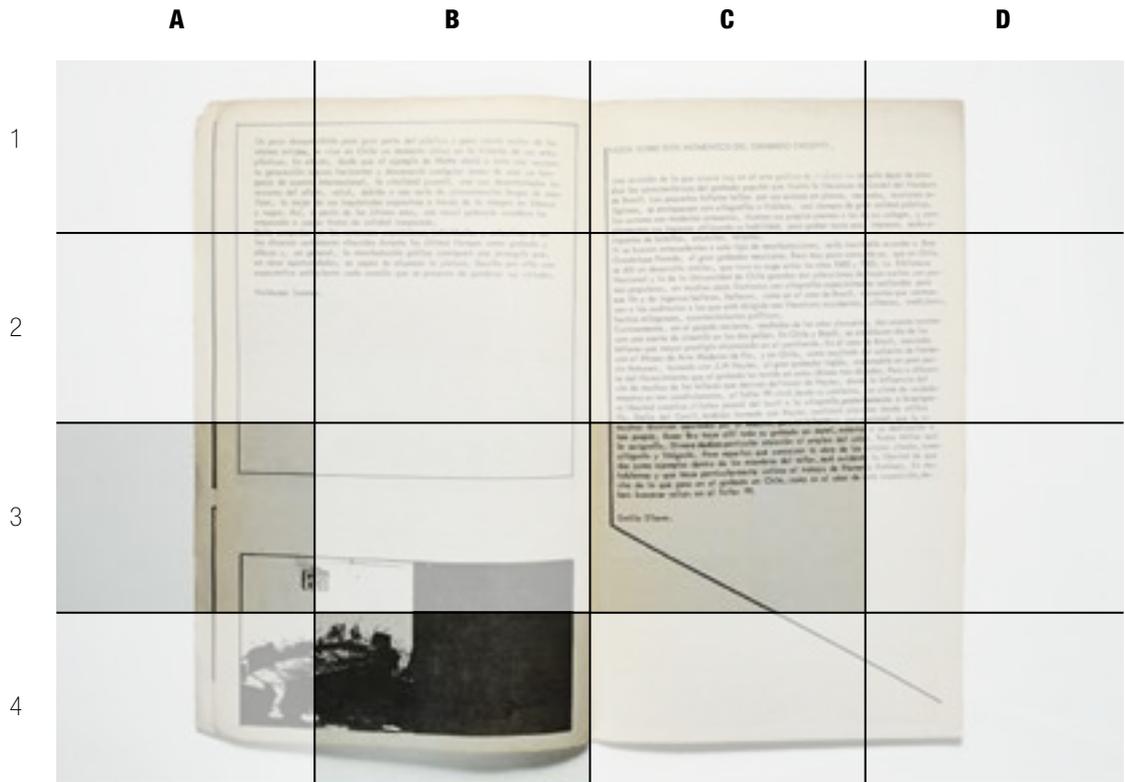
2

3

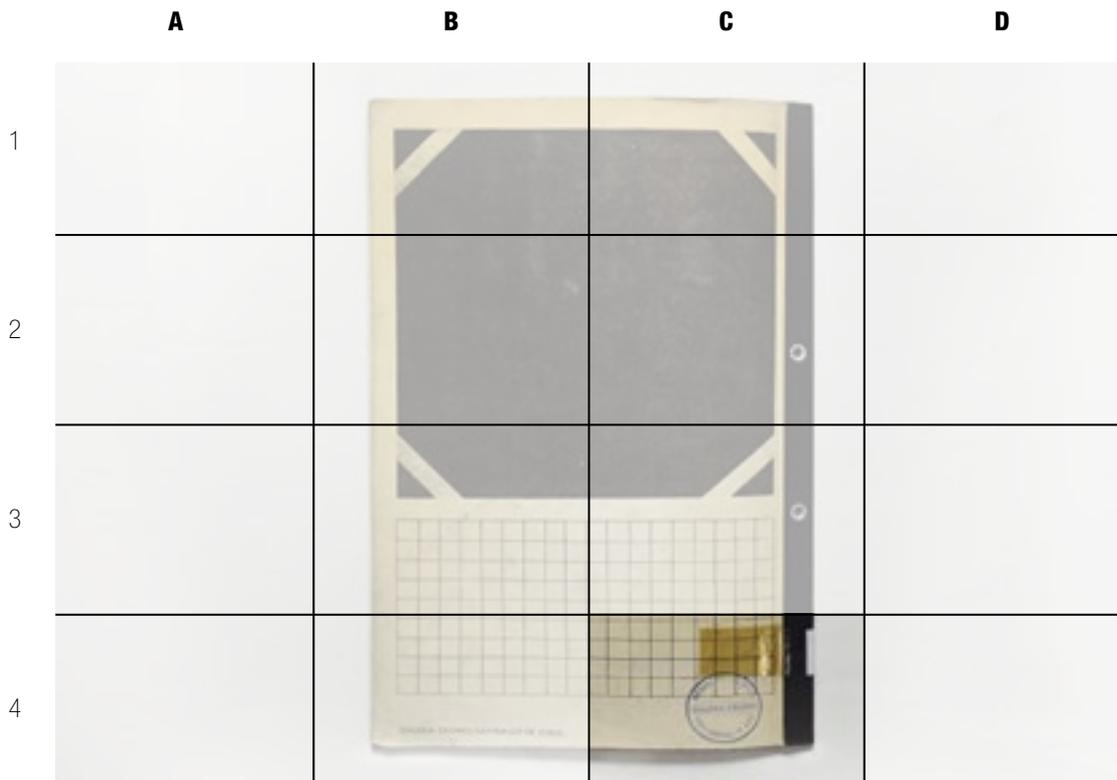
4

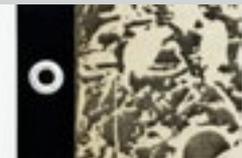


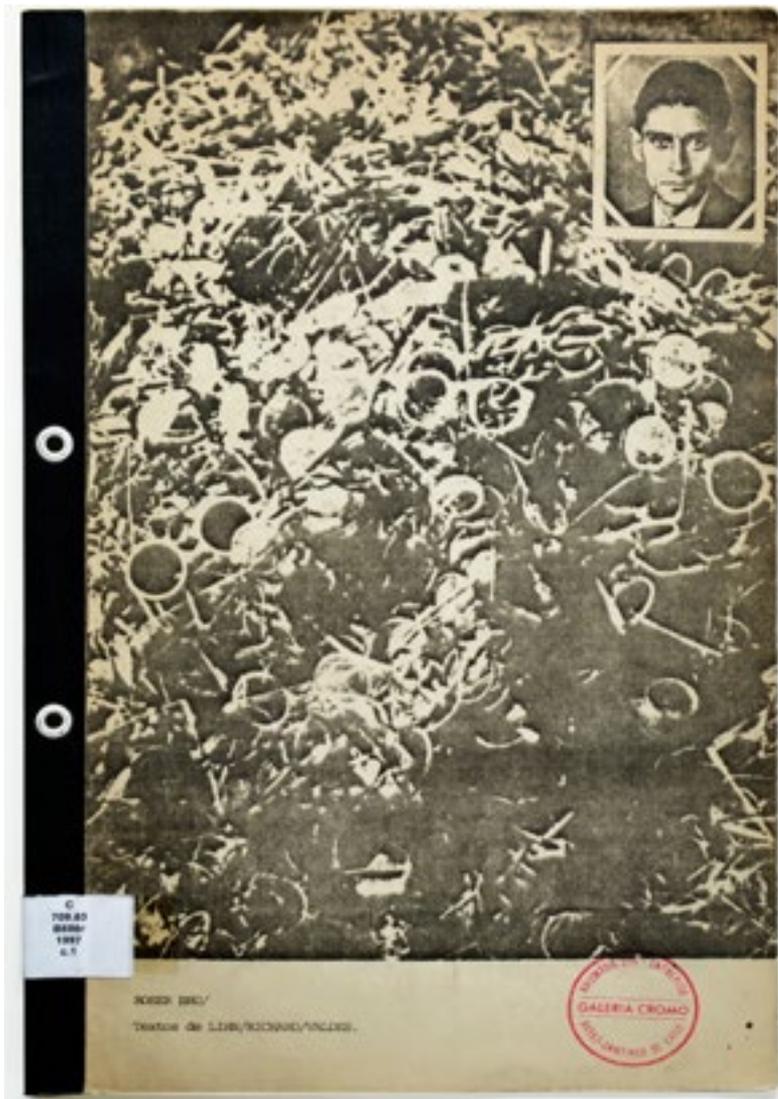
		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B4		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C3		Visualidad: Común en formulario, un raya diagonal al final del escrito se utiliza como clausura de espacio restante.
	3.2 / Autoreflexividad	A3		Se hace visible la retícula que ordena la información sobre la página.



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			Textura de la impresión de un timbre de goma. Este producto de la fuerza manual ejercida que unda la matriz sobre el sustrato.
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana			Timbre goma comúnmente utilizados para certificar la autenticidad de documentos emitidos por distinto tipo de instituciones.
	3.2 / Autoreflexividad			



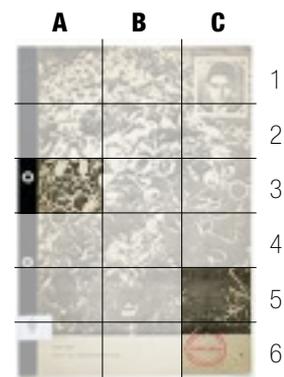
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A3		Dos ojettillos metalicos blancos sobre una huincha de papel negro (simulación de cuero) a lo largo de todo el borde izquierdo.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C5		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza	C6		Textura de la impresión de un timbre de goma. Esta producto de la fuerza manual ejercida que unde la matriz sobre el sustrato.
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana	C6		Visualidad: Timbre goma comúnmente utilizados para certificar la autenticidad de documentos emitidos por distinto tipo de instituciones.
	3.2 / Autoreflexividad			



> Galería Cromo

>> 1977 (jun.)

Roser Bru



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	09
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Museo Nacional de Bellas Artes / Biblioteca y Centro de Documentación
PROPIETARIO	Museo Nacional de Bellas Artes / Biblioteca y Centro de Documentación
UBICACIÓN ACTUAL	C;709.83;B886r;1977

Identificación

NOMBRE COMÚN	Catálogo de exhibición
TÍTULO	Roser Bru
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Enrique Lihn, Nelly Richard, Adriana Valdés. [OBRAS] Roser Bru [EDICIÓN] Galería Cromo [DIAGRAMACIÓN] Carlos Leppe [FOTOGRAFÍAS] Pas Errazuriz
FECHA DE CREACIÓN	1977 (junio)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 32,2 x 40 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 32,2 x 21,4 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SISTRATO INTERIOR] Papel Bond ahusado. [SISTRATO PORTADA] Papel Bond ahusado.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	<p>En potrada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esquina inferior izquierda: Adhesivo con código de registro de uso interno del centro de documentación propietario de la edición. Sobre el cinta adhesiva transparente. - En esquina inferior derecha, Timbre de goma redondo color rojo: "Ahumada 254 - Entrepiso, Galería Cromo, 84567 - Santiago de Chile." <p>En tapa 2, reverso potrada:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Esquina superior izquierda: manuscrito con lápiz grafito: "c 709.83 B8876r 1997 c1" <p>Páginas 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior izquierda, manuscrito con lápiz gráfico: "BAA3179 - 25832" - En borde inferior, centrado: timbre violeta del "Museo Nacional de Bellas Artes, Biblioteca, Chile", sobre el manuscrito con lápiz pasta negro "9.060" <p>En página 2 y 6: Rayas manuscritas de lápiz pasta azul, en el borde exterior de la pagina, centrado.</p>

DESCRIPCIÓN FÍSICA	<p>> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 24 SISTEMA DE IMPRESIÓN: -- ENCUADERNACIÓN: Cuatro corchetes, sobre ellos cubierta de cuerina con dos ojillos. INSERTOS: No.</p> <p>> PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: -- LOMO: No. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: No señala. IMPRESA: No señala.</p>
--------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	D1		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C1		Visualidad: Fotografía emulando la pose, formato y encuadre de las fotografías de Cédulas de Identidad.
	3.2 / Autoreflexividad			



A

B

C

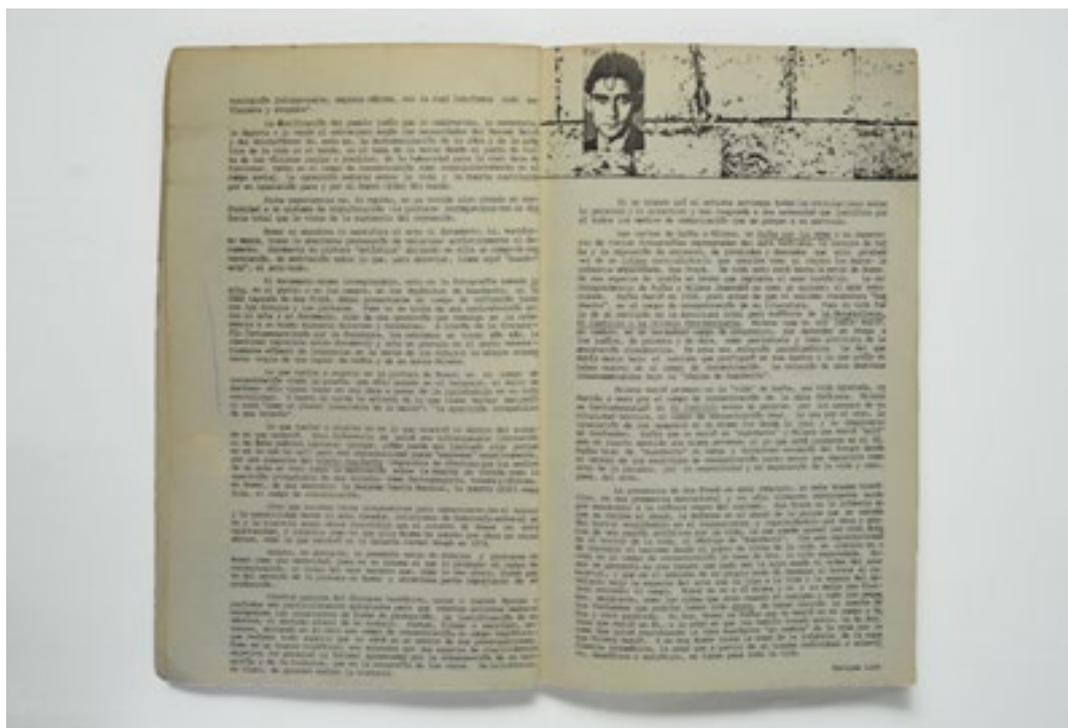
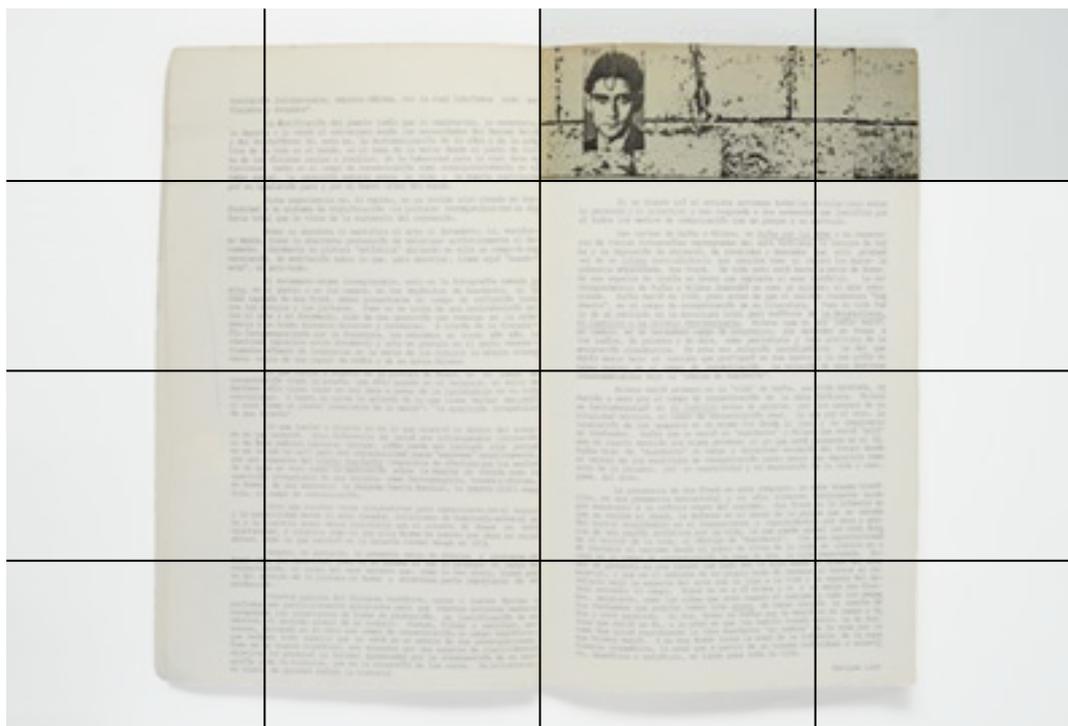
D

1

2

3

4



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B3	 <p>Se observa el borde de una imagen recortada y puesta en la matriz para construir la visualidad de la página.</p>
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	B2	 <p>Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.</p>
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B1	 <p>Fotografía sujeta con un clip como si la página se tratase de un ensayo de si misma.</p>
	3.2 / Autoreflexividad		



A

B

C

D

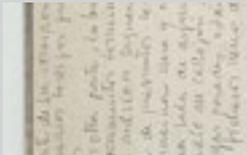
1

2

3

4



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	B2	 	 Manuscrito sobre hojas de lienas paralelas.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C1	 	 Visualidad: Fotografía emulando la pose, formato y encuadre de las fotografías de Cédulas de Identidad.
	3.2 / Autoreflexividad			



A

B

C

D

1

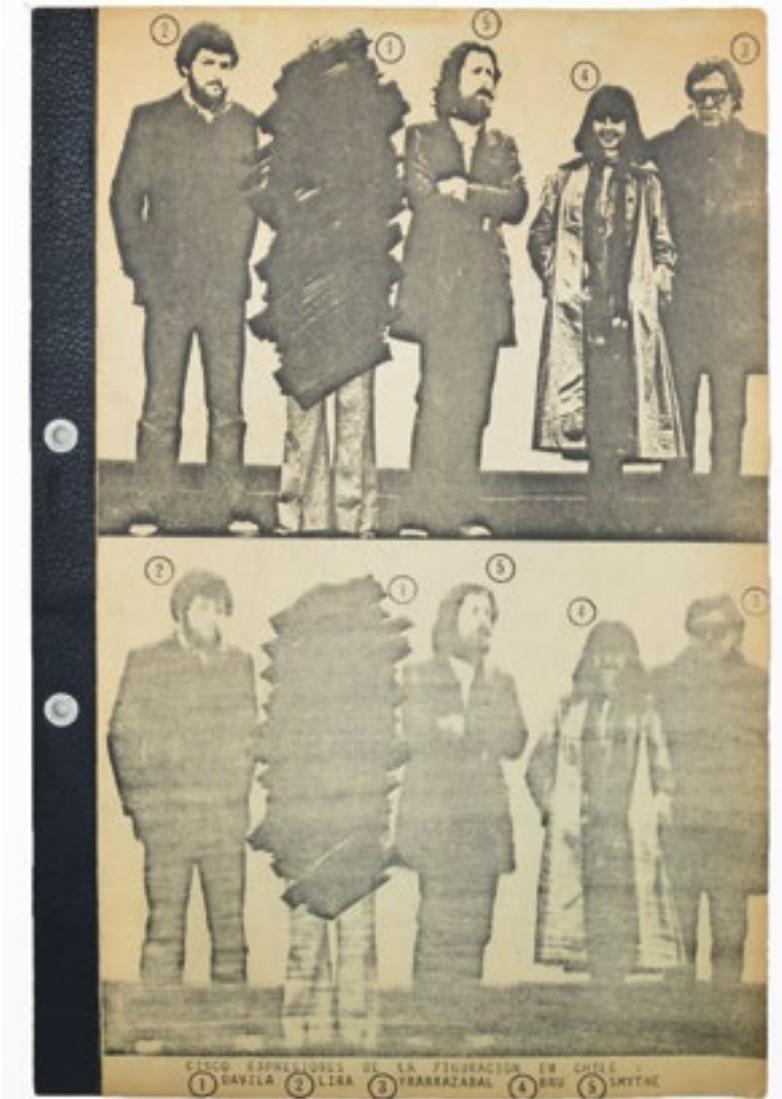
2

3

4

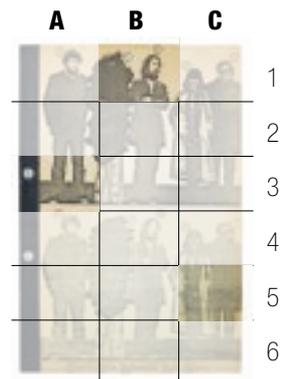


		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A3		Dos ojettillos metalicos blancos sobre una huincha de papel negro (simulación de cuero) a lo largo de todo el borde izquierdo.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C5		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana	B1		Visualidad: Catalogación y tachado de una imagen que documenta la identidad de un individuo. Recurrente en la inteligencia Militar.
	3.2 / Autoreflexividad			



> Galería Cromo
 >> 1977 (Jul.)

Cinco expresiones de la figuración en Chile.



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	10
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Biblioteca Campus Oriente > Sección Formato Grande.
PROPIETARIO	Pontificia Universidad Católica de Chile.
UBICACIÓN ACTUAL	759.983 C574e 1977

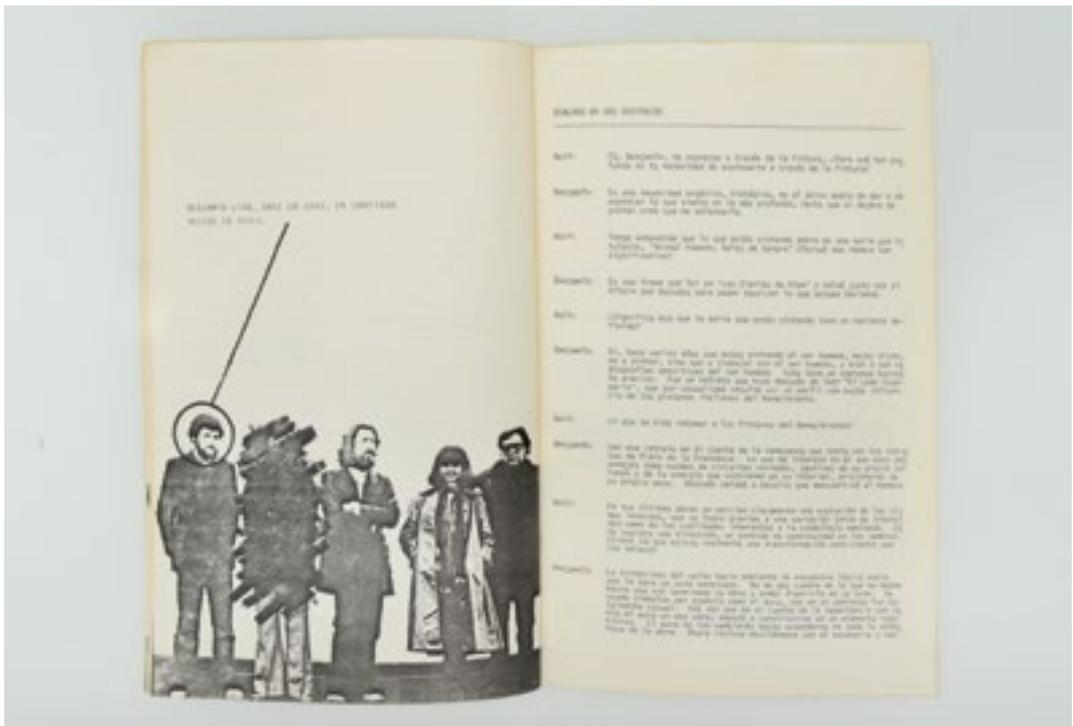
Identificación

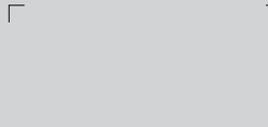
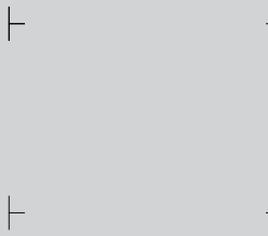
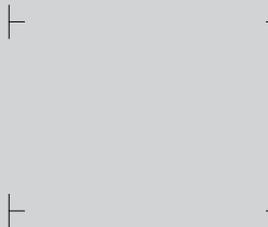
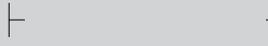
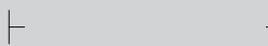
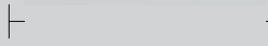
NOMBRE COMÚN	Catálogo de Exhibición
TÍTULO	Cinco expresiones de la figuración en Chile: Davila, lira, Yrarrazabal, Bru, Smythe
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Juan Dávila “Cartas a N. R.” Entrevista de Renato Yrarrazabal a Ricardo Yrarrazabal Montserrat Palmer y Roser Bru Dialogo entre Benjamin Lira y Rolf Behncke Entrevista de Renato Yrarrazabal a Francisco Smythe [OBRAS] Juan Dávila, Ricarco Yrarrazabal, Roser Bru, Francisco Smythe, Benjamin Lira [DIAGRAMACIÓN] Carlos Leppe [FOTOGRAFIA] Jaime Villaseca [EDICIÓN] Galería Cromo
FECHA DE CREACIÓN	1977 (Julio - Agosto)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 32,1 x 39,4 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 32,1 x 21,2 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel Bond ahusado. [SUSTRATO PORTADA] Papel Bond ahusado.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En el reverso de la contraportada, esquina inferior derecha: - Timbre de goma circular color morado con una nadadora en el centro y que resa en borde: “Nury Gonzalez, Santiago - Chile.” - En esquina inferior derecha, Timbre de goma redondo color rojo: “Ahumada 254 - Entrepiso, Galería Cromo, 84567 - Santiago de Chile.”
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 24. SISTEMA DE IMPRESIÓN: ¿Mimeografo? ENCUADERNACIÓN: Tres corchetes, sobre ellos cubierta de cuerina con dos ojettillos Metalicos. INSERTOS: No. > PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: ¿Mimeografo? LOMO: No. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: No señala. IMPRENTA: No señala.



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B4		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	A3		Visualidad: Catalogación y tachado de una imagen que documenta la identidad de un individuo. Recurrente en la inteligencia Militar.
	3.2 / Autoreflexividad			

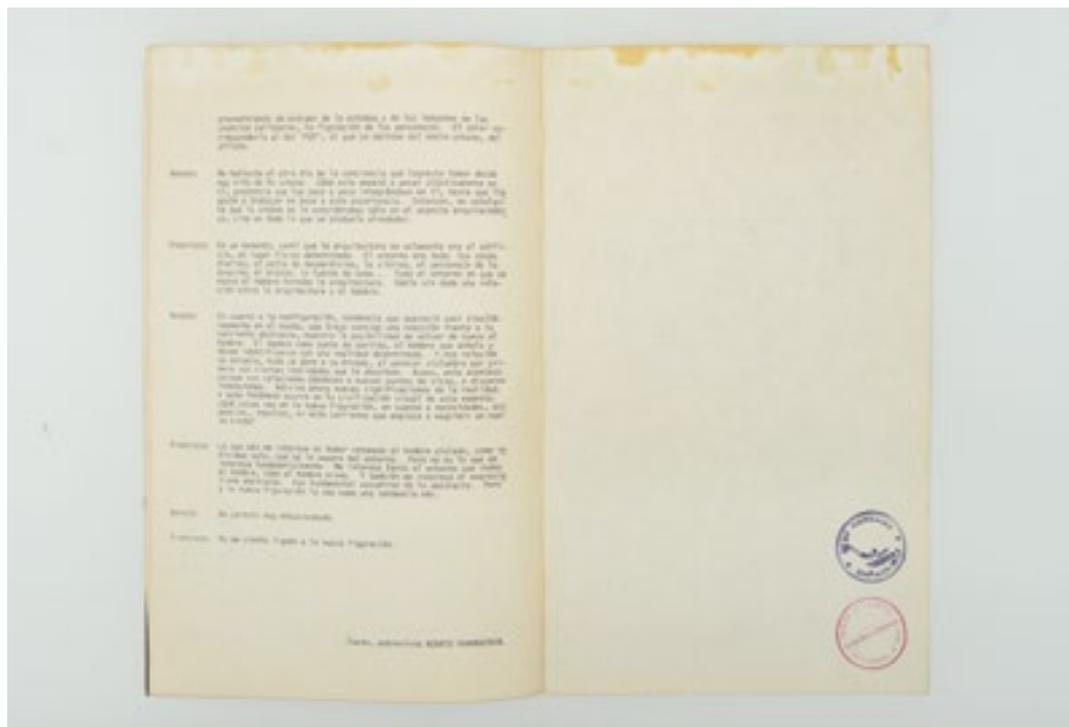
	A	B	C	D
1				
2				
3				
4				



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza	D4		Textura de la impresión de un timbre de goma. Esta producto de la fuerza manual ejercida que unde la matriz sobre el sustrato.
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	D4		Timbre goma comúnmente utilizados para certificar la autenticidad de documentos emitidos por distinto tipo de instituciones.
	3.2 / Autoreflexividad			



	A	B	C	D
1				
2				
3				
4				

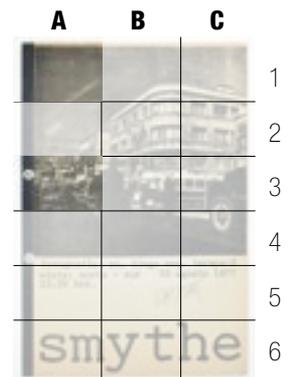


		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A3		Dos ojettillos metalicos blancos sobre una huincha de papel negro (simulación de cuero) a lo largo de todo el borde izquierdo.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	A1		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> **Galeria Cromo**
 >> 1977 (Sep.-Oct.)

Smythe



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	11
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Colección Particular.
PROPIETARIO	Pedro Montes Lira.
UBICACIÓN ACTUAL	Sin Catalogar.

Identificación

NOMBRE COMÚN	Catálogo de Exhibición
TÍTULO	Smythe
AUTOR/CREADOR	[TEXTO] Francisco Smythe, Nelly Richard [OBRA] Francisco Smythe [EDITA] Galería Cromo [DIAGRAMACIÓN] Carlos Leppe [FOTOGRAFIA] Pepe Moreno
FECHA DE CREACIÓN	1977 (Septiembre - Octubre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 40,7 x 33 cm [DIMENSIONES CERRADO] 22,4 x 33 cm
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel bond ahuesado [SUSTRATO PORTADA] Papel bond ahuesado
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En portada, mitad inferior del formato, manuscrito con lapiz grafito: "Smythe"
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 20 SISTEMA DE IMPRESIÓN: ENCUADERNACIÓN: Ojetillos metalicos y cinta de cuero al borde izquierdo INSERTOS: No. > PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: ¿Mimeografo? LOMO: No. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No, . TIRAJE: -- IMPRENTA: --



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			Visualidad: Se emula la estructura de un documento oficial identificación civil; como un certificado de nacimiento.
	3.2 / Autoreflexividad			

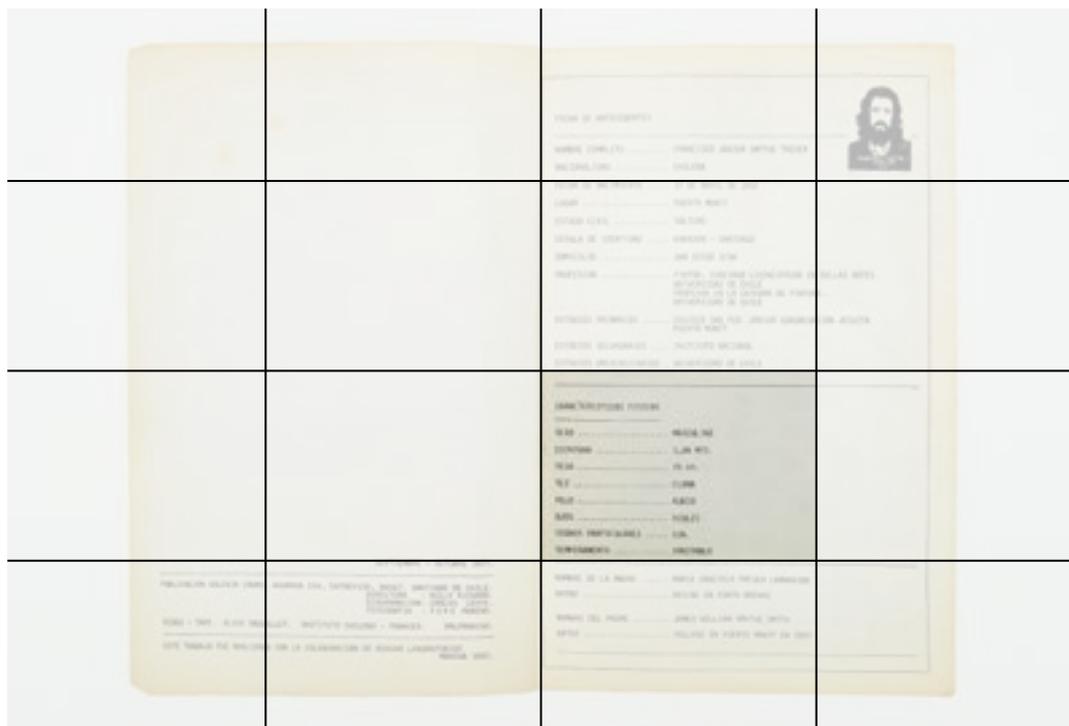
A**B****C****D**

1

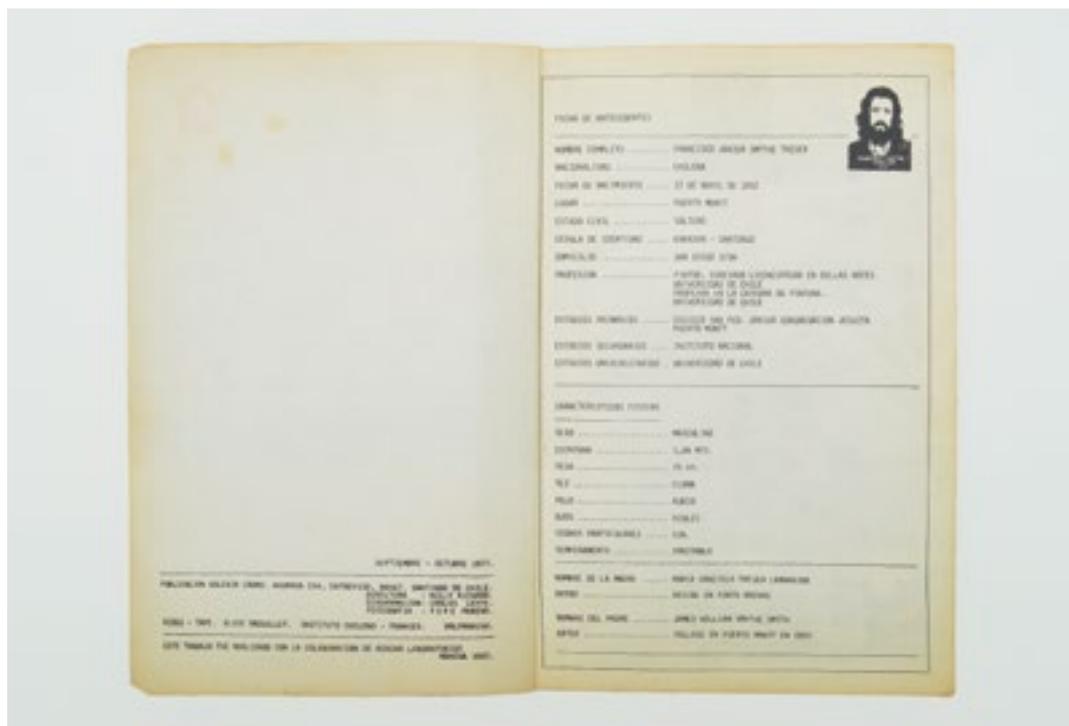
2

3

4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B2		Textura producida por imprimir una imagen “compleja” en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C3		Se decide incluir el marco de un fotografía instantánea (kodak safety film) donde se incluye información técnica de ésta.
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

D

1

2

3

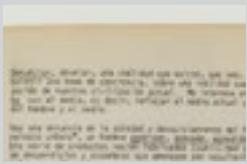
4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌	┐
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	┐
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	┐
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	┐
	2.2 / Textura de la copia		┌	┐
	2.3 / Marca de fuerza		┌	┐
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	┐
	3.2 / Autoreflexividad		┌  └	┐ Subrayados que otorgan un status de material de trabajo al libro en desmedro del status de objeto monumental, imposible de rayar. └



A

B

C

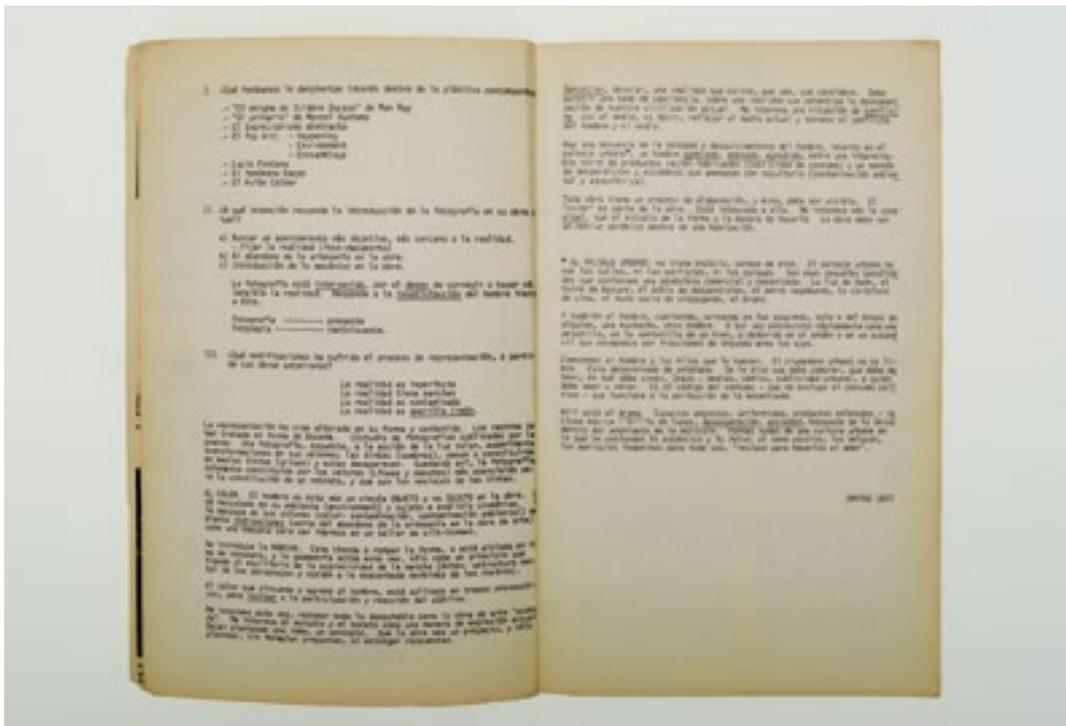
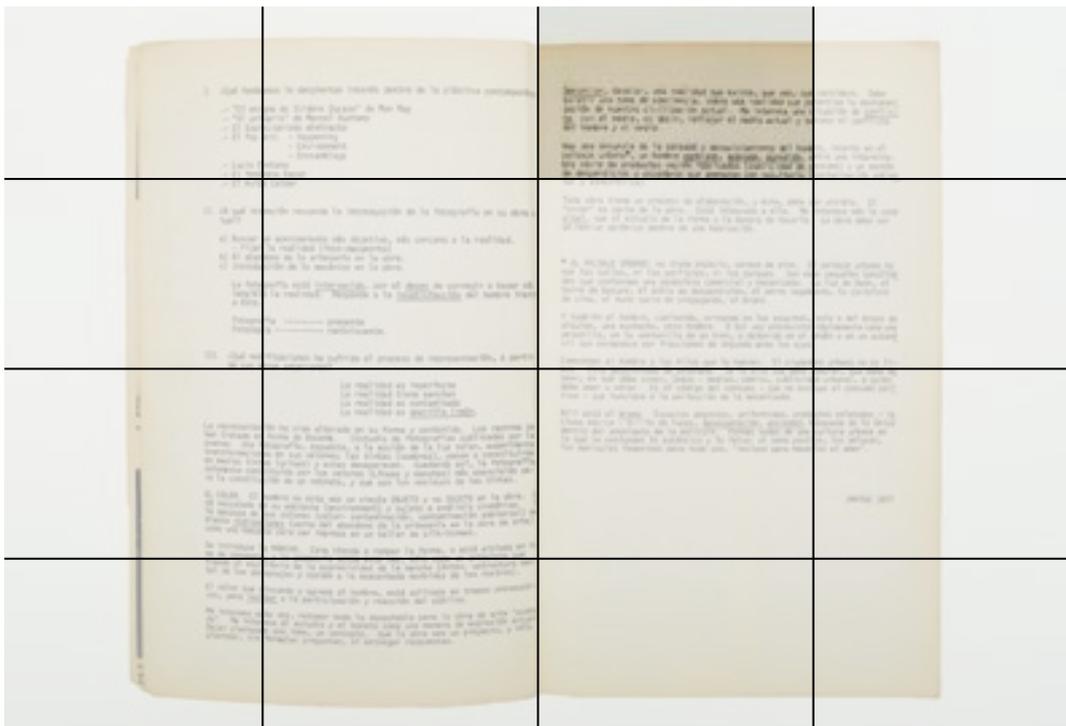
D

1

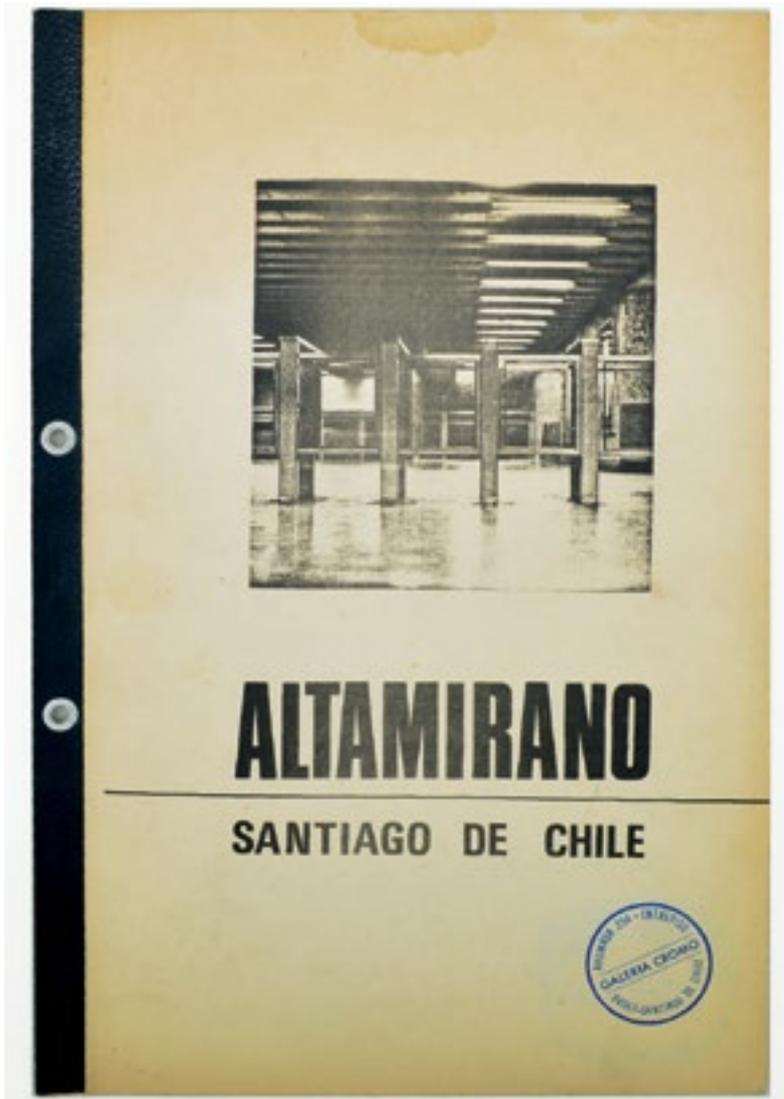
2

3

4



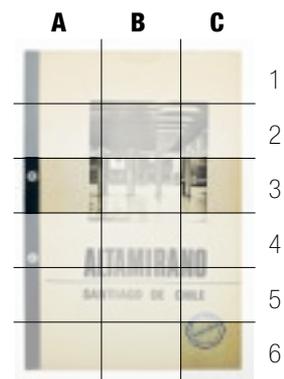
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A3		Dos ojettillos metalicos blancos sobre una huincha de papel negro (simulación de cuero) a lo largo de todo el borde izquierdo.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C3		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza	C6		Textura de la impresión de un timbre de goma. Esta producto de la fuerza manual ejercida que unde la matriz sobre el sustrato.
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana	C6		Visualidad: Timbre goma comúnmente utilizados para certificar la autenticidad de documentos emitidos por distinto tipo de instituciones.
	3.2 / Autoreflexividad			



> Galería Cromo

>> 1977 (Oct.)

Altamirano. Santiago de Chile



Administración

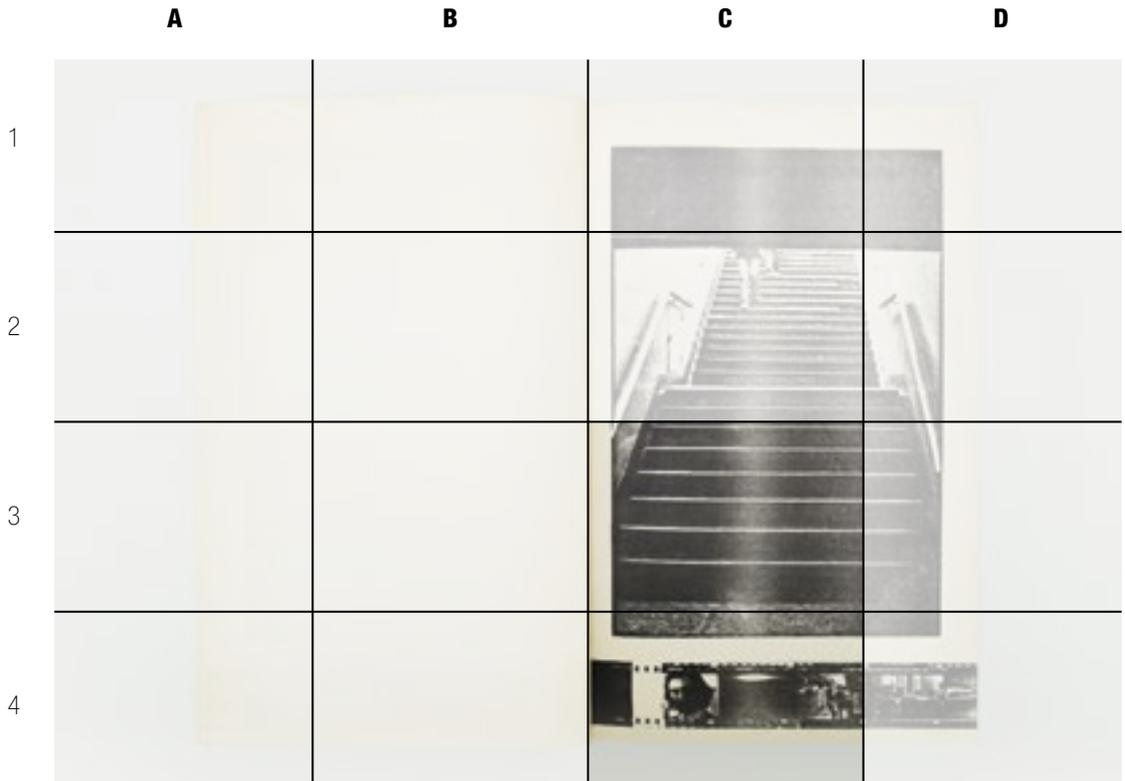
NÚMERO DE INVENTARIOS	12
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Colección Particular.
PROPIETARIO	Pedro Montes Lira.
UBICACIÓN ACTUAL	Sin Catálogo.

Identificación

NOMBRE COMÚN	Catálogo de Exhibición
TÍTULO	Altamirano. Santiago de Chile
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] [1] Carlos Altamirano. [2] Converzación: Felipe Casat, Gaspar Galaz, Mario Irarrazabal, Carlos Leppe, Nelly Richard / Eduardo Vilches. [OBRAS] Carlos Altamirano. [VIZUALIZACIÓN Y DIAGRAMACIÓN] Carlos Leppe, C. Altamirano. [FOTOGRAFÍA] Jaime Villaseca. [EDICIÓN] Galería Cromo
FECHA DE CREACIÓN	1977 (Octubre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 32,6 x 40 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 32,6 x 21,2 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel Bond ahusado. [SUSTRATO PORTADA] Papel Bond ahusado.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En portada: - Esquina inferior derecha Timbre circular azul: “Ahumada 254 - Entrepiso / Galería Cromo / 84567 - Santiago de Chile”
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 30 SISTEMA DE IMPRESIÓN: ¿Mimeografo? ENCUADERNACIÓN: Tres corchetes, sobre ellos cubierta de cuerina con dos ojettillos metalicos. INSERTOS: No. > PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: ¿Mimeografo? LOMO: No. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: No señala. IMPRENTA: No señala.



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C3		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C4		Rollo de una cámara fotográfica.
	3.2 / Autoreflexividad			



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C3		Indicadores manuscritos de las posibles direcciones que los pasajeros pueden seguir al tomar el tren o desplazarse por el andén.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C4		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

D

1

2

3

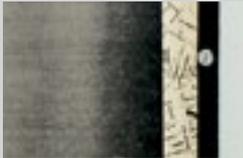
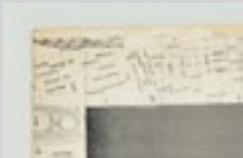
4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C3		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B1		Materialidad: Plano urbano de Santiago.
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

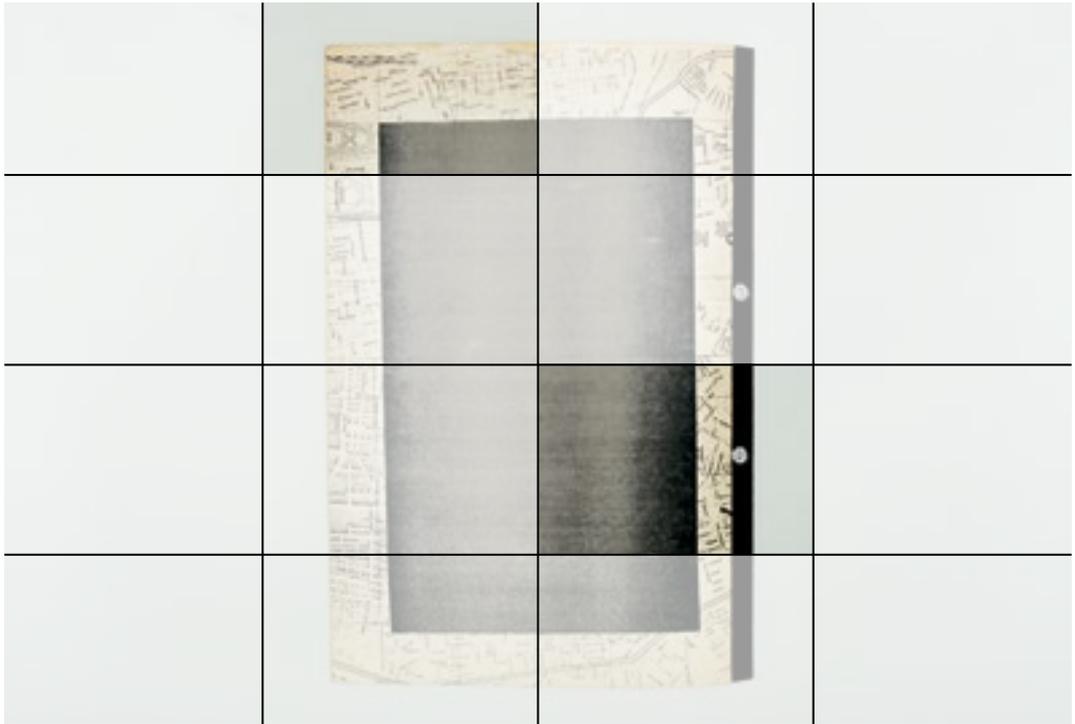
D

1

2

3

4

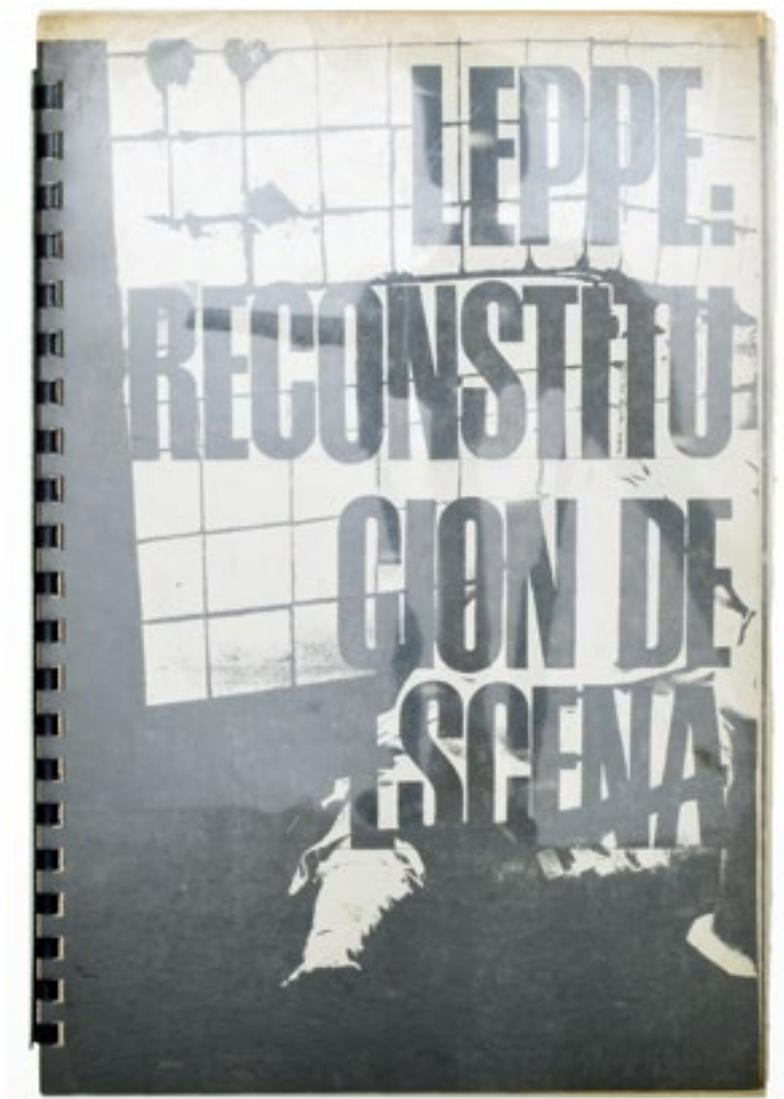


RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral plástico de color negro a lo largo del borde izquierdo de la publicación y mica plástica transparente.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B2		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> Galeria Cromo
 >> 1977 (Nov.- Dic.)

*Leppe:
 Recostitución de
 escena*



Administración

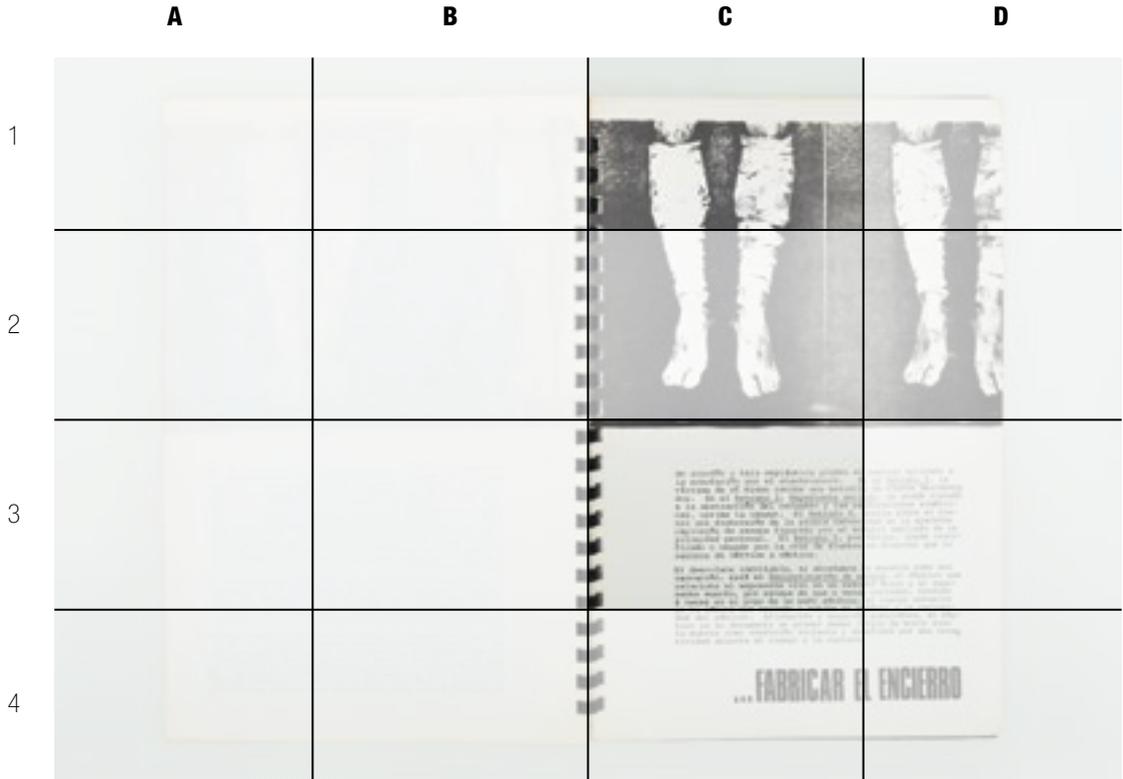
NÚMERO DE INVENTARIOS	13
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Colección Personal.
PROPIETARIO	Pedro Montes Lira.
UBICACIÓN ACTUAL	Sin Catalogar.

Identificación

NOMBRE COMÚN	Catálogo de exhibición
TÍTULO	Leppe: recostitución de escena
AUTOR/CREADOR	[TEXTO] Cristian Huneeus, Nelly Richard, Adriana Valdes [OBRA] Carlos Leppe [EDITA] Galería Cromo [DIAGRAMACIÓN Y VIZUALIZACIÓN] Carlos Leppe [FOTOGRAFÍAS] Jaime Villaseca
FECHA DE CREACIÓN	1977 (noviembre - diciembre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES CERRADO] 23 x 34 cm [DIMENSIONES ABIERTO] 44 x 34 cm
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel bond + papel couché [SUSTRATO PORTADA] Papel bond + mica plastica transparente
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En página 79, en la mitad superiro del libro, manuscrito con lápiz pasta azul: "Nemesio, / lo queremos, / Nelly Richard / Carlos Leppe"
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 94 páginas SISTEMA DE IMPRESIÓN: Fotocopia ENCUADERNACIÓN: Espiral plastico negro en borde izquierdo. INSERTOS: No. > PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: Fotocopia LOMO: No. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: No señala. IMPRESA: No señala



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C1		Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	C3		Subrayados que otorgan un status de material de trabajo al libro en desmedro del status de objeto monumental, imposible de rayar.



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C1-2 	Recortes de reproducciones de los pliegos que integraban la obra "El Perchero" (1975) de Carlos Leppe.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	D4 	Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C3 	Gasa para vendar heridas.
	3.2 / Autoreflexividad	C4 	Tramo blanco en el borde izquierdo perforado para su uso dentro de un archivador. La página a modo de documento archivable.

A

B

C

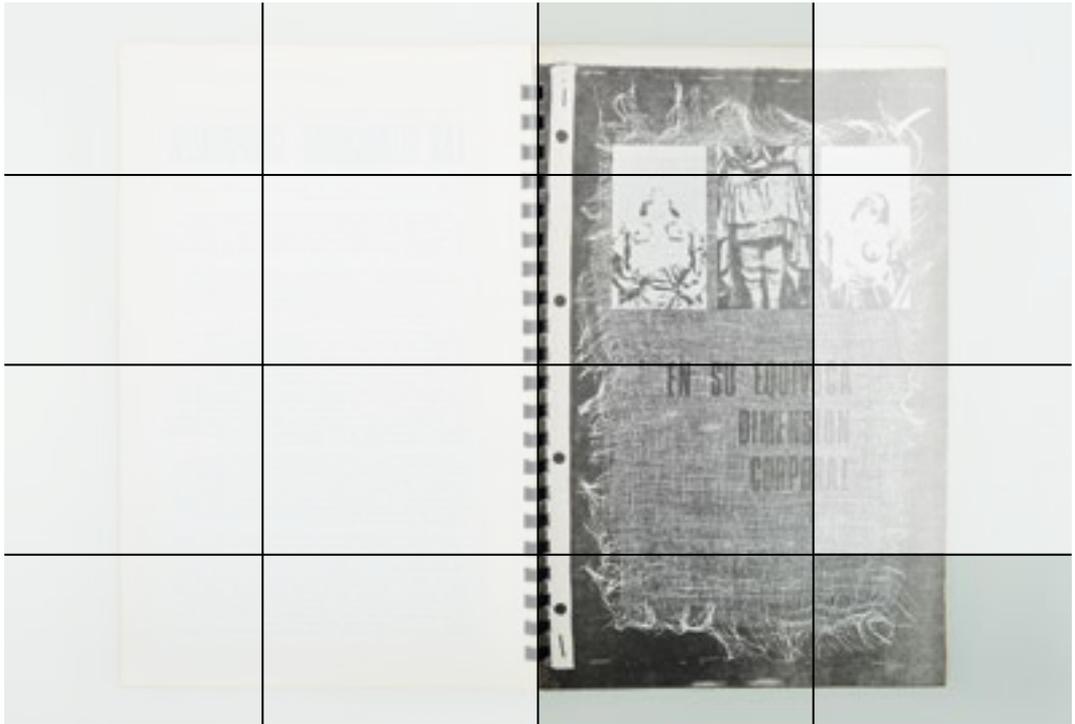
D

1

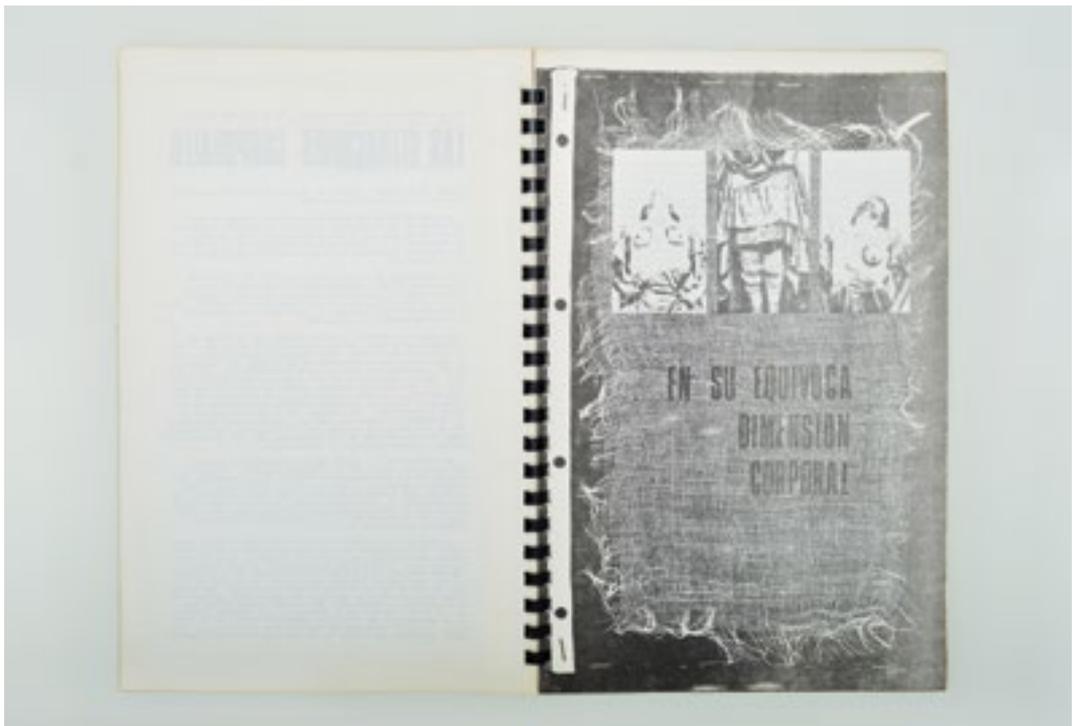
2

3

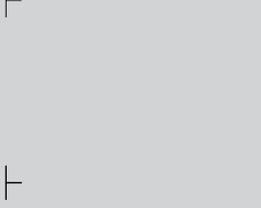
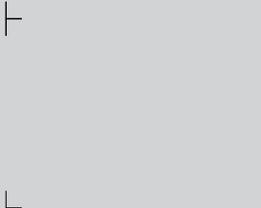
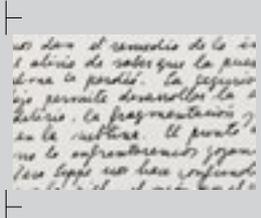
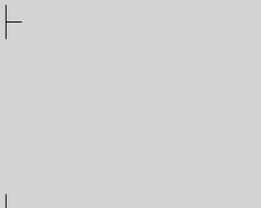
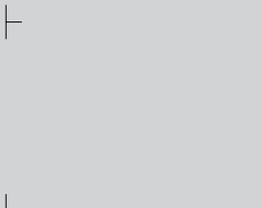
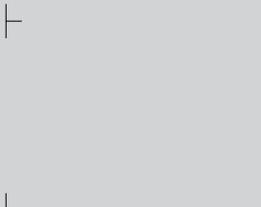
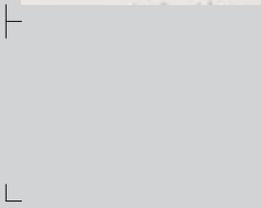
4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C2 		Se integra la reproducción de una carta de puño y letra del artista chileno Juan Domingo Dávila, enviada desde Melbourne, Australia.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C1 		Papelería institucional del Prince Henry's Hospital de Melbourne, Australia.
	3.2 / Autoreflexividad			

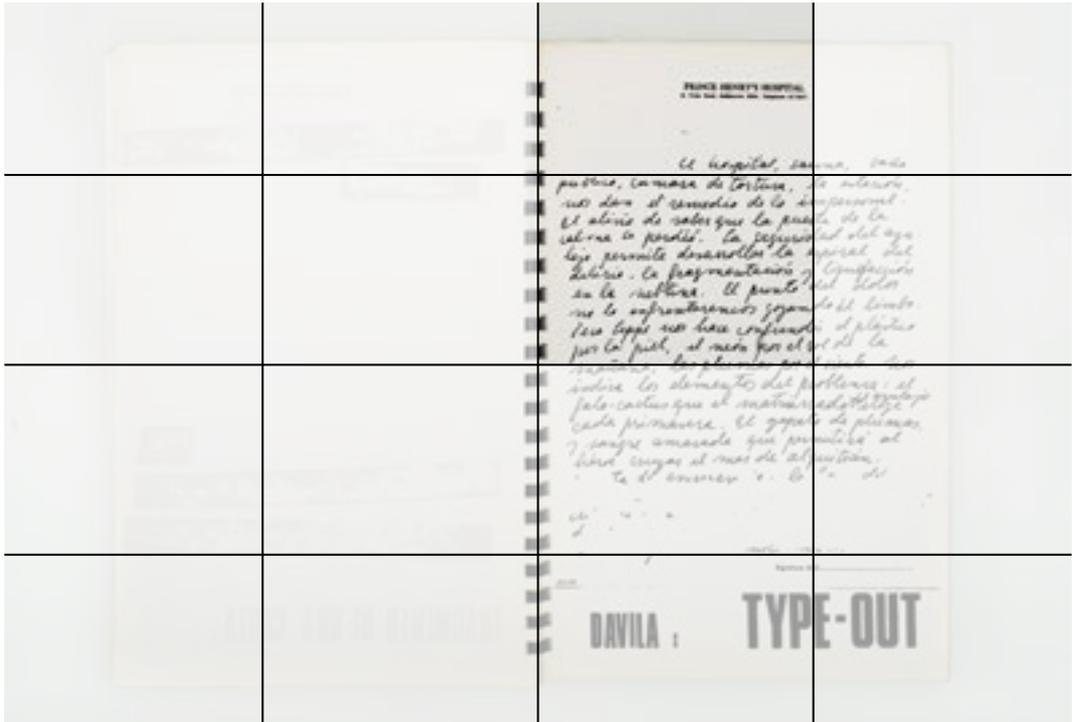
A**B****C****D**

1

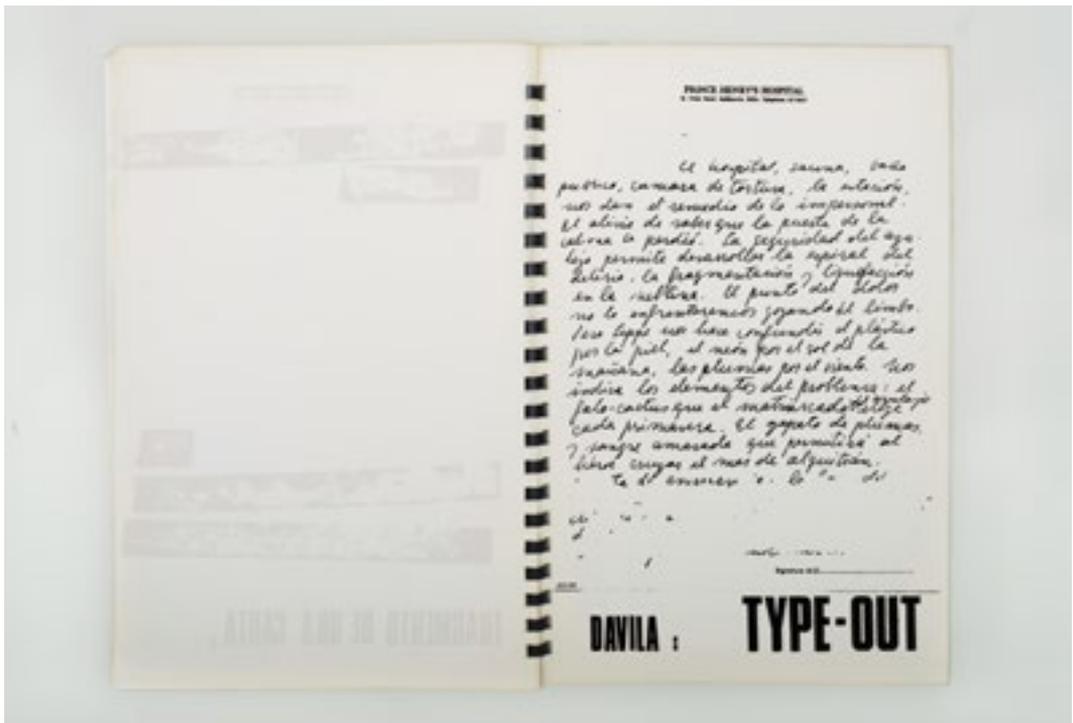
2

3

4



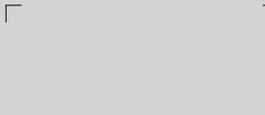
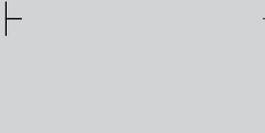
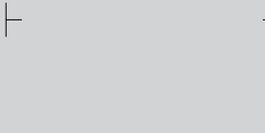
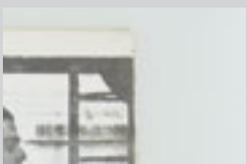
RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos	B/C1		La publicación posee páginas en blanco de papel couché insertas a distintos tramos, cuyo brillo contrasta con la opacidad del papel bond.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			Tinta serigrafica.
	2.2 / Textura de la copia			Textura producida por imprimir una imagen "compleja" en un sistema precario de reproducción.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			Gasa para vendar heridas.
	3.2 / Autoreflexividad			Tramo blanco en el borde izquierdo perforado para su uso dentro de un archivador. La página a modo de documento archivable.

A

B

C

D

1

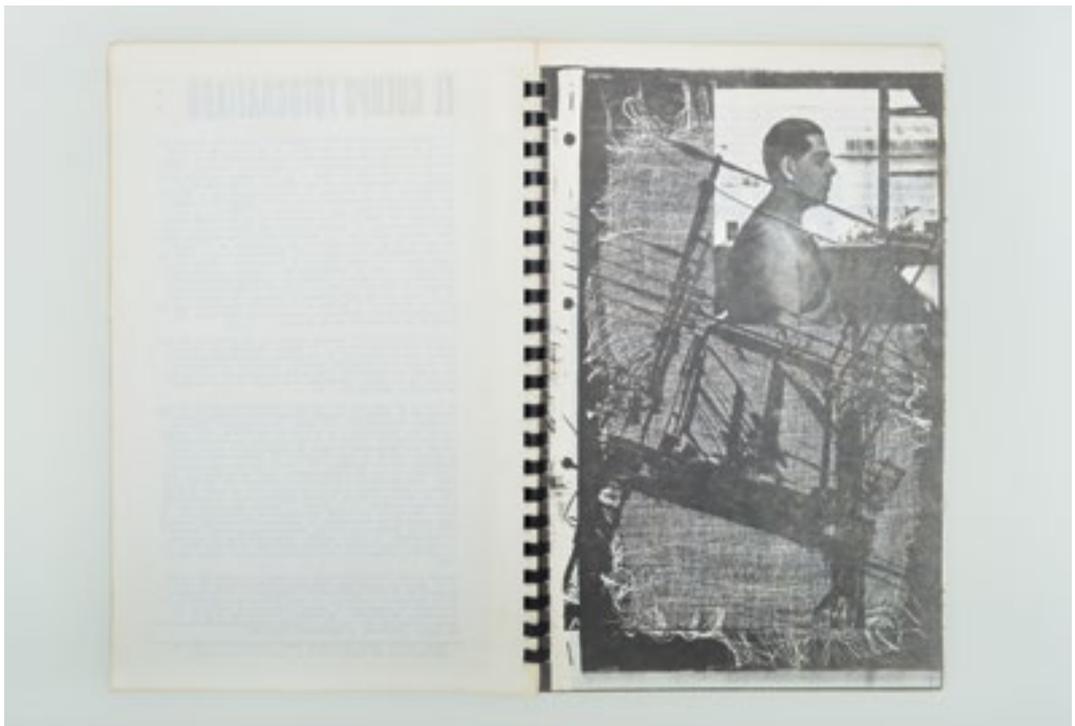
2

3

4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

3er GRUPO DE TRABAJO	AÑO	PÁG.
Del espacio de acá. Señales para una mirada americana.	1980	209
Anteparaiso	1982	223

3er

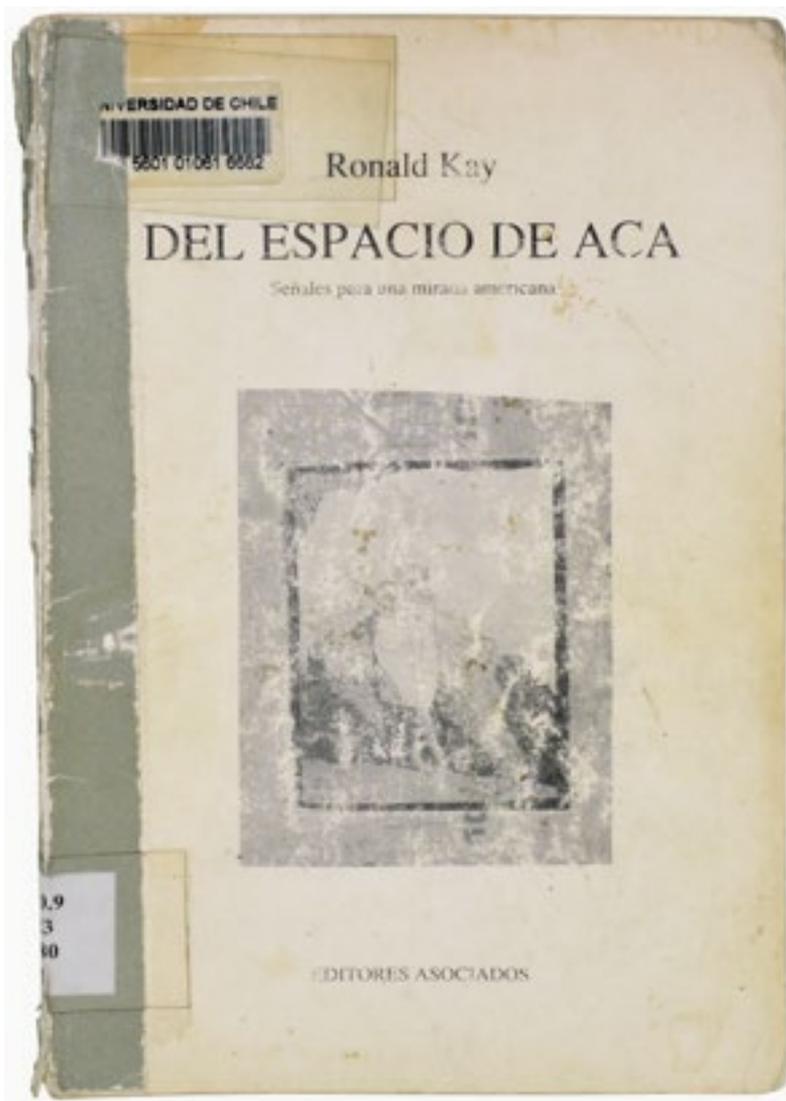
EDITORES ASOCIADOS

1980-1983

Paulina Castro
Mario Fonseca



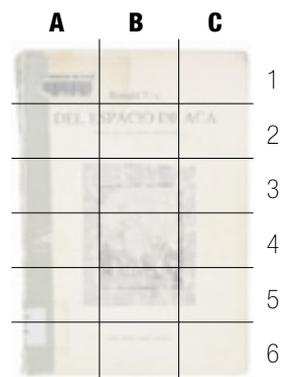
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌	└
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	+
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	+
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	+
	2.2 / Textura de la copia		┌	+
	2.3 / Marca de fuerza		┌	+
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	+
	3.2 / Autoreflexividad		┌	+
			└	└



> Editores Asociados

>> 1980 [Nov.]

*Del espacio de acá.
Señales para una
mirada americana.*



Administración

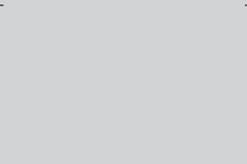
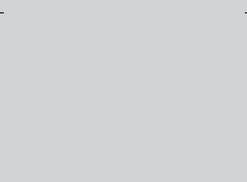
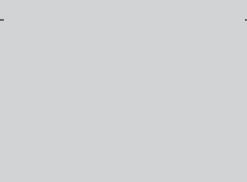
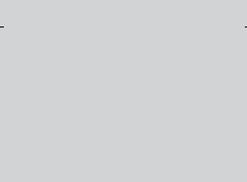
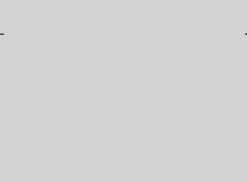
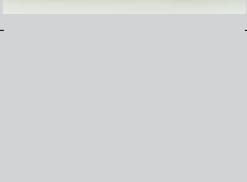
NÚMERO DE INVENTARIOS	14
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Universidad de Chile > Biblioteca de ICEI - Instituto de la Comunicación e Imagen > Colección General
PROPIETARIO	Universidad de Chile
UBICACIÓN ACTUAL	770.9 K23 1980

Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de artista.
TÍTULO	Del espacio de acá. Señales para una mirada americana
AUTOR/CREADOR	[AUTOR] Ronald Kay / [EDITOR] Editores Asociados
FECHA DE CREACIÓN	1980 [30 de noviembre]
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 18 cm x 54 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 18 cm x 27 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel Couché. [SUSTRATO PORTADA] Carton Couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	<p>portada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Adhesivo con código de registro de uso interno del centro de documentación propietario de la edición. Sobre el cinta adhesiva transparente. <p>pág. 1</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esquina superior derecha: con lápiz gráfico se escribió “%\$” encerrado un círculo. - En borde derecho a media página timbre negro redondo con la inscripción “Rosa Velasco, Stgo, 1994”. - En esquina inferior izquierda, timbre negro “Centro cultural palacio la moneda, Centro de documentación de las artes” <p>pág. 32</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior izquierda, timbre negro “Centro cultural palacio la moneda, Centro de documentación de las artes” - En esquina superior derecha timbre que posibilita la inscripción de información de donación (donante y fecha) “ donado por: Galería época / Fecha: No señala” - En esquina inferior derecha, con lápiz de pasar negro: “-002136-“ <p>Tapa 3 / reverso contraportada</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior izquierda “Ficha de devolución.” <p>Hoja de papel bond blanco de 12,3x7,7cm. dentro de sobre del mismo sustrato con timbre del centro cultural, añadido con pegamento. De uso interno del Centro de documentación propietario de la edición, ahí se anotan las fecha de devolución del préstamo.</p>

DESCRIPCIÓN FÍSICA	<p>> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 72 SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 Negro + Tinta Plateada ENCUADERNACIÓN: Cosido. INSERTOS: No.</p> <p>> PORTADA / SUSTRATO PORTADA Carton Couché. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. LOMO: Cuadrado. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: 700 ejemplares IMPRENTA: Cabo de Hornos</p>
--------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B2		Fotografía recortada de la publicación "Los indígenas fueguinos" de Martín Gusinde.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C4		"Contraportada de Revista ESTADIO, 1949"
	3.2 / Autoreflexividad			

A**B****C****D**

1

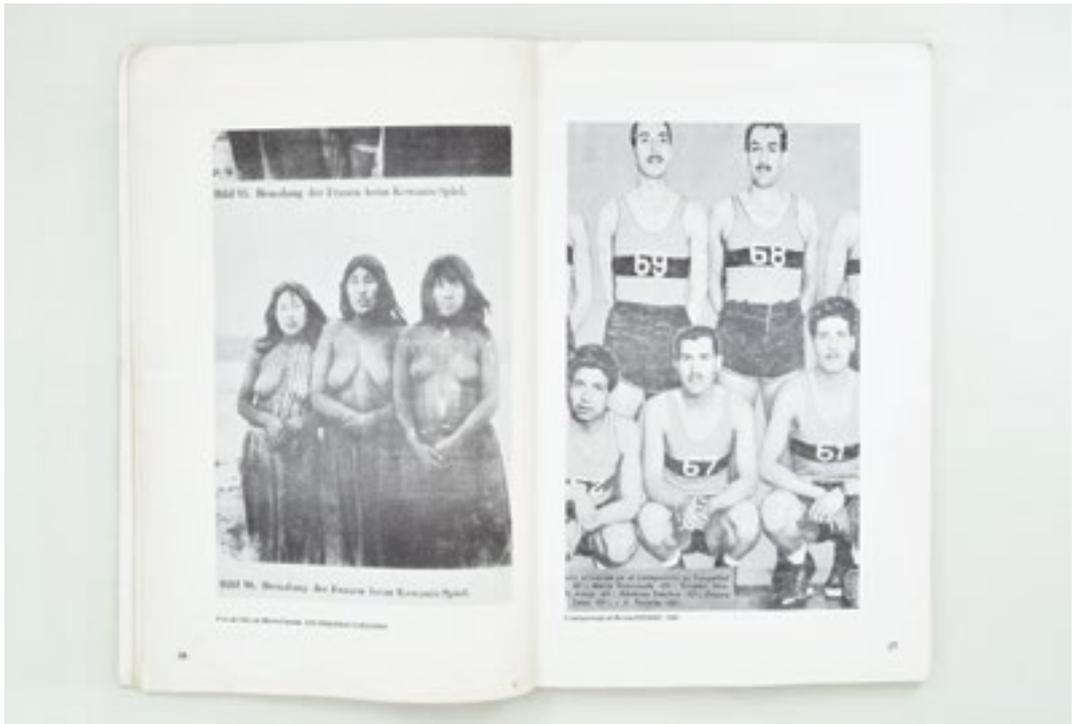
2

3

4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C2	 	 Anotación manuscrita sobre líneas paralelas.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C1	 	 Se utiliza la página de una revista o publicación otro.
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

D

1

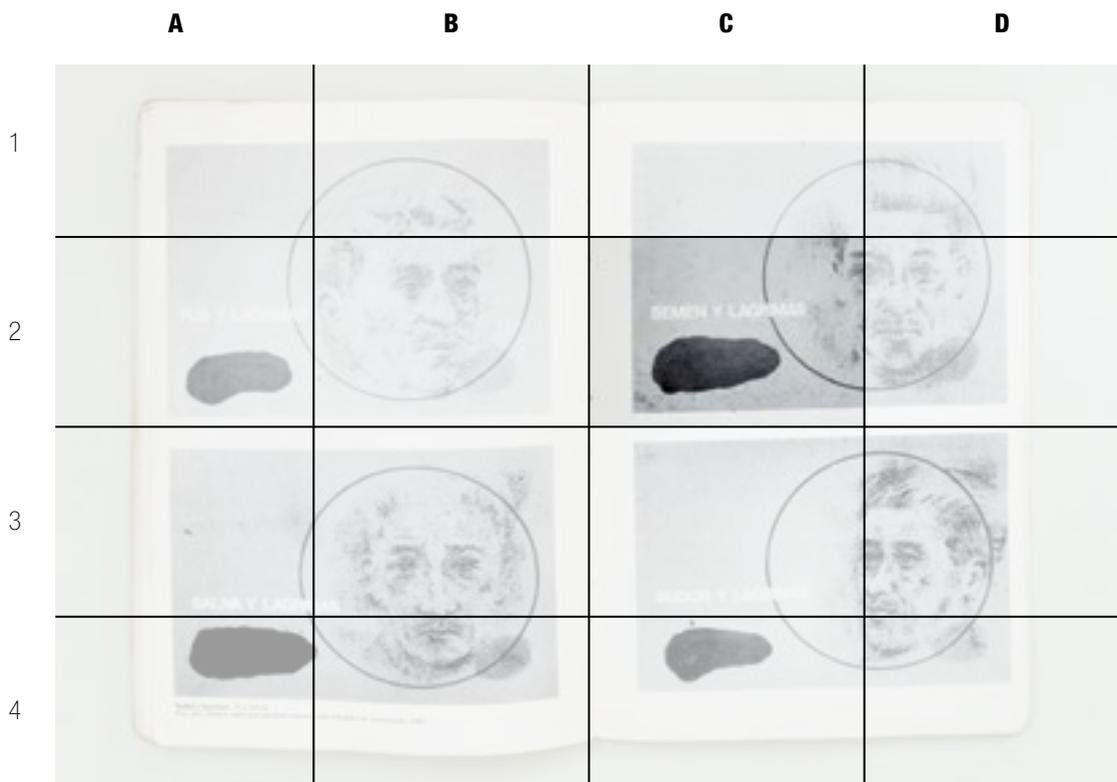
2

3

4



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			Fluido Corporal
	3.2 / Autoreflexividad			



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	B2		Anotación manuscrita sobre líneas paralelas.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C/D2		Fotografía recogida desde una revista policial.
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

D

1

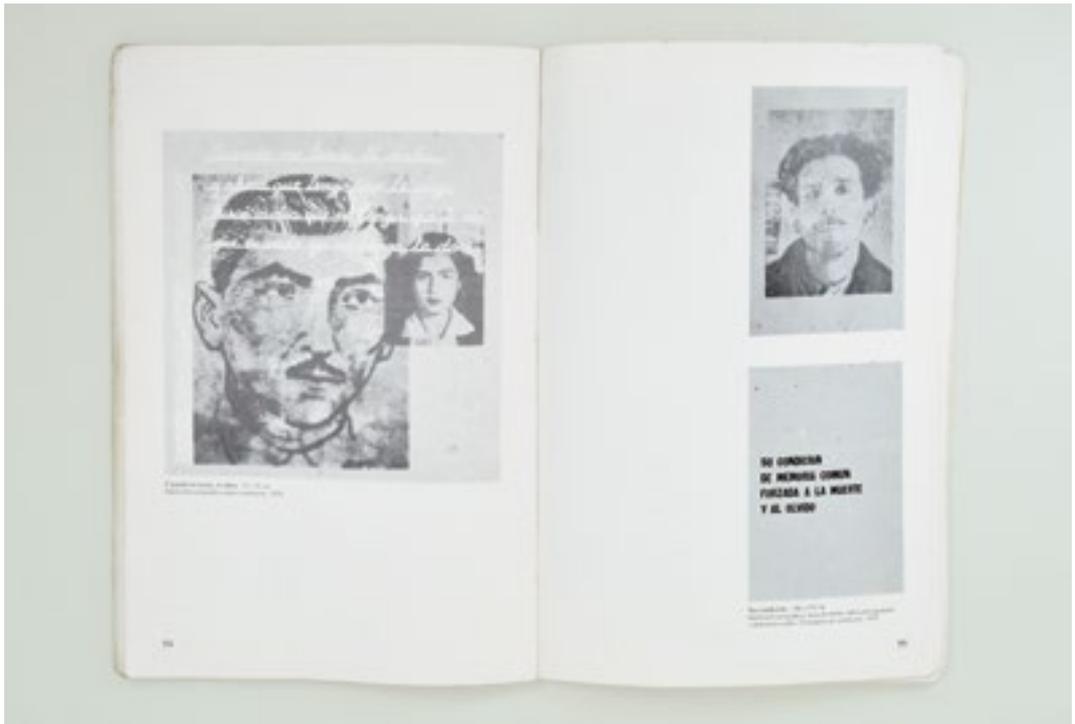
2

3

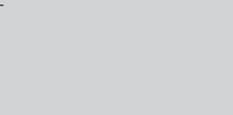
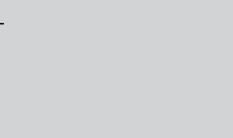
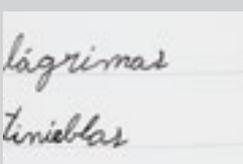
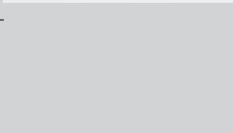
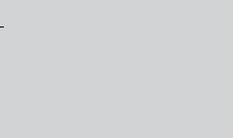
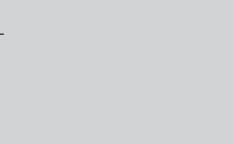
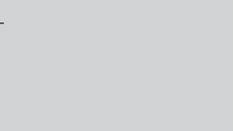
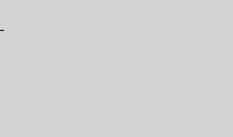
4



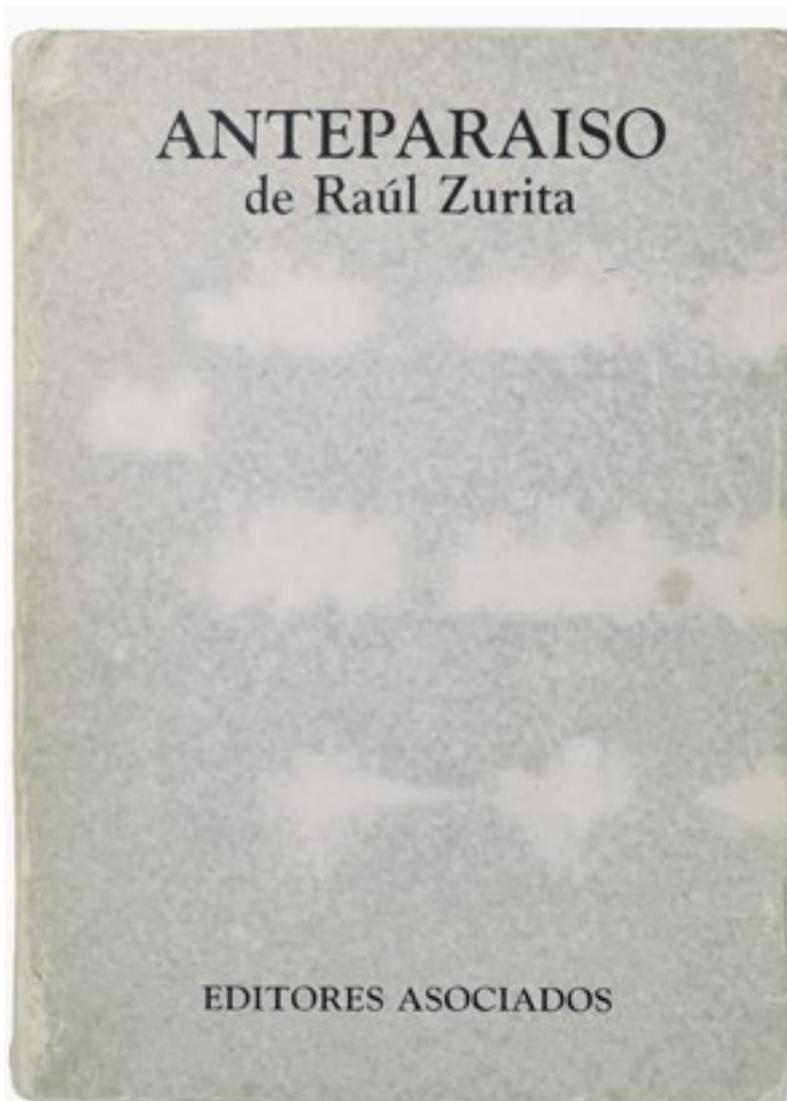
RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	B2		Anotación manuscrita sobre líneas paralelas.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			

		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌	└
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	+
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	+
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	+
	2.2 / Textura de la copia		┌	+
	2.3 / Marca de fuerza		┌	+
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	+
	3.2 / Autoreflexividad		┌	+
			└	└



> Editores Asociados

>> 1982

Anteparaiso

A	B	C	
ANTEPARAISO			1
			2
			3
			4
			5
			6

Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	15
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC COLIB CH861 Z96 1982 C.1

Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de artista.
TÍTULO	Anteparaiso.
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Raúl Zurita. [EDICIÓN] Editores Asociados. (Paulina Castro y Mario Fonseca)
FECHA DE CREACIÓN	1982
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 26,5 x 37 cm. (con solapa de 26,5 x 11,5 cm. EXTendido con solapa: 26,5 x 60 cm.) [DIMENSIONES CERRADO] 26,5 x 18,5 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel Couché. [SUSTRATO PORTADA] Cartón Couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	<p>En portada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esquina inferior izquierda: Adhesivo con código de registro de uso interno del centro de documentación propietario de la edición. Sobre el cinta adhesiva transparente. <p>Páginas 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina superior derecha, manuscrito con lápiz gráfico: "EC COLIB CH861 Z96 1982 C.1" - EN esquina inferior derecha: Manuscrito con lápiz grafito: "(1/65 EC" <p>Páginas 172:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior izquierda, adhesivo cuadrado de 4,1x4 cm. con código de barras - En esquina inferior derecha: Manuscrito con papi pasta negro: "-003497-"

DESCRIPCIÓN FÍSICA	<p>> INTERIOR /</p> <p>CANTIDAD DE PÁGINAS: 172. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 2/2 (negro y cian) ENCUADERNACIÓN: Cosido. INSERTOS: No.</p> <p>> PORTADA /</p> <p>SUSTRATO PORTADA: Cartón Couché. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 (negro)</p> <p>TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: No Señala. IMPRENTA: Arte gráfico y letras Ltda. / Impresora y editora Ograma Ltda. /Taller Uno Ltda.</p>
--------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

A

B

C

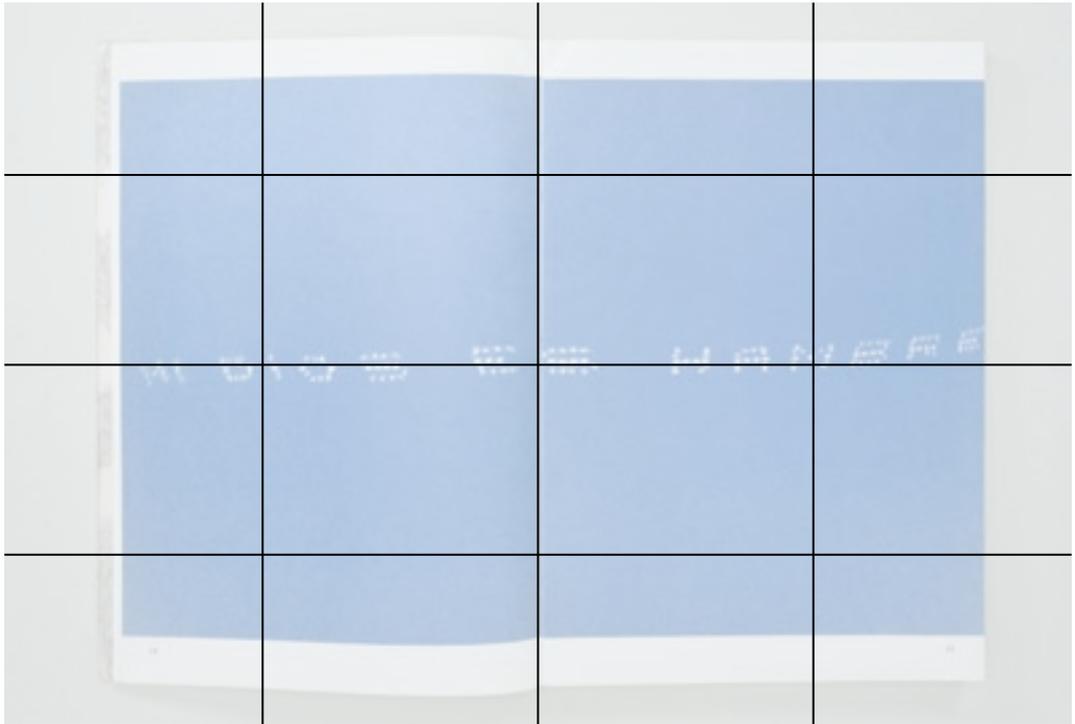
D

1

2

3

4



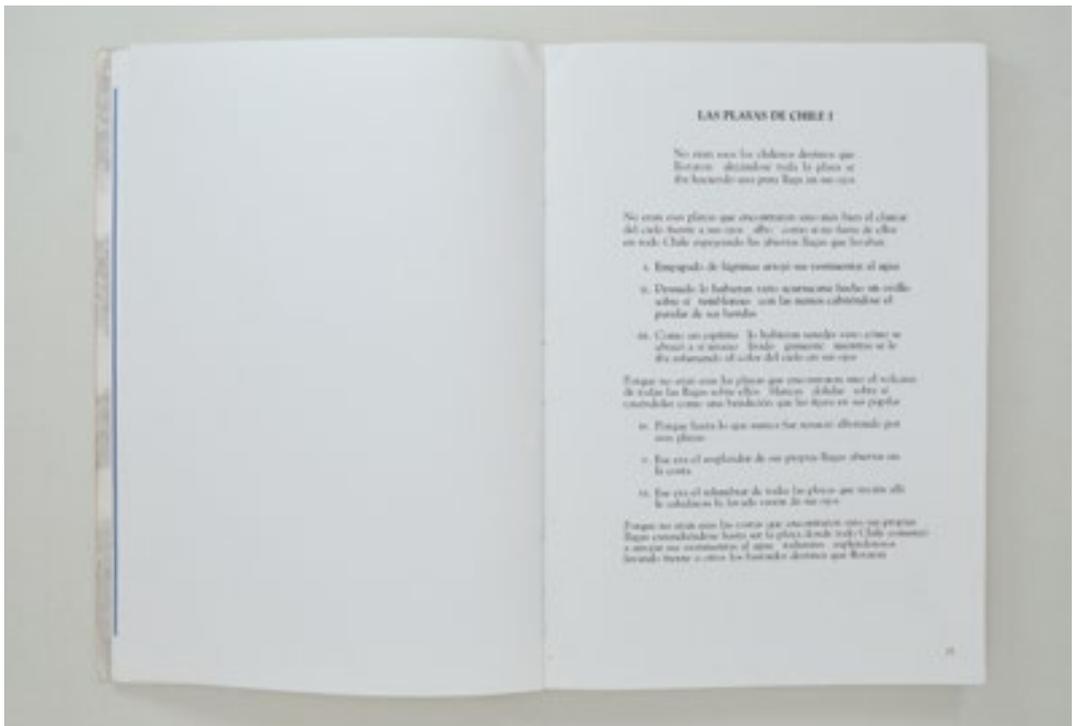
RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

	A	B	C	D
1				
2				
3				
4				



3er GRUPO DE TRABAJO	AÑO	PÁG.
Cuerpo correccional	1980	233
La cita amorosa. Sobre la pintura de Juan Dávila	1984	245
Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires.	1985	253
Pinturas postales de Eugenio Dittborn	1985	261
Margins and institutions. Art in Chile since 1973	1986	271
Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld	1986	281

4to

**FRANCISCO
ZEGERS
EDITOR**

1980-1994

Francisco Zegers



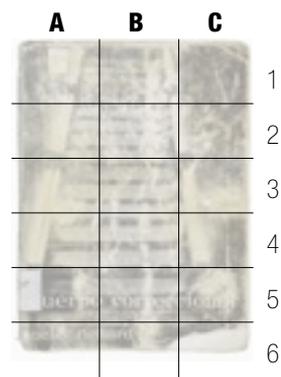
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌	└
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	+
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	+
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	+
	2.2 / Textura de la copia		┌	+
	2.3 / Marca de fuerza		┌	+
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	+
	3.2 / Autoreflexividad		┌	+
			└	└



> **Francisco Zegers editor**

>> 1980

Cuerpo Correccional



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	16
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Biblioteca Campus Oriente
PROPIETARIO	Pontificia Universidad Católica de Chile
UBICACIÓN ACTUAL	Sección Formato Grande 792.028 L598YR 1980

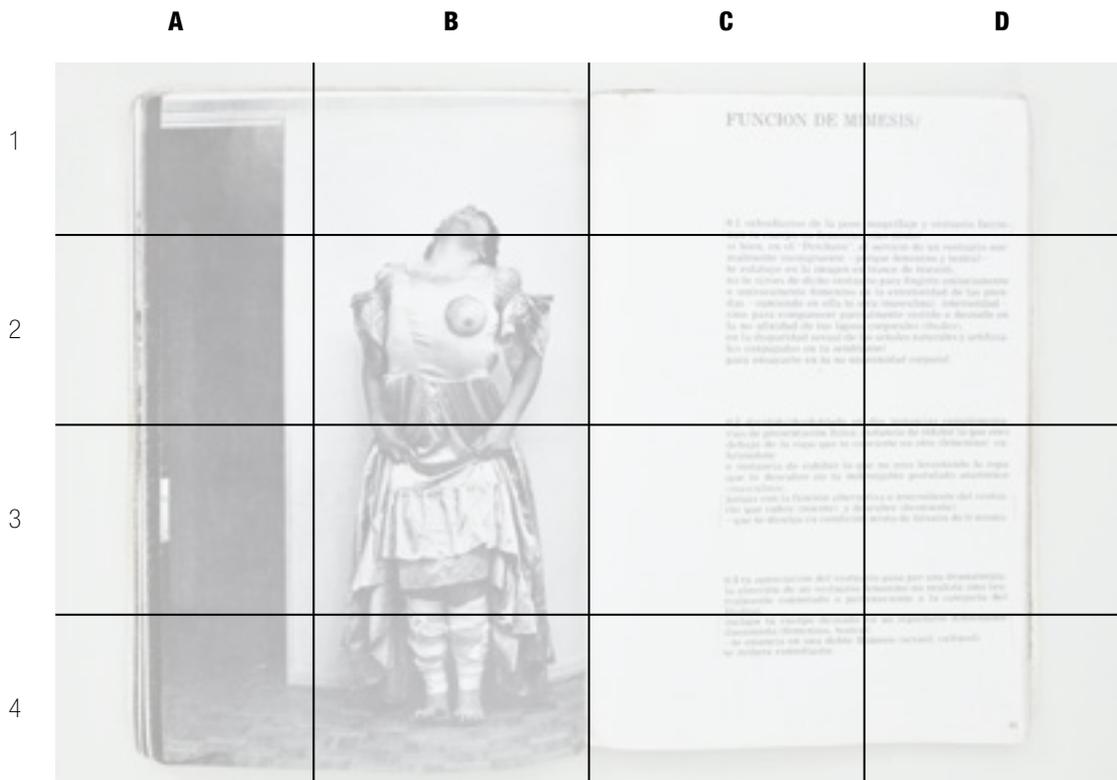
Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de artista.
TÍTULO	Cuerpo Correccional
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Nelly Richard [OBRAS] Carlo Leppe [CONCEPTO Y DIAGRAMACIÓN] Nelly Richard, Carlos Leppe [EDICIÓN] Francisco Zegers [MONTAJE] Carlos Altamirano
FECHA DE CREACIÓN	1980 (17 de noviembre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 37 x 26,7 cm [DIMENSIONES CERRADO] 18,5 x 26,7 cm
TÉCNICA MATERIAL	[SISTRATO INTERIOR] Papel couché. [SISTRATO PORTADA] Cartón couché.
Inscripciones y marcas	<p>En lomo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En borde inferior: Adhesivo con código de registro de uso interno de la biblioteca propietario de la edición. Sobre él cinta adhesiva transparente. <p>En pág. 4:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha, manuscrito con lápiz pasta azul: “33.976”. <p>En pág. 5:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina superior izquierda, manuscrito con lápiz grafito: “792.028 L598YR 1980 c.4”. - En esquina superior derecha, manuscrito con lápiz grafito: “REP.BCON A&T.”. - En borde interior de la página, desplazado levemente hacia abajo del centro, manuscrito con lápiz pasta azul: “adquisición nov-98”. - Cerca del centro de la página, , manuscrito con lápiz grafito: “176546”. - Centrado en la mitad inferior de la página, timbre circular color violeta: “P. Universidad Católica de Chile / Sistema de bibliotecas / “Biblioteca” / - Lo Contador-”. <p>En pág. 33:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En la mitad inferior de la página y cercano su borde interior, timbre circular color azul: “Universidad Católica de Chile / Biblioteca / - Escuela de Arte-”.

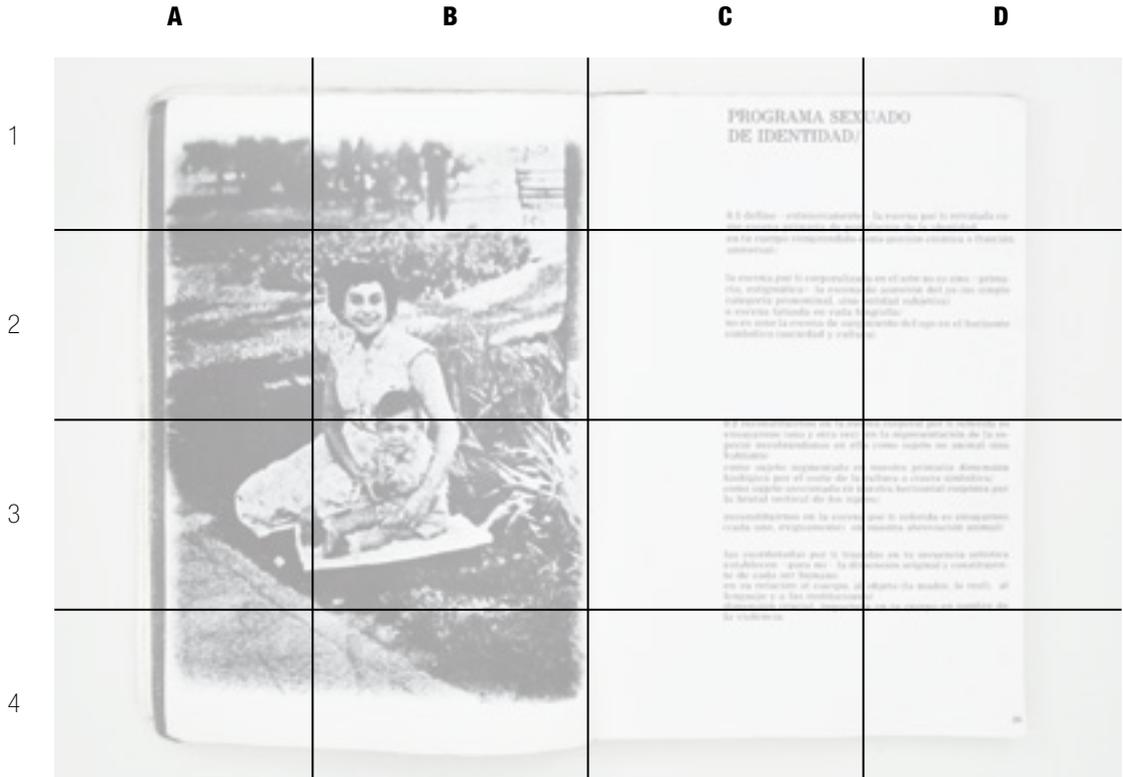
<p>Inscripciones y marcas</p>	<p>En pág. 124:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En la mitad superior de la página, ficha cuadrada de papel Bond de 11,2x 11,1 cm. añadida con cinta adhesiva en su borde superior. En ella se agotan las fechas de devolución del préstamo del libro. - En esquina inferior derecha, adhesivo blanco rectangular de 7,0 x 3,2 cm. En él impreso “792.028 L598YR 1980 c.4 / Richard, Nelly / Cuerpo correccional” y manuscrito con lápiz pasta azul “33.976” - En esquina inferior derecha. Impreso sobre un rectángulo de papel Bond de 7,2 x 2,7 cm un código de barras y añadido con tinta adhesiva transparente sobre él. <p>En tapa 3, reverso de contraportada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - adhesivo rectangular de 4,3x3,9 cm. con código de barras.
<p>Descripción física</p>	<p>> INTERIOR /</p> <p>CANTIDAD DE PÁGINAS: 124. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 negro. ENCUADERNACIÓN: Cosido INSERTOS: No.</p> <p>> PORTADA /</p> <p>SUSTRATO PORTADA: Cartón couché. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. LOMO: sí, 1,2 cm. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: 1000 ejemplares IMPRESA: Impresora Ograma.</p>

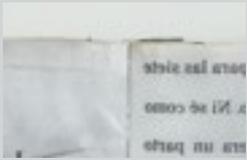


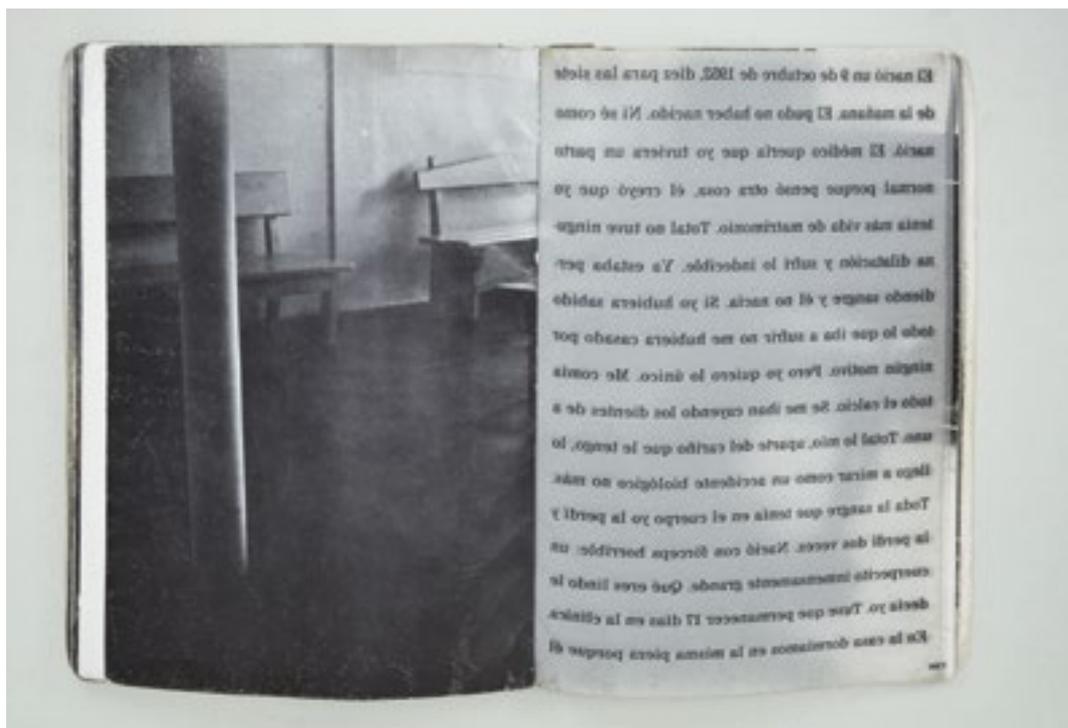
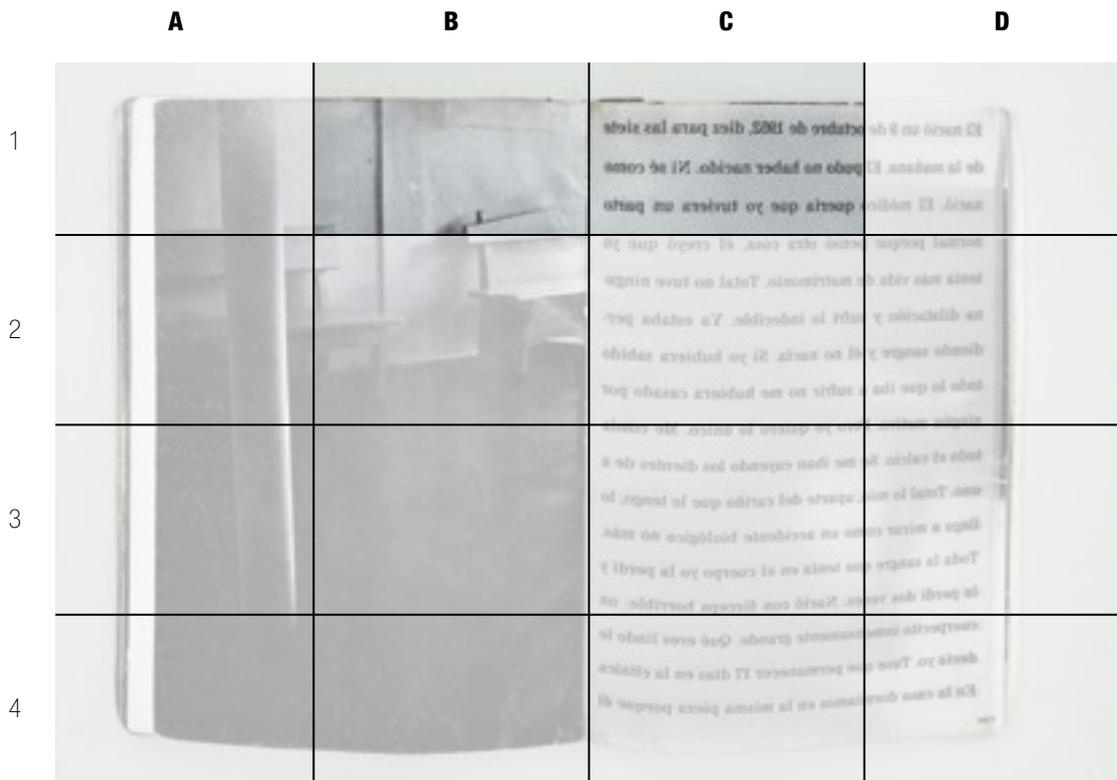
		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	



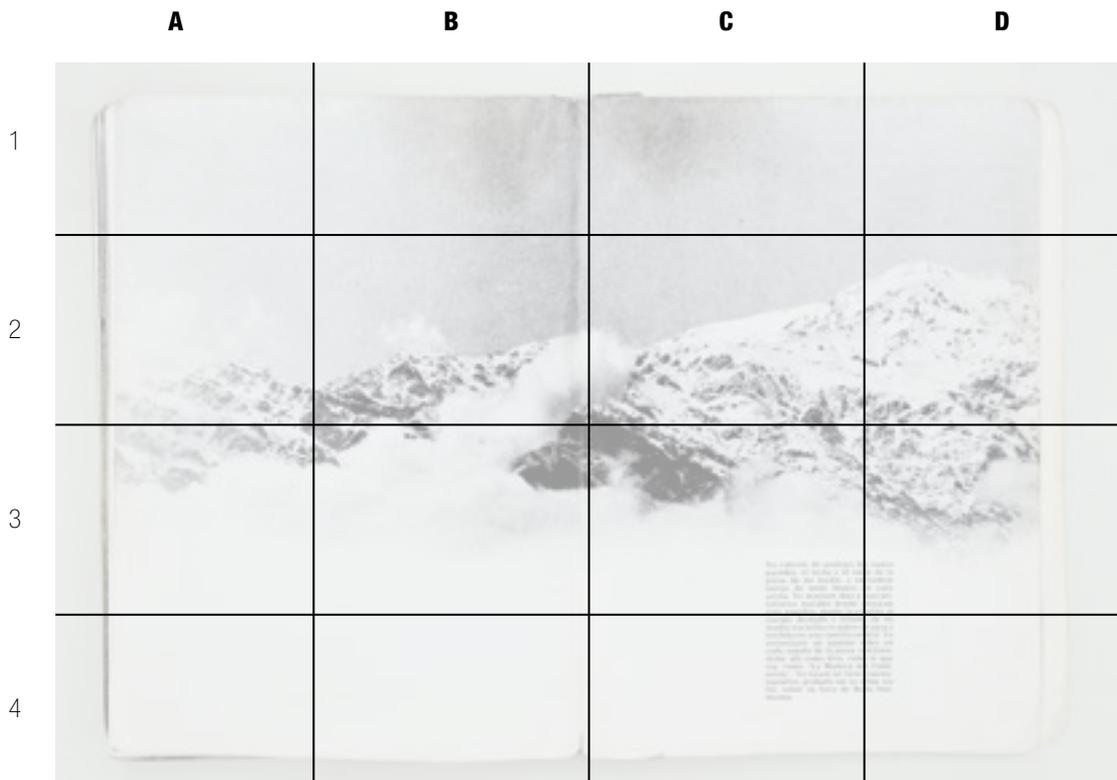
		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		└		+	└
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		└		+	└
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		└		+	└
	2.2 / Textura de la copia		└		+	└
	2.3 / Marca de fuerza		└		+	└
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		└		+	└
	3.2 / Autoreflexividad		└		+	└
			┌		└	



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos	A1		Papel diamante que (re)vela la fotografía de la página que lo precede.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		┐	┌
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌		+	┌
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌		+	┌
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌		+	┌
	2.2 / Textura de la copia		┌		+	┌
	2.3 / Marca de fuerza		┌		+	┌
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┌		+	┌
	3.2 / Autoreflexividad		┌		+	┌
			└		└	└



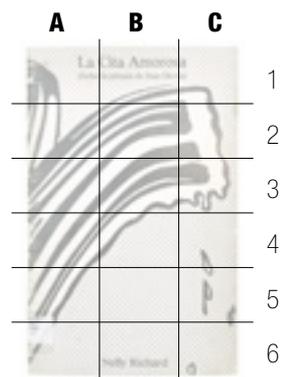
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌	└
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	+
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	+
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	+
	2.2 / Textura de la copia		┌	+
	2.3 / Marca de fuerza		┌	+
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	+
	3.2 / Autoreflexividad		┌	+
			└	└



> **Francisco Zegers editor**

>> 1984

*La cita amorosa
(sobre la pintura de
Juan Dávila.)*



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	17
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC COLIB 759.983 R511 1985 C.1

Identificación

Nombre común	Libro de artista.
Título	La cita amorosa (sobre la pintura de Jaun Dávila)
Autor/Creador	[TEXTOS] Nelly Richard [OBRAS] Juan Domingo Dávila [DISEÑO] Francisco Zegers [DIRECCIÓN DE ARTE] Alejandro Armstromg [MONTAJE] Javier Leon
Fecha de creación	1985
Medidas	[DIMENSIONES ABIERTO] 37 x 30 cm [DIMENSIONES CERRADO] 18,5 x 30 cm
Técnica material	[SUSTRATO INTERIOR] Papel couché [SUSTRATO PORTADA] Cartón couché
Inscripciones y marcas	<p>En potrada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esquina inferior izquierda: Adhesivo con código de registro de uso interno del centro de documentación propietario de la edición. Sobre el cinta adhesiva transparente. <p>Página 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha, timbre negro “Centro cultural palacio la moneda, Centro de documentación de las artes” <p>En página 24:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha: Manuscrito con papi pasta negro: “-002027-” <p>Tapa 3 / reverso contraportada</p> <ul style="list-style-type: none"> - Centrado y alineado con el borde del pliego entre contraportada y solapa: “Ficha de devolución.” Sobre de papel bond blanco de 13 x 9,1 cm. añadido con pegamento(con timbre CCPLM-CeDoc sobre él) con una ficha interior. De uso interno del Centro de documentación propietario de la edición, ahí se anotan las fecha de devolución del préstamo. <p>En tapa 4 / anverso contraportada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha: dos stickers circulares de color verde y rojo cada uno.

Descripción física	<p>> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 24. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 negro. ENCUADERNACIÓN: Corchetes (2) INSERTOS: No.</p> <p>> PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Cartón couché. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset.</p> <p>TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: No señala. IMPRESA: Alfabet Impresores</p>
--------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

A

B

C

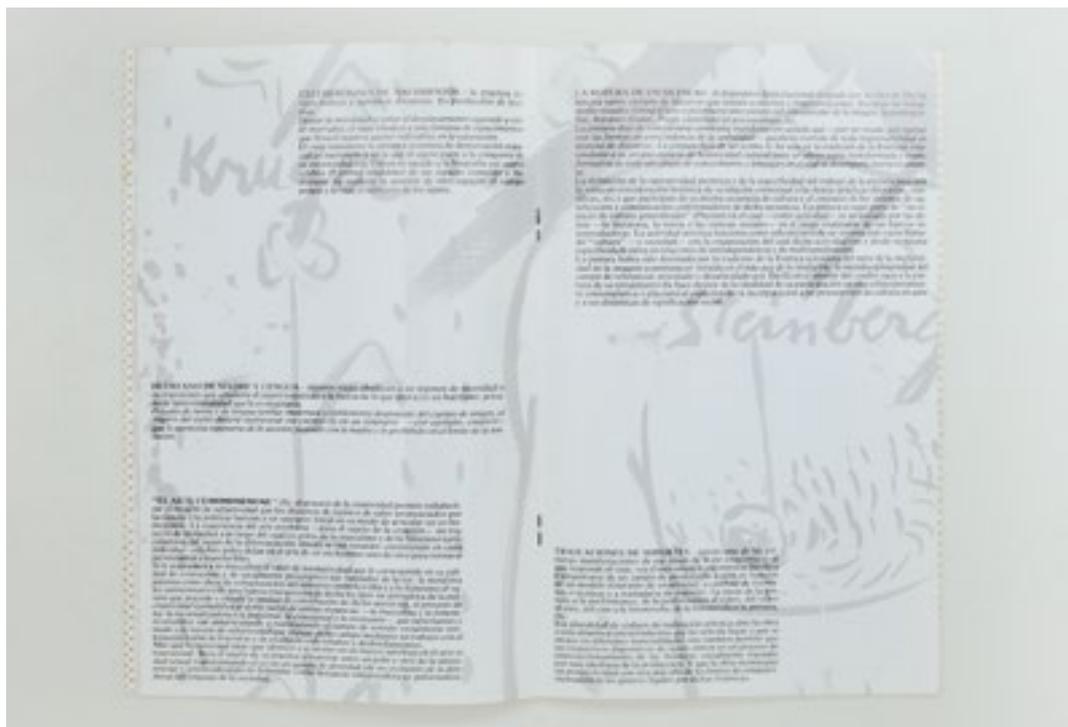
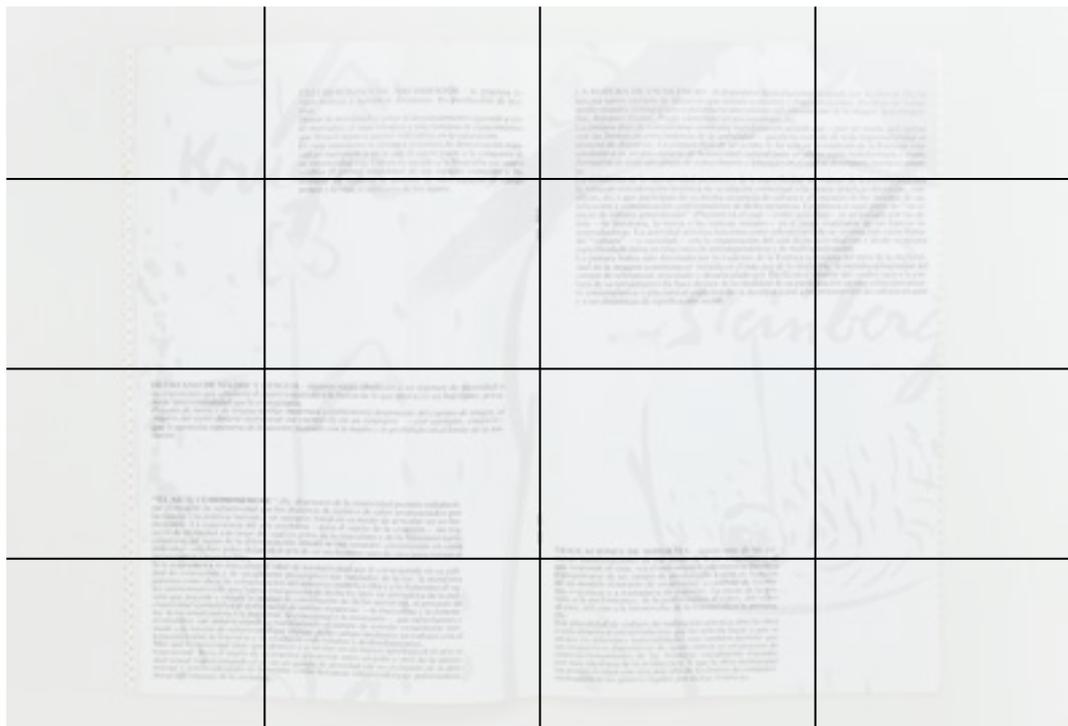
D

1

2

3

4



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			┌		└	

A

B

C

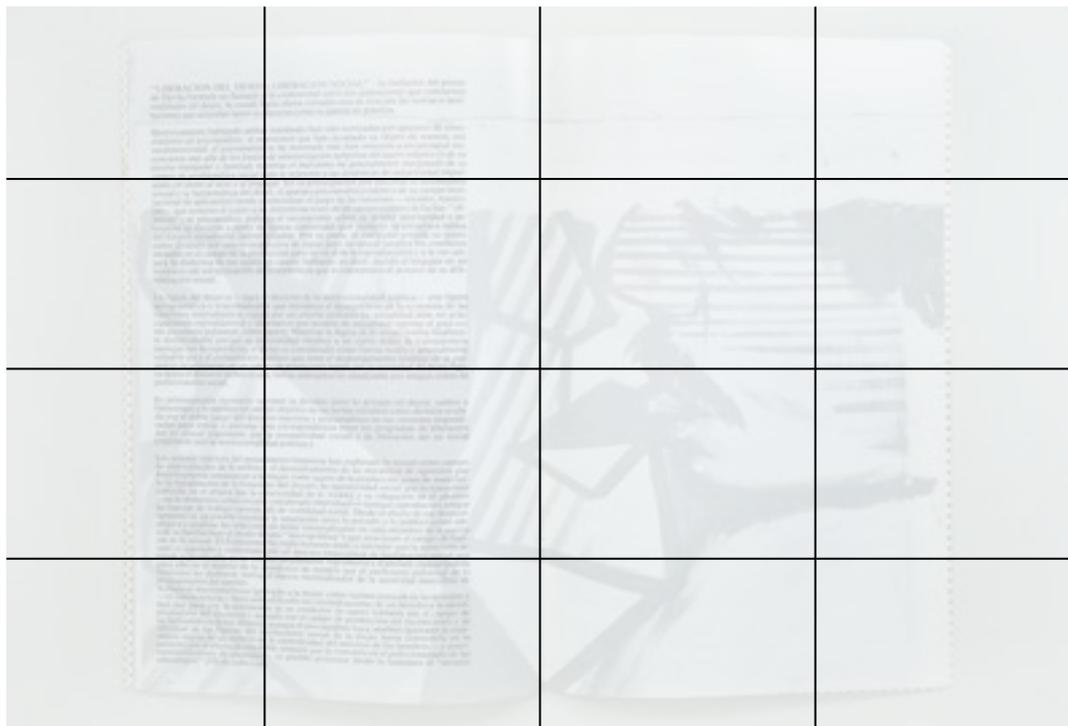
D

1

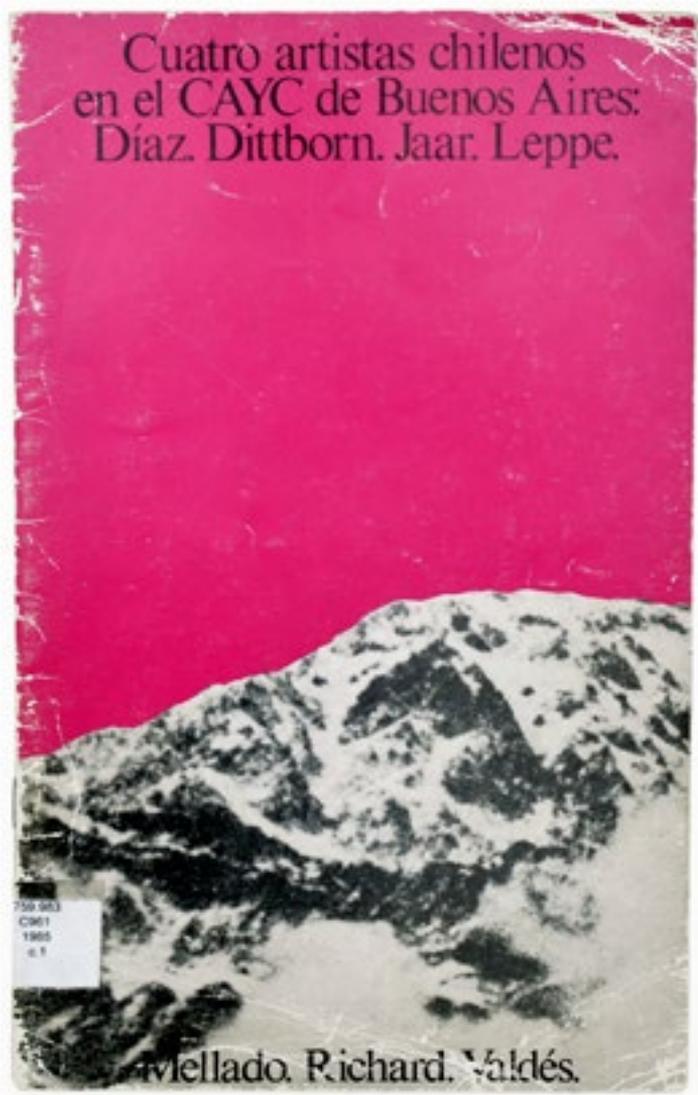
2

3

4

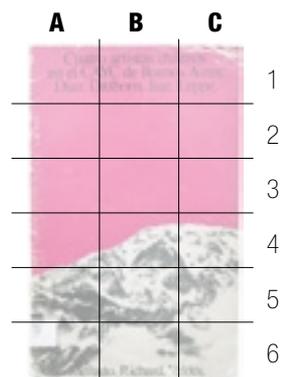


		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌	└
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	+
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	+
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	+
	2.2 / Textura de la copia		┌	+
	2.3 / Marca de fuerza		┌	+
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	+
	3.2 / Autoreflexividad		┌	+
			└	└



> **Francisco Zegers editor**
 >> 1985 (Jul.)

Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe.



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	18
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC COLIB 759.983 C961 1985 C. 1

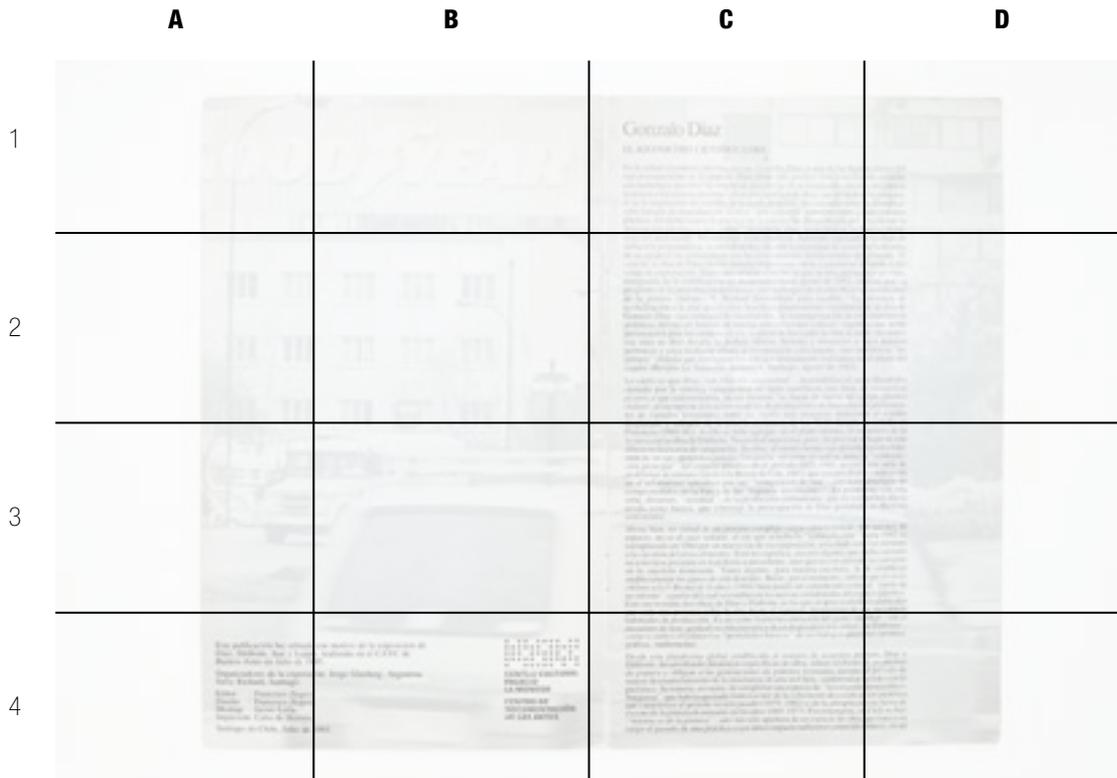
Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de artista.
TÍTULO	Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe.
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Justo Pastor Mellado, Nelly Richard, Adriana Valdés. [EDITOR] Francisco Zegers. [DISEÑO] Francisco Zegers. [MONTAJE] Javier León.
FECHA DE CREACIÓN	1985 (Julio)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 37 x 30 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 18,5 x 30 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel Couché. [SUSTRATO PORTADA] Cartón Couche.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	<p>En potrada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esquina inferior izquierda: Adhesivo con código de registro de uso interno del centro de documentación propietario de la edición. Sobre el cinta adhesiva transparente. <p>Página 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha, timbre negro “Centro cultural palacio la moneda, Centro de documentación de las artes” <p>En pagina 10:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha: Manuscrito con papi pasta negro: “-002026-“ - En esquina inferior derecha: Timbre negro con la inscripción “donado por: _____ / fecha: _____” <p>Tapa 3 / reverso contraportada código de barras en un adhesivo de 4x4 cm.</p> <p>En tapa 4 / anverso contraportada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha: dos stikers circulares de color verde y rojo cada uno.

DESCRIPCIÓN FÍSICA	<p>> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 8. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 Negro. ENCUADERNACIÓN: Corchete. (2) INSERTOS: No.</p> <p>> PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Cartón couche. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 2/1 Negro y tinta plana rosada.</p> <p>TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: No señala. IMPRESA: Cabo de hornos.</p>
--------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		┐	┌
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		└		+	└
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		└		+	└
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		└		+	└
	2.2 / Textura de la copia		└		+	└
	2.3 / Marca de fuerza		└		+	└
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		└		+	└
	3.2 / Autoreflexividad		└		+	└
			┌		┐	┌

A

B

C

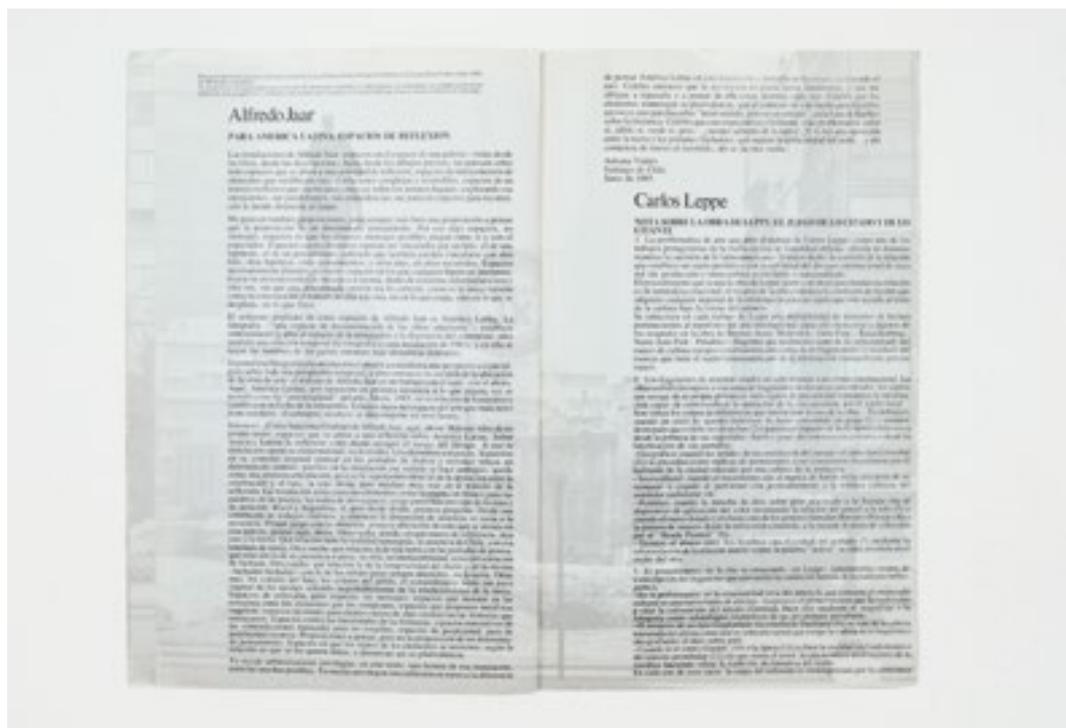
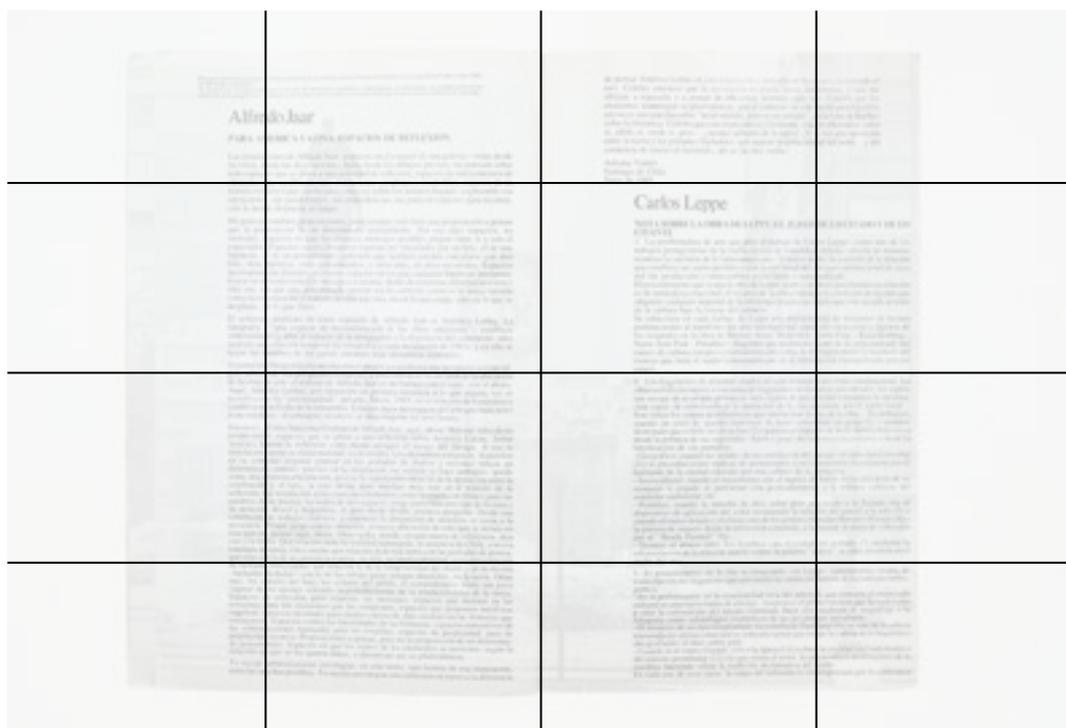
D

1

2

3

4

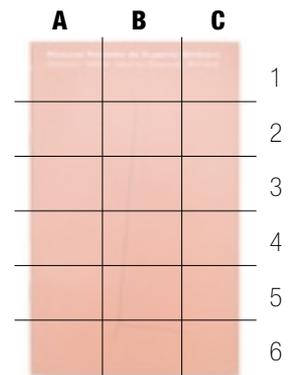


		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌	└
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	+
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	+
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	+
	2.2 / Textura de la copia		┌	+
	2.3 / Marca de fuerza		┌	+
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	+
	3.2 / Autoreflexividad		┌	+
			└	└



> Francisco Zegers editor
 >> 1985 Oct.

Pinturas postales de Eugenio Dittborn.



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	19
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC COLIB 759.983 D617 1985 C.1

Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de artista.
TÍTULO	Pituras postales de Eugenio Dittborn
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Eugenio Dittborn, Gonzalo Millán, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún, Nelly Richard [OBRAS] Eugenio Dittborn [EDITOR] Francisco Zegers [diseño] Pablo Martínez [Producción] Vicente Vargas
FECHA DE CREACIÓN	1985 (octubre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 37 x 30 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 18,5 x 30 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel Roneo. [SUSTRATO PORTADA] Carton Couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	No.
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 20. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 2/2 (Cian y Negro) ENCUADERNACIÓN: Corchete (2) INSERTOS: No. > PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Carton couché. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 2/0 (Tinta plana naranja / Negro) TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No, TIRAJE: No. IMPRESA: Atenea.



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

A

B

C

D

1

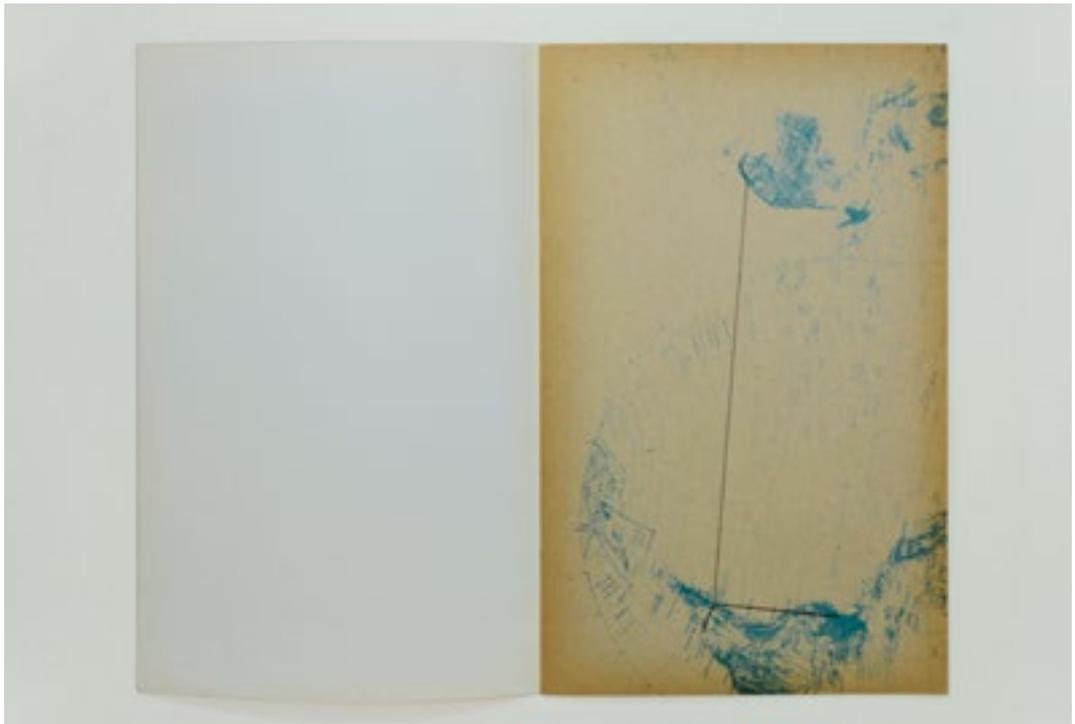
2

3

4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

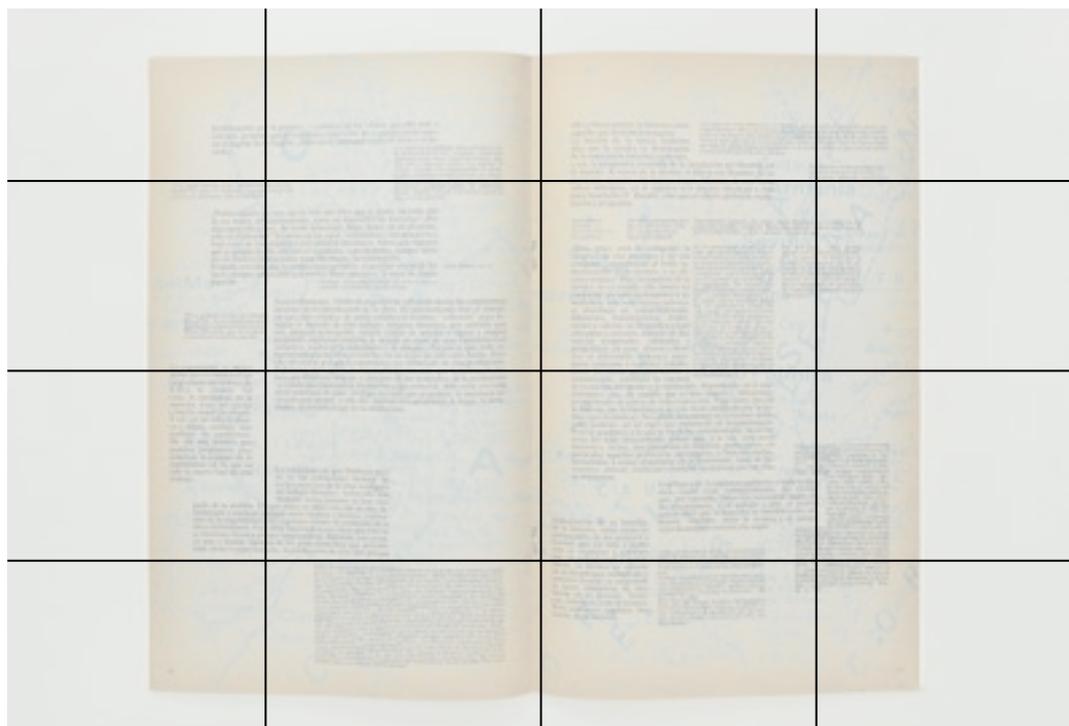
A**B****C****D**

1

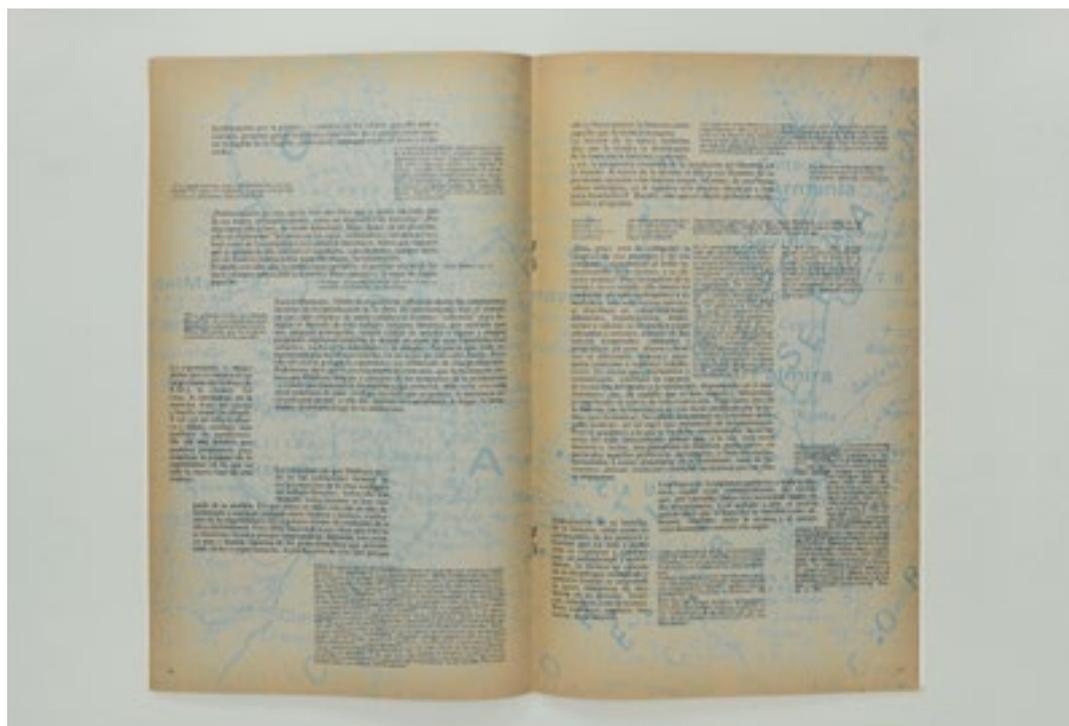
2

3

4



RETÍCULA DE ANÁLISIS



REGISTRO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL

		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	┌
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		└		+	└
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		└		+	└
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		└		+	└
	2.2 / Textura de la copia		└		+	└
	2.3 / Marca de fuerza		└		+	└
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		└		+	└
	3.2 / Autoreflexividad		└		+	└
			┌		└	┌

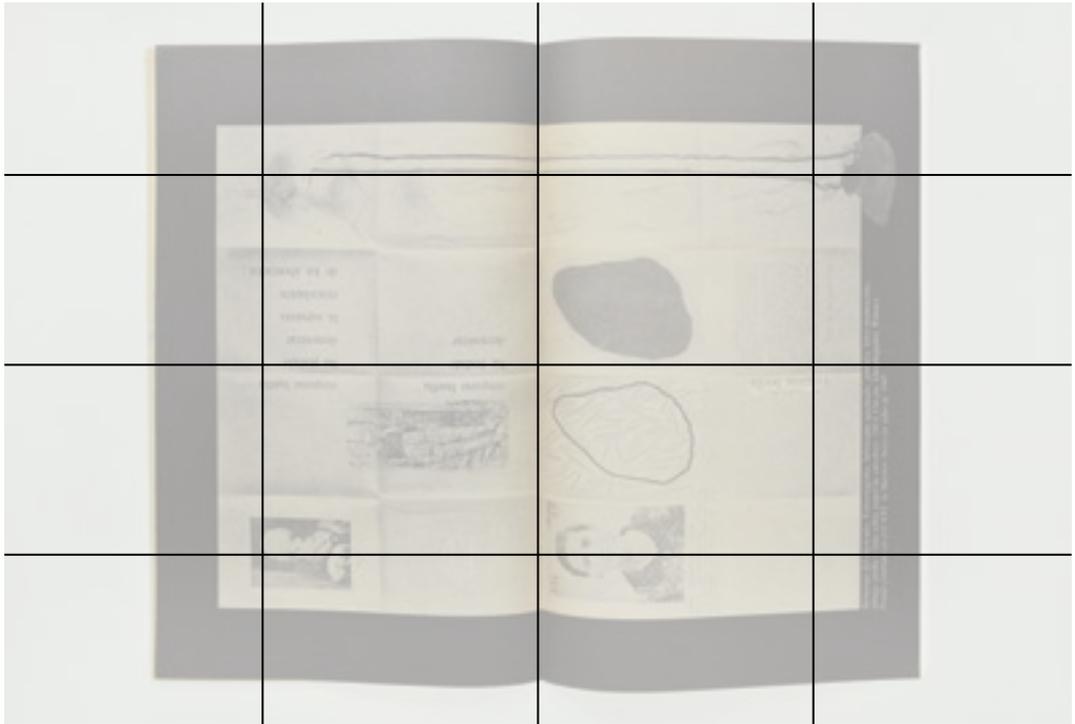
A**B****C****D**

1

2

3

4

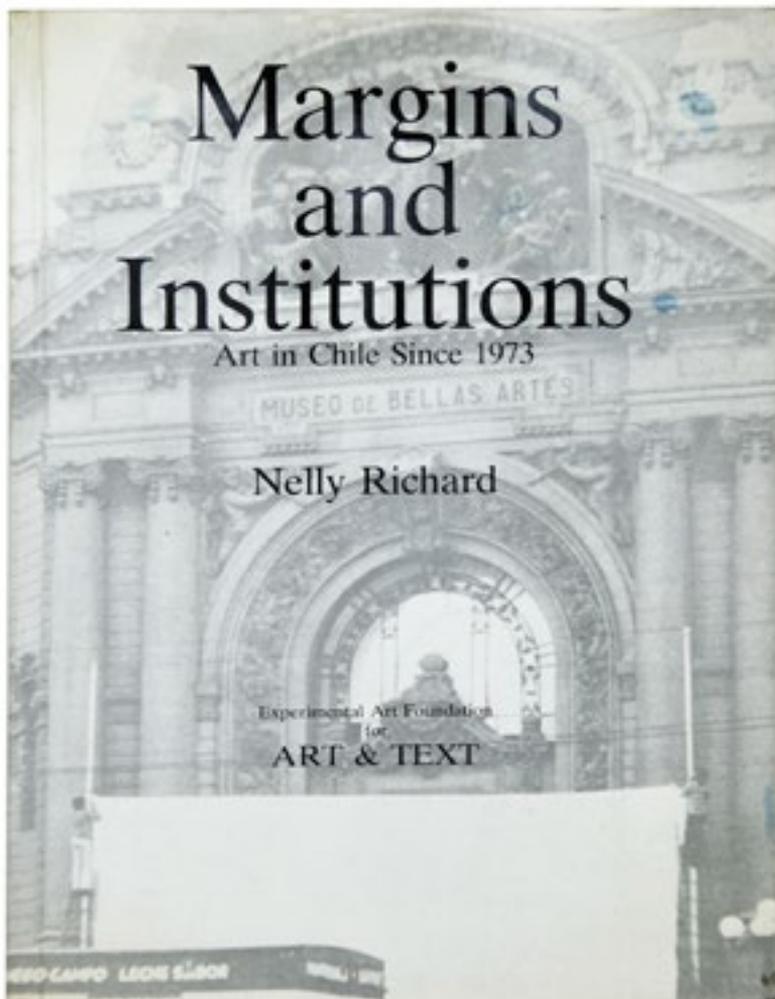


RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌	└
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	+
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	+
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	+
	2.2 / Textura de la copia		┌	+
	2.3 / Marca de fuerza		┌	+
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	+
	3.2 / Autoreflexividad		┌	+
			└	└



> **Francisco Zegers editor**

>> 1986 (May.-Jun.)

Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973

	A	B	C	
				1
				2
				3
				4
				5
				6

Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	20
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Biblioteca Campus Oriente
PROPIETARIO	Pontificia Universidad Católica de Chile
UBICACIÓN ACTUAL	Donación reciente, sin clasificar.

Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de artista.
TÍTULO	Margins and Instituciones. Art in Chile Since 1973
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Nelly Richard [DIAGRAMACIÓN] Francisco Zegers [EDICIÓN] Art and text
FECHA DE CREACIÓN	1986 (Mayo-Julio)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 24x 22 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 24 x 17,4 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel Couché. [SUSTRATO PORTADA] Cartón Couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En página 3: Esquina superior derecha, manuscrito con lápiz pasta negro: "J.P. Beuchat 1988"
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 172. SUSTRATO: Papel couché. SISTEMA DE IMPRESIÓN: offset. 1/1 negro ENCUADERNACIÓN: Cosido, hotmelt. INSERTOS: No. > PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Carton Couché. SISTEMA DE IMPRESIÓN: offset. 1/1 negro TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. LOMO: Si, 1,1 cm. TIRAJE: No señala. IMPRENTA: Impact press, Brunswick



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			┌		└	

A

B

C

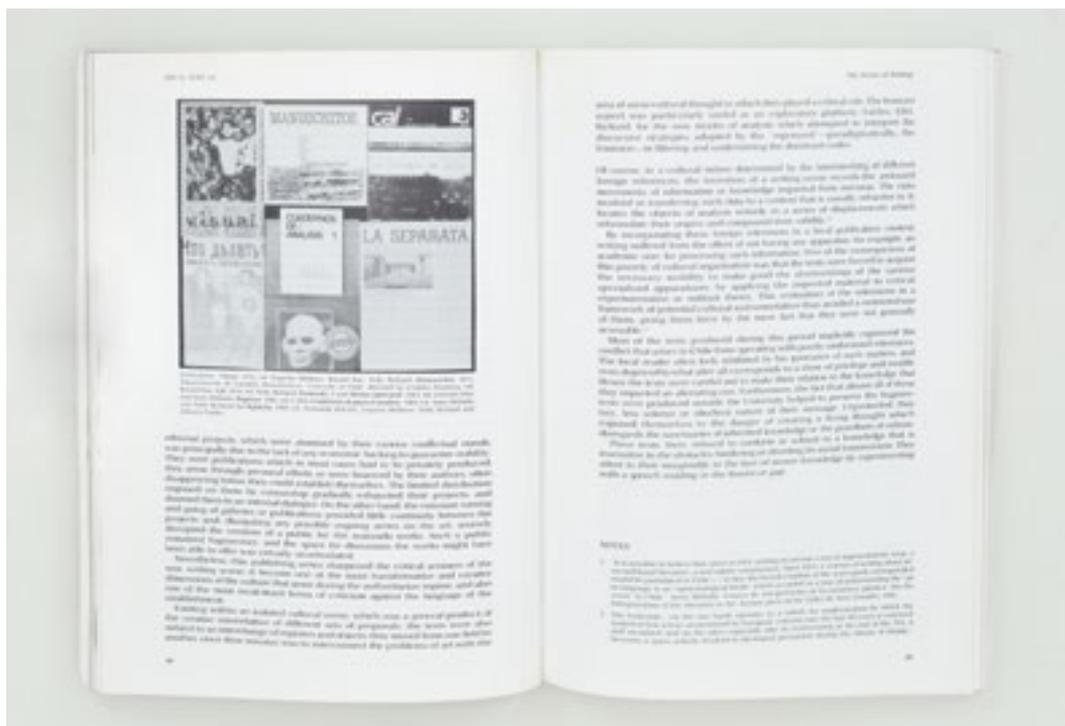
D

1

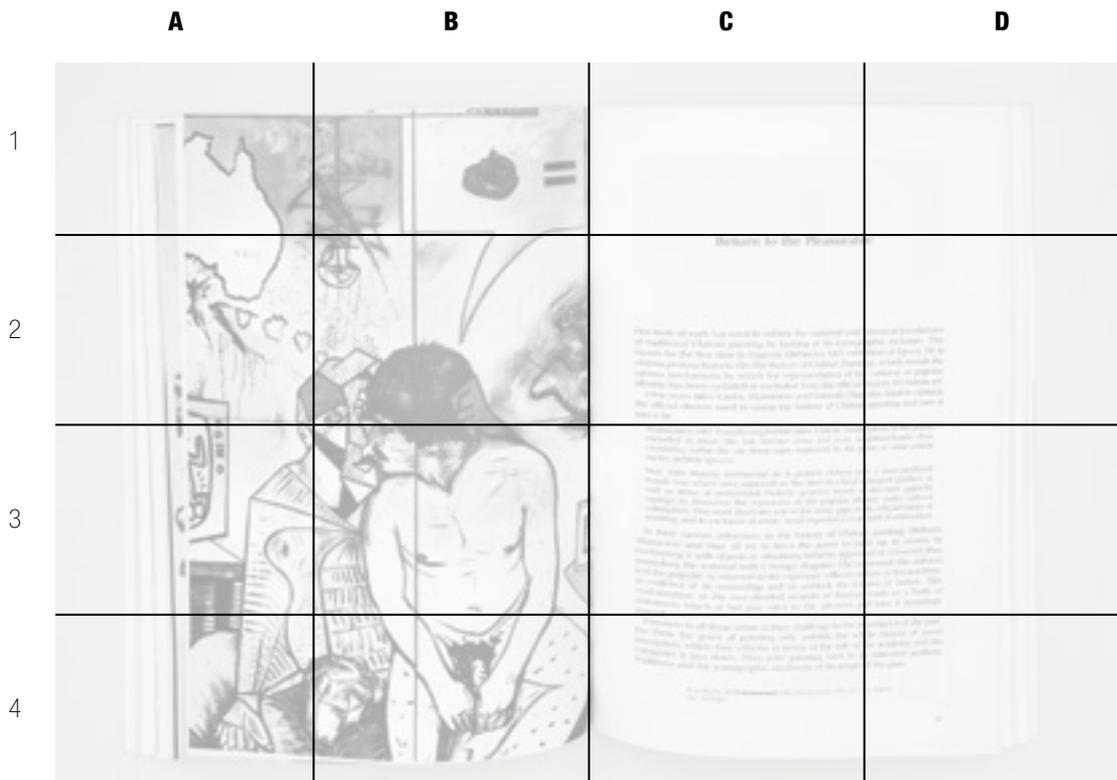
2

3

4



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

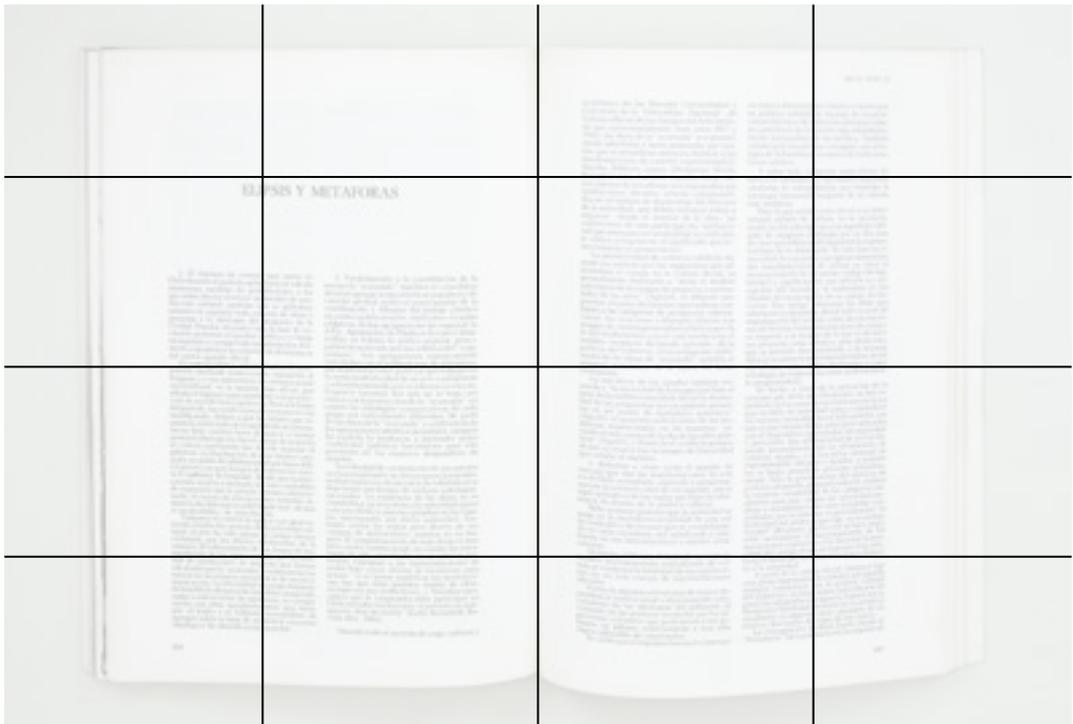
A**B****C****D**

1

2

3

4



RETÍCULA DE ANÁLISIS



REGISTRO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL

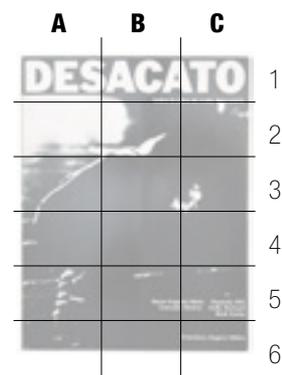
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌	└
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	+
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	+
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	+
	2.2 / Textura de la copia		┌	+
	2.3 / Marca de fuerza		┌	+
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	+
	3.2 / Autoreflexividad		┌	+
			└	└



> **Francisco Zegers editor**

>> 1986

Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	21
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC COLIB 709.83 D441 1986 C.1

Identificación

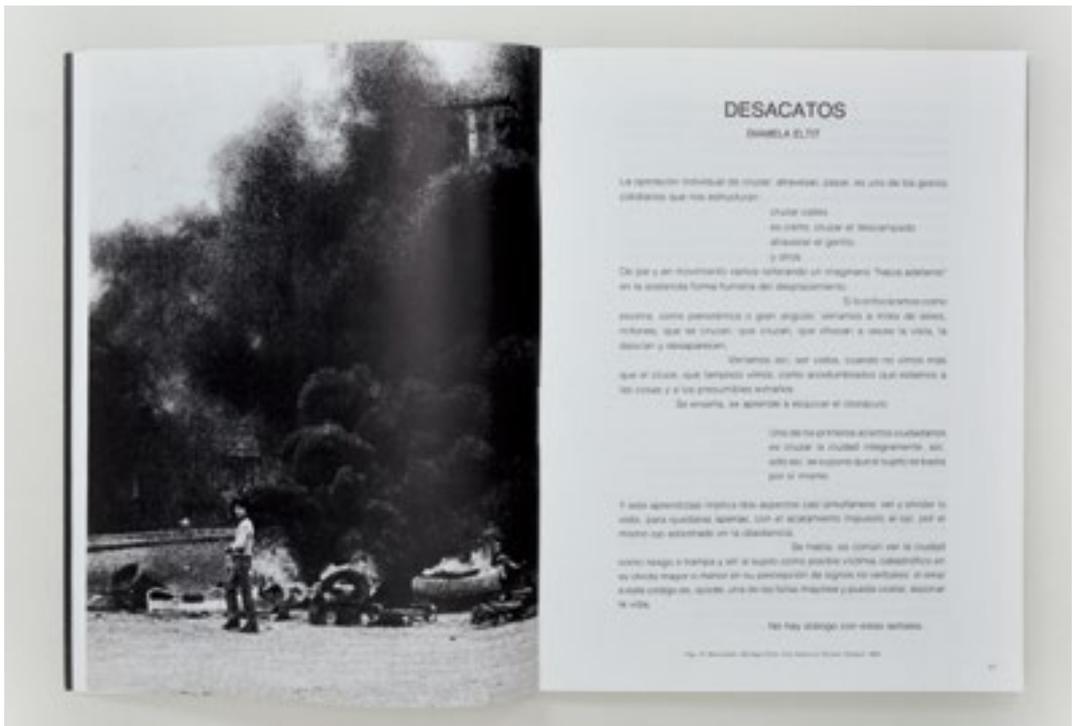
NOMBRE COMÚN	Libro de artista.
TÍTULO	Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld.
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] María Eugenia Brito, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Nelly Richard, Raúl Zurita. [OBRAS] Lotty Rosenfeld. [EDICIÓN] Francisco Zegers. [DIRECCIÓN DE ARTE] Vicente Vargas.
FECHA DE CREACIÓN	1986
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 28 x 42 cm. (dos solapas de 28x10 cm. Extendido con sopalas: 28 x 62 cm.) [DIMENSIONES CERRADO] 28 x 21 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel cocuhé. [SUSTRATO PORTADA] Cartón Couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	<p>En portada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Esquina inferior izquierda: Adhesivo con código de registro de uso interno del centro de documentación propietario de la edición. Sobre el cinta adhesiva transparente. <p>Páginas 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina superior derecha, manuscrito con lápiz gráfico: "EC COLIB 709.83 D441 1986 C.1" <p>Página 3:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha, timbre negro "Centro cultural palacio la moneda, Centro de documentación de las artes" <p>En pagina 76:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha: Manuscrito con papi pasta negro: "-001024-" - En esquina superior derecha: Timbre negro con la inscripción "donado por: _____ / fecha: _____" - En esquina inferior izquierda, timbre negro "Centro cultural palacio la moneda, Centro de documentación de las artes" <p>En tapa 3 / Reverso contraportada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior izquierda, adhesivo cuadrado de 4,1x4 cm. con código de barras

INSCRIPCIONES Y MARCAS	<p>En tapa 4 / anverso contraportada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En esquina inferior derecha: dos stikers circulares de color verde y rojo cada uno.
DESCRIPCIÓN FÍSICA	<p>> INTERIOR /</p> <p>CANTIDAD DE PÁGINAS: 76</p> <p>SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 negro</p> <p>ENCUADERNACIÓN: Cosido.</p> <p>INSERTOS: No.</p> <p>> PORTADA /</p> <p>SUSTRATO PORTADA: Cartón cocuhé</p> <p>SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 negro</p> <p>LOMO: Cuadrdo, 0,6 cm.</p> <p>TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: No señala.</p> <p>IMPRESA: Ograma.</p>



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	┌
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		└		+	└
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		└		+	└
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		└		+	└
	2.2 / Textura de la copia		└		+	└
	2.3 / Marca de fuerza		└		+	└
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		└		+	└
	3.2 / Autoreflexividad		└		+	└
			┌		└	┌

	A	B	C	D
1				
2				
3				
4				



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		└		+	└
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		└		+	└
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		└		+	└
	2.2 / Textura de la copia		└		+	└
	2.3 / Marca de fuerza		└		+	└
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		└		+	└
	3.2 / Autoreflexividad		└		+	└
			┌		└	

A

B

C

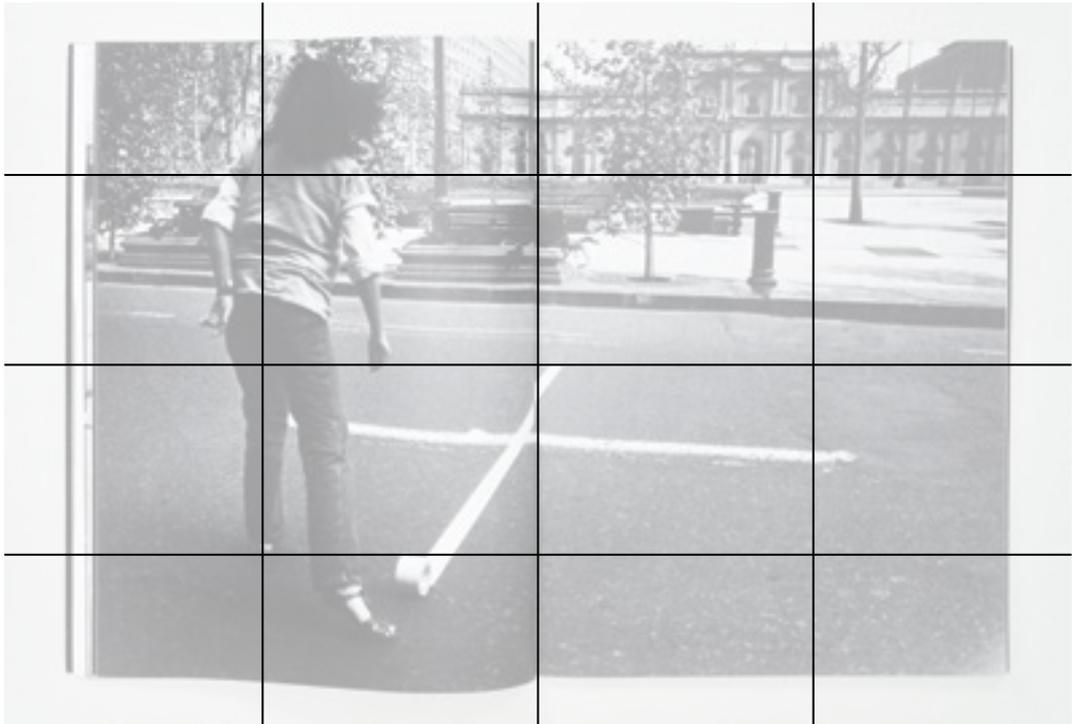
D

1

2

3

4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

A**B****C****D**

1

2

3

4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

**5to PUBLICACIONES FUERA
DE UN GRUPO DE TRABAJO**

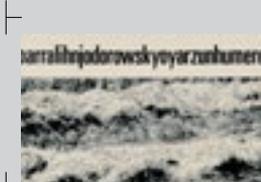
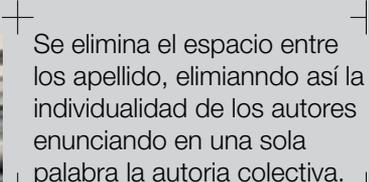
	AÑO	PÁG.
Manuscritos	1975	293
Purgatorio	1979	307
Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta	1979	317
Autocríticas	1980	333
Una mirada sobre el arte en Chile	1981	343
Fallo fotográfico	1981	357
La feliz del edén	1983	371

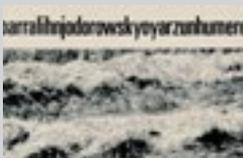
5^{to}

**OTRAS
EDICIONES/
ESPORADICAS/
AUTO-
EDICIONES**

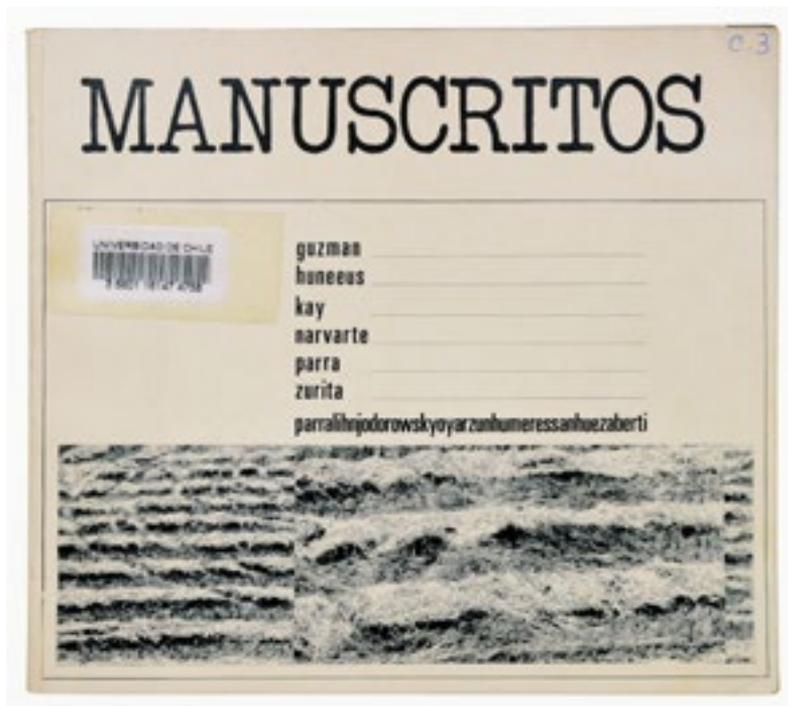
1975-1986



		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



Se elimina el espacio entre los apellidos, eliminando así la individualidad de los autores enunciando en una sola palabra la autoría colectiva.



> [Ediciones esporádicas]
Departamento de estudios humanísticos (DEH)

>> 1975 (Oct.)

Manuscritos.

A	B	C	
MANUSCRITOS			1
			2
			3
			4

Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	22
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Universidad de Chile > Biblioteca de Filosofía y Humanidades
PROPIETARIO	Universidad de Chile
UBICACIÓN ACTUAL	(Orden alfabético)

Identificación

NOMBRE COMÚN	Revista.
TÍTULO	Manuscritos.
AUTOR/CREADOR	departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Universidad de Chile. Director Cristián Huneeus. Editor Ronald Kay.
FECHA DE CREACIÓN	1975 (Octubre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 52,8 cm x 24 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 26,4 cm x 24 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SISTRATO INTERIOR] Papel Couché. [SISTRATO PORTADA] Carton Couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	<p>portada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - adhesivo con código de barras de uso interno de la biblioteca propietaria de la edición. sobre el cinta adhesiva transparente. - Escrito con lápiz de pasta azul “C.3” (copia 3) en la esquina superior derecha. <p>pág. 1.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Timbre color violeta de la institución propietaria, cuadrado (7,3x2,5 cm.): “Universidad de Chile, Facultad de filosofía y humanidades, Biblioteca Eugenio Pereira Salas.” <p>pág. 25.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Timbre color violeta de la institución propietaria: “Universidad de Chile, Facultad de filosofía y humanidades, Biblioteca Eugenio Pereira Salas” <p>Tapa 3:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Ficha de devolución.” Hoja de papel bond blanco de 9x10,4 cm. añadida con pegamento. De uso interno de la biblioteca propietaria de la edición, ahí se anotan las fecha de devolución del préstamo

DESCRIPCIÓN FÍSICA	<p>> INTERIOR /</p> <p>CANTIDAD DE PÁGINAS: 142 (sin contar inserto)</p> <p>SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset.</p> <p>ENCUADERNACIÓN: Cosido.</p> <p>INSERTOS: Si. Colilla de suscripción en última página, mismo sustrato, dimensiones 10x24 cm, con prepicado.</p> <p>> PORTADA /</p> <p>SUSTRATO PORTADA Carton Couché.</p> <p>SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 negro + 4 tintas planas (beige [33-57], ocre [60-69], rojo [94-95, 104-105, 118-137], plateado [100-101])</p> <p>LOMO: Cuadrado.</p> <p>TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: No se señala.</p> <p>IMPRESA:</p>
--------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	B2		Marca manuscrita para señalar una parte específica del periódico.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B2/3		Materialidad: Nota de prensa sobre la exhibición de <i>El Quebrantahuesos</i> en la vitrina de un restaurante.
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

D

1

2

3

4

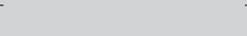
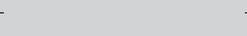
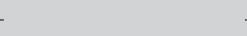
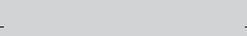
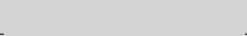
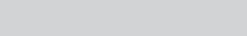


RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	A3		Recortes de una reproducción de <i>El Quebrantahuseos</i> para su análisis en la página.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	C3		Se hace visible la retícula que ordena la información sobre la página

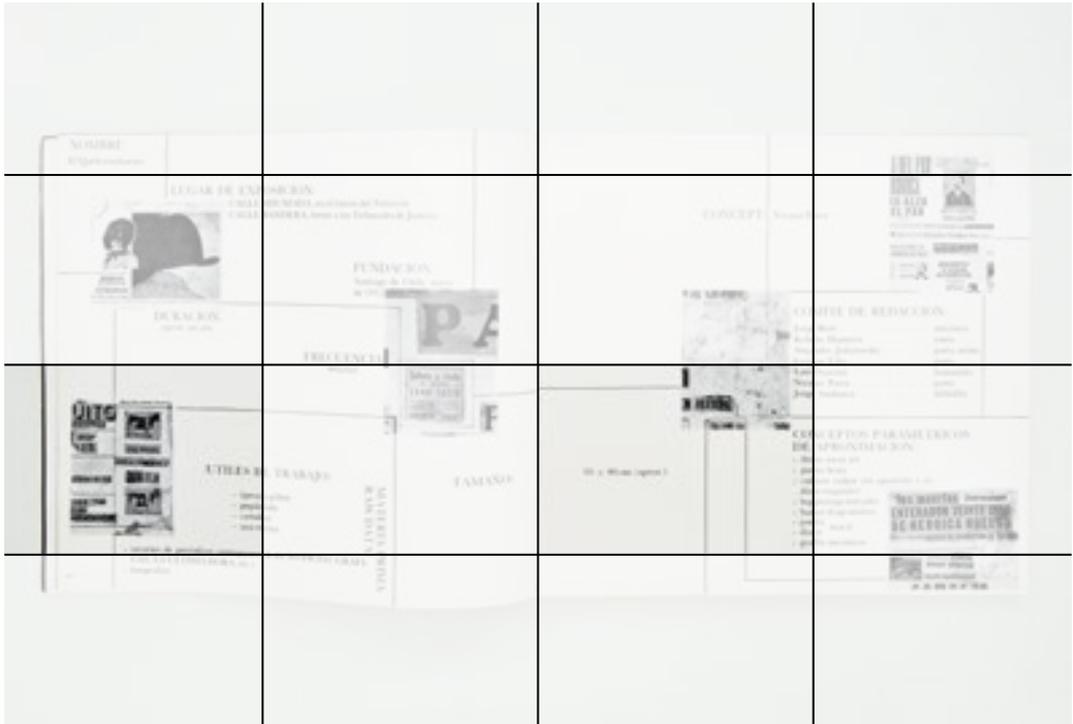
A**B****C****D**

1

2

3

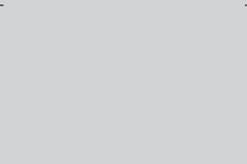
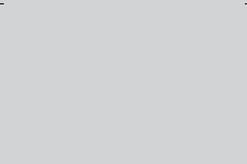
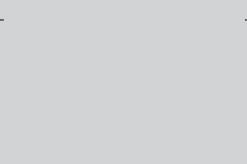
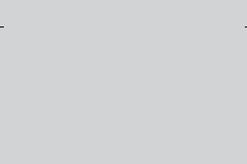
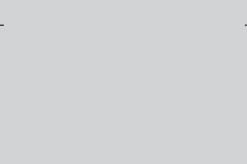
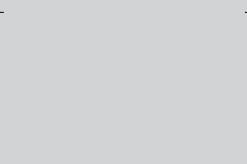
4

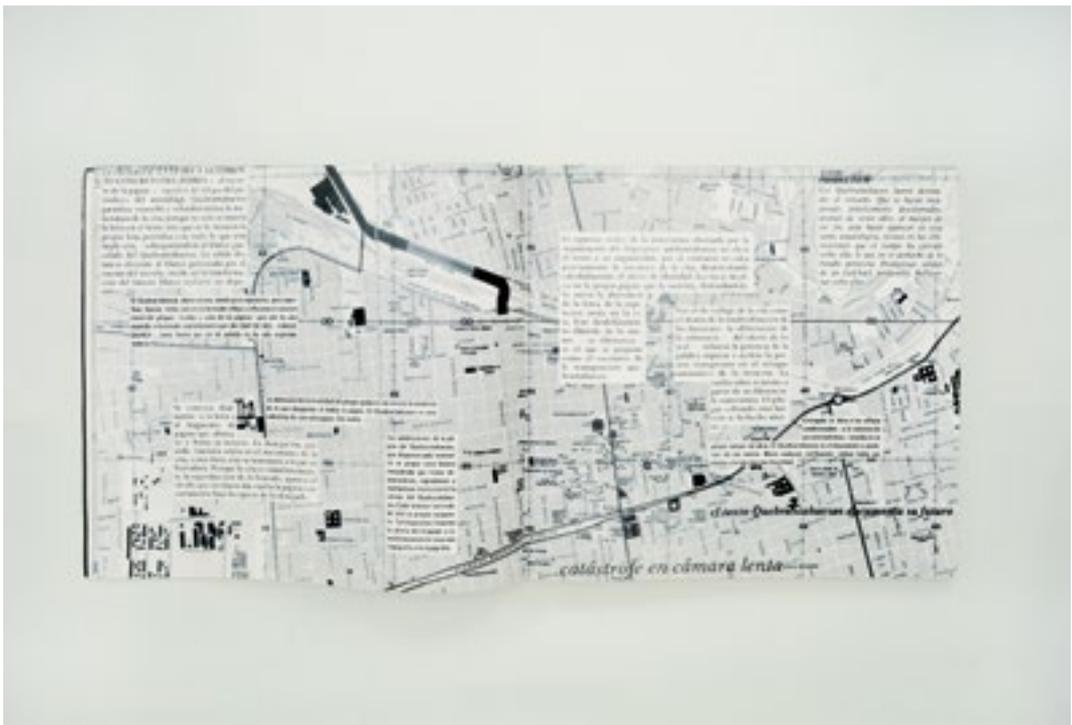
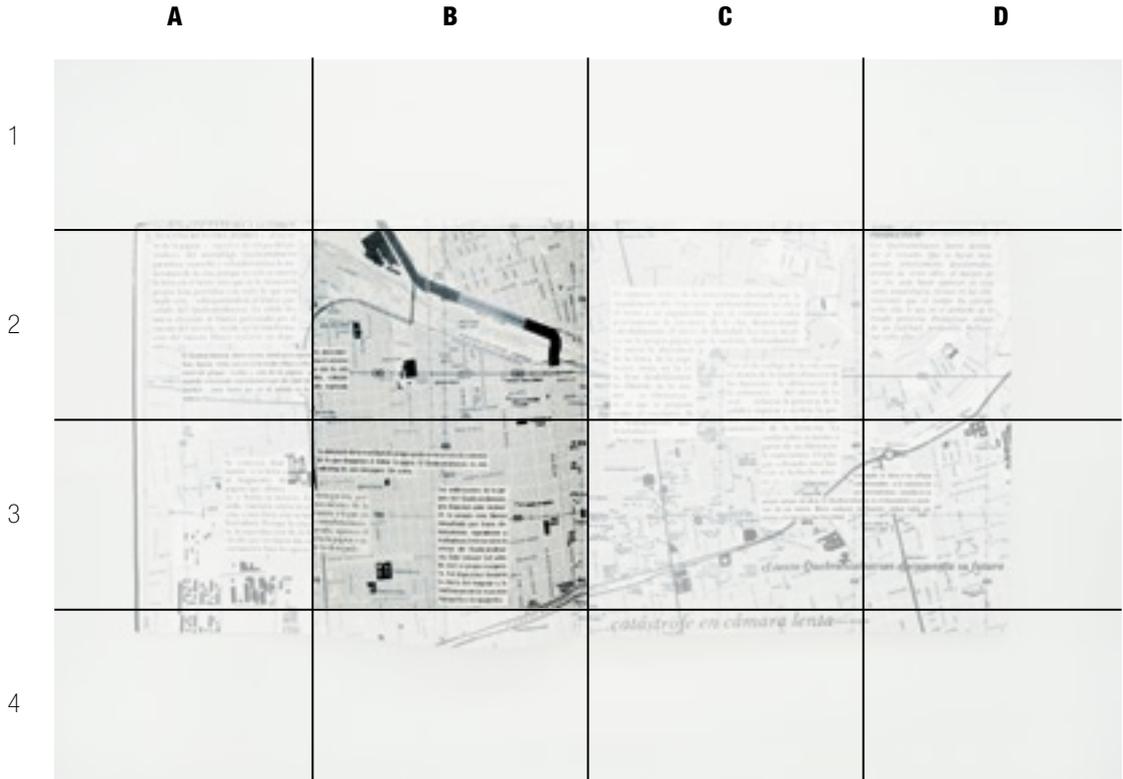


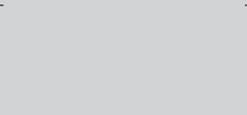
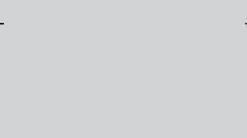
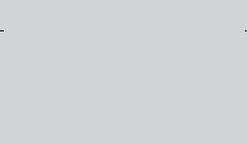
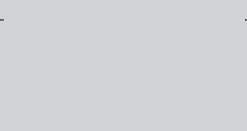
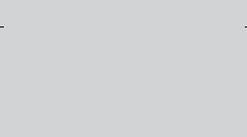
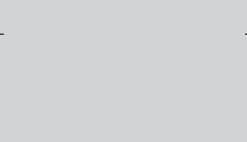
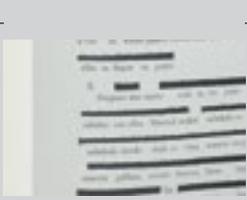
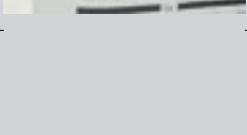
RETÍCULA DE ANÁLISIS

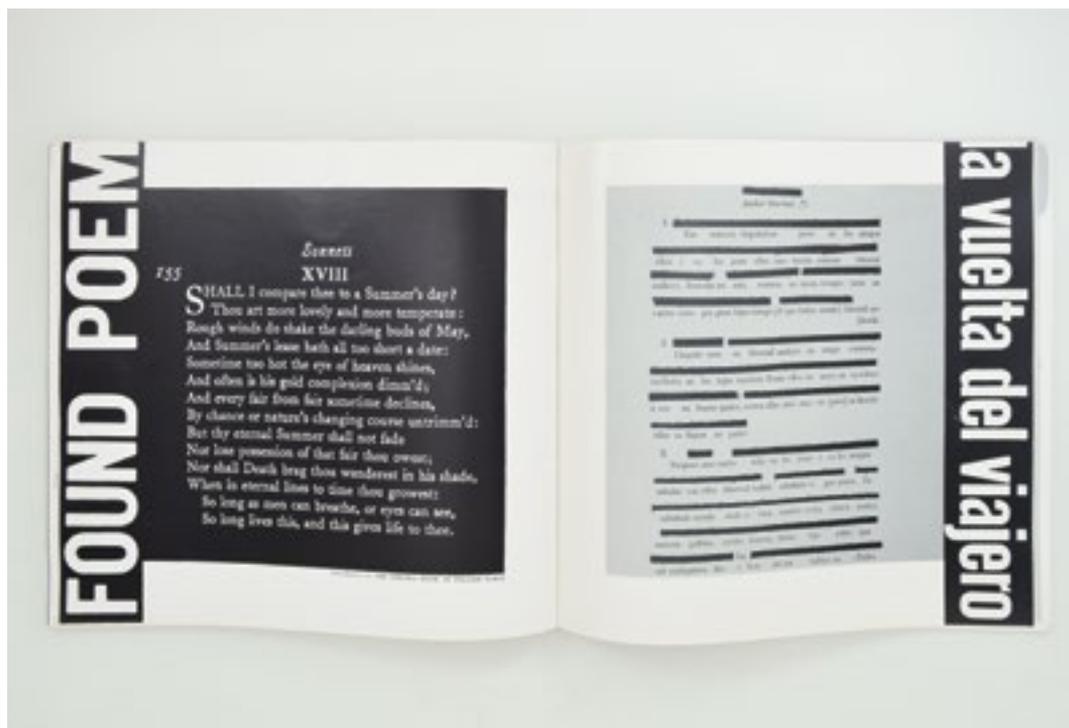
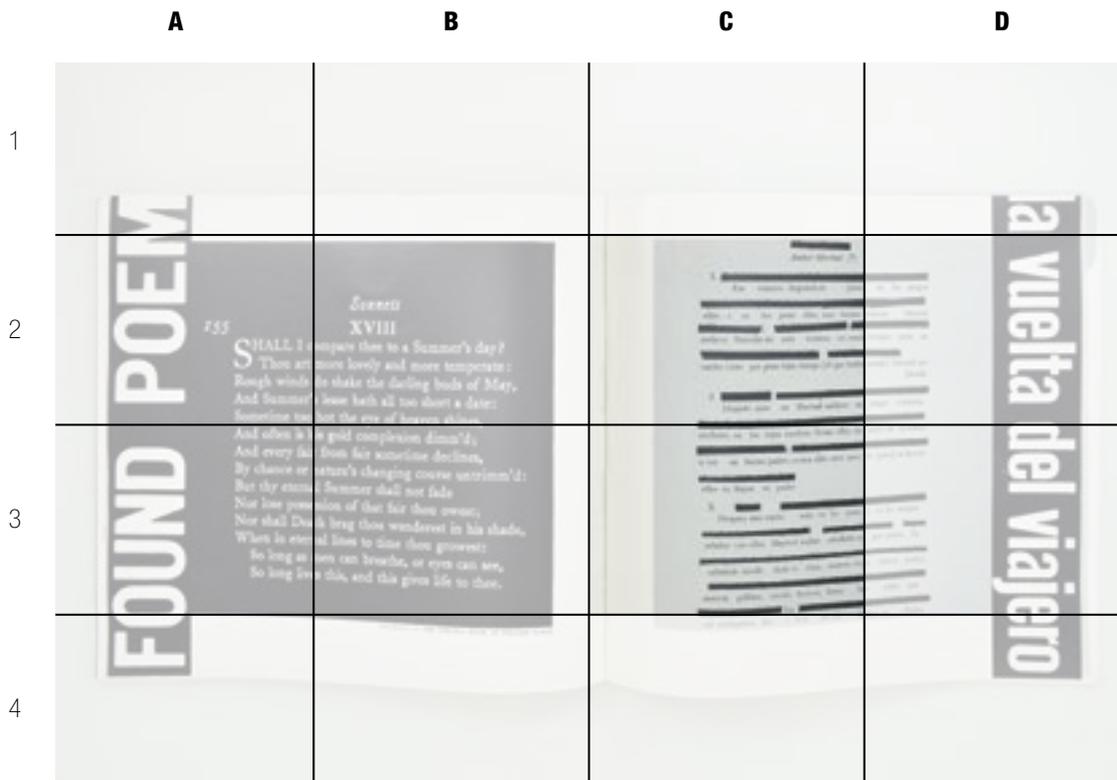


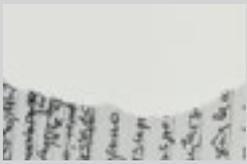
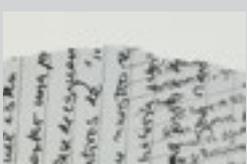
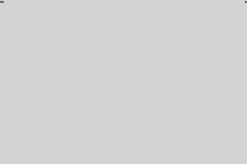
REGISTRO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL

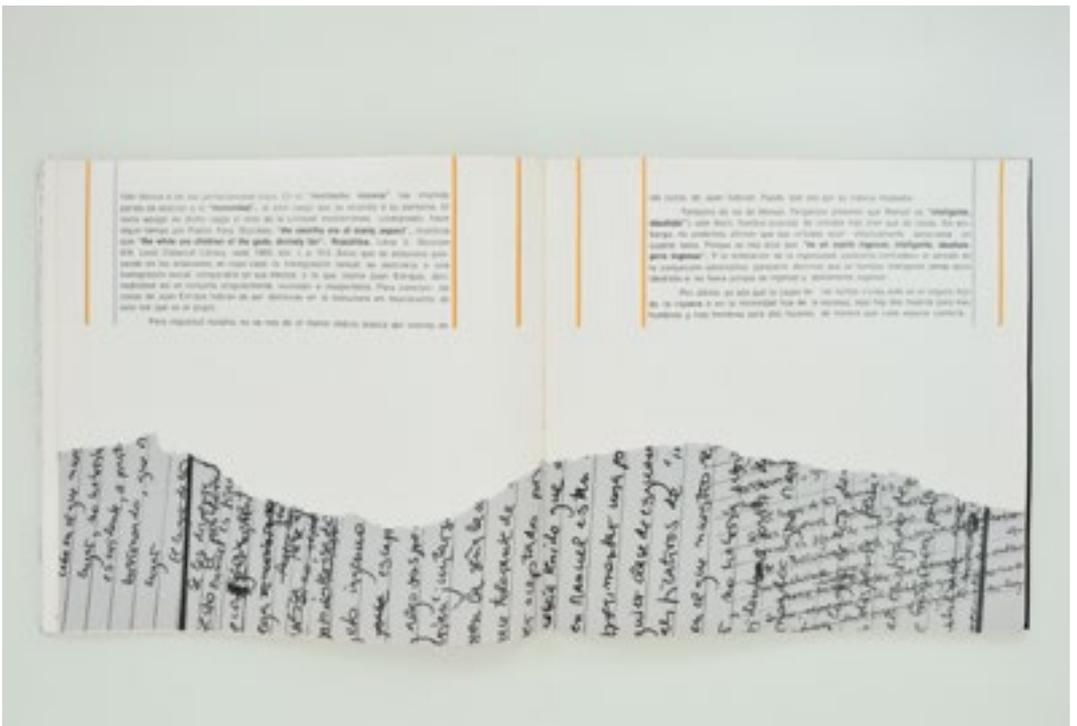
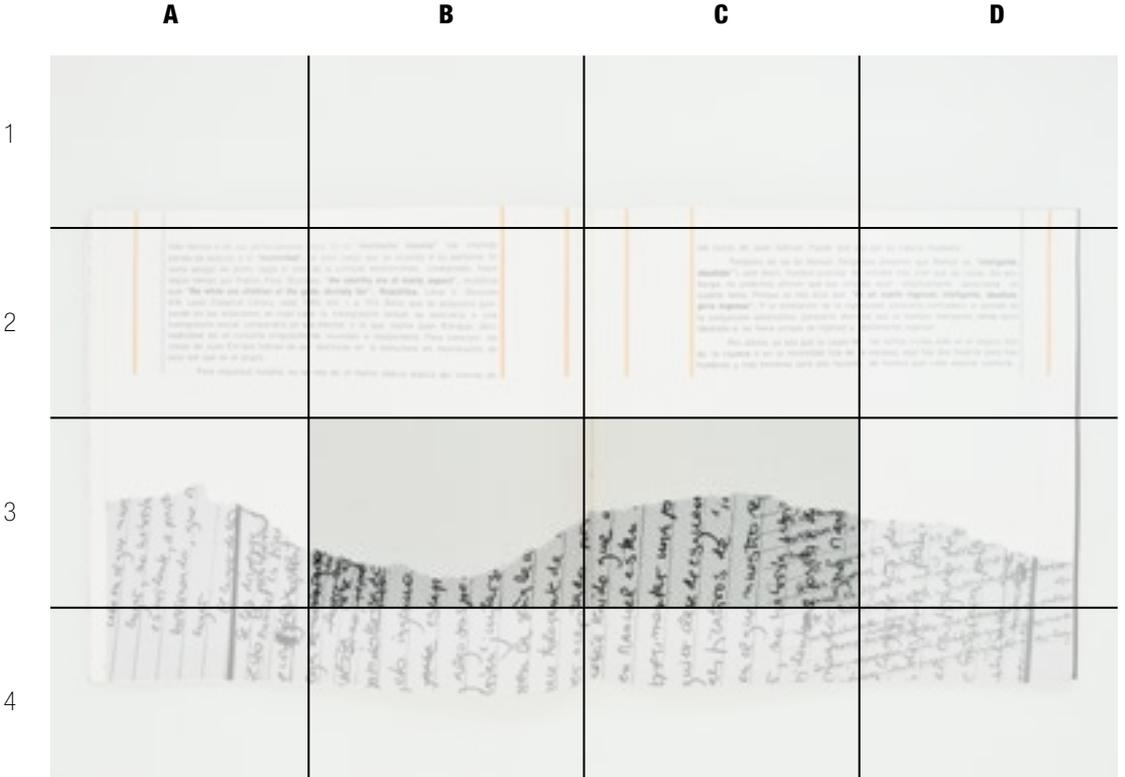
		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B2		Recortes de textos impreso añadidos sobre el plano.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B3		Materialidad: Plano urbano de la ciudad de Santiago.
	3.2 / Autoreflexividad			



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			Visualidad: Tachadura sobre un texto escrito a maquina de escribir.
	3.2 / Autoreflexividad			



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			recorte de una página manuscrita.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B3		anotaciones manuscrita sobre hoja de líneas paralelas.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C3		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



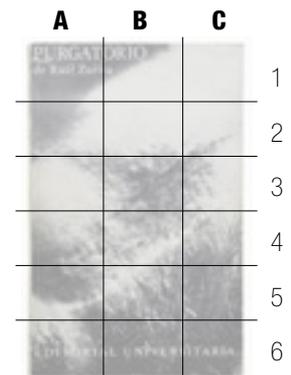
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌	└
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌	+
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌	+
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌	+
	2.2 / Textura de la copia		┌	+
	2.3 / Marca de fuerza		┌	+
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌	+
	3.2 / Autoreflexividad		┌	+
			└	└



> [Otras Ediciones] Editorial Universitaria

>> 1979

Purgatorio



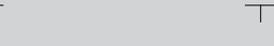
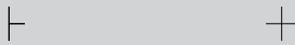
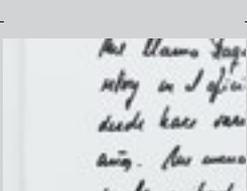
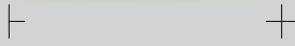
Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	23
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC COLIB CH861 Z96 1979 C.1

Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de Artista.
TÍTULO	Purgatorio.
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Raúl Zurita [EDICIÓN] Editorial Universitaria
FECHA DE CREACIÓN	1979
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 16,5 x 26,5 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 16,5 x 26,5 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel Couché. [SUSTRATO PORTADA] Cartón Couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	Página 72: - En esquina inferior derecha: Manuscrito con papi pasta azul: “-003555-“ Página 3: - En esquina superior derecha, manuscrito con lápiz gráfico: “EC COLIB CH861 Z96 1979 C.1”
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 72. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. ENCUADERNACIÓN: Cosido. INSERTOS: No. > PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Cartón Couché. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset 1/0 (negro) LOMO: Cuadrado. 0,9 cm. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: 2000 ejemplares. IMPRESA: Talleres Editorial Universitaria. (San Francisco 454, Santiago.)



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C2		Anotaciones manuscritas.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B2		Textura producto de la exesiva ampliación o reproducción de una imagen.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C4		Letras de stencil
	3.2 / Autoreflexividad			

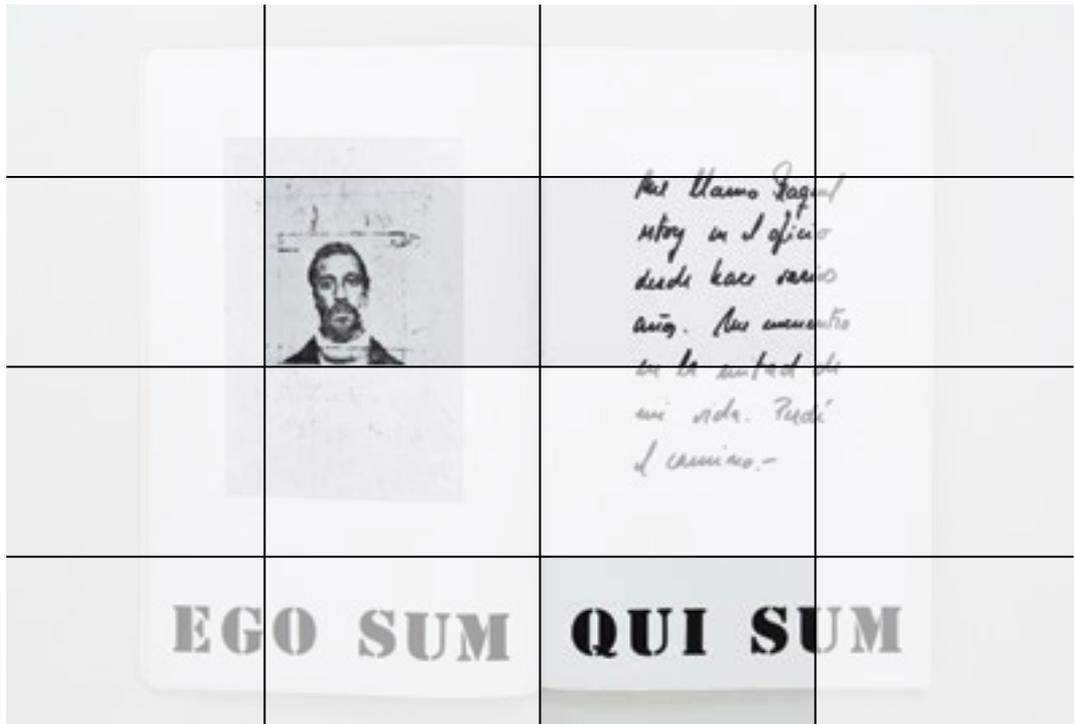
A**B****C****D**

1

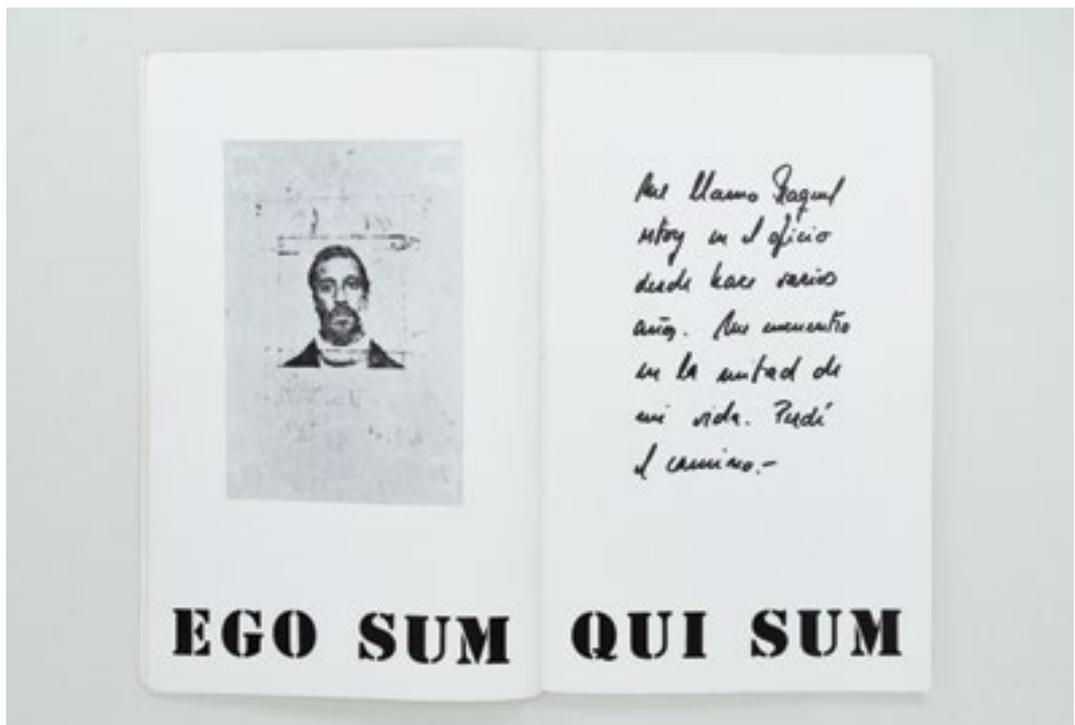
2

3

4



RETÍCULA DE ANÁLISIS



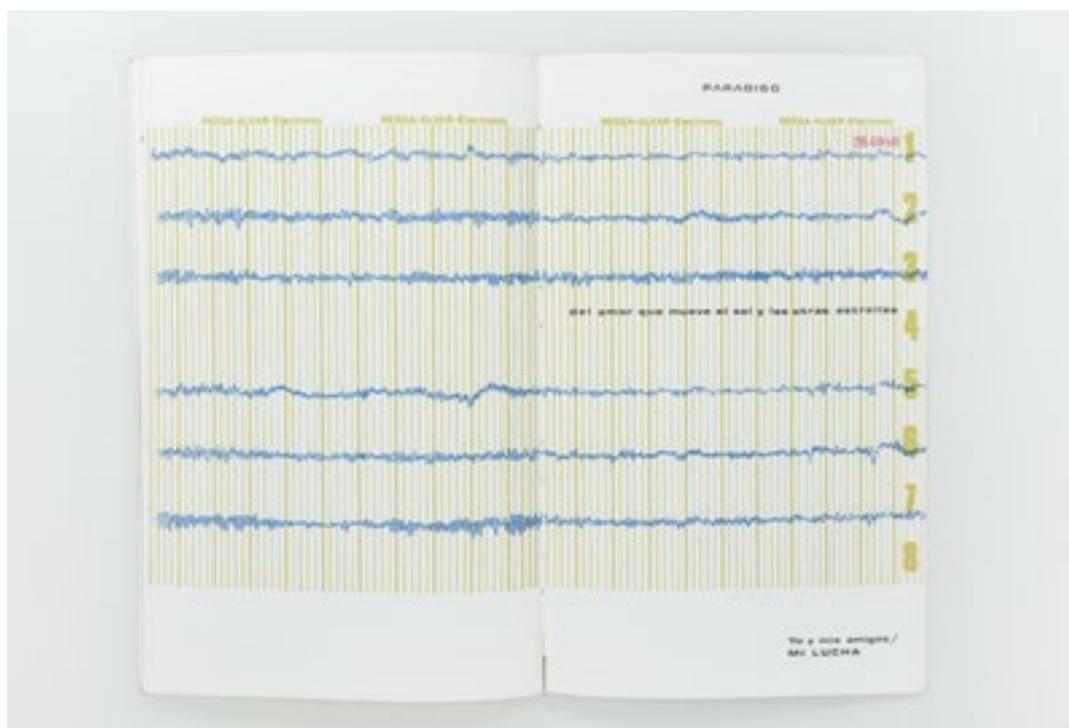
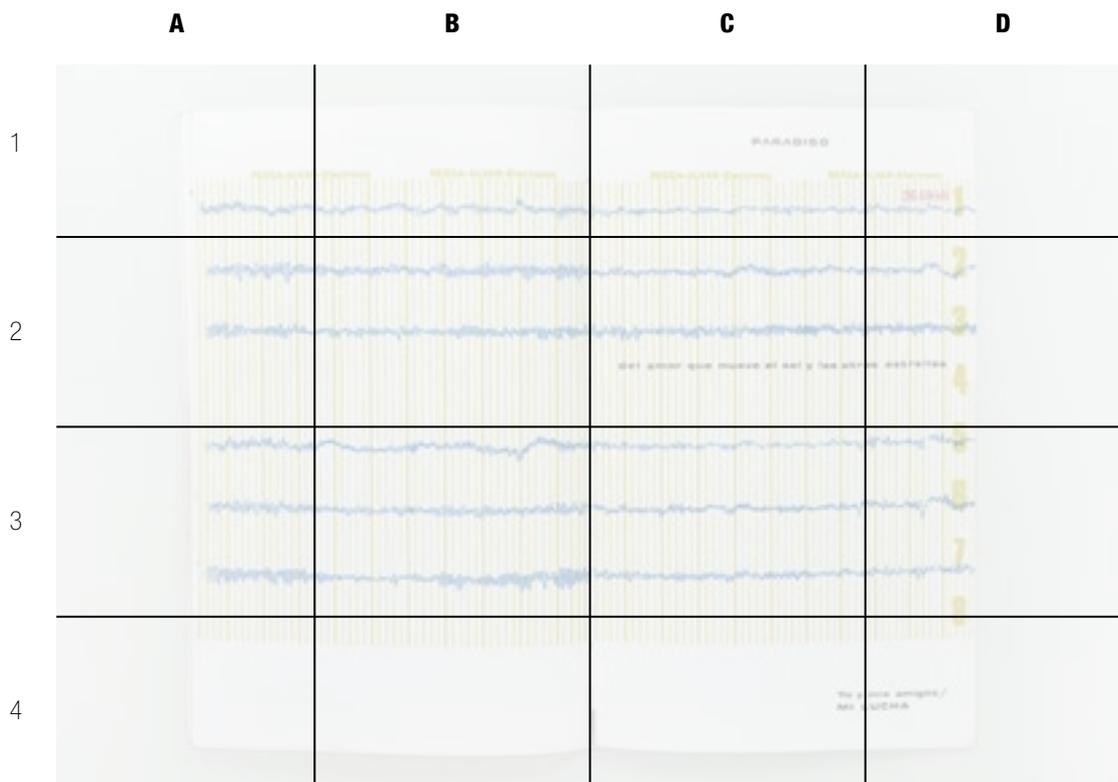
REGISTRO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL

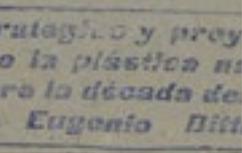
		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

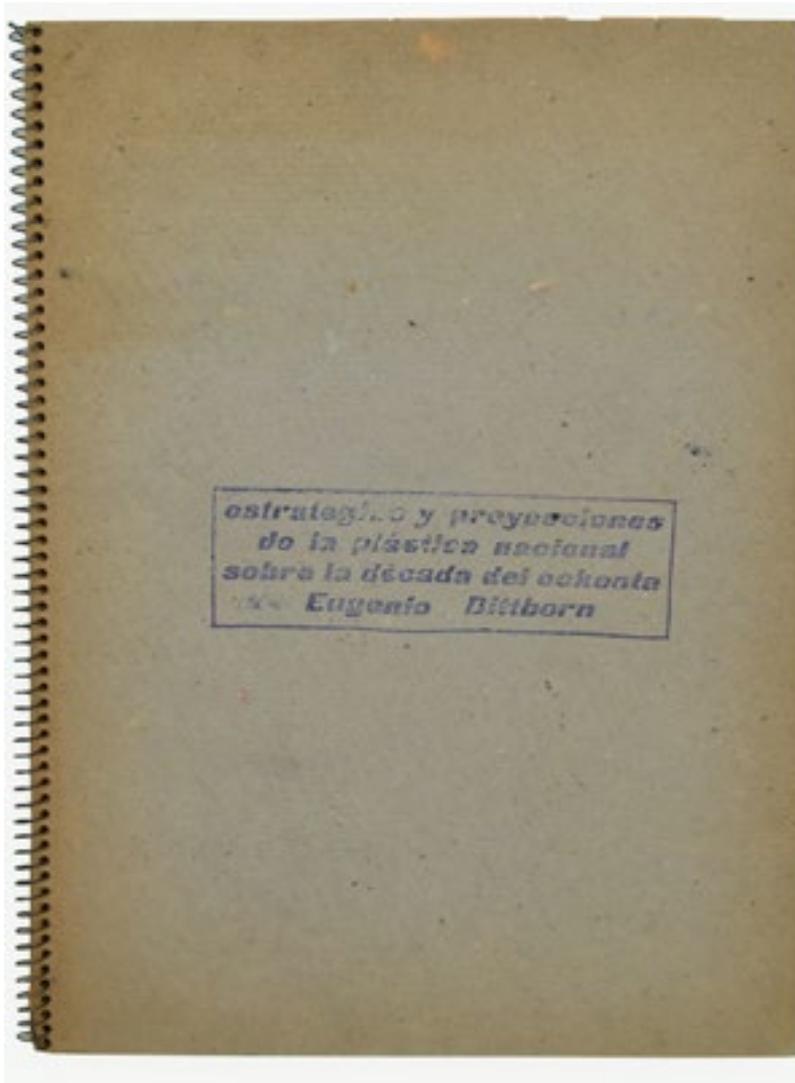
	A	B	C	D
1				
2		<p>81</p> <p>Este magallano contra los valdinos, me llama esta durmienda donde que nos el Super Escuela de Chile me trajo en la península. Dece sus poemas. Me he aborrecido como nunca antes.</p>	<p>XXXI</p> <p>Después me otra memoria frente al espejo te amo me digo te amo Te amo a más que nadie en el mundo.</p>	
3		<p>XXXII</p> <p>No voy al condese, entonces la borrachada Es herida solo de sangre A las mujeres y los niños. Pero ellos me llaman sus amantes Después me voy, voy al Mariscal Y así, cuando los antiguos se van, me dicen</p>	<p>XXXIII</p> <p>Los amigos que me dicen, entonces, entonces en me acuerdo a menudo como cuando quiere pasar que me abra en un lugar cuando se va algún punto un tiempo "¿Como estás, guero?" le es decirme Nunca me voy más. Pero ahora los antiguos, recuerdos y como me dicen se desvanecer por los recuerdos.</p>	
4				



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	



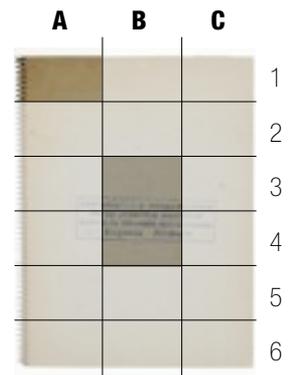
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral metálico a lo largo de todo el borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza	B3-4		Textura de la impresión de un timbre de goma. Este producto de la fuerza manual ejercida que unda la matriz sobre el sustrato.
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> autoedición

>> 1979

Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	24
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Biblioteca Campus Oriente > Audiovisuales
PROPIETARIO	Pontificia Universidad Católica de Chile
UBICACIÓN ACTUAL	CAT 709.83 D617e 1980

Identificación

Nombre común	Libro de trabajo.
Título	Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta.
Autor/Creador	Eugenio Dittborn
Fecha de creación	1979
Medidas	[DIMENSIONES CERRADO] 31 x 22 cm [DIMENSIONES ABIERTO] 31 x 43,5 cm
Técnica material	[SUSTRATO PORTADA] Cartón reciclado [SUSTRATO INTERIOR] Papel roneo
Inscripciones y marcas	En página 3: En borde inferior, manuscrito con lápiz grafito: "317255" En página 5: En borde inferior, manuscrito con lápiz grafito: "317255"
Descripción física	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 44. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Mimeógrafo.(3 Tintas, Café, Negro, Azul) ENCUADERNACIÓN: Espiral metálico en borde izquierdo. INSERTOS: No. > PORTADA / SISTEMA DE IMPRESIÓN: Timbre. LOMO: No. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: No señala. IMPRESA: No Señala.



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C3 	Palabras y letras recortadas para construir el título en la portada de la publicación.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia		
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C2 	Logotipo de la revista deportiva "Los Sports".
	3.2 / Autoreflexividad		

A

B

C

D

1

2

3

4

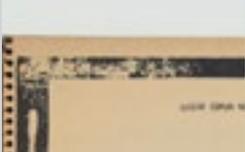
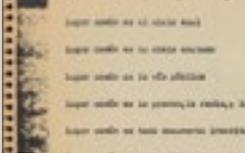


RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	A4		Sombra producida por el borde de un recorte.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C1		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza	C2		Reventa de la tinta contenida en la banda de una maquina de escribir por del impacto entre el carácter tipográfico metálico y el sustrato.
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B3		Recorte de prensa.
	3.2 / Autoreflexividad			

A

B

C

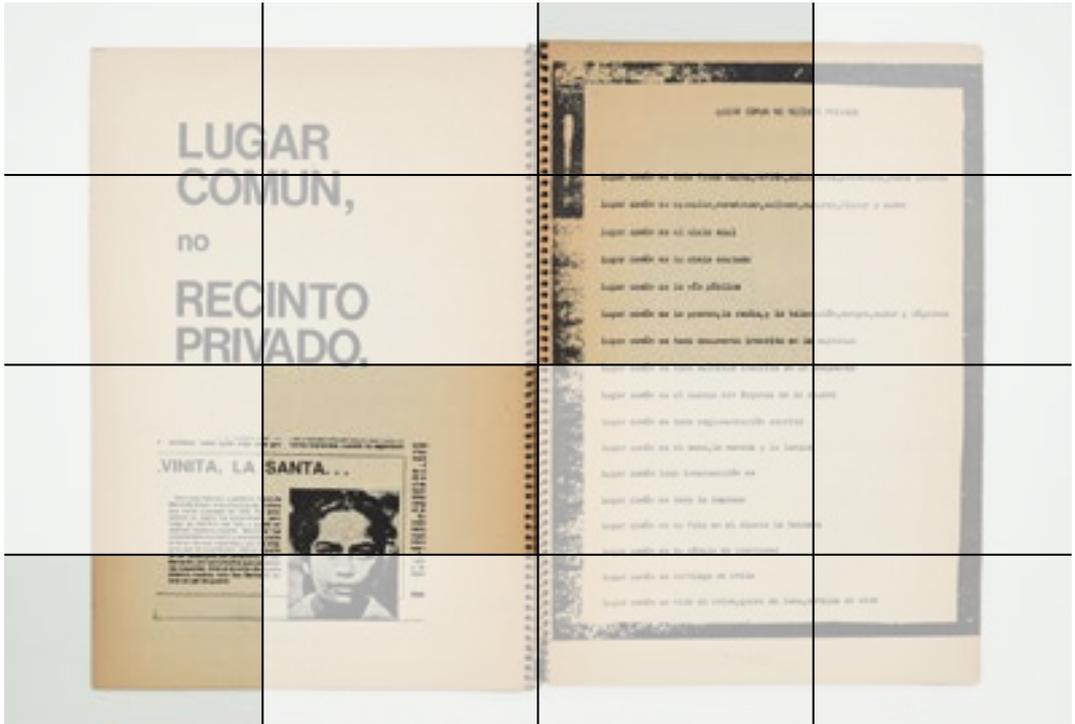
D

1

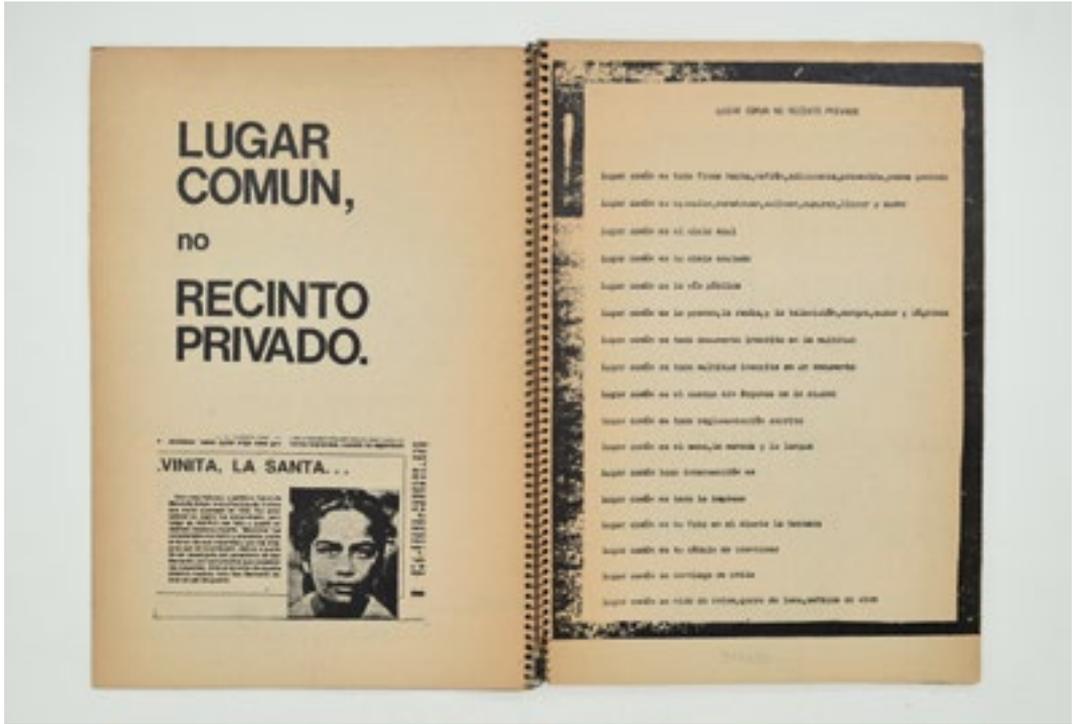
2

3

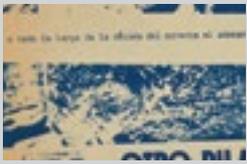
4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C2	 <p>Recorte de un trozo de papel con escritura realizada en máquina de escribir.</p>
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	B2	 <p>Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.</p>
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B3	 <p>Página de una revista deportiva o un periódico.</p>
	3.2 / Autoreflexividad		

A**B****C****D**

1

2

3

4

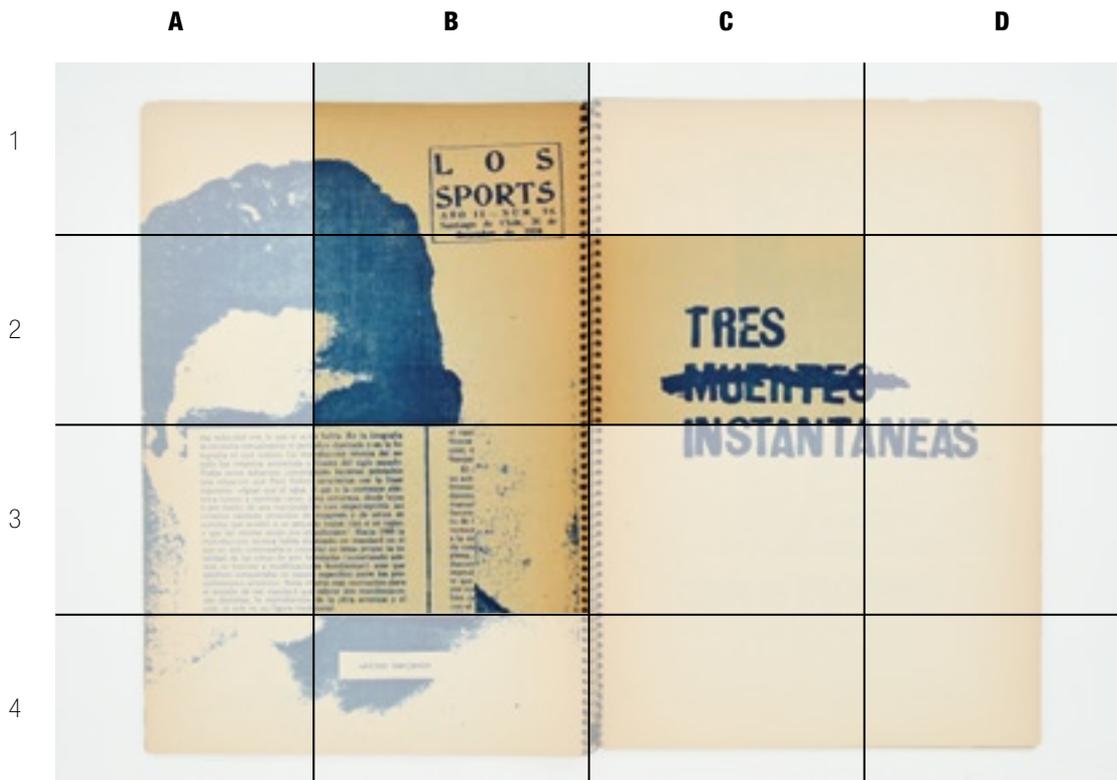


RETICULA DE ANALISIS

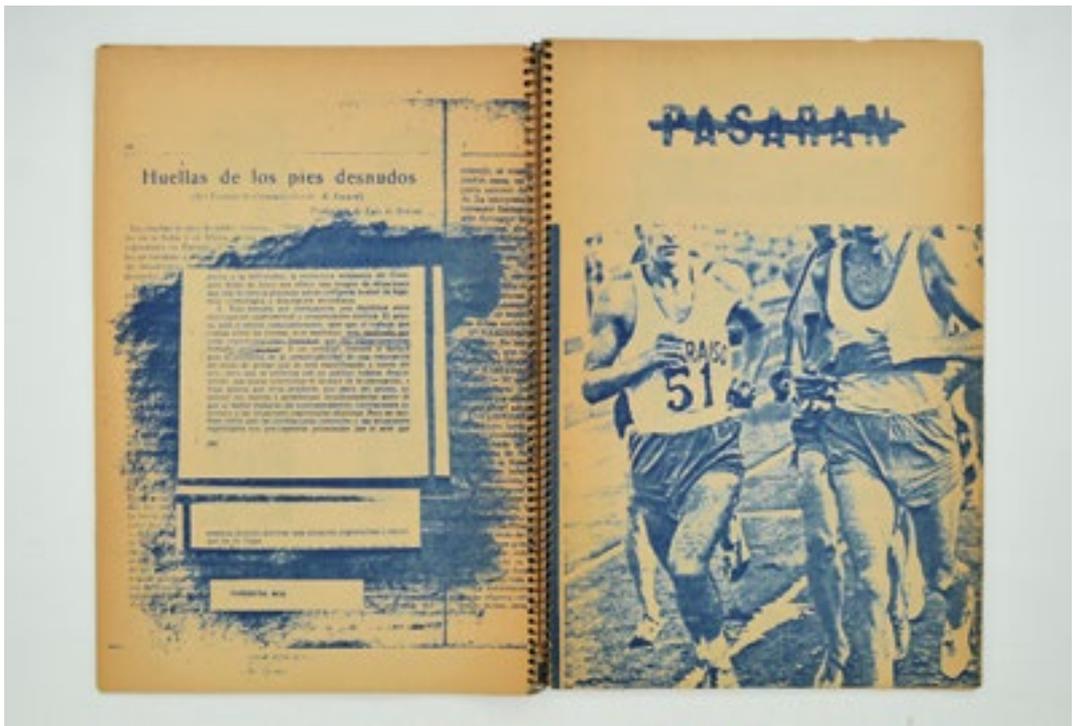
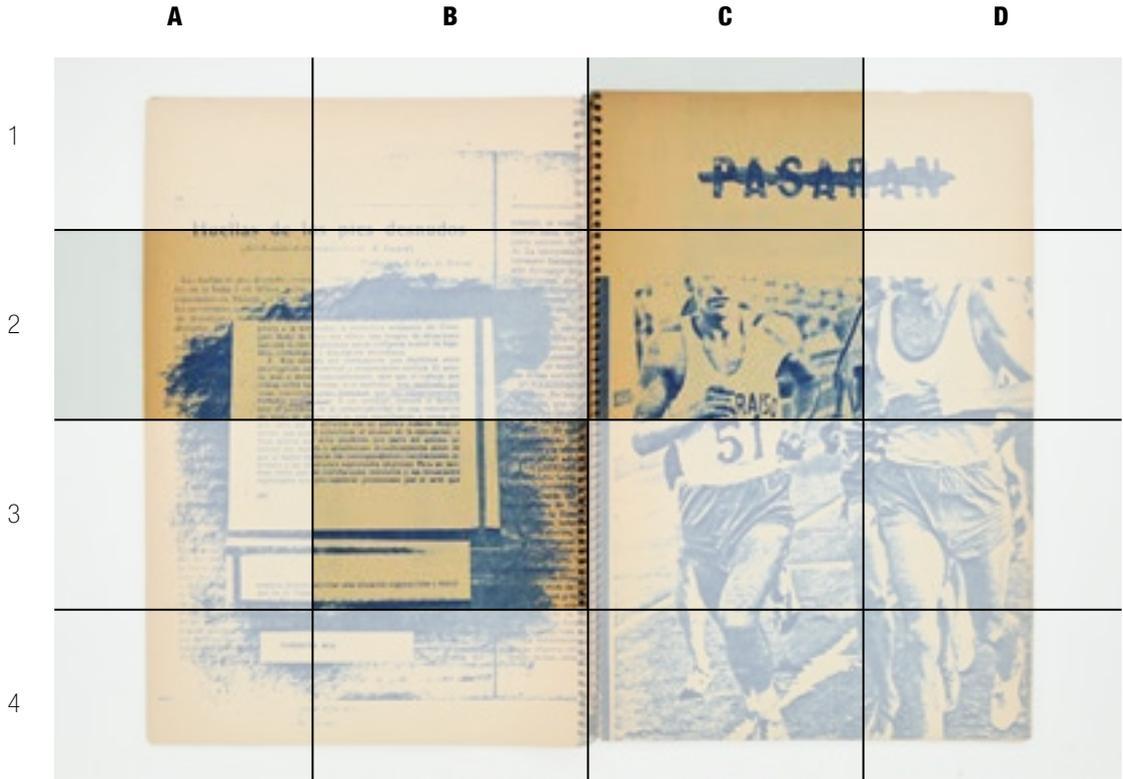


REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B3 	Recorte de una página impresa proveniente de otra publicación.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta	C2 	Mancha de tinta clausurando una palabra.
	2.2 / Textura de la copia	B2 	Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B1 	Logotipo de la revista deportiva "Los Sports".
	3.2 / Autoreflexividad		



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B3 	Recorte de una página impresa proveniente de otra publicación.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta	C2 	Mancha de tinta clausurando una palabra.
	2.2 / Textura de la copia	C2 	Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	A2 	Página de una publicación de criminalística, en ella se lee: "Tratado de criminalística de E. Locard"
	3.2 / Autoreflexividad		



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B4 	Recorte de una página impresa proveniente de otra publicación.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	D2 	Anotación manuscrita sobre una página impresa de otra publicación.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	C2 	Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C1 	Página de otra publicación: revista, periódico, etc.
	3.2 / Autoreflexividad	B3 	tachadura sobre un texto impreso que cuestiona el estatuto de la publicación como "verdad absoluta" y piensa como perfeccionable.

A

B

C

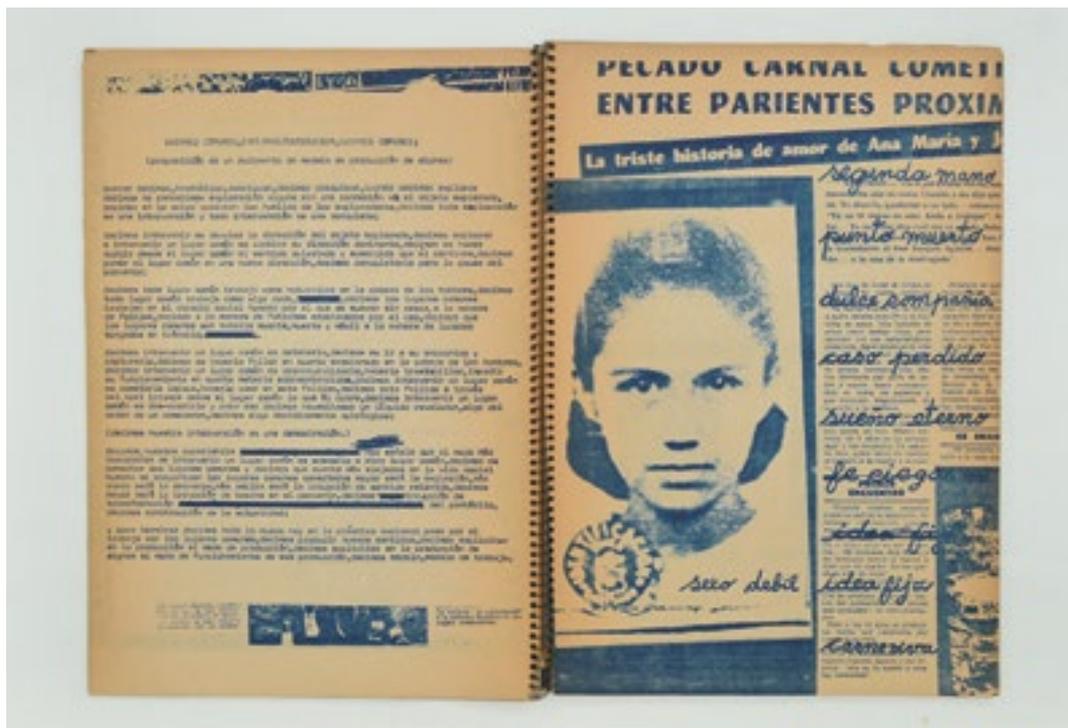
D

1

2

3

4



		CASILLA		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┌		+	┌
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┌		+	┌
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┌		+	┌
	2.2 / Textura de la copia		┌		+	┌
	2.3 / Marca de fuerza		┌		+	┌
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana		┌		+	┌
	3.2 / Autoreflexividad		┌		+	┌
			└		└	



> **[Autoedición]**

>> 1980 (Oct.)

Autocríticas

A	B	C	
			1
			2
			3
			4
			5

Administración

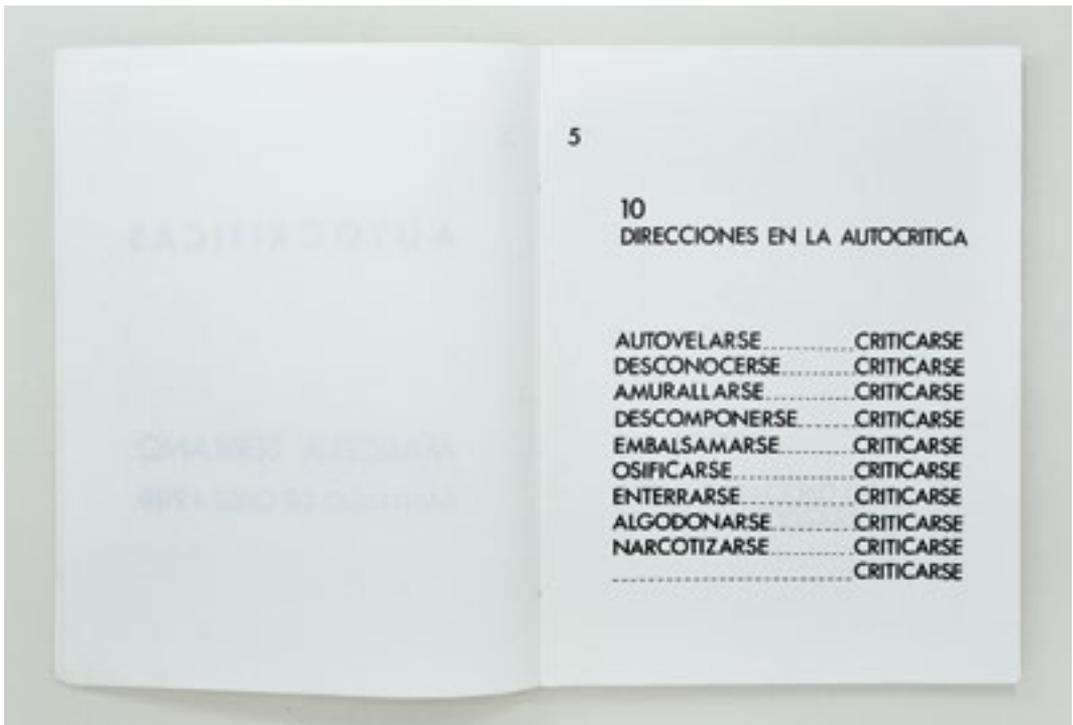
NÚMERO DE INVENTARIOS	25
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Centro de documentación de Artes Visuales.
PROPIETARIO	Centro de documentación de Artes Visuales.
UBICACIÓN ACTUAL	EC ACAVC 709.83 S487 1980 C.1

Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de trabajo.
TÍTULO	Autocríticas
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Marcela Serrano [OBRAS] Marcela Serrano [EDICIÓN] Marcela Serrano, Lotty Rosenfeld
FECHA DE CREACIÓN	1980 (Octubre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 18,1 x 36,5 cm. [DIMENSIONES CERRADO] 18,1 x 24 cm.
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel couché. [SUSTRATO PORTADA] Cartón couché.
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En lomo: - Parte inferior: Adhesivo con código de registro de uso interno del centro de documentación propietario de la edición. Sobre el cinta adhesiva transparente. Página 3: - En esquina superior derecha, manuscrito con lápiz gráfico: "EC ACAUC 709.83 S487 1980 C1"
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 80. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset. 1/1 (negro) ENCUADERNACIÓN: Cosido. INSERTOS: No. > PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Cartón couché SISTEMA DE IMPRESIÓN: Offset 1/0 (negro) LOMO: Cuadrado. 7 cm. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: 500 ejemplares IMPRESA: Editora Granizo Ltda. (Angamos 347 - Stgo.)

		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	┌
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		└		+	└
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		└		+	└
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		└		+	└
	2.2 / Textura de la copia		└		+	└
	2.3 / Marca de fuerza		└		+	└
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		└		+	└
	3.2 / Autoreflexividad		└		+	└
			┌		└	┌

	A	B	C	D
1			5	
2			10 DIRECCIONES EN LA AUTOCRÍTICA	
3			AUTOVELARSE DESCONOCERSE AMURALLARSE DESCOMPONERSE EMBALSAMARSE OSIFICARSE ENTERRARSE ALGODONARSE NARCOTIZARSE	CRITICARSE CRITICARSE CRITICARSE CRITICARSE CRITICARSE CRITICARSE CRITICARSE CRITICARSE CRITICARSE
4				



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

A

B

C

D

1

2

3

4



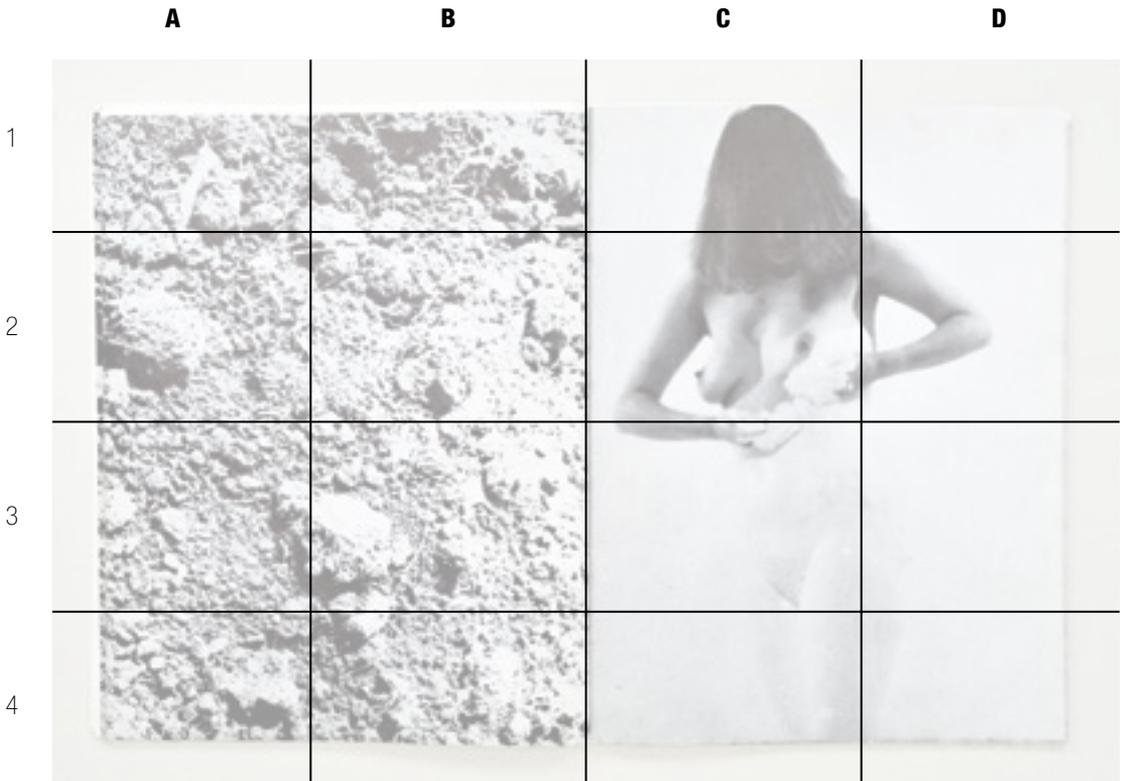
RETICULA DE ANALISIS

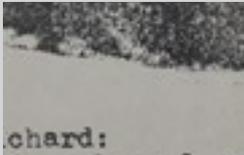
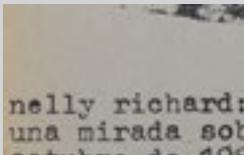


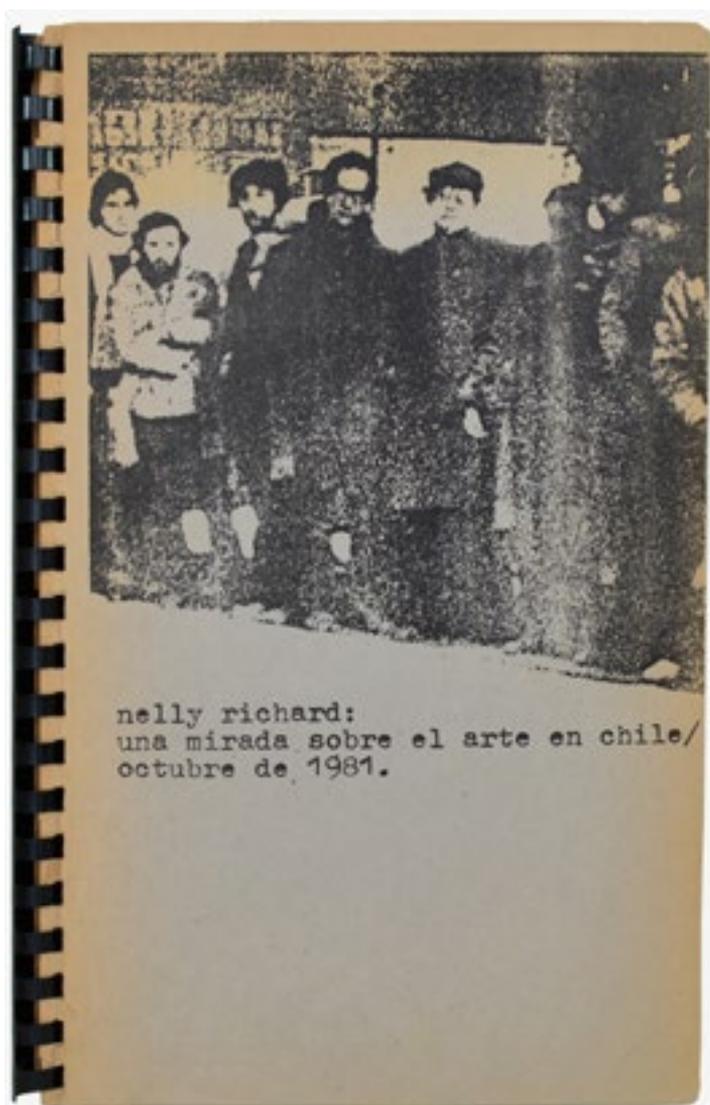
REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL



		CLAVE		DOCUMENTO		COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		┌		└	
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		┆		+	┆
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		┆		+	┆
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		┆		+	┆
	2.2 / Textura de la copia		┆		+	┆
	2.3 / Marca de fuerza		┆		+	┆
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		┆		+	┆
	3.2 / Autoreflexividad		┆		+	┆
			└		└	

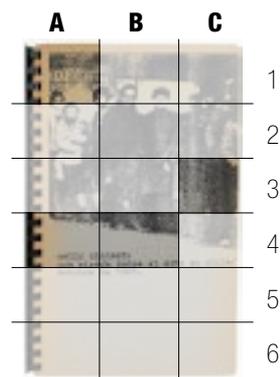


		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral plástico negro a lo largo del borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B4		Huella de un recrote hecho con la mano.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	C3		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza	A4		Reventar de la tinta – deformando la letra– en el papel por del impacto del carácter tipográfico metálico de la maquina de escribir.
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> autodición
 >> 1981 (Octubre)

Una mirada sobre el arte en Chile



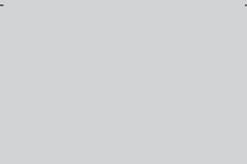
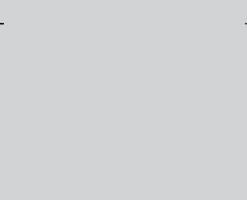
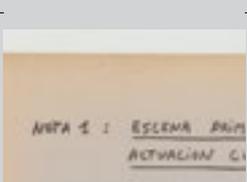
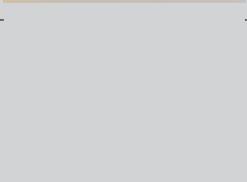
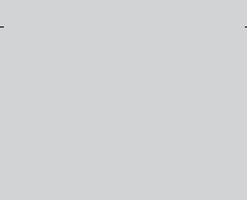
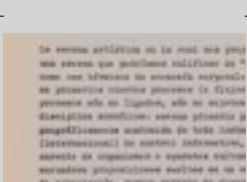
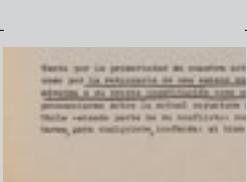
Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	26
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Biblioteca Campus Oriente > Audiovisuales
PROPIETARIO	Pontificia Universidad Católica de Chile
UBICACIÓN ACTUAL	CAT 709.83 R513m 1981

Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de artista.
TÍTULO	Una mirada sobre el arte en Chile.
AUTOR/CREADOR	nelly Richard
FECHA DE CREACIÓN	1981 (octubre)
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 32 x 39 cm [DIMENSIONES CERRADO] 32 x 20 cm
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel reciclado [SUSTRATO PORTADA] Papel reciclado
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En página 1: En esquina inferior derecha, manuscrito con lápiz grafito: “317263”
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 82 SISTEMA DE IMPRESIÓN: Fotocopia. ENCUADERNACIÓN: Espiral plástico en borde izquierdo INSERTOS: No. > PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Papel reciclado SISTEMA DE IMPRESIÓN: LOMO: No. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: 100 ejemplares. IMPRESA: No Señala.



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C1		Titulo del capítulo manuscrito.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza	C2		Reventar de la tinta – deformando la letra– en el papel por del impacto del carácter tipográfico metálico de la maquina de escribir.
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	C3		Subrayado del texto que situa a la publicación como “trabajo en curso”, distinto al la tradicional impronta de “consagración” que poseen.

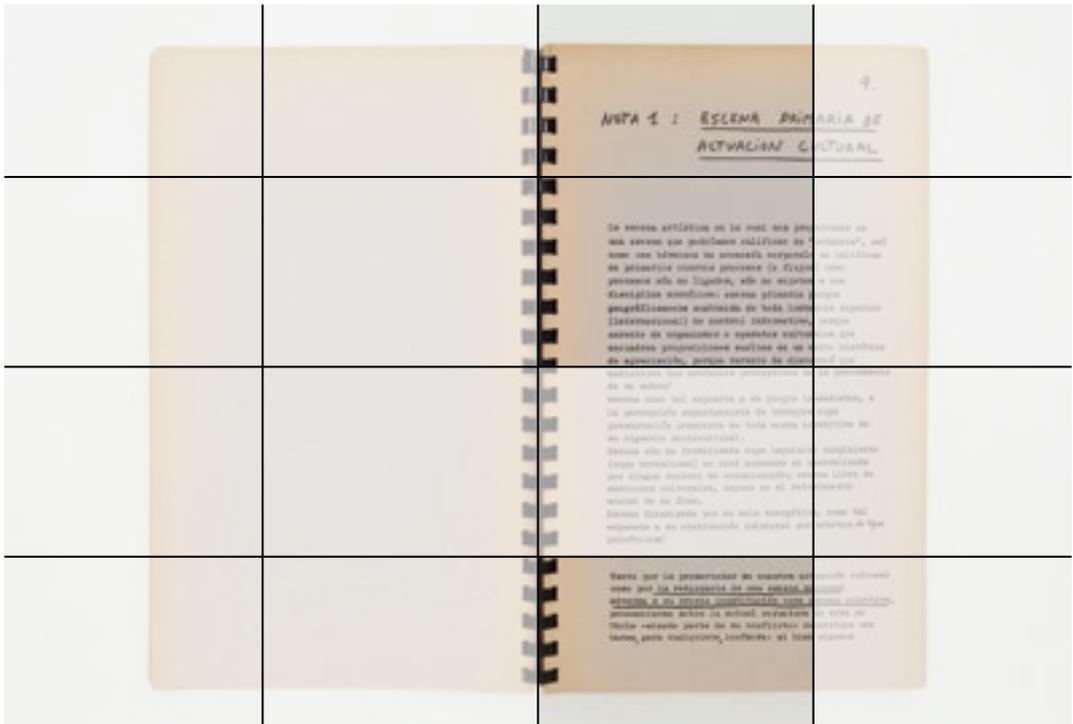
A**B****C****D**

1

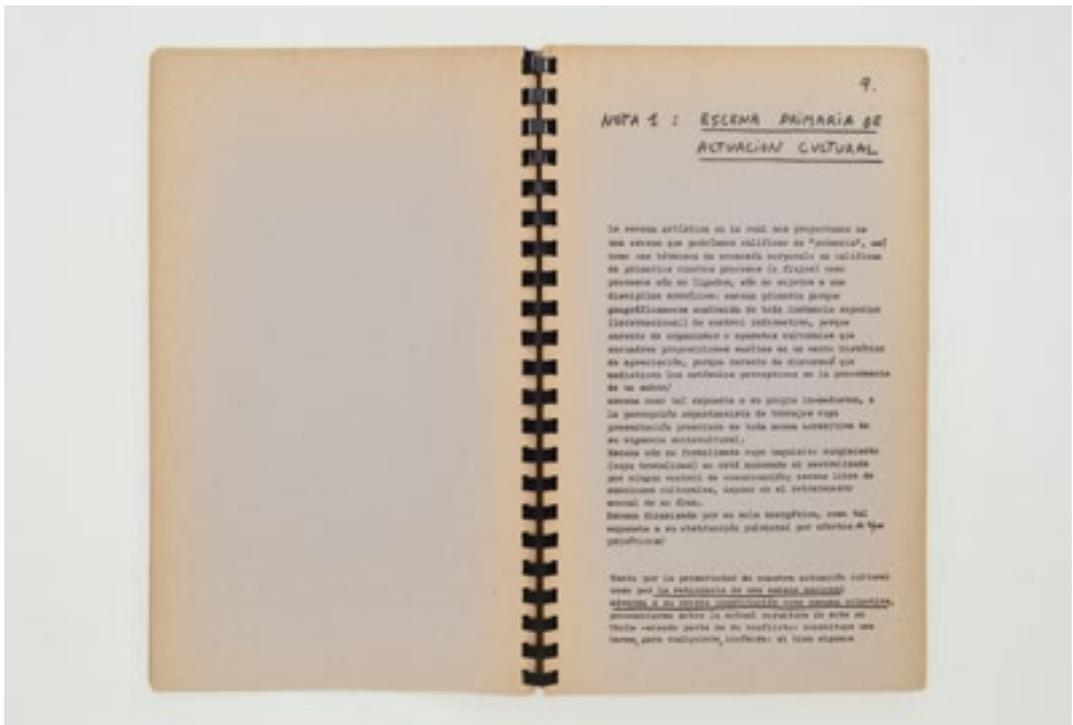
2

3

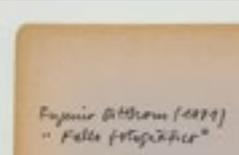
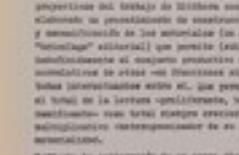
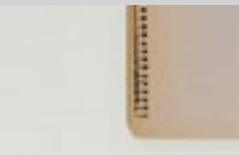
4



RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	A/B1		Pie de foto manuscrito.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B3		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza	C2		Reventar de la tinta – deformando la letra– en el papel por del impacto del carácter tipográfico metálico de la maquina de escribir.
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	A4		Signo de “cita visual” a otra publicación que señala el carácter intertextual y revisionista de la publicación misma.

A

B

C

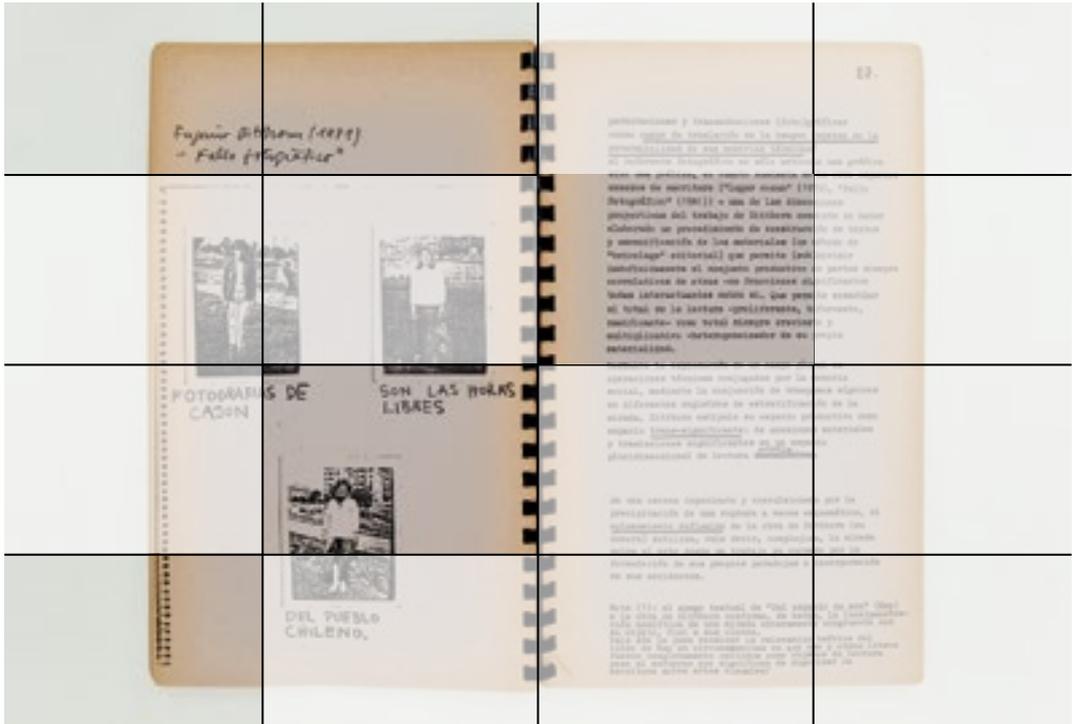
D

1

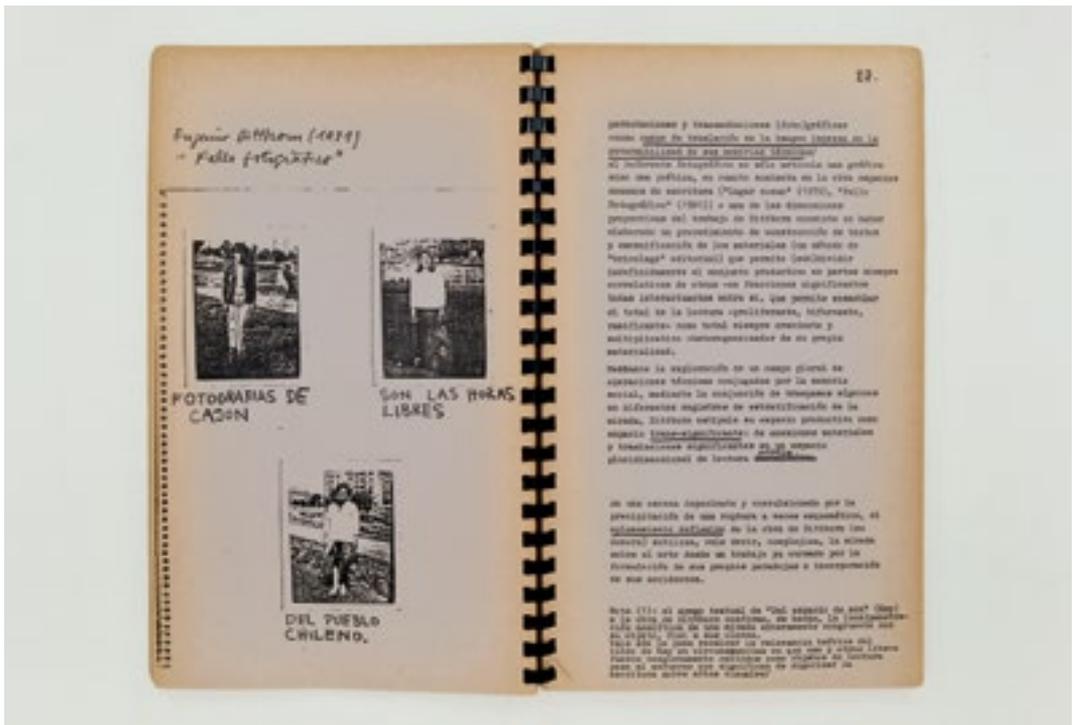
2

3

4

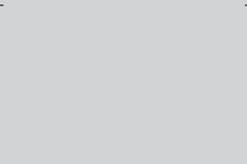
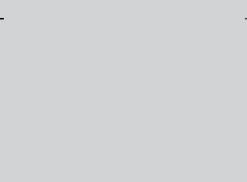
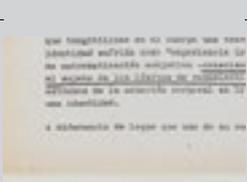
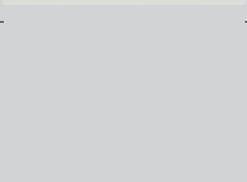


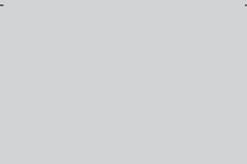
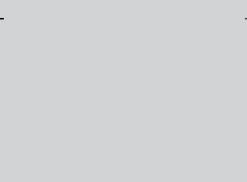
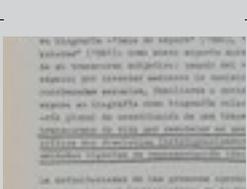
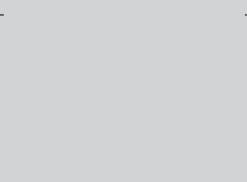
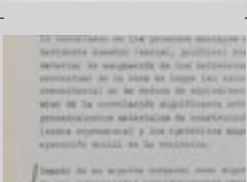
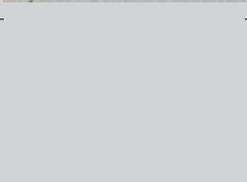
RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C4		Subrayado manuscrito sobre un texto escrito a máquina.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B3		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza	C1		Reventar de la tinta – deformando la letra– en el papel por del impacto del carácter tipográfico metálico de la máquina de escribir.
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	A2-3		Pie de foto manuscrito que sitúa a la publicación como “trabajo en curso”, distinto al la tradicional impronta de “consagración” que poseen.

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C3		Subrayado manuscrito sobre un texto escrito a máquina.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B4		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza	C2		Reventar de la tinta – deformando la letra– en el papel por del impacto del carácter tipográfico metálico de la maquina de escribir.
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	D1		Subrayado del texto que situa a la publicación como “trabajo en curso”, distinto al la tradicional impronta de “consagración” que poseen.

A

B

C

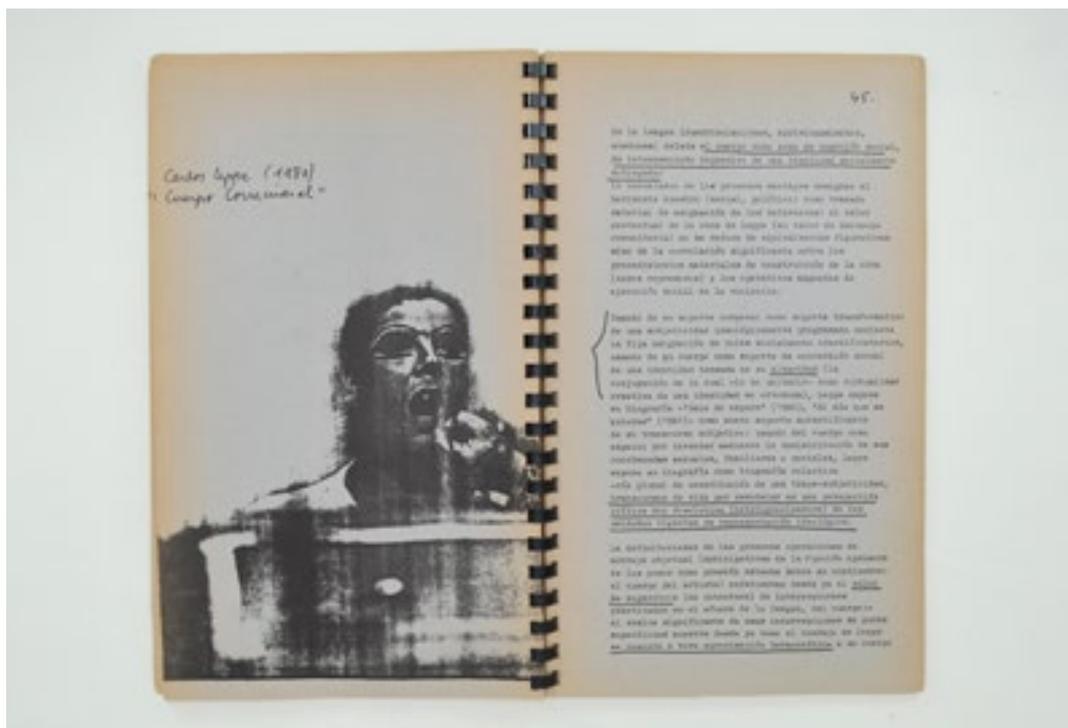
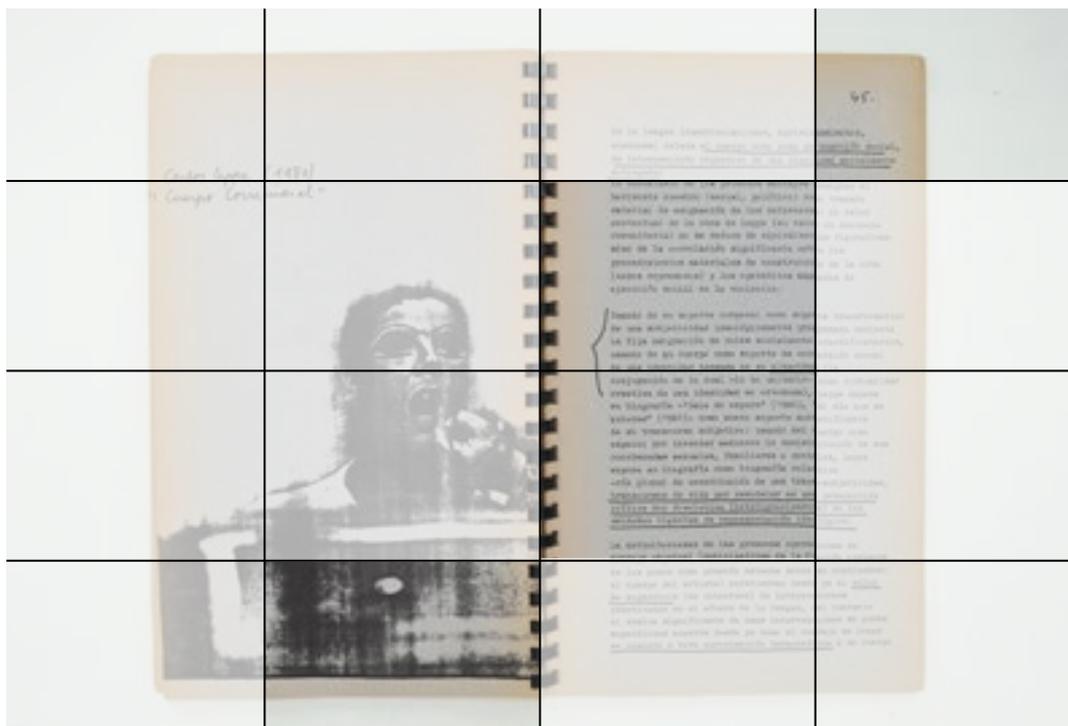
D

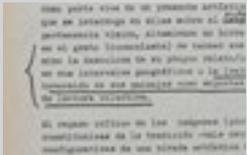
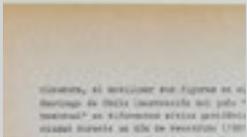
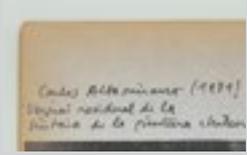
1

2

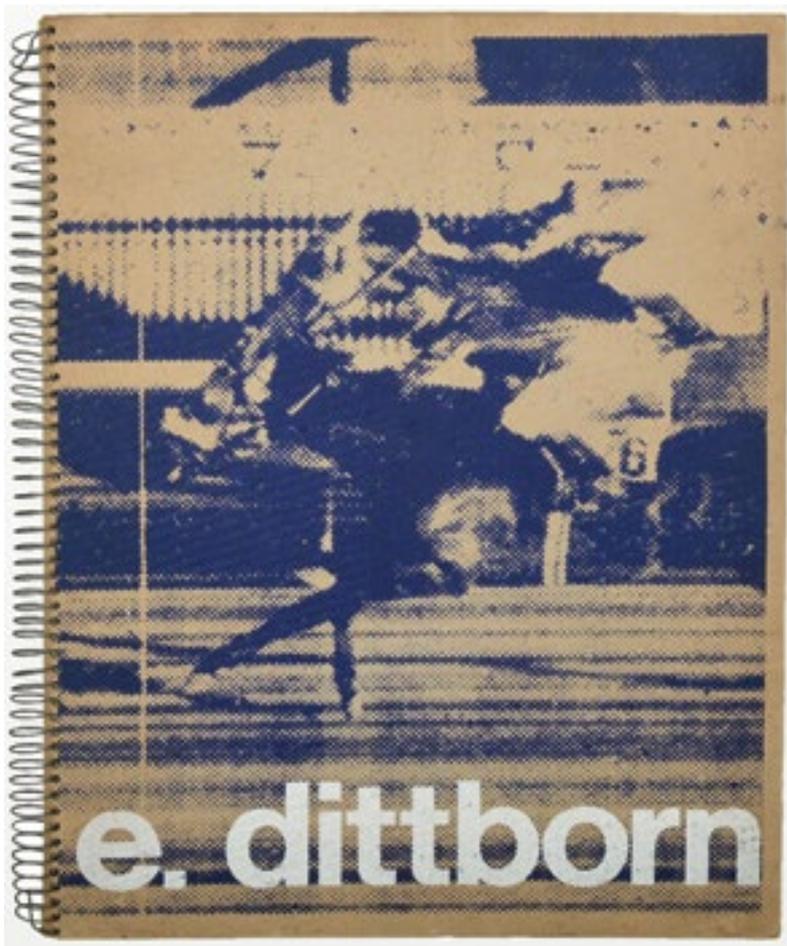
3

4



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C3		Subrayados manuscritos sobre un texto escrito a máquina.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B4		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza	C1		Reventar de la tinta – deformando la letra– en el papel por del impacto del carácter tipográfico metálico de la maquina de escribir.
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad	A/B1		Pie de foto manuscrito que sitúa a la publicación como “trabajo en curso”, distinto al la tradicional impronta de “consagración” que poseen.

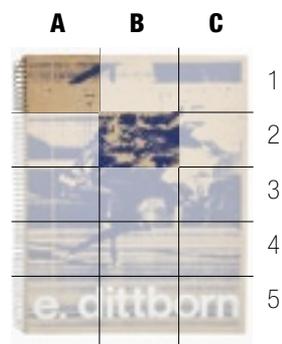
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral metálico a todo lo largo del borde izquierdo.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B2		Tramado/textura de una imagen impresa en serigrafía
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> **[autoedición]**

>> 1981 (Julio)

Fallo fotográfico



Administración

NÚMERO DE INVENTARIOS	27
OTROS NÚMEROS	--
UBICACIÓN	Colección Particular
PROPIETARIO	Pedro Montes Lira.
UBICACIÓN ACTUAL	Sin Catalogación

Identificación

NOMBRE COMÚN	Libro de trabajo.
TÍTULO	Fallo fotográfico
AUTOR/CREADOR	Eugenio Dittborn
FECHA DE CREACIÓN	1981 (julio)
MEDIDAS	[DIMENSIONES CERRADO] 28 x 23 cm [DIMENSIONES ABIERTO] 28 x 44 cm
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO PORTADA] Cartón reciclado [SUSTRATO INTERIOR] Papel bond + papel imperio azul
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En página 124, borde inferior, manuscrito con lápiz grafito: “35/47 fallo fotográfico E.Dittborn 81”
DESCRIPCIÓN FÍSICA	<p>> INTERIOR /</p> <p>CANTIDAD DE PÁGINAS: 124 página + Incerto entre página 24 y 25 de 58 páginas</p> <p>SISTEMA DE IMPRESIÓN: Fotocopia</p> <p>ENCUADERNACIÓN: Espiral metálico en borde izquierdo.</p> <p>INSERTOS: Si. 58 hojas perforadas para anillar en borde izquierdo, unidas al libro por un clip metálico en esquina superior izquierda.</p> <p>> PORTADA /</p> <p>SISTEMA DE IMPRESIÓN: Serigrafía 2/0 (azul, blanco).</p> <p>LOMO: No.</p> <p>TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No.</p> <p>TIRAJE: 47 ejemplares numerados. Este es el ejemplar 35</p> <p>IMPRESIÓN: No Señala.</p>



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		La publicación cuenta con páginas celestes en varias partes.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		Huella del recorte manual de una página de diario.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		Título de la publicación manuscrito.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		Página de un periódico o una publicación deportiva.
	3.2 / Autoreflexividad		

A

B

C

D

1

2

3

4

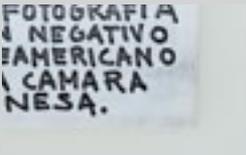


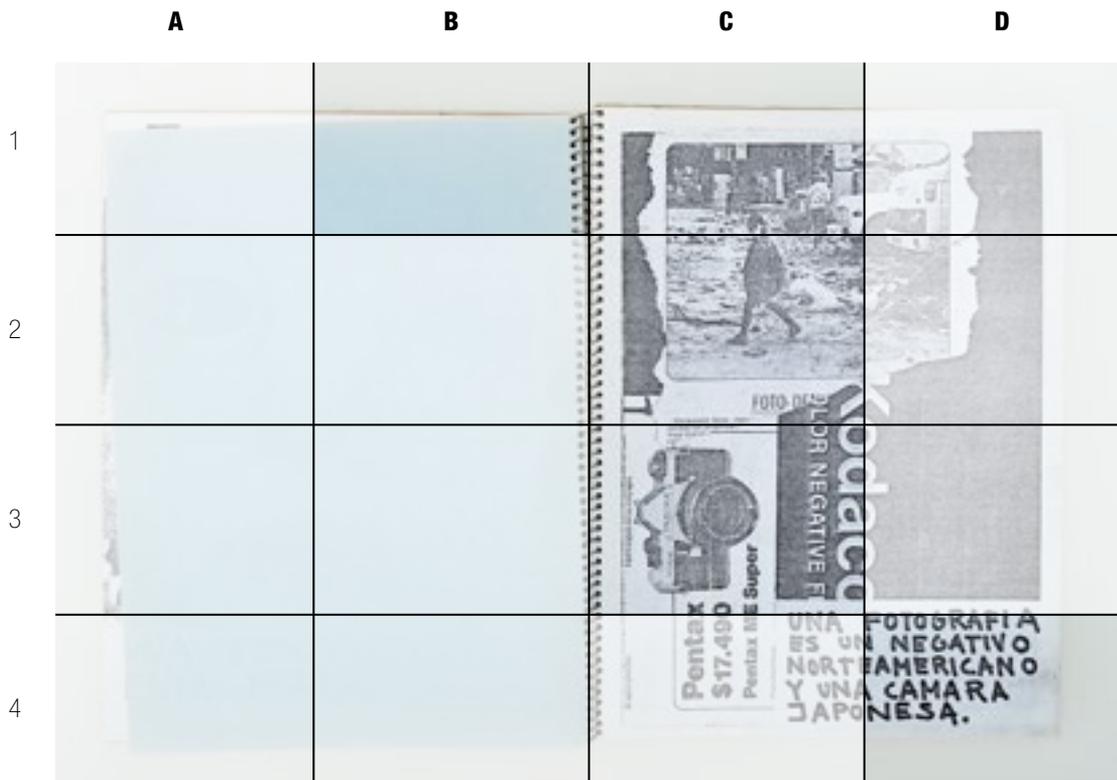
RETICULA DE ANALISIS

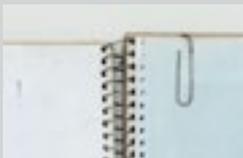
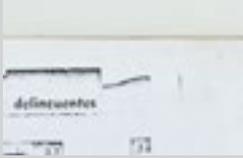
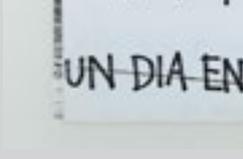
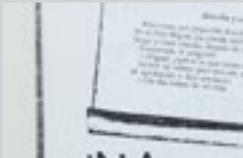


REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		La publicación cuenta con páginas celestes en varias partes.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		Huella del recorte manual de una página de diario.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		Texto manuscrito.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		Anuncio publicitario de la marca de productos fotográficos Kodak.
	3.2 / Autoreflexividad		



	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		La publicación cuenta con páginas celestes en varias partes.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes		Huella del recorte de una página de otra publicación.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos		Texto manuscrito.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana		Página 85 de la publicación <i>Selecciones del Reader's Digest</i> de abril de 1981
	3.2 / Autoreflexividad		Juego tautológico: Fotocopia de una página anillada en una página anillada.

A

B

C

D

1

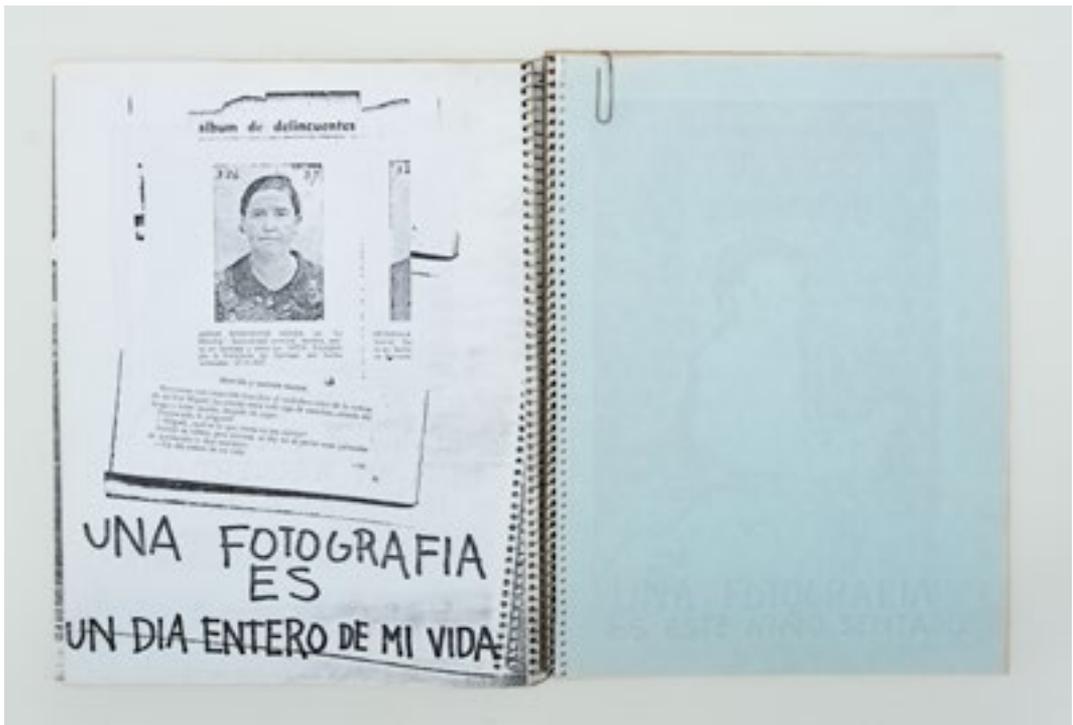
2

3

4

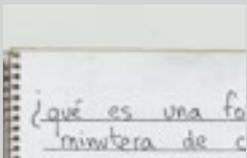
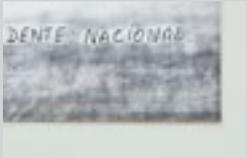


RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	C1		Texto manuscrito.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	D4		Textura y color producidos al fotocopiar una página en blanco.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			

A**B****C****D**

1

¿qué hace el cliente con una foto minuteria de cajón o una Polaroid?

ENVIARSELA A UN FAMILIAR, A UNA AMISTAD, O PARA UN RECUERDO.

2

3

DAMASIO ULLOA R.

53 AÑOS

FOTOGRAFO. PRESIDENTE NACIONAL

DEL SINDICATO de fotografos minuto RD de Chile

4

¿qué es una fotografia minuteria de cajón?

ES UNA FOTOGRAFIA RAPIDA, Y ADEMAS DA UN NEGATIVO, Y UN POSITIVO.

Y DEL NEGATIVO SE PUEDEN HACER LAS COPIAS NECESARIAS.

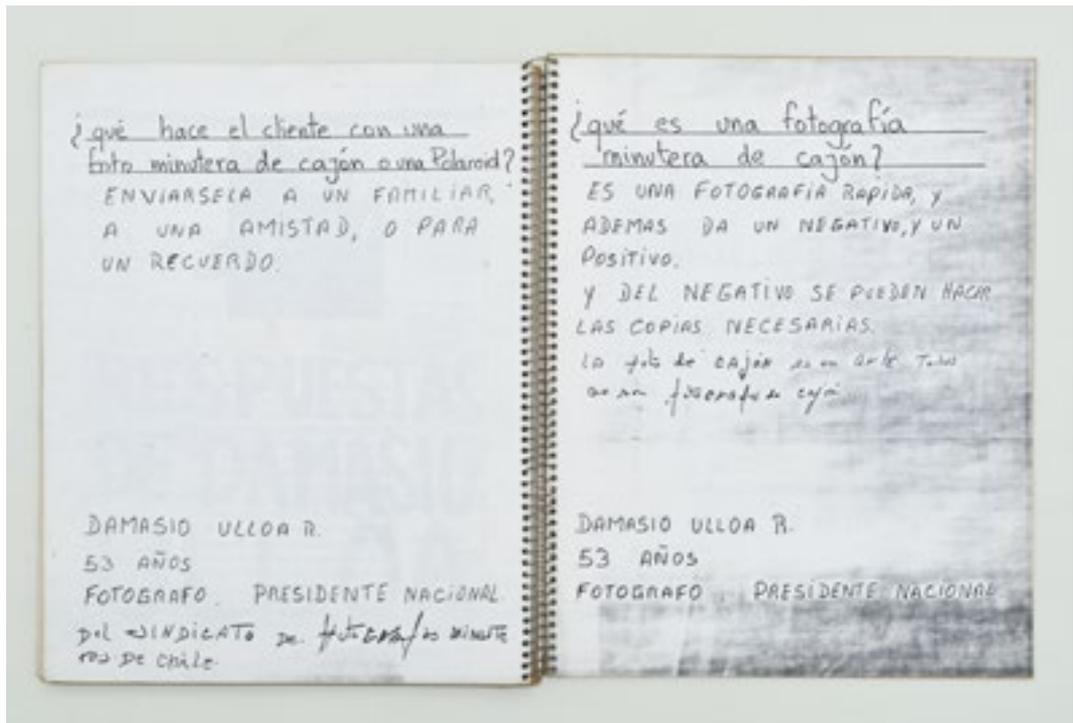
La foto de cajón es un arte tan como fotografar con

DAMASIO ULLOA R.

53 AÑOS

FOTOGRAFO. PRESIDENTE NACIONAL

RETICULA DE ANALISIS



REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

	CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos		
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	C3 	Recorte de una página de la publicación <i>Del Espacio de Acá</i> (1980, Editores Asociados) de Ronald Kay.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos	B4 	Texto manuscrito.
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	D2 	Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza		
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana	C2-3 	Fotografía rescatada de otra publicación, probablemente una revista deportiva.
	3.2 / Autoreflexividad	C2 	Inserto de 24 páginas añadidas con un clip metálico y que modifica la normal lógica de lectura del un libro.

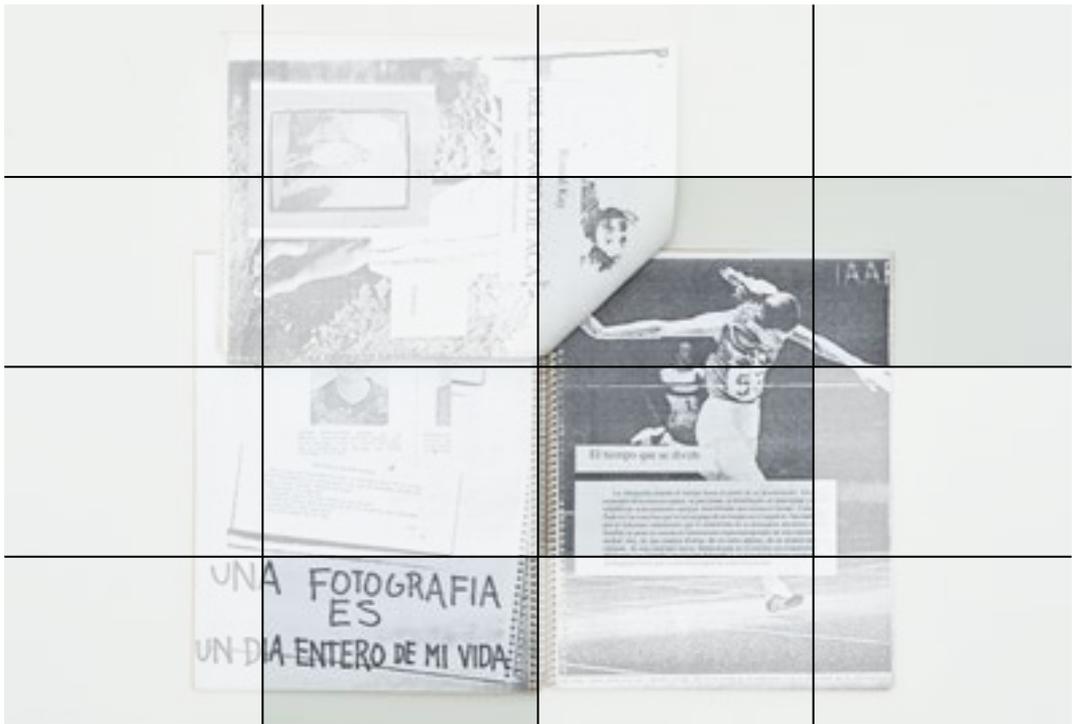
A**B****C****D**

1

2

3

4

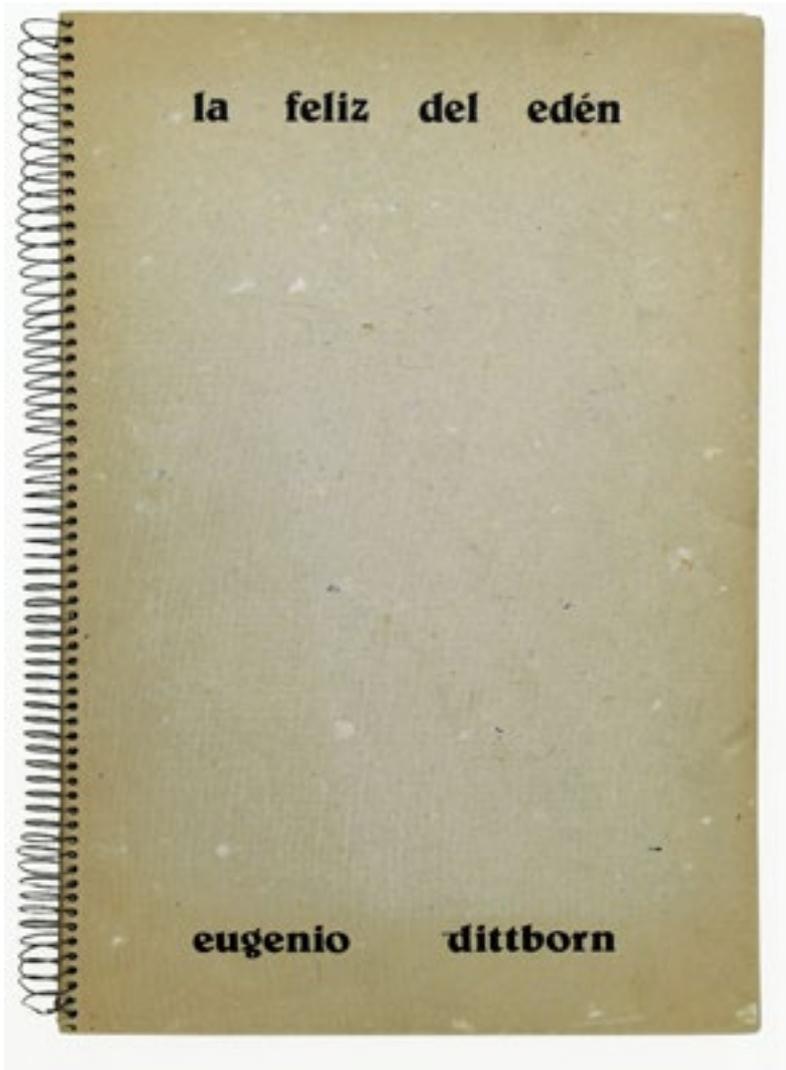


RETÍCULA DE ANÁLISIS



REGISTRO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL

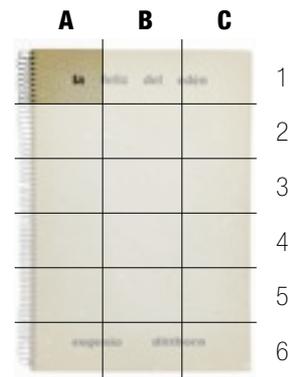
		CASILLA	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Encuadernación manual	A1		Espiral metálico a lo largo del borde izquierdo de la publicación.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORÁNEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



> **[autoedición]**

>> 1983

la feilz del edén.



Administración

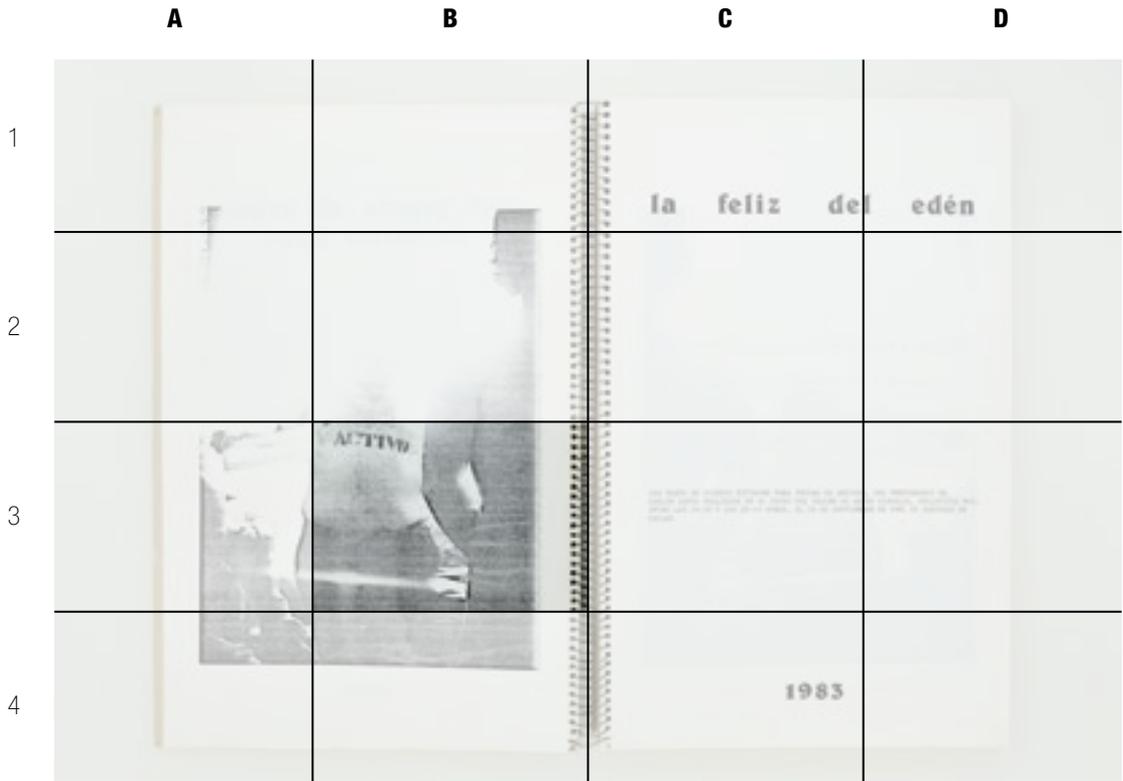
Número de Inventarios	28
Otros números	
Ubicación	Centro de documentación de Artes Visuales.
Propietario	Centro de documentación de Artes Visuales.
Ubicación Actual	EC ARDOC 709.83 D617 1983 C. 1

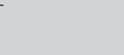
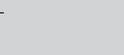
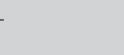
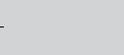
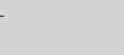
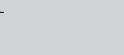
Identificación

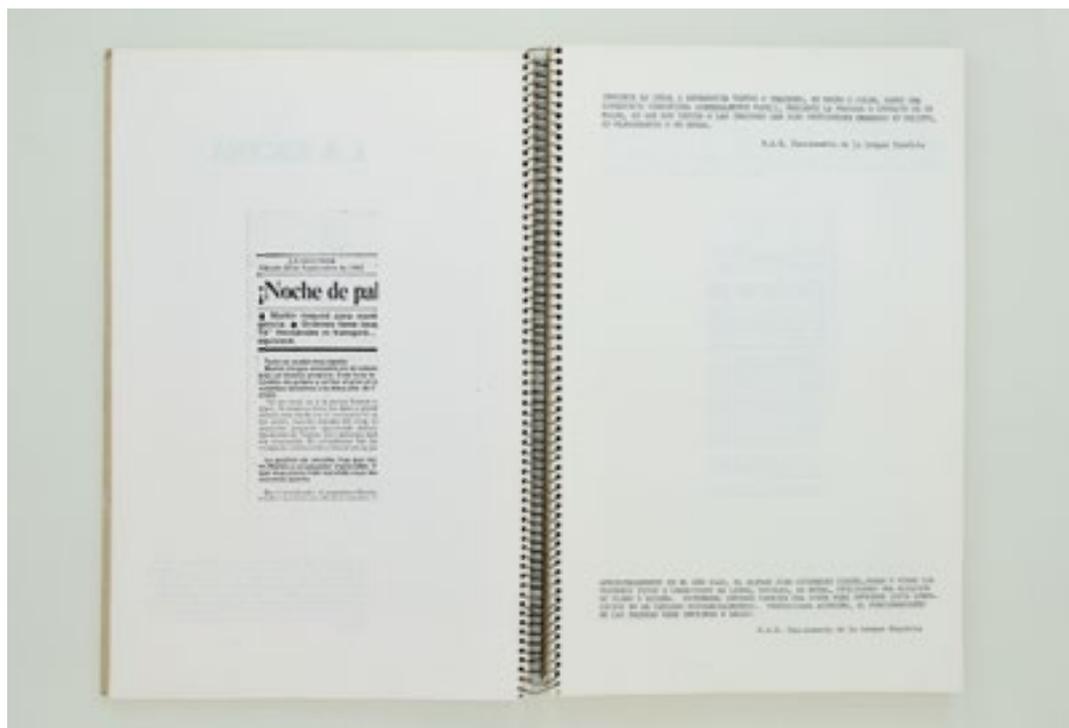
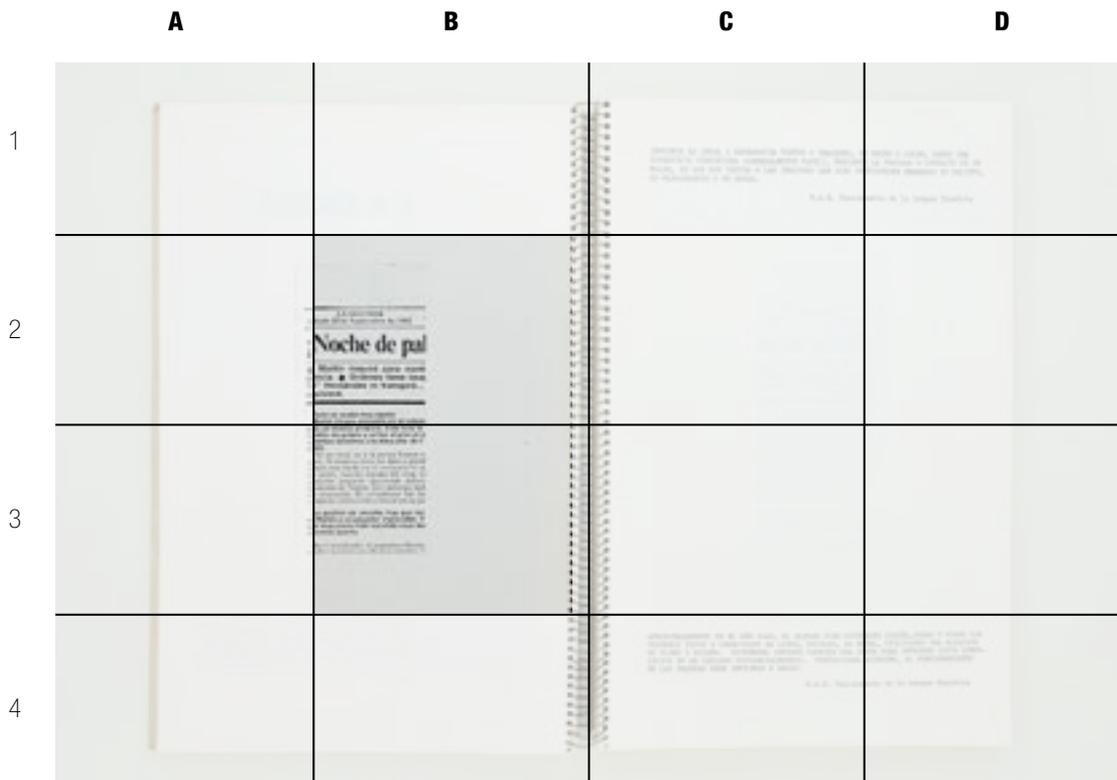
NOMBRE COMÚN	Libro de trabajo.
TÍTULO	La feliz del edén
AUTOR/CREADOR	[TEXTOS] Eugenio Dittborn. [OBRAS] Carlos Leppe.
FECHA DE CREACIÓN	1983
MEDIDAS	[DIMENSIONES ABIERTO] 32 x [DIMENSIONES CERRADO] 44,2 x 23,4 cm (21,7 sin espiral)
TÉCNICA MATERIAL	[SUSTRATO INTERIOR] Papel bond (blanco y rosado) [SUSTRATO PORTADA] Carton reciclado
INSCRIPCIONES Y MARCAS	En página 1: - En esquina superior derecha: manuscrito con lápiz grafito “709.83 d617 1983 c1” -En esquina inferior derecha: Timbre negro con logotipo “centro cultural palacio la moneda, centro de documentación de las artes visuales”
DESCRIPCIÓN FÍSICA	> INTERIOR / CANTIDAD DE PÁGINAS: 156. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Fotocopia. ENCUADERNACIÓN: Espiral en borde izquierdo. INSERTOS: No. > PORTADA / SUSTRATO PORTADA: Cartón reciclado. SISTEMA DE IMPRESIÓN: Serigrafía. TERMINACIONES DE POST-PRENSA: No. TIRAJE: No señala. IMPRENTA: No señala.



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B3		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes	B3		Recorte de prensa.
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEMPORANEO	3.1 / Vida cotidiana	B2		Recorte del diario La Segunda del Sábado 26 de Septiembre de 1981.
	3.2 / Autoreflexividad			



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
	2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta		
	2.2 / Textura de la copia	B3		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			

A**B****C****D**

1

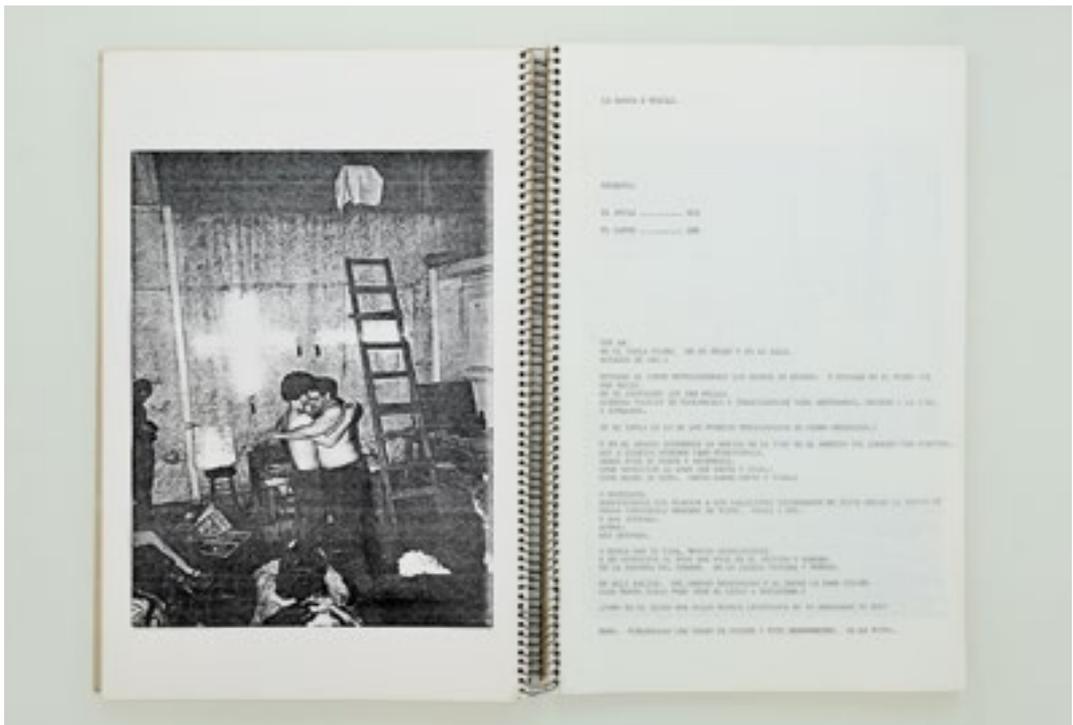
2

3

4

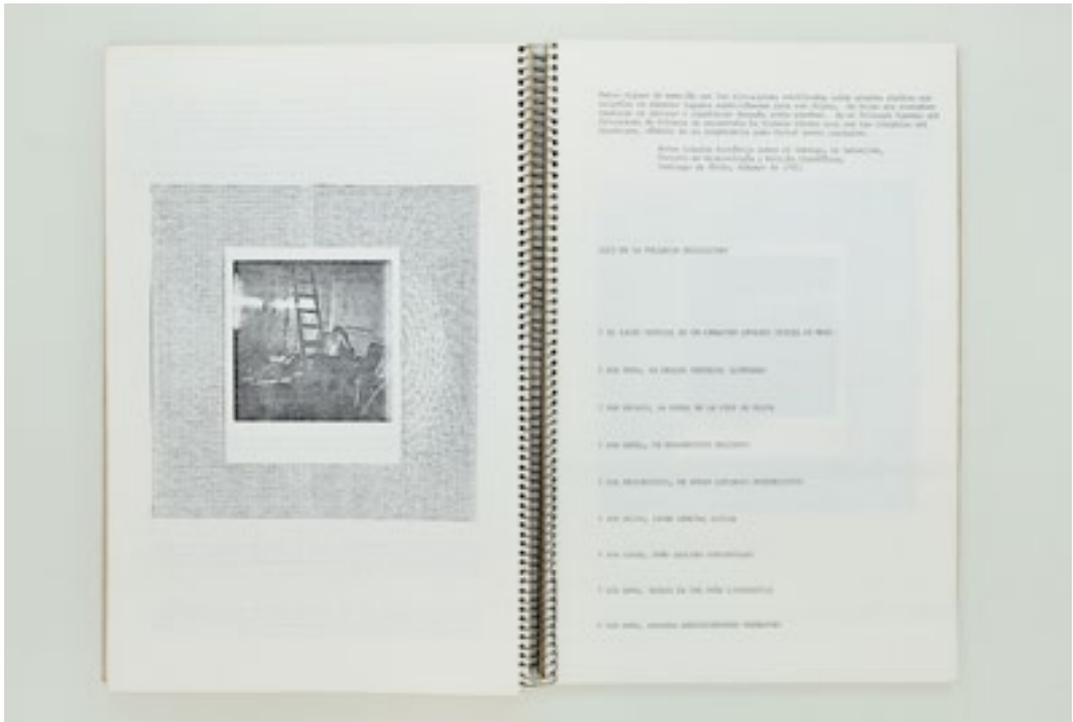
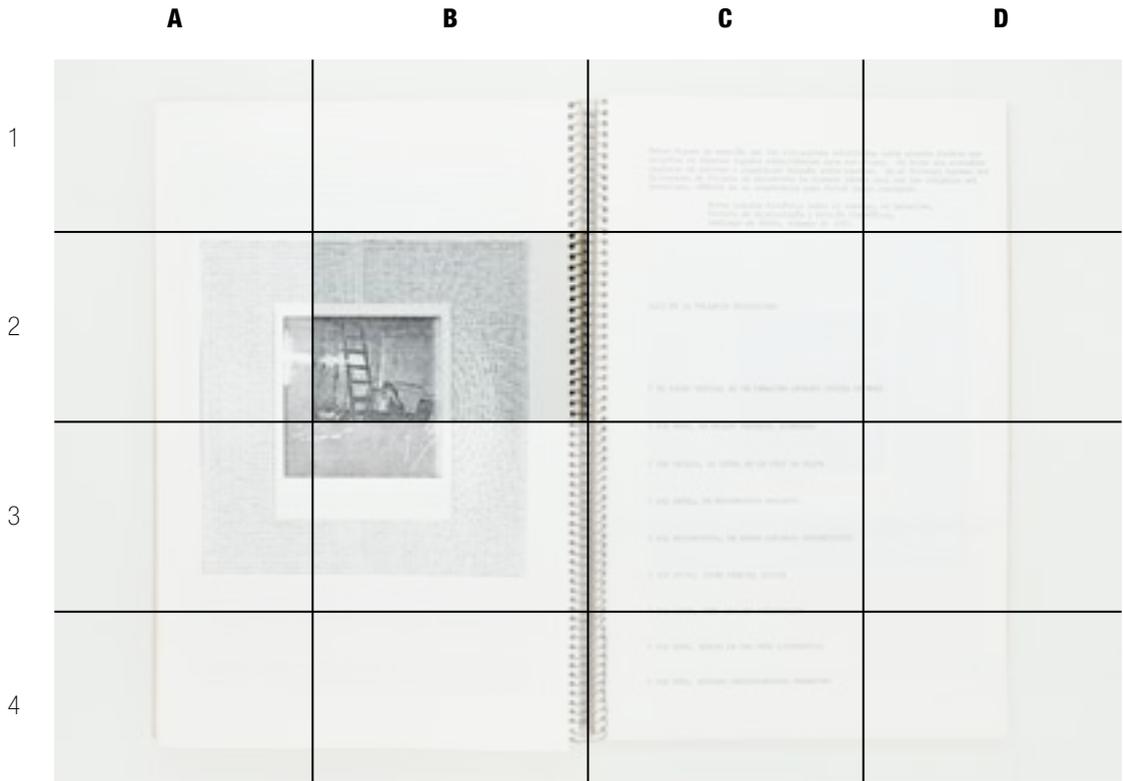


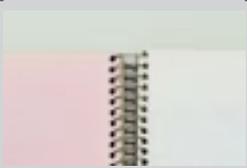
RETICULA DE ANALISIS

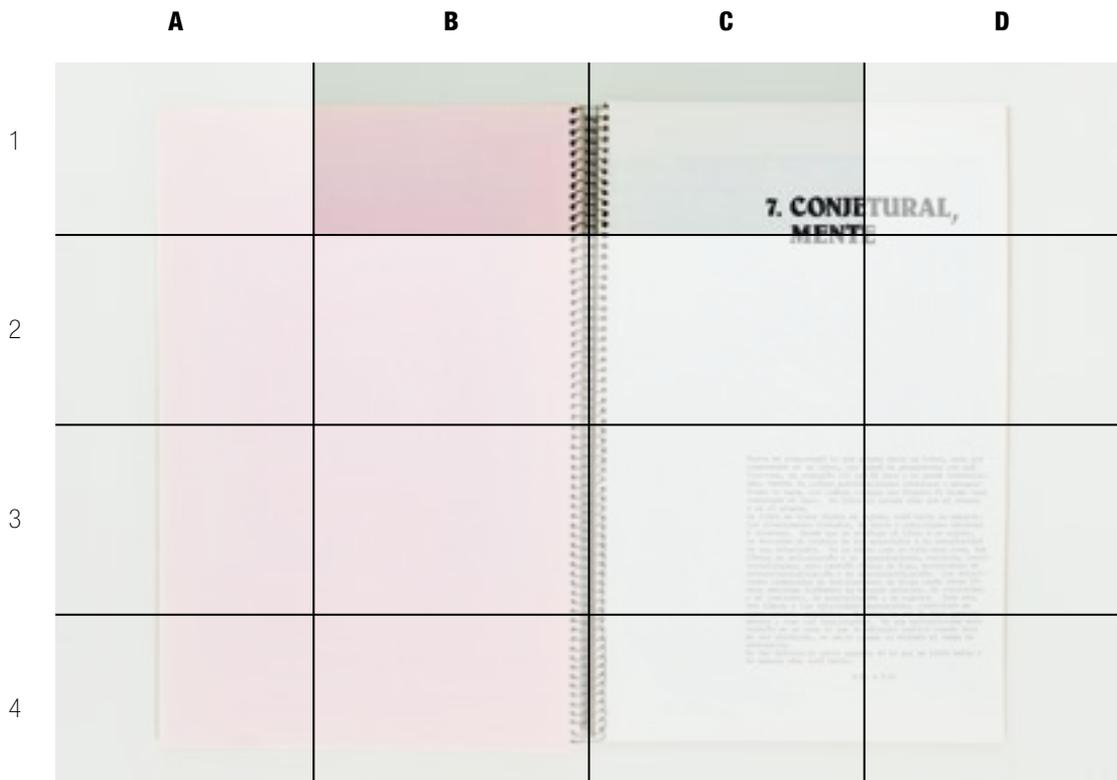


REGISTRO FOTOGRAFICO DOCUMENTAL

		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos			
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia	B2		Textura producida por imprimir una imagen compleja en un sistema de impresión básico.
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			



		CLAVE	DOCUMENTO	COMENTARIO
1.0 / EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN	1.1 / Diferentes Sustratos	A/B1		Cada capítulo de la publicación comienza con una página rosada.
	1.2 / Técnicas Gráficas Manuales > Recortes			
	1.3 / Técnicas Gráficas Manuales > Manuscritos			
2.0 / EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO	2.1 / Mancha de tinta			
	2.2 / Textura de la copia			
	2.3 / Marca de fuerza			
3.0 / ARTE CONTEM- PORANEO	3.1 / Vida cotidiana			
	3.2 / Autoreflexividad			

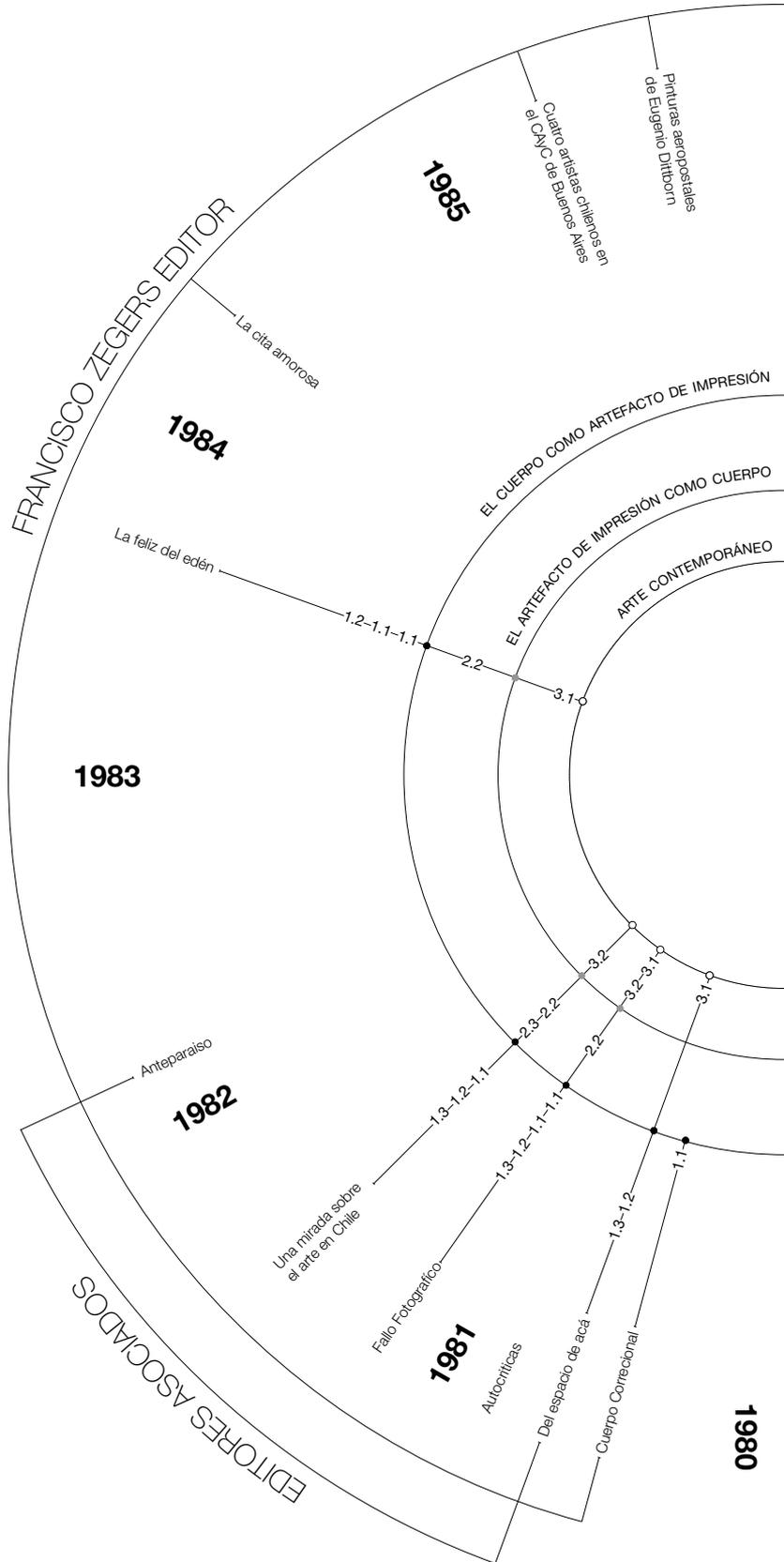


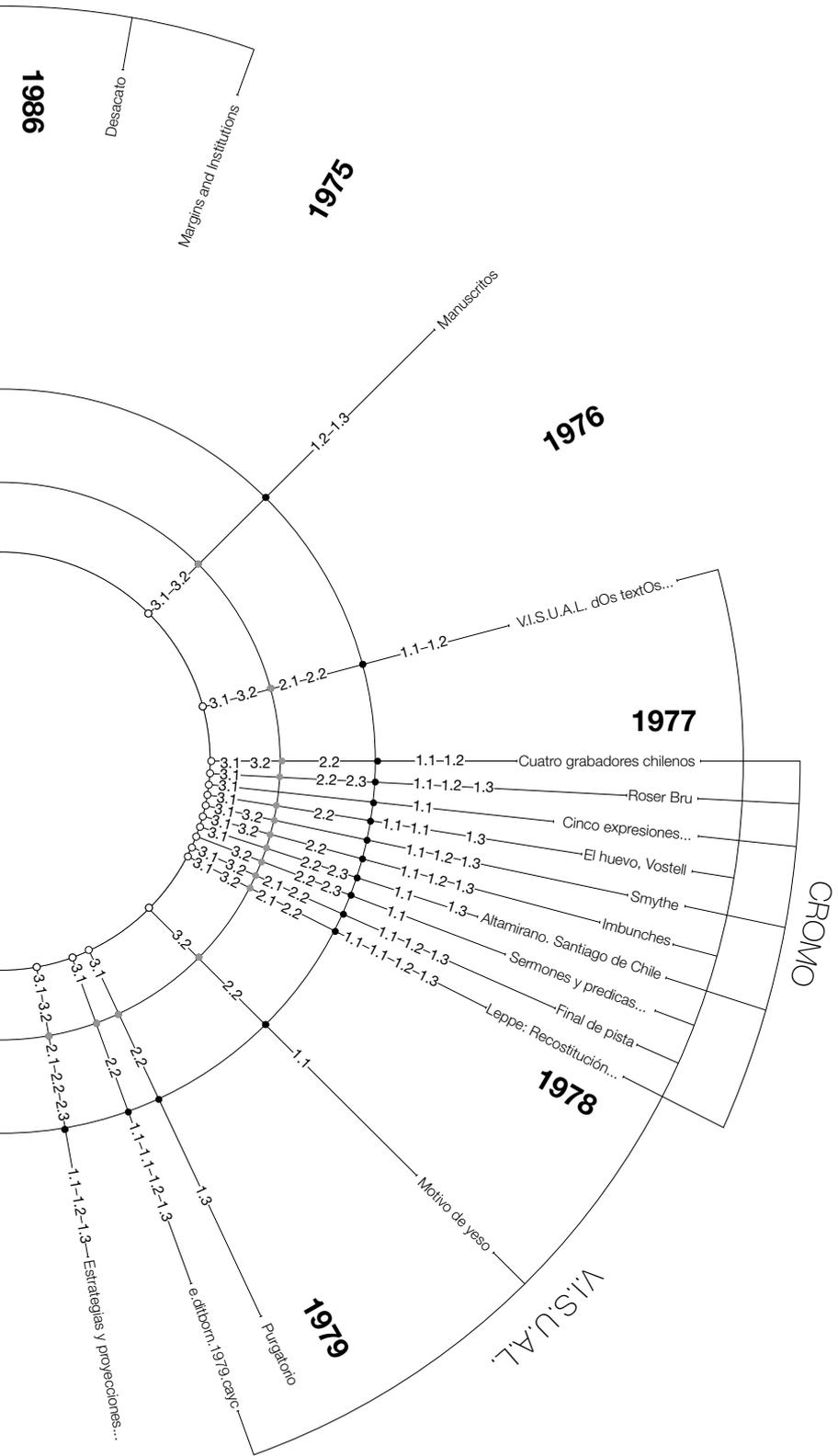
> Conclusiones

VISUALIZACIÓN DE DATOS
 OBTENIDOS MEDIANTE LA
 APLICACIÓN E LA MATRIZ
 DE ANÁLISIS

- > [EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN]
 - >> [Diferentes sustratos] , [Encuademación manual]
 - >> [Técnicas gráficas manuales] > [Recortes]
 - >> [Técnicas gráficas manuales] > [Manuscritos]
- > [EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO]
 - >> [Mancha de tinta]
 - >> [Textura de copia]
 - >> [Marca de fuerza]
- > [ARTE CONTEMPORÁNEO]
 - >> [Vida cotidiana]
 - >> [Autoreflexividad]

- 1.1 ●
- 1.2 ●
- 1.3 ●
- 2.2 ●
- 2.2 ●
- 2.3 ●
- 3.1 ○
- 3.2 ○

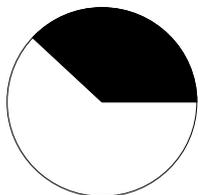




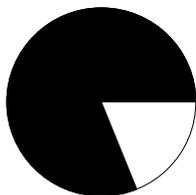
GRÁFICOS PORCENTUALES* DE
LOS DATOS OBTENIDOS MEDIANTE
LA APLICACIÓN DE LA MATRIZ
DE ANÁLISIS POR SUBCATEGORÍA

[*] Para la realización de estos gráficos porcentuales se utilizó como dato equivalente al 100% solo la cantidad de publicaciones en las que la matriz de análisis fue operativa, puesto que es ahí donde la hipótesis planteada tiene vigencia. Abordando así un periodo de tiempo comprendido entre 1975 y 1983 y un conjunto de 21 publicaciones del total de 27 que esta investigación catalogó.

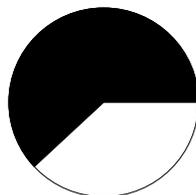
1. EL CUERPO COMO ARTEFACTO DE IMPRESIÓN



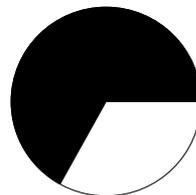
1.1 SUSTRATOS MULTIPLES
[8 PUBLICACIONES / 38 %]



1.1 ENCUADERNACIÓN MANUAL
[17 PUBLICACIONES / 81 %]

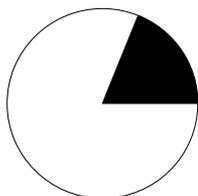


1.2 TGM > RECORTES
[13 PUBLICACIONES / 62 %]

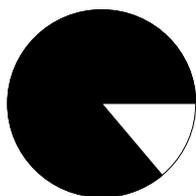


1.3 TGM > MANUSCRITOS
[14 PUBLICACIONES / 67 %]

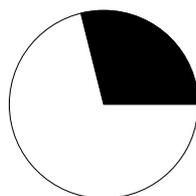
2. EL ARTEFACTO DE IMPRESIÓN COMO CUERPO



2.1 MANCHA DE TINTA
[4 PUBLICACIONES / 19 %]

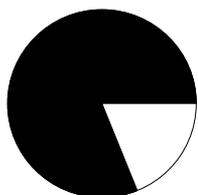


2.2 TEXTURA DE COPIA
[18 PUBLICACIONES / 86 %]

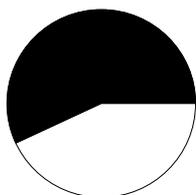


2.3 MARCA DE FUERZA
[6 PUBLICACIONES / 29 %]

3. ARTE CONTEMPORÁNEO



3.1 VIDA COTIDIANA
[17 PUBLICACIONES / 81 %]



3.2 AUTOREFLEXIVIDAD
[12 PUBLICACIONES / 57 %]

1 ■ Existe una diferencia radical en los modos de producción editorial del arte chileno (estrategias gráficas, sistemas de impresión, materialidades y modos de circulación) de la segunda mitad de los años 70 y los de la primera mitad de los años 80. Tal es esta diferencia que podemos hablar de dos momentos distintos de su desarrollo histórico. En el primer momento el trabajo estaba designado por el concepto de “Visualización”,^[1] utilizado inauguralmente en 1975 para nombrar el trabajo de composición de página realizado por la artista Catalina Parra en el primer y único número de la revista *Manuscritos* [**VER FIG. 1**] del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, el cual hace referencia a una metodología que toma distancia de los tradicionales métodos técnicos de diagramación reticular propios del diseño gráfico, para abrir paso a otros saberes compositivos provenientes del arte, la poesía o la literatura y así lograr que el criterio de organización visuo-espacial de los elementos textuales de la página también fuera un texto en sí mismo, y por lo tanto, posible de ser leído.

A pesar de que éste concepto se planteó antagónico al de “diagramación” en ningún momento llegó a remplazarlo, ya que ambos convivieron en los espacios para-textuales de las publicaciones aquí estudiadas, es más, al realizar un catastro y contabilidad de los conceptos usados para nombrar el trabajo de composición en las “páginas legales” de la publicaciones que esta investigación cataloga, se encuentra más veces utilizado el concepto “diagramación” que “visualización”, pero esto de ningún modo hace menos relevante a este último frente al primero. Éste último apareció paulatina y fragmentariamente en los distintos grupos de trabajo editorial y a pesar de que nunca fue utilizado en la totalidad de las publicaciones que ellos realizaron; si apareció en al menos una publicación, por lo que es posible proponer un modelo de análisis que haga extensible el uso de dicho concepto como lógica que designe el trabajo de composición de página de toda la producción editorial de dicho grupo.

Esta es exactamente la tarea que esta investigación se planteó. La selección de los grupos de trabajo cuyas publicaciones fueron sometidas a su programa analítico fue hecha poniendo atención a esta fragmentaria y paulatina aparición del concepto de “Visualización.” Como ya se señaló anteriormente, éste aparece inauguralmente en

[1] “El concepto de visualización viene del alemán VISUALIZATION. Recuerdo que Vostell hablaba mucho de visualización, este concepto nos interesó porque, a diferencia del concepto de diagramación, que significaba el trabajo con la regla y el lápiz mucho más técnico, visualización era un concepto más inclusivo de otras prácticas, involucraba ideas a desarrollar gráficamente.” Catalina Parra en: Paulina Varas (2011) *Catalina Parra: el fantasma político del arte*. Santiago: Metales Pesados. pp.15-16



[FIG. 1]
Revista *Manuscritos* No.1 (1975)
Departamento de Estudios Humanísticos. UCH.
Reverso portada

FUENTE: Biblioteca de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

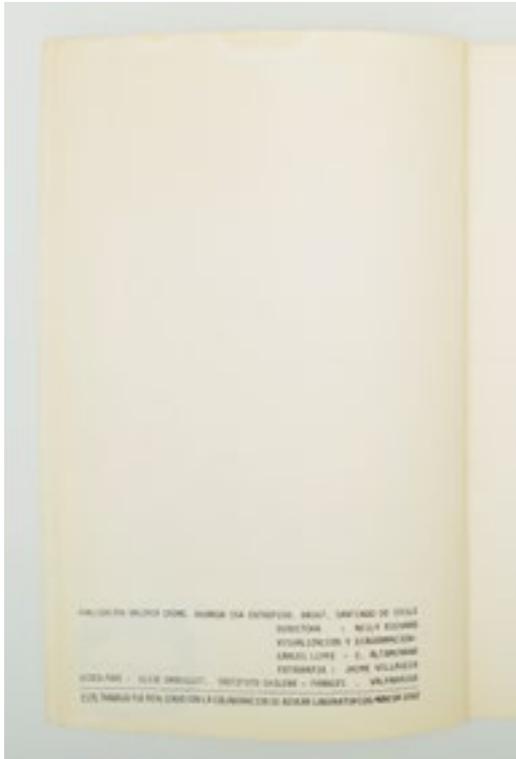
[2] Concepto acuñado por el crítico de arte Justo Mellado para designar el proceso mediante el cual los distintos grupos de trabajos editoriales de la neo-vanguardia chilena de los últimos 5 años de la década de 1970 inician sus operaciones de producción ocupando precarias tecnologías de reproducción para diseñar experimentales publicaciones, las cuales irían mudando paulatinamente por formar industriales de reproducción gráfica y así la edición de productos iría adquiriendo una impronta más “profesional” y por lo tanto mermando su experimentalidad. “*En concreto, las estrategias para-operales de Kay / Dittborn y de Richard / Leppe, entre 1975 y 1979, avanzaban hacia la producción del libro. Era como si se disputaran el momento inaugural de un soporte editorial que debía sancionar la legitimidad de un programa de escritura. Es decir, la nueva escritura reclamaba un soporte que hasta ese entonces no había tenido lugar en la escena chilena, justamente, porque in / documentada.*” Mellado, Justo Pastor (2005). *Arte Chileno: Política de un significativo gráfico*. [Blog] Justopastormellado. cl. disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=225&Itemid=28> [Recuperado el 13 Jun. 2017].

1975, en aquel proyecto de revista en el que Catalina Parra y Ronald Kay estaban profundamente involucrados, los mismos que más tarde crearán, junto a Eugenio Dittborn, el grupo de trabajo editorial V.I.S.U.A.L. (1976-1980), que concluyó su proceso de “avanzar hacia el libro” [2] en 1980, editando su última publicación con el sello Editores Asociados (Mario Fonseca y Paulina Castro). Este es el primer eje de extensión del concepto: Manuscritos - V.I.S.U.A.L. - Editores Asociados, donde solo apareció el concepto en el hito inicial.

La segunda aparición de éste sería en octubre de 1977, en el catálogo de la exposición *Altamirano. Santiago de Chile* realizada en Galería Cromo, bajo la dirección de Nelly Richard. En esta publicación los artistas Carlos Leppe y Carlos Altamirano son quienes ocupan los créditos de “Visualización y diagramación”, [VER FIG. 2] y solo el primero volvería a hacerlo en el catálogo de la siguiente exposición: *Leppe: Reconstitución de escena*. [VER FIG. 3] Este segundo grupo de trabajo completarían su “avanzar hacia el libro” editando en 1980 *Cuerpo Correccional*, publicado bajo el sello Francisco Zegers Editor. Y es así como conforman, gracias al vínculo que establecen ambos sellos editoriales, un segundo eje de extensión del concepto.

1979 sería otro año significativo [3] para el fragmentario y paulatino desarrollo de la definición y puesta en práctica de este concepto. Entre el 8 y 22 enero de ese año, se realiza en Galería CAL la exposición *Altamirano/ Dittborn/ Leppe/ Visualizan: 'Purgatorio' de R. Zurita* motivada por aquella publicación del poeta. Esta fue una muestra de arte que trabajó visualmente en un espacio tridimensional un texto poético desarrollado escrituralmente en lo bidimensional de las páginas de un libro. Para esta ocasión no hubo más que una escueta publicación [VER FIG. 4] que consistía en 5 hojas tamaño oficio escritas a máquina, reproducidas mediante fotocopia y unidas por un corchete en la esquina superior izquierda. En ella escribieron Diamela Eltit, Raúl Zurita y Nelly Richard, ésta última formularía en su breve texto una definición del concepto:

“El concepto de visualización [...] autonomiza su espacio como espacio significante –espacio generativo de significado no confirmado en el libro mediante procedimientos aditivos de ilustración, sino disputando al libro mediante procedimientos multiplicativos



[FIG. 2]

Altamirano. Santiago de Chile (1977)

Carlos Altamirano. Galería Cromo. Contratapa

FUENTE: Colección particular de Pedro Montes Lira.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)



[FIG. 3]

Leppe: Recostitución de escena. (1977)

Carlos Leppe. Galería Cromo.

FUENTE: Colección particular de Pedro Montes Lira.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)

de visualización—. La disociación de las superficies trabajadas (las páginas del libro, los muros de las salas), la recíproca intercepción de lo discursivo en lo figural mediante la superposición de índices verbales y visuales en la extensión de dichas superficies define el concepto de visualización como transformación crítica de un campo semántico compartido mediante actos de desplazamiento de los materiales significantes –actos de transgresión del código escritural mediante la energización de un campo vivo de experiencia visual—.” (Richard, 1979: s/n)

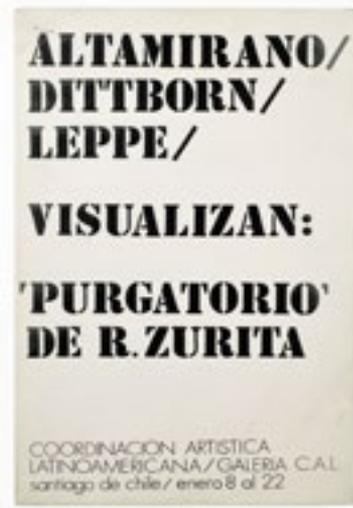
[3] Otra aparición de concepto “Visualización” como indicador para-textual en 1979 fue en el segundo número de la revista CAL, publicada en el mes de julio. Aquí Carlos Leppe visualiza el texto “El arte en Chile; una historia que se cita, otra que se construye” de Nelly Richard. que ocupaba la doble páginas 12-13 de la revista. Galería CAL fue sin duda un espacio significativo en las prácticas editoriales neovanguardistas, sobre todo la sección de su revista: “La ocupación de la página de un documento de arte como soporte de arte,” o la exposición mencionada mas adelante en el texto. Una proyección interesante y necesaria de esta investigación podría ser la inclusión de ella como un grupo de trabajo a analizar con mayor profundidad.

Particular definición si tenemos en cuenta que el uso dado al concepto en ambos “ejes de extensión”, anteriormente señalados, era el de designar aquella audacia y proactividad de las operaciones gráficas que se articulan en las páginas de las publicaciones de arte y que lograban autonomizarlas del espacio galerístico o museal, como espacio otro y válido para la producción de trabajo artístico. Aquí en cambio, el concepto es definido y utilizado por su reverso, la página de una publicación (*Purgatorio*) como espacio seminal de un trabajo poético, el cual es revisado en el espacio de la galería (CAL), donde el vínculo existente entre ambas partes jamás fue el de comentario a pie de página (texto que restringe los significados posible de una imagen) o de ilustración (imagen que restringe las posible imaginaciones a partir de una escritura), sino la producción uno que se empeñaba en la búsqueda de la autonomía de ambos soportes como instancias diferentes y dialogantes donde las tensiones entre imagen y texto generan nuevas lecturas, nuevas ideas desarrolladas gráficamente, es decir, una visualización. En ambos caso, de-la-obra-a-la-página o de-la-página-a-la-obra, la lógica operante es la designada por los conceptos de “extensión” y “autonomía”, donde las páginas de una publicación de arte extienden su definición (semántica) y uso (praxis) para allanar el lugar a los muros del museo o la galería como espacio único capaz de exhibir un trabajo artístico, así como a su vez, los muros del museo o la galería extienden su definición y uso –o tal vez sería más adecuado pensar en la “contracción” como término de transformación física–. para transformarse en páginas de una publicación de arte.

Es el método de producción editorial designado por este concepto lo que marca la diferencia entre las dos mitades de década en que se produjeron y comenzaron a circular las publicaciones que esta investigación estudia. Tal es aquella que diferencia, que generó que

en un momento el programa analítico de esta investigación, enunciado en su hipótesis y puesto en práctica su matriz de análisis, perdiera su vigencia. El lanzamiento en conjunto de *Cuerpo Correccional* y *Del Espacio de Acá* en noviembre de 1980 fue el inicio de este momento, el punto más simbólico y aceptado por la historiografía del arte nacional. Después de aquellas publicaciones la matriz de análisis entra en un proceso de obsolescencia que la llevaría a su completa inoperancia y desuso, puesto que las características que ella observaba en las publicaciones de la mitad de década anterior empezarían a mermar su aparición en las publicaciones después de aquel acontecimiento. Post 1980 son solo 3 las publicaciones que seguirían operando según la lógica antes mencionada: *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981), *Fallo Fotográfico* (1981) y *La feliz del edén* (1983). Todas ellas auto-ediciones de tiraje muy reducidos que no pertenecieron a ningún grupo de trabajo, sino que fueron realizadas por la mera necesidad y pulsión de sus productores.

En aquel año, 1980, los distintos grupos de trabajo completan su “avanzar hacia el libro” alcanzando el lomo en una publicación, el cual les permitía entrar físicamente en las estanterías de los sistemas bibliotecarios de indexación de documentos. También el papel *couché*, que les permite soportar en sus páginas altas resoluciones en higiénicos e impersonales modos de diagramación; logran los amplios tirajes, que les permvite circular “mas allá de la cordillera” (la mayoría de las publicaciones del Francisco Zegers Editor aquí catalogadas fueron motivadas por exposiciones internacionales con similares deseos de circulaciones), alcanzaron el *Offset* y los modos seriados de (re)producción editorial y con ellos todo lo anteriormente nombrado, logrando así, expulsar el cuerpo de los artistas tanto de la sala de impresión como de las páginas de las publicaciones. Esta incapacidad de la matriz de análisis de esta investigación de continuar analizando las publicaciones de mas allá de 1980, determinó que el corte histórico en el que es vigente la hipótesis planteada sea 1975 - 1980, porque todo lo sucedido más allá de este corte sigue una lógica distinta, con antecedencia en la que aquí estudiamos. Sin duda para analizar todo lo posterior es necesario construir una nueva matriz, una nueva hipótesis, por lo tanto, otra investigación.



[FIG. 4]
 Altamirano/ Dittborn/
 Leppe/ Visualizan:
 'Purgatorio' de R. Zurita
 (1979)
 Diamela Eltit, Nelly
 Richard, Raúl Zurita
 Galería CAL. Portada
FUENTE: CeDoc
 Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I.
 Domínguez. (2017)

2. La insumisión disciplinar de la publicaciones de arte chileno neo-vanguardista fue también una insumisión corporal.

No fue otro sino el cuerpo vivo y carnal de los artistas – como en tantas otras obras de arte experimental latinoamericanas de los años 70 y 80– y su presencia ya sea en los procesos productivos como en las páginas impresas de las publicaciones aquí estudiadas, el motor de su radicalidad. Ya lo decía el filósofo chileno Patricio Marchant al ser invitado a participar en el lanzamiento en conjunto de las publicaciones *Del Espacio de Aquí y Cuerpo Correccional* en Galería Sur el 30 de noviembre de 1980. Para dicha ocasión escribió su *Discurso contra los ingleses*,^[4] donde se expresa respecto a la fuerte impronta somática de aquellas publicaciones: “todos esperan que, en referencia a los trabajos que aquí se exponen, se haga alusión al cuerpo,” para más adelante otorgar una serie de definiciones del concepto “cuerpo”. Entre ellas él señalaba: “cuerpo hay ahí donde el desciframiento de una serie de síntomas revela, de pronto, la conexión profunda que secretamente ha guiado toda una vida” (Marchant, 2000: 28). El catastro y sistematización de esa “serie de síntomas” fue la tarea de la matriz de análisis de esta investigación, ella mediante dos grandes categorías nombradas por la figura del quiasmo, “el cuerpo como artefacto de impresión y “el artefacto de impresión como cuerpo”, que caracterizó dicha impronta somática, conexión profunda que, no tan secretamente, ha guiado una mirada de conjunto sobre estas publicaciones.

2.1 / El cuerpo en el proceso de producción de estas publicaciones funcionó como matriz de reproducción, mediante distintas técnicas gráficas manuales. Éste, construyó el original de imprenta que posibilitaría la impresión de los distintos ejemplares que consideraría la edición de cada publicación. Fueron dos las técnicas más recurrente en las publicaciones aquí catalogadas. Primero, el recorte de imágenes provenientes de otros mundos impresos (revistas, publicidad, periódicos, documentos oficiales, correspondencia, etc.) ya sea “a pulso”, dejando aquella característica cicatriz al romper un papel con las manos [**VER FIG. 5**] o con la ayuda ortopédica de una tijera o cuchillo, esto permitió componer la página como si fuera un verdadero *collage* o *décollage*, siendo así, las mismas imágenes quienes señalaban las posibles articulaciones de sí mismas con otras y no la normatividad de una retícula. La segun-

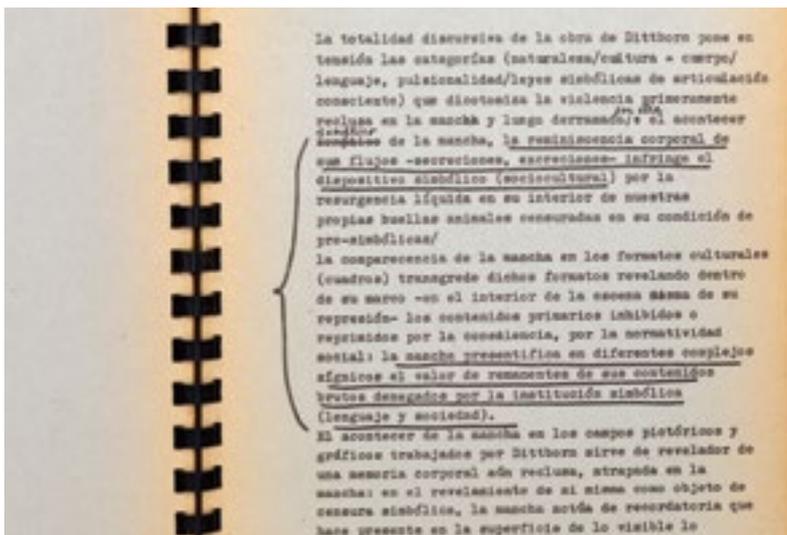
[4] Marchant, Patricio (2000) *Discurso contra los ingleses*. En: *Escritura y temblor*. Santiago: Cuarto Propio. pp. 27-31 [Pablo Oyarzún y Willy Thayer eds.]



[FIG. 5]

Imbunches (1977) Catalina Parra.
V.I.S.U.A.L. / Galería Época, Doble página 12-13

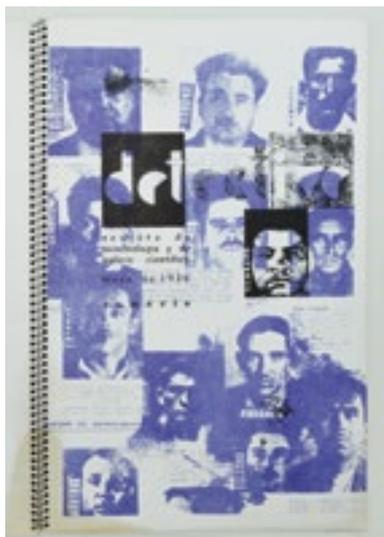
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 6]

Una mirada sobre el arte en Chile (1981)
Nelly Richard. / Autoedición. Página 23 (detalle)

FUENTE: Biblioteca. Campus Oriente PUC.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 7]

Final de pista (1981)
Eugenio Dittborn.
V.I.S.U.A.L. / Galería
Época. Página 11

FUENTE: CeDoc
Artes Visuales.

FOTOGRAFÍA: Vicente I.
Domínguez. (2017)

[5] Para profundizar más sobre el tema véase: Godoy-Vega, Francisco (2012) "Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de /sobre arte en Chile en 1980". En: V.V.AA. *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80.* (Volumen II) Santiago: CeDoc Artes Visuales / LOM Ediciones. pp. 101-144

da técnica fue la anotación manuscrita: como corrección sobre un texto mecanografiado, [VER FIG. 6] cumpliendo las tareas de los indicadores gráficos dentro de la página (numeración de página, permanentes, pie de foto, título, entre otros.) o hasta incluso siendo ella misma la técnica escogida para publicar el cuerpo del texto.

Estas técnicas de manufactura editorial presentes en la matriz, por lo tanto, también en las páginas de las publicaciones son índices del cuerpo que las gestó, lo medianizan. Lo irregular de la gestualidad corporal se uniforma al ser sometido a un proceso de serialización, así un trazo a mano alzada es capaz de aparecer de manera idéntica en la totalidad de ejemplares que contempla una edición, activando en ella lo natural, lo somático. Todo aquello seña-

la como los artistas "se ensuciaban las manos" al editar, al imprimir, al publicar. Si las distintas metáforas corporales presentes en las obras o textos sobre obra ^[5] que motivaron estas publicaciones son un modo de analizar la impronta somática que poseen, del mismo modo lo son los rudimentos corporales de su manufactura presentes en la página y posibles de ser analizados. El deseo de los artistas de dejar aquellos rudimentos visibles, de resaltar el potencial plástico contenido en ellos, nos permiten señalar que estas publicaciones no han perdido conciencia de su dimensión material en su proceso (re) productivo, factor que según Benjamin denosta a una copia seriada respecto a su matriz, sino que fueron concebidas para que en la reproducción hicieran gala de la mediación maquínica de un cuerpo capaz de manchar, capaz de editar, de imprimir y publicar, un cuerpo capaz de producir una auténtica obra de arte seriada.

2.2 / El artefacto de impresión en el proceso de producción funcionó como cuerpo, mediante distintos índices (marcas, resoluciones, manchas) que develan como las publicaciones aquí catalogadas fueron impresas. Los prominentes puntos de la trama de una imagen señalan una matriz serigráfica, una áspera escala de grises que borra los contornos de una fotografía huele a fotocopia, el reventar de una línea recta da cuenta sobre la presión que se ejerció por un timbre de goma al imprimir, la borradura de la contra-forma de una tipografía viene con el chisme sobre el impacto



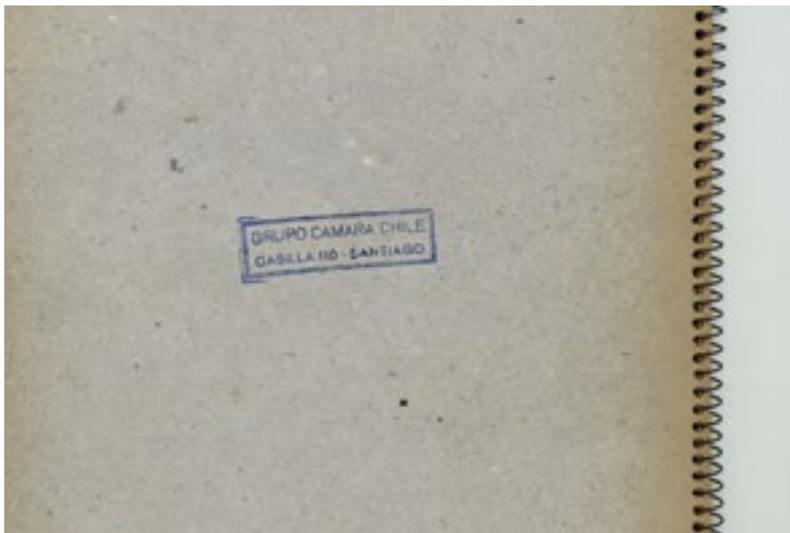
[FIG. 8]

Cinco expresiones de la figuración en Chile (1977)

Galería Cromo / doble página xx-xx

FUENTE: Biblioteca MNBA.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 9]

Estrategias y proyecciones sobre la plástica nacional en la década de los ochenta (1981) Eugenio Dittborn. Autoedición. Contraportada (detalle)

FUENTE: Biblioteca Campus Oriente PUC.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

del carácter tipográfico metálico sobre el papel en una maquina de escribir. Estas “desprolijidades” en las páginas de las publicaciones están presentes por lo precario de las tecnologías de impresión con que se contaba; por la discrepancia entre el deseo/objetivo de imagen que los artistas querían lograr y la (in)capacidad que poseían las máquinas; por la falta de higiene durante el proceso de impresión; por la poca resistencia de los sustrato o las tintas, pero antes que todo, están ahí porque los artistas decidieron que éstas quedasen presentes, siendo capaces de reconocer en ellas un fuerte potencial plástico que hacia referencia a los modos en que estas fueron producidas. Páginas que en un proceso tradicional de impresión serian desechadas debido a su consideración como “error de imprenta”, eran aquí recogidas y valoradas por su fuerte carga expresiva. La máquina mancha y marca del mismo modo que el cuerpo mancha^[6] y marca para expresarse: lagrimas de tinta, cicatrices de guillotina, sangrado serigráfico, arrugas de prensa. Todos ellos rudimentos somáticos en los cuales los artefactos de impresión se pronuncian miméticamente como corporalidad.

Fueron tres los criterios que el programa analítico de esta investigación indexó y catastró: “manchas de tinta”, [VER FIG. 7] “textura de la copia” [VER FIG. 8] y “marcas de fuerza”, [VER FIG. 9] siendo la segunda la con mayor presencia en las publicaciones aquí estudiadas. La pérdida de resolución en las imágenes producto del reventar de su “grano fotográfico” a causa de ser sometidas una y otra vez a procesos reproductivos, define categóricamente la visualidad de estas publicaciones, haciendo ásperas su(s) imagen(es).

[6] *“Las secreciones viscerales que despiden el cuerpo manifiestan diferenciadamente el tránsito desde su interior hacia su exterior, son los modos más primarios y concretos en que el cuerpo saca y exhibe su interioridad”* Kay, Ronald. (2005) “El cuerpo que mancha”. En: *Del Espacio de Aquí. Señales para una mirada americana*. Santiago: Metales Pesados. pp. 30-32.

2.3 / Otros factores (con)textuales también colaboraron en la especial impronta de esta publicaciones. Si bien el deseo corporal de sus artistas-productores es el fundamento central desde el cual se estudia aquí la editorialidad del arte chileno neo-vanguardista de la segunda mitad de la década de 1970, es necesario señalar también ciertas condiciones respecto del campo de tecnologías gráficas disponibles en ese momento, las alianzas institucionales, los recursos económicos y la particular articulación discursiva entre letra e imagen –arte y literatura– existente en ese entonces como factores que también contribuyeron a dar forma a “estas obra de arte seriadas”. Sin interés de argumentar por vía del cliché: “en tiempos de precariedad

nuevos y creativos modos de producción afloran”, esta investigación si reconoce la precariedad de recursos y tecnologías de impresión con que contaban los artista como un factor relevante a considerar, pero en ningún caso el único. Otros, como los referentes internacionales, también definieron los modos de trabajo, así lo recuerda el artista Gonzalo Díaz: “Era por pobreza que se trabajaba así. Aunque mucho tiempo después me encontré en Alemania con los primeros catálogos de Joseph Beuys en una biblioteca y eran espiralados, con resortes, tapas de cartón, y eso generaba una sensación de resistencia muy fuerte ” (En: Galende, 2007: 173)

La situación de la institucionalidad artístico-cultural del periodo también influyó, los escasos espacios que resguardaban el hacer cultural previo 1973 (el museo, la universidad) se encontraban administrados por el régimen político de facto en aquel entonces vigente, lo que significó la compleja posibilidad, por no decir imposible, de un marco institucional estable para la circulación del arte experimental que facilitara y ampliara sus procesos de recepción, por lo que publicar, aunque fuese en un reducido tiraje, ampliaba los alcances y significaciones del trabajo de los artista y dejaba testimonio de él. Por otro lado, esta imposibilidad de acceso a las vías de circulación y recepción “oficiales”, generó un proliferar de diversos y fugaces proyectos galerísticos con los que los distintos grupos de trabajo editorial establecieron vínculos, lo que hizo posible, el accesos a diversos recursos de impresión que permitieron la creación de estas publicaciones.

Otro factor relevante a considerar son las transformaciones que el lenguaje artístico experimentó en la época. Como primer vector organizacional de estas transformaciones podemos señalar la característica reflexiva que adquirieron las obras que motivaron estas publicaciones. Aquella reflexividad no solo se organizó bajo una lógica autoreferencial, es decir poniendo atención a problemas que aquejaban únicamente al mundo del arte, sino que su interés también apuntaba a establecer vínculos con el correr de la vida bajo los contextos represivos que la configuraban, tanto a ella como a las obras, para lo cual fue necesario adoptar elípticos lenguajes capaces de sortear la censura y represión, así como audaces voces y plumas capaces de interpretar los cifrados mensajes con su exégesis. Un segundo vector sería la (trans)formación del campo de la hermenéutica del arte,

que según Mellado operaría bajo la lógica del binomio “transferencia y densidad” [7], el primer concepto en referencia a: el “advenimiento de ‘lo que no se sabe’” (2000: 12), la llegada de conceptos foráneos al contexto local y el segundo a las “condiciones de habilitación para operar en el campo plástico chileno” (*Ibidem.*). Conceptos provenientes del post-estructuralismo francés o la filosofía alemana, referencia visuales del Accionismo Vienes o Fluxus sería transferencias que plantearían nuevas problemáticas para densificar el campo nacional. Ambos vectores conducen a una inminente necesidad de reformular el lenguaje para hablar sobre arte, por lo tanto también de su escritura. “La emergencia de las obras de la “avanzada” que evidencian la necesidad teórica de otro discurso en torno a la visualidad, motivan la aparición de una nueva escena de la escritura ” (Richard, 2014: 54). Dicha “escena” es transcendental para entender las prácticas neo-vanguardistas de la segunda mitad de los 70 en Chile, puesto que el vínculo entre arte y literatura, letra e imagen, era sumamente estrecho, por lo que no es de extrañar que el “libro”, como soporte capaz de vehicular la producción de ambas disciplinas, se viera directamente afectado.

[7] *“Dicho momento se remite a la adquisición de una consistencia formal que permite instalar, en una escena plástica, un cierto número de problemas nuevos. La novedad, a su vez, estará determinada por la nitidez de los efectos de transferencia artística que permitirá que el momento de densidad se constituya, a la vez, como obstaculizara el normal desarrollo de los antiguos problemas y como habilitación problemática de problemas nuevos. Lo normal se entiende como la reproducción continua de las formas de trabajo en el campo del arte.”* Mellado, Justo Pastor et al. (2000) *Chile 100 años Artes Visuales*. Tercer periodo, 1973-2000, Transferencia y densidad. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes. pp.12-13

[8] “El artista contemporáneo, a su vez, amplía el trabajo con la materia del mundo yendo mas allá no solo de los materiales tradicionales elaborados por el arte, sino también de sus procedimientos (escultura, pintura, dibujo, grabado, etc.): se toma la libertad de explorar los materiales más variados que componen el mundo, e inventa el método apropiado para cada tipo de exploración. Por lo tanto, lo que cambia y se radicaliza en el arte contemporáneo es que, al trabajar cualquier materia del mundo e interferir en él directamente, se explicita de un modo mas contundente que el arte es una práctica de problematización (desciframiento de signos y producción de sentido), una práctica de interferencia directa en el mundo. [...] El arte es, por lo tanto, una práctica de experimentación que participa en la transformación del mundo.” Rolnik, Suely (2001) “¿El arte cura?”. *Quaderns portàtils* [No.2] Museu d’Art Contemporani de Barcelona.

[9] Ejemplos son, la publicación *Copiar el edén / Copying edén. Arte reciente en Chile / Recent art in Chile* (2006) a cargo del curador de arte cubano Gerardo Mosquera, la cual indexa alfabéticamente obras de 74 artistas chilenos cuya producción tuvo lugar entre 1973 y 2006. Aquí se incluyen a modo de obra, el catálogo *Imbunches* (1977) de Catalina Parra y la publicación *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita.

3. Las publicaciones de arte chileno neo-vanguardista son obras de arte contemporáneo por derecho propio y, por lo tanto, titulares de un aura.

Los grupos de trabajo que estuvieron detrás de cada una de ellas no solo desarrollaron un método de creación/producción de fuerte impronta somática, el cual le otorga la condición “genuinidad” material a estas obras producidas mediante mecánicas reproducibilidad técnica, sino que también, decidieron no restringirse a ocupar exclusivamente materiales y/o procedimientos tradicionales del mundo del arte para su fabricación, ampliando sus posibilidades al tamaño del mundo, donde cualquier cosa que lo conformase fuera un insumo valido para la producción editorial, tensando así el vínculo en arte y vida, entre la obra y su contexto de producción. [8]

Dicha condición aurática ha hecho que las publicaciones de arte neo-vanguardistas no solo se hayan transformado hoy en día en verdaderos objetos de deseo para archivos institucionales o coleccionistas privados, sino que en algunos casos incluso han llegado a remplazar las obras o coyunturas expositivas que motivaron sus edición, especialmente aquellas clasificadas como “Catálogos de exhibición”, en tanto documento que sustenta la memoria de diversas obras y/o exposiciones de arte realizadas con materialidades efímera y/o precarias, las cuales de una u otra manera terminaron destruidas, en paraderos desconocidos o de compleja accesibilidad para los estudiosos y estudiosas del arte. Ejemplos claves de esto son el catálogo de la muestra *Imbunches* (1977) de Catalina Parra en galería Época o el de la muestra *Paisaje Urbano* (1977) de Francisco Smythe en galería Cromo. Si revisamos diversas compilaciones de arte chileno y/o latinoamericano podemos corroborar aquello. [9]

Pero la inscripción de las publicaciones de arte neo-vanguardistas en ciertos marcos institucionales no es un argumento de suficiente peso que permita sostener un entendimiento de éstas como auténticas obras de arte. Esta investigación propone que las publicaciones mismas contienen cualidades inmanentes que las hacen acreedoras de dicho estatus. Es así como el tercer apartado de la matriz de análisis se titula “Arte contemporáneo” y contiene dos sub categorías, “vida cotidiana” y “autoreflexividad”, conceptos trascendentales en las prácticas artísticas de la neo-vanguardia latinoamericana de los años 70 y que las habilita para ser inscritas bajo aquella categoría de “contemporáneas”.

3.1 Estas publicaciones utilizaron distintos insumos de la vida cotidiana, materiales y/o visuales, para construirse, lo cual tensa el vínculo con sus represivos contextos productivos, agregando lo político en su trabajo poético.

Hoy en día hay un fuerte interés respecto a las prácticas de arte latinoamericano neo-vanguardista que sucedieron en la década de 1970 y 1980, bajo la seguidilla de dictaduras cívico-militares que se propagaron por la región garantizadas por la política de intervención internacional del gobierno estadounidense en contexto de Guerra Fría, hay que entenderlas bajo un criterio de análisis que observe lo político y crítico en ellas. Este interés se expresa en el modo en que se transan y/o gestionan en el mercado internacional documentos y archivos portadores de la memoria sedimentada de estas efímeras prácticas, desencadenando un verdadero “Furor de Archivo”^[10] y en lo acalorado de los discursos entre historiadores por las categorías de inscripción de estas prácticas en el discurso internacional del arte y su historia.

Al parecer el furor y calor en esas discusiones radica en el potencial de aquellas prácticas de remover los tradicionales modelos de entendimiento del vínculo entre arte y política. Al respecto el artista y teórico germano-uruguayo Luis Camnitzer, señala que: “De acuerdo al pensamiento canónico, tendemos a creer que la estética de la agitación y la estética que corresponde a la construcción de la cultura son mutuamente excluyentes, incluso cuando participan de una ideología socio-política común. El trabajo del artista es una cosa; el artista-como-ciudadano es otra, supuestamente distintas y no relacionadas” (Camnitzer, 2009: 33). En la misma sintonía la psicoanalista y crítica de arte brasileña Suely Rolnik reafirma que: “La figura clásica del artista suele estar más bien del lado de la acción micro-política, y la del militante del lado de la macro-política.” (2010: 124) El uso de estos modelos de entendimientos provenientes del *establishment* intelectual metropolitano que separa estos espacios de la vida, por un lado el arte canónico (de academia, de museo) que “construye cultura” mediante la cristalización de la sensibilidad del artista en la obra en un momento específico, micropolítico, que propone una mirada personal potencialmente convertible en un modo de ver y por otro lado, el arte de agitación, de aquellos artistas que supuestamente “sacrifican” su programa estético (aprendido en la academia, en el museo) por su compromiso activista, macropolítico, su rol como ciudadano.

Otra instancia es el número 29/30 de noviembre del 2004 de la *Revista de Crítica Cultural* dedicado especialmente al coloquio internacional “Arte y Política”, en el cual se realizó el estudio de aquel binomio, aquí no tan solo se incluye el catálogo de la exposición en Galería Cromo de Catalina Parra, sino del mismo modo lo hacen los catálogos de sus exhibiciones de Roser Bru y Francisco Smythe. El de este último también e incluyó d una manera muy particular en el proyecto curatorial *Chile 100 años Artes Visuales* que se montó en el Museo Nacional de Bellas Artes el año 2000, como recuerda uno de sus curadores: “Lo que hice en dicho año fue exhibir página a página el catálogo de la exposición en galería Cromo de 1977 [...] desarme el catálogo de Francisco Smythe diagramado por Carlos Leppe y lo exhibí como obra. Sin embargo, esta fue una operación a medias, porque no hice explícita la existencia de la exposición de 1977. Omití el montaje de los dibujos y privilegié la editorialidad de la puesta en escena” (Mellado, 2015: s/n)

[10] Véase: Rolnik, Suely (2010) “Furor de archivo.” *Estudios Visuales*. (No. 7) pp. 116-129. Recuperado 8 noviembre 2016, de: <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

[11] Ambos autores citados anteriormente coinciden en señalar que esta división es superada por estas prácticas, Camnitzer concluye: *“El arte, la política, la pedagogía y la poesía, se integran y polinizan hasta formar un todo en una forma que supera la polaridad agitación/construcción”* (Camnitzer, 2009: 38), también Rolnik: *“Esta es la separación que empieza a disolverse en América Latina en los años 1960/1970”* (Rolnik, año: 124).

[12] Es precisamente en aquel punto respecto a la categoría de inscripción de estas prácticas que Camnitzer y Rolnik discrepan, mientras el primero es precursor del empleo de categorías derivadas de la hermenéutica metropolitana del arte como “Conceptualismo político” y “Desmaterialización” para designar ciertas características de las prácticas neo-vanguardistas que tuvieron lugar en América Latina en los años 70 y 80, Rolnik arremete contra su uso: *“‘Esta’ historia no fue feliz al clasificar a dichas propuestas como ‘conceptuales’ aún cuando les asigna una autonomía relativa con relación a las acciones así categorizadas en EE.UU., este término encubre la singularidad y la heterogeneidad de las mismas. Esto en todo caso, aunque las mantenemos bajo el paraguas del ‘conceptualismo’, es inaceptable rotularlo al mismo tiempo como*

La falla ^[11] que aquel modelo presenta al enfrentarse a las prácticas artísticas neo-vanguardistas que tuvieron lugar entre las décadas de 1970 y 1980 en América Latina mientras esta se encontraba bajo el autoritarismo, es su aparente olvido del hecho de que las experiencias de vida de una persona, artista o no, son percibidas y rememoradas en un solo cuerpo, indivisible. Es así como la aparición de dicho concepto, cuerpo, en el arte latinoamericano empieza a tomar una especial relevancia:

“El carácter político de tales prácticas no las constituye como una especie de militancia de transmisión de contenidos ideológicos [, sino] lo que lleva a los artistas a agregar lo político a su investigación poética es el hecho de que los regímenes autoritarios entonces vigente es sus países inciden en sus propios cuerpos de manera especialmente aguda, ya que afectan su propio quehacer, lo que los lleva a vivir el autoritarismo en la medula de su actividad creadora. [Así] las intervenciones artísticas que afirman la fuerza política que les es inherente serían aquellas que se llevan a cabo partiendo del modo en que las fuerzas del presente afectan su propio cuerpo. [...] Esto no quiere decir que, en este caso, la investigación formal se vuelva secundaria o incluso dispensable, al contrario, el rigor formal de la obra en su performativización es más esencial y sutil que nunca, ya que es indisociable de su rigor como actualización de la sensación que tensa.” (Rolnik, 2009: 120-121)

En ningún momento las decisiones respecto al rigor formal o material de dichas obras fueron objeto de un desinterés por parte de los artistas en pro de centrarse en la efectividad de la comunicación o pureza de la idea a transmitir, como se puede pensar producto de lo álgido y delicado de los afectos en juego —aquí radica un argumento central contra la inscripción de dichas prácticas como “Conceptualismo político” ^[12]—, sino que todo lo contrario. Solo una correcta y cuidada elección del material hacia posible contener y vehicular los discursos de aquellos artistas, transmitiendo sus afectos y activando efectos específicos. Es así como un análisis que parte desde la observación material de las obras nos puede develar que elementos, seleccionados por los artista, establecen ciertas tensiones con

la vida de eso años. Lo materiales por escasos, cutres o precarios que fuesen, son capaces de señalar vínculos de las obras con sus contextos productivos, vínculo en todo momento portadores de potencial político, en tanto develan aquellas tensiones de la vida en comunidad en un contexto específico.

Es ésta operación portadora de una radicalidad tal, dentro del quehacer artístico, que no solo colabora en el volver obsoleto el modelo de análisis fundado en aquellos diagramas que oponen arte/política, artista/activista, construcción/agitación, micropolítica/macropolítica que se utilizaba para entender escindidamente el vínculo de los artistas con las tensiones del correr de la vida en sus contextos productivos, sino también colaboró en la superación de la Modernidad como categoría organizacional del arte y emprender el rumbo hacia la contemporaneidad como nuevo momento. Al respecto, la historiadora de arte argentina, Andrea Guinta señala que durante el Arte Contemporáneo:

“Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden.” (2014: 10)

Es así como producto del análisis realizado por la sub-sección “Vida cotidiana” de la categoría “Arte Contemporáneo” de la matriz de análisis de esta investigación, se da cuenta de como diversos materiales del diario vivir fueron utilizados para componer páginas de estas publicaciones, tales como materiales médicos, [VER FIG. 10-11] mapas de la ciudad, [VER FIG. 12-13] publicidad, [VER FIG. 14] fotografías instantáneas, [VER FIG. 15] correspondencia, [VER FIG. 16-17-18] revistas populares, entre otros, tensando el vínculo con la vida de los años en que entraron en circulación. Esta estrategia gráfica atraviesa transversalmente a la producción editorial de los distintos grupo de trabajo de la neo-vanguardia artística chilena de los años 70 y 80, siendo posible tipificar dos retóricas recurrentes en dos grupos de trabajo específicos.

‘ideológico’ o ‘político’, supuestamente para marcar una diferencia.”
(Rolnik 2010: 124)

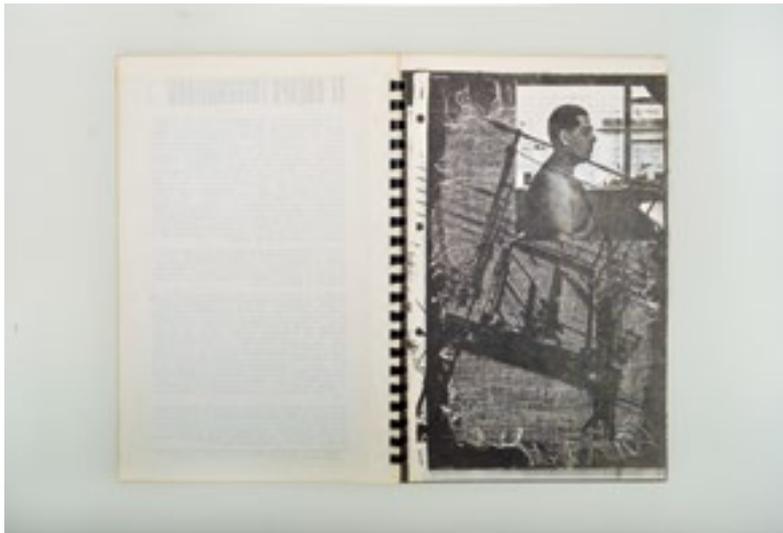


[FIG. 10]

Purgatorio (1979) Raúl Zurita.
Editorial Universitaria.

FUENTE: CeDoc Artes Visuales.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 11]

Leppe: Reconstitución de escena (1977)
Carlos Leppe. Galería Cromo.

FUENTE: Colección particular de Pedro Montes Lira.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



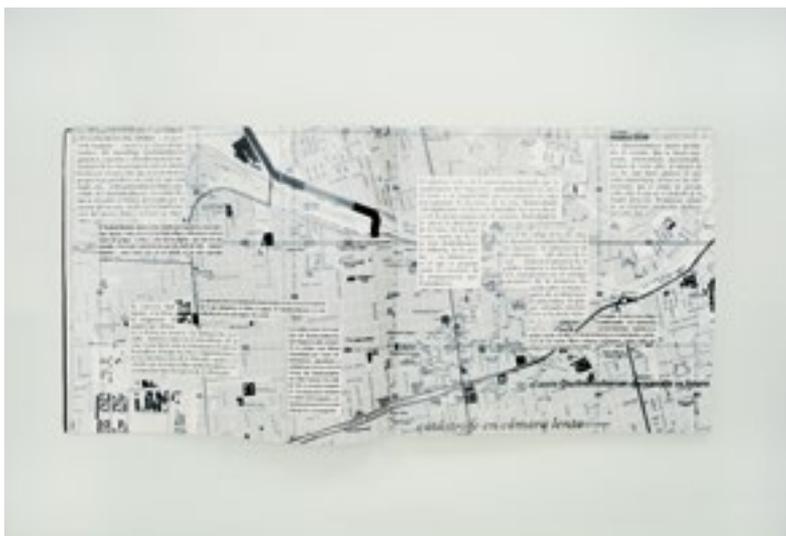
[FIG. 12]

Altamirano. Santiago de Chile (1977)

Carlos Altamirano. Galería Cromo. Contraportada

FUENTE: Colección particular de Pedro Montes Lira.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)



[FIG. 13]

Revista Manuscritos No.1 (1975)

Departamento de Estudios Humanísticos. UCH.

FUENTE: Biblioteca de Filosofía y Humanidades UCH.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



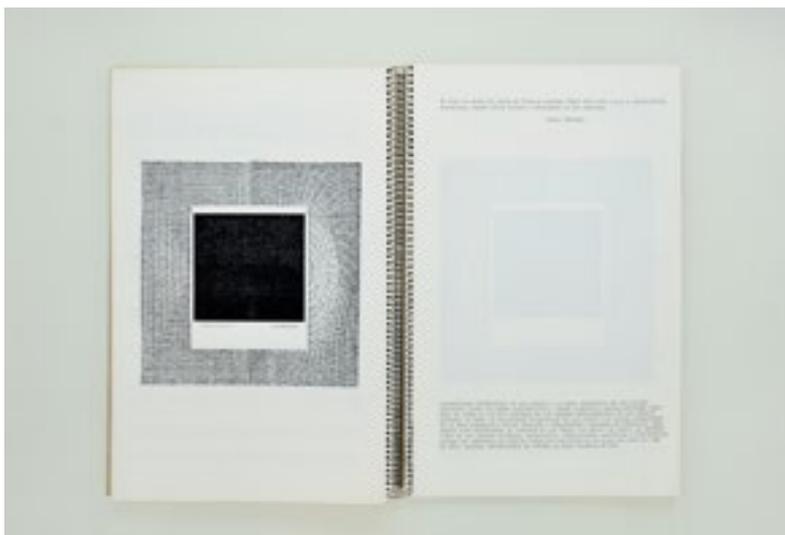
[FIG. 14]

Fallo Fotográfico (1981)

Eugenio Dittborn. Autoedición

FUENTE: Colección particular de Pedro Montes Lira.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



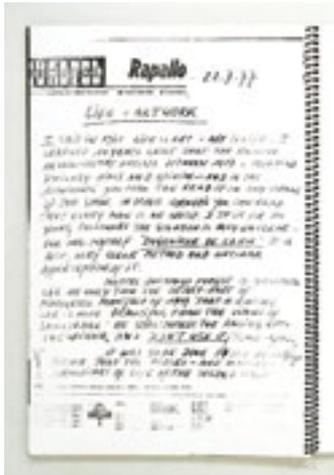
[FIG. 15]

La feliz del edén (1983)

Eugenio Dittborn. Autoedición.

FUENTE: CeDoc Artes Visuales.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 16]
 Vostell "El huevo" / (Enviroments)
 documenta 6 - documentation
 (1976) Wolf Vostell.
 V.I.S.U.A.L. / Galería Época.
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez.
 (2017)



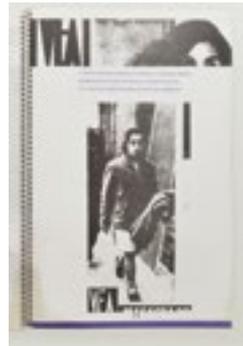
[FIG. 17]
 Roser Bru (1977)
 Roser Bru. Galería Cromo.
 Contraportada
FUENTE: Biblioteca Museo Nacional
 de Bellas Artes
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez.
 (2017)



[FIG. 18]
 Leppe: Reconstitución de escena
 (1977) Carlos Leppe.
 Galería Cromo.
FUENTE: Colección particular de
 Pedro Montes Lira.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez.
 (2017)

3.1.1 Ciertas publicaciones utilizaron como insumo de si mismas a otras publicaciones de carácter popular (deportivas, policiales, de actualidad, noticiosas, entre otras) tensando así su vínculo con la vida de los años en que entraron en circulación. Ésta práctica fue recurrente en las publicaciones producidas por el grupo V.I.S.U.A.L. y posteriormente por las publicaciones autoreditadas individualmente por Eugenio Dittborn. En las páginas de publicaciones como: *V.I.S.U.A.L dOs textOs...* (1976) se encuentran restos de imágenes publicadas originalmente en revista *Estadio* [VER FIGS. 19 - 20], del mismo modo que en *Final de Pista* (1977) se utilizan imágenes de revista *VEA* [VER FIGS. 23 - 24] e *Imbunches* (1977) se construye mediante la costura de páginas del diario *El Mercurio* [VER FIGS. 25 , 26]. Estos vestigios posibilitan una lectura hipertextual que se extiende más allá de los límites físicos de la obra y sus retóricas, enlazándolas con espacios de la vida y constituyéndolas así en una matriz de reflexión respecto a su actualidad, mediante criterios planteados originalmente en el arte. Ya lo había reconocido Dittborn: “el pintor debe sus trabajos a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa la actualidad” (1977: 12)

3.1.2 Ciertas publicaciones emularon formatos oficiales de documentos de Estado para la identificación y registro de civiles (fotografías de carnet, certificados de nacimiento, archivadores, entre otros) tensando así su vínculo con la vida de los años en que entraron en circulación. Este interés por la mimesis de las publicaciones de arte a aquellos documentos de control estatal fue desarrollado en los catálogos producidos por Galería Cromo, los cuales eran diseñados específicamente por el artista Carlos Leppe. El afán de aquellos documentos por individualizar e identificar a civiles se ocupó aquí como método, casi exagerado, para individualizar e identificar a los artistas que exponían. Así aparecen en las páginas de los catálogos de Cromo fotografías individuales de los artistas en formato y pose propios de las fotografías de carnet de identidad, sus rostros individualizados dentro de fotografías colectivas, sus fechas de nacimiento o hasta incluso, en el caso más radical del catálogo para la exposición de Francisco Smythe, se “recrea” una ficha de identificación de artista que emula un certificado de nacimiento, inclu-



[FIG. 19]
V.I.S.U.A.L dOs textOs...
 (1976) Eugenio Dittborn.
 / *V.I.S.U.A.L.* Página 18
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 21]
V.I.S.U.A.L dOs textOs...
 (1976) Eugenio Dittborn. /
V.I.S.U.A.L. Página 26
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 23]
Final de pista (1977)
 Eugenio Dittborn. /
V.I.S.U.A.L. Página 11
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

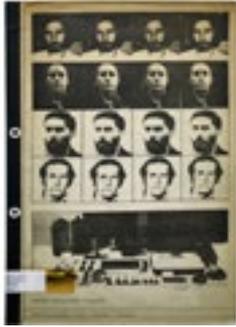
[FIG. 25]
Imbunches (1977)
 Catalina Parra. /
V.I.S.U.A.L. Página 13
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 20]
Revista Estadio (1946)
 No. 151, Portada.
FUENTE: Mercado Libre.

[FIG. 22]
Revista Los Sports (1923)
 No. 4, Portada.
FUENTE: Memoria Chilena.

[FIG. 24]
Revista VEA (1939)
 No. 1. Portada (detalle)
FUENTE: Memoria Chilena.

[FIG. 26]
El Mercurio (29/05/1977)
 Primera Plana
FUENTE: Biblioteca Nacional



[FIG. 27]

Cuatro Grabadores Chilenos (1977) Carlos Altamirano, Luz Donoso, Pedro Millar y Eduardo Vilches. / Cromo. Portada

FUENTE: CeDoc Artes Visuales.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 28]

Fotografías de Detenidos Desaparecidos Chilenos en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

FUENTE: Museo de la Memoria y los DD.HH

yendo no solo datos como nombres o edad, sino además el lugar de nacimiento, nombre de los padres, descripción de sus características físicas, nacionalidad, entre otros. [VER FIG. 29]

El uso de la fotografía aquí fue central, ya que los artistas “investigaron la situación del rostro humano fotografiado por la máquina de reproducción visual, hasta lograr extraer de ella la clave analítica y metafórica del trabajo coercitivo que señalan los procedimientos de detención y captura de la identidad fotográfica: la prisión del encuadre, la camisa de fuerza de la pose, la sentencia del montaje, la condena del pie de foto, etc. detención y captura de la imagen cuyas retóricas aprisionadoras subrayan, por analogía de procedimientos, el control represivo que afectaba diariamente los cuerpos sometidos a los métodos de violencia militar.” (Richard, 2000: 21) Respecto a lo anterior es de especial interés el catálogo de la exhibición *Cuatro grabadores chilenos* (1977) donde se realizan fotografías formato carnet de aquellos cuatro exponentes del grabado –Carlos Altamirano, Luz Donoso, Pedro Millar y Eduardo Vilches– teselando la superficie de la portada con cuatro tomas de cada uno, para luego ser reproducida por una precaria tecnología de impresión (seguramente un mimeógrafo, que exacerbó el grano fotográfico restando resolución a la imagen y haciendo su visualidad áspera). Es imposible no establecer el paralelismo en aquel método de identificación con las operaciones de ampliación y reproducción fotográficas que realizaban familiares de Detenidos Desaparecidos durante aquella misma época, que del mismo modo lograban aquella áspera visualidad del rostro capturado, fotográficamente. [VER FIGS. 27 - 28]

3.2. En estas publicaciones se habilita el espacio editorial como uno válido para la producción de trabajo artístico. Para ello se ocuparon los elementos constituyentes de dicho formato (retículas, indicadores gráficos, texto, modos de encuadernación, marcas de impresión, para-textos, sustratos, etc.) como variables expresivas que lo acreditan como el aquí-y-ahora de un trabajo artístico genuino y no como una mera instancia reproductora y vehiculante. Estas prácticas de habilitación y deshabilitación –o “desmontaje”, término preferido por los historiadores/as– de espacios para la producción artística es propia de lo que se ha llamado Crítica Institucional, cuestionamiento al poder que las institu-

FICHA DE ANTECEDENTES



NOMBRE COMPLETO FRANCISCO JAVIER SMYTHE TREUER
 NACIONALIDAD CHILENA
 FECHA DE NACIMIENTO 17 DE ABRIL DE 1952
 LUGAR PUERTO MONTT
 ESTADO CIVIL SOLTERO
 CEDULA DE IDENTIDAD 6864208 - SANTIAGO
 DOMICILIO SAN DIEGO 1736
 PROFESION PINTOR, EGRESADO LICENCIATURA EN BELLAS ARTES,
 UNIVERSIDAD DE CHILE
 PROFESOR EN LA CATEDRA DE PINTURA,
 UNIVERSIDAD DE CHILE
 ESTUDIOS PRIMARIOS COLEGIO SAN FCO. JAVIER CONGREGACION JESUITA
 PUERTO MONTT
 ESTUDIOS SECUNDARIOS INSTITUTO NACIONAL
 ESTUDIOS UNIVERSITARIOS . UNIVERSIDAD DE CHILE

CARACTERISTICAS FISICAS

SEXO MASCULINO
 ESTATURA 1,84 MTS.
 PESO 75 KS.
 TEZ CLARA
 PELLO RUBIO
 OJOS AZULES
 SIGNOS PARTICULARES SIN.
 TEMPERAMENTO IRRITABLE

NOMBRE DE LA MADRE MARIA GRACIELA TREUER LARRAVIDE
 DATOS RESIDE EN PUNTA ARENAS
 NOMBRE DEL PADRE JAMES WILLIAM SMYTHE SMITH
 DATOS FALLECE EN PUERTO MONTT EN 1955

[FIG. 29]

Smythe (1977)

Francisco Smythe / Galería Cromo. Página 3

FUENTE: Colección particular Pedro Montes Lira

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)

ciones ejercen sobre la creatividad, y que tuvo un lugar de expresión en las prácticas de arte neo-vanguardista en América Latina durante los años 70 y 80, mientras la región se encontraba cruzada por el autoritarismo. Ésta postura crítica y autoreflexiva fue un modo en que los artistas y sus obras se enunciaron refractarios respecto a los dictámenes de sus propias disciplinas, resguardadas por instituciones administradas, en ese entonces, por los mismos perpetradores de la violencia estatal, por lo que esta tendencia a desobedecer a los géneros de clasificación del arte, creando obras que no encajan en la definiciones o que las desbordan, fue también un modo de tensar el vínculo con el espacio/tiempo en que fueron creadas.

Los desmontajes parten en los formato de la pintura y la escultura como géneros considerados burgueses y preferidos por las instituciones (la academia, el museo, las colecciones privadas e incluso la historia del arte), los cuales terminarían aproximándose hacia la gráfica, la instalación, la *performance*, el *body art*, el *land art* o los más diversos formatos que comienzan a aparecer en esta época (el ensamblaje artístico, el arte correo, los *happenings*, *de/collage*, etc.) todos ellos con una fuerte impronta multidisciplinar. La producción chilena no estuvo ausente de aquellas discusiones, donde la desobediencia disciplinar fue también leída como una contestación política:

“La voluntad de contestación política de los artistas de la “avanzada” no era anarquizante: no descansaba en la espontaneidad expresiva de un valor de rebelión. La existencia de obras no era clandestina y su contra respuesta a la autoridad aspiraba a ser puesta a prueba en los lugares donde regia dicha autoridad, pasando siempre por un riguroso análisis de las condiciones entre poder y desacato. La obras de la “avanzada” trabajan contra las reglas desde el interior de sus campos de aplicación.” (Richard, 2014: 26)

Por lo tanto, una lectura de la enunciación de estas prácticas artistas en contra al autoritarismo imperante en su contexto productivo orientada a medir su impacto como agitadores sociales o activistas es desafortunada, si no que su inclusión de lo político en lo poético tiene lugar de expresión e injerencia dentro de los mismos espacios de discusión del arte (el museo, la academia, las colecciones, su propia

historia, etc.), dicha Crítica Institucional que ejercieron aquellas prácticas sigue siendo capaz de ser (re)activada al momento de revisar los documentos que guardan su memoria. Es así como las publicaciones que esta investigación estudia son también un espacio posible donde observar aquel fenómeno.

Lamentablemente la actual institucionalidad cultural local no ha sido capaz de articularse siguiendo los parámetros internacionales de clasificación y archivo de documentos de arte ^[13], haciendo imposible analizar los modos de clasificación de estos, por lo que esta investigación se aventura a proponer su propia clasificación ^[14] siguiendo la norma internacional del Tesoro de la Getty Foundation para Arte y Arquitectura, clasificando así 13 catálogos de exhibición, 5 libros de trabajo, 1 revista y 9 libros de artista. Cada uno de ellos no encaja perfectamente en las categorías: la revista se plantea a sí misma como libro de artista (*Manuscritos*), los catálogos de exhibición se esfuerzan por fijar su estatuto con proximidad a un libro de trabajo (catálogos de V.I.S.U.A.L. y Cromo), los libros de artista hacen equilibrio sobre el límite con un libro de trabajo (*Cuerpo Correccional y Del espacio de Acá*) y los libros de trabajo devienen textos críticos (*Estrategias y proyecciones...*, *Fallo Fotográfico* y *La feliz del edén*)

Esta verdadera insumisión disciplinar es producto de la intensa reflexión que tuvo lugar en los grupos de trabajo que experimentaron en relación al soporte editorial y se expresa materialmente en distintas estrategias gráficas que confunden y atentan contra el estatus fijo e institucional del libro, haciendo a las publicaciones verdaderos experimentos editoriales, dolores de cabeza para los y las archivistas, objetos de fetiche para los y las coleccionistas, placeres culpables para los y las editores/as, referentes para los y las artistas e interesantes objetos de estudios para los y las investigadores/as. En esta investigación aquellas estrategias gráficas fueron catastradas en la sub-sección "Autoreflexividad" de su matriz de análisis, las cuales se agrupan de la siguiente manera:

- Hacer visibles espacios que antes se ocultaban al lector y que estructuraban silenciosamente la disposición de los elementos en la página, como la retícula. Al hacer visible esta estructura se delata el control que la tradición de las artes gráficas o los disciplinamientos

[13] Ésta investigación fue posible gracias al trabajo de seis unidades de información que resguardan en sus fondos documentales las distintas publicaciones que constituyen el objeto de estudio de esta investigación: El Centro de Documentación de Artes Visuales (CeDoc Artes Visuales) que en su momento estaba ubicado en el Centro Cultural Palacio La Moneda y hoy en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos, la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, la biblioteca de artes del Campus Oriente la Pontificia Universidad Católica de Chile, las bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Humanidades y del Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile y la colección de arte particular de Pedro Montes Lira. En ninguno de ellos los documentos están archivados bajo criterios estandarizados por la norma internacional del archivista del arte, sino que en su mayoría utilizan el sistema Dewey de catalogación bibliográfica, el cual categoriza los documentos sin diferenciarlos por sus particularidades materiales, comunicacionales o plásticas

[14] Interesante es, respecto a la catalogación de los documentos que constituyen el objeto de estudio de esta investigación la manera como se distribuyen temporalmente las categorías: Los documentos catalogados como "catálogos de exhibición" aparecen en 1976

académicos del diseño gráfico ejercen sobre las actividades de edición y diagramación. Publicaciones como *Manuscritos* (1975), *V.I.S.U.A.L. nelly richard* y *rOnald Kay dOs textOs sObre dibujOs de dittbOrn* (1976) [**VER FIG. 30**] o *Cuatro Grabadores Chilenos* (1977) son donde podemos observar esta estrategia.

-Desobedecer los criterios de uniformidad de indicadores gráficos (títulos, páginas legales, numeración de páginas, permanentes, pies de fotografías, citas, etc.) que generalmente inscriben a las publicaciones en distintos formatos (académicos, periodísticos, literarios, etc.) y que funcionan como ayuda para-textual en el entendimiento del texto y sus lógicas de lectura. [**VER FIG. 5 Y 31**]

- Atentar contra el carácter solemne de la información impresa. Los textos mecanografiados que se imprimieron en las páginas de estas publicaciones eran frecuentemente intervenidos manuscritamente, ya sea mediante subrayados, anotaciones al margen o por correcciones de terminología u ortografía, poniendo en duda sus sentencias como verdades absolutas imposibles de ser corregidas y situándolos en un espacio de material de/en trabajo. [**VER FIG. 6 Y 32**]

- Diversas experimentaciones con los materiales (sustratos de impresión) y/o lógicas de ensamblaje (compaginación y encuadernación) propias del espacio editorial se utilizaron como elementos reflexivos sobre el estatus solemne e institucional del libro para mudarlo hacia uno de mayor expresividad. Estas experimentaciones materiales comprenden el uso de nuevos sustratos que generan otras las formas de lectura y experiencia sensible en el acto de manipulación del producto editorial: la translucidez del papel diamante que hace capaz la visión y lectura simultánea de dos páginas (*Cuerpo Correccional*, 1980), el uso de sustratos diferentes colores como puntos de cierre y obertura entre capítulos (*Fallo Fotográfico*, 1981 y *La feliz del edén*, 1983) o de diferentes texturas como generadores de experiencias táctiles en el pasar de las páginas (*Leppe: Reconstitución de escena*, 1977 y *e.dittborn, 1979, cayc*, 1979). Lo anterior permite observar como la publicaciones fueron entendidas no solo como una mera instancia de adquisición de información, sino también como una experiencia háptica.

y desaparecen 1979, teniendo una notable concentración en 1977 y un fugaz reaparecer en 1985. Esto se debe a los vínculos que establecieron los grupos de trabajo con proyectos galerísticos, en 1977 V.I.S.U.A.L., los cuales tenían un fuerte vínculo con galería Época dirigida por Lily Lanz y Richard-Leppe-Atamirano se encontraban trabajando de lleno el proyecto galerístico Cromo, dirigido por la primera, del mismo modo que el reaflojar del formato en 1985 se debe al desarrollo del proceso de circulación internacional de la "Avanzada." En cambio los "libros de trabajo", formato generalmente autoeditado y tiraje reducidos que poseen una proximidad mucho más estrecha que las otras categorías con el concepto de "obra de arte" aparece post 1980 cuando los grupos de trabajo ya se encontraban disueltos y el trabajo editorial experimental se redujo a interés de artista específicos.

- Los métodos de encuadernación o ensamble de sus páginas, también fueron un lugar para reflexionar sobre las cualidades del propio formato y proponer una nuevos modos de hacer. Así aparecieron distintos juegos o paradojas visuales como: anillar un página que anteriormente había sido fotocopiada al estar anillada a otra publicación (*Fallo fotográfico*, 1981), [**VER FIG. 33**] sujetar mediante un clip metálico un elemento a la matriz de impresión para que (a)parezca sujeto mediante aquel aparato en todas las páginas de los números que contempla la edición de la publicación (*Roser Bru*, 1977), componer las páginas en aquellos tradicionales bolsillos platicos que se utilizan para incluir documentos en archivadores y luego mediante fotocopia incluirlo en una publicación anillada (*Leppe: Reconstitución de escena*, 1977)

Todas estas estrategias, lo que hacen es reafirmar el espacio editorial como uno válido y fecundo de elementos propios para el desarrollo de trabajos de arte y no sólo para su vehiculación, constituyendo una “afirmación del aquí y el ahora de la página impresa como materialidad de trabajo” (Richard, 1979: 13) desde la cual surgió otro terreno de experimentación del arte neo-vanguardista nacional además de los ya estudiados.



[FIG. 30]

V.I.S.U.A.L dOs textOs ... (1976) Ronald Kay - Eugenio Dittborn. V.I.S.U.A.L. / Galería Época. Página 5

FUENTE: CeDoc Artes Visuales.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 31]

Sermones y predicas del cristo de elqui (1977)
Nicanor Parra / V.I.S.U.A.L.. Contraportada (detalle)

FUENTE: Colección particular de Pedro Mntes Lira

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)



[FIG. 32]

Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta (1979) Eugenio Dittborn / autoedición

FUENTE: Biblioteca Campus Oriente PUC

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 33]

Fallo Fotográfico (1981)

Eugenio Dittborn. Autoedición. (Detalle)

FUENTE: Colección Particular Pedro Montes Lira

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)

4. ■ Es posible realizar una lectura hipertextual entre las distintas publicaciones que conforman este grupo de actividad editorial dentro del trabajo de la neo-vanguardia del arte nacional.

Distintos tipos de vínculos visuales-editoriales existen entre estas publicaciones, gracias a que fragmentos constituyentes de unas mantienen lazos con fragmentos constituyentes de otras, haciendo posible así, una lectura/aprendizaje visual y editorial que no es necesariamente lineal o evolutiva, sino capaz de comenzar por cualquier punto de la trama interconectada de publicaciones, la cual refuerza aún más la mirada de conjunto que esta investigación propone sobre ellas.

4.1 Hay publicaciones que son ensayo de otras publicaciones.

En ciertos casos específicos las dimensiones de una publicación, como los textos, las diagramaciones o visualizaciones y/o las materialidades, fueron publicadas, realizadas o utilizadas, respectivamente, en primera instancia, en ediciones de impronta experimental, de reducido tiraje y circulación para más tarde ser aplicadas, posterior a este ensayo, en publicaciones de impronta institucional y con un deseo de difusión mucho mayor. Este vínculo se estrecha entre las últimas publicaciones de los grupos de trabajo cuya producción avanzó hacia el libro durante la segunda mitad de la década de 1970 y las primeras que alcanzan el estatus de libro en 1980. Siendo ellas así, un antecedente relevante en el argumento que reconoce la herencia de la metodología de trabajo que tienen los primeros grupos sobre los segundos.

4.1.1 / e.dittborn, 1979, cayc (1979) / Del espacio de acá (1980)

Al parecer estaba todo listo, pero a último minuto algo no funcionó. Según Mellado, hacia 1979 Eugenio Dittborn y Ronald Kay se encontraban planeando una “política de arribo” que tenía como fin la inscripción internacional de la obra visual del primero, y para ello, “arribar” a la escena bonaerense, especialmente al Centro de Arte y Comunicación (CAyC) dirigido por Jorge Glusberg, era la estrategia perfecta. Ya en 1978 Kay había asistido al primer Simposio de Críticos Latinoamericanos que organizó el mismo Glusberg en Buenos Aires, donde ofreció una ponencia que sería un año más tarde publicada en el tercer número de la revista CAL (agosto, 1979) bajo el nombre *America = Topo/grafía Foto/gráfica (Efectos de las primeras*

intervenciones fotográficas en el nuevo mundo), ^[15] nuevamente en palabras de Mellado, “la primera avanzada” del arribo. La segunda jugada consistía en una muestra individual de Dittborn en el CAyC los meses de junio y julio de 1979 para la cual la selección de obras estaba lista y el catálogo ^[16] ya impreso, donde Kay habría escribió cinco textos (El cuerpo que mancha, cuadros de honor, clases de caligrafía, la historia que falta y lección de fotografía), pero ésta no llegaría a realizarse:

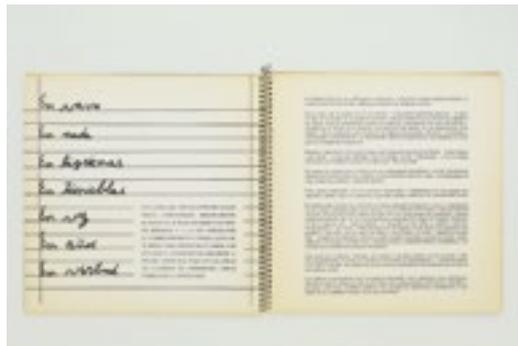
“En ese momento, Glusberg entra en graves dificultades con la dictadura argentina y resuelve, por razones de seguridad, cancelar la exposición de Dittborn que tenía prevista, por considerar que las obras lo pondrían en una comprometida posición. El golpe para Dittborn fue de gran envergadura, ya que Buenos Aires y el CAYC representaban la única posibilidad de “salida” y de inscripción internacional inicial para sus trabajos, en 1979.” (WEB: Mellado, 2003)

Producto de la falla en su “plan de arribo”, ambos, Kay y Dittborn, comienzan la edición de la canónica publicación *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana* (1980), cuya estructura estaría segmentada en tres partes: I. Materiales de construcción II. Teoría III. Pintura y gráfica de Eugenio Dittborn. En la primera sección se publicarían los materiales utilizados para la construcción de las obras del artista, una selección de ellas es incluidas en la tercera sección y en la segunda la escritura crítica de Kay al respecto. Al observar esta última con detalle nos damos cuenta que los siete textos ahí incluido ya habían sido publicados anteriormente. ^[17] Cinco de ellos son los textos escritos, visualizados y publicados ya en el “huerfano” catálogo de la fallida exposición en el CAyC, más otros dos: el texto de la ponencia en el primer Simposio de Críticos Latinoamericanos publicado en revista CAL, ahora bajo el título “La reproducción del nuevo mundo” y un último titulado “El tiempo se divide” que esta “conformado por extractos traducidos del alemán del capítulo Disgresión sobre la fotografía del ensayo *Das Objektiv der Zeichen*, 1972” (Mellado, 2018: 15). Ninguno de los textos publicados en *Del espacio de Acá* (1980) fue escrito exclusivamente para la ocasión, sino (re)editados para ser puesto en conjunto, e incluso las imágenes que acompañaban a estas escrituras en otras publicaciones también son aquí

[15] Kay, Ronald. (1979) “America = Topo/grafía Foto/gráfica (Efectos de las primeras intervenciones fotográficas en el nuevo mundo).” *Revista CAL* [No. 3]. pp.10-12

[16] Dittborn, Eugenio / Kay, Ronald (1979) *e.dittborn, 1979, cayc*. Santiago: V.I.S.U.A.L.

[17] La misma publicación lo reconoce: “Del espacio de acá esta compuesto por una serie de escritos precisos con fines diverso. Esto explica el carate fragmentario y la índole heterogénea del volumen.” Kay, Ronald. (2005) *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Metales Pesados. pp. 70.



[FIG. 34]
 e.dittborn, 1979.cayc (1979)
 Eugenio Dittborn / V.I.S.U.A.L.
 FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
 FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 35]
 e.dittborn, 1979.cayc (1979)
 Eugenio Dittborn / V.I.S.U.A.L.
 FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
 FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 36]
 Del espacio de acá. Señales para una
 mirada americana (1980) Ronald Kay
 Editores Asociados / V.I.S.U.A.L.
 Doble página 46-47
 FUENTE: Biblioteca ICEI-UCH
 FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 37]
 Del espacio de acá. Señales para una
 mirada americana (1980) Ronald Kay
 Editores Asociados / V.I.S.U.A.L.
 Doble página 38-39
 FUENTE: Biblioteca ICEI-UCH
 FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

recogidas [VER FIGS. 34, 35, 36 Y 37]. Este libro fue completamente ensayado en las páginas de otras publicaciones, motivadas por otras coyunturas y puestas en circulación en otros contextos. Aquí su puesta en conjunto los actualiza en una nueva lógica de edición que cierra las dinámicas de visualización y edición somática de la segunda mitad de la década de 1970 para dar inicio a la siguiente mitad de década, caracterizada por la impresión industrial, el papel *couché* y un incipiente deseo de circulación internacional.

4.1.2 / *Leppe: reconstitución de escena* (1977) / *Cuerpo correccional* (1980)

1977 fue de una intensidad sin igual para el arte chileno en los difíciles años de dictadura militar: dos proyectos galerísticos (Época y Cromo) se encontraba en funcionamiento, con una programación de profunda reflexividad y regular periodicidad, así como también, con un activa producción editorial. Esto significó un paisaje de circulación y recepción de obra favorable para aquellos artistas de impronta experimental que no tenían cabida en las instituciones culturales oficiales por su postura disidente frente al régimen autoritario que las administraba.

Cromo, galería de arte ubicada en el segundo piso de una tienda de muebles cromados del centro de Santiago y dirigida por Nelly Richard, fue uno de estos fructíferos espacios, seis exposiciones de uno o dos meses de duración, consecutivas en el tiempo (desde mayo a diciembre de aquel año) y cada una con sus respectivo catálogo, diseñado con específicas normas gráficas determinadas por el artista Carlos Leppe. Sin duda, el rigor programático demostrado en su desarrollo temporal es una de las características más interesantes de este proyecto, en un contexto donde no tan solo las obras eran efímeras, sino los diversos proyectos que intentaban construir un circuito de recepción para el arte (revistas, editoriales, galerías, seminarios, etc.) eran también extremadamente breves, fugaces y/o interrumpidos por factores como la escasez de recursos o las condiciones políticas.

Es así como cabe preguntarse ¿Por qué quienes están detrás de este proyecto deciden interrumpir el rigor programático que los caracteriza en la edición de su último catálogo? Todos los catálogos de Cromo siguen la misma norma editorial: formato rectangular (21,3 cms.

[18] Primero de la mano de las publicaciones que se originaron por vínculos de los artistas con instituciones, así en 1975 la revista *Manuscritos* del DEH de la UCH se imprimió totalmente el couché, en 1976 el folleto de la muestra *delapinturachilena, historia* editado por galería Época y en 1979 *Purgatorio* de Raúl Zurita editado por Editorial Universitaria también. Todos ellos dentro de instituciones que tenían recursos para costear estos materiales, pero por otro lado los grupos de trabajo experimentales también habían empezado a incluirlo fragmentariamente: en 1979 el catálogo *e.dittborn, 1979, cayc* editado por V.I.S.U.A.L. lo utiliza en la sección donde se reproducen obras de Eugenio Dittborn y también el interesante caso del catálogo *Autocríticas* autoeditado en octubre de 1980 –un mes antes de la publicación de *Cuerpo Correccional* y *Del espacio de acá* que supuestamente inauguran su uso– por ella con ocasión de su performance homónima, impreso completamente mediante offset sobre papel *couché* y encuadernado mediante costura, por lo tanto, contaba con lomo. La historia del arte a depositado en aquellas características materiales la responsabilidad de la radicalidad de publicaciones *Cuerpo Correccional* y *Del espacio de acá* de en tanto irrupción en las lógicas de edición pero no se dieron cuenta que de fundacionales o inau-

ancho x 31, 7 cms. alto), impresión en blanco y negro (posiblemente en mimeógrafo) en un grueso papel ahuesado y encuadernación con una banda de *Vanol* (sustrato que imita el cuero) a lo largo del borde izquierdo con dos ojillos metálicos que posibilitaban su inserción en un archivador. Todos menos el catálogo *Leppe: Reconstitución de escena* (noviembre y diciembre, 1977), que acompañó la muestra homónima de aquel artista que al mismo tiempo ofició como diseñador editorial de la galería. ¿Por qué Leppe decide desobedecer su propio criterio de edición? Su catálogo es de formato rectangular (23 cm. ancho x 34 cm. alto), fotocopiado sobre un delgado –al punto de cuasi translucidez– papel blanco encuadernado con un espiral plástico de color negro y una mica transparente velando la portada y la última página (el catálogo no posee contratapa). Además el catálogo presenta en distintas partes insertos de páginas de papel *couché* en blanco, haciendo gala de su brillo y espesor frente a las delgadas y opacas páginas impresas con ásperas imágenes producto de la fotocopia.

Esta operación no significó un simple mal cierre de una cuidada y constante estrategia editorial, sino el táctico inicio de una nueva. Aquí Leppe ensayaría dos radicales operaciones editoriales que se desplegarían en todo su esplendor en la canónica publicación sobre su obra que tres años más tarde Nelly Richard escribiría. Él mismo diseñaría junto a Carlos Altamirano y editaría Francisco Zegers, *Cuerpo Correccional* (1980): El brillo y la transparencia.

La crítica de arte ha señalado constantemente que *Cuerpo Correccional* se juega su radicalidad en su innovador discurso material y en como éste contrasta con el que se venía desarrollando en el resto de las publicaciones editadas por los artistas neo-vanguardistas durante la segunda mitad de la década de los 70. El papel *couché* fue una de sus decisiones más polémicas, aquel “brillo de su piel editorial” o “el reducto material de su nostalgia institucional” lo nombraron las voces más críticas. Pero este sustrato no era para nada una novedad: el papel *couché* como sustrato de impresión de las publicaciones de arte neo-vanguardista chilenas siempre estuvo presente ^[18], del mismo modo que el lomo, otra operación en la cual descansa el estatus de esta publicación como “acontecimiento” editorial, también ya había sido estrenado ^[19]. Incluso el uso de la transparencia como

técnica editorial también posee un antecedente. Entonces ¿Por que tanto alboroto respecto a la materialidad de esta publicación?

Un antecedente relevante para probar la carencia de novedad o fallido acento fundacional que *Cuerpo Correccional* posee – siempre hablando desde la perspectiva de un análisis material del libro– es precisamente la publicación *Leppe: Reconstitución de escena* (1977). En ella fue donde por primera vez aparecieron desarrolladas la idea de la transparencia y el contraste del brillo del couché frente a la opacidad y rugosidad de otros precarios sustratos. Éste catálogo, cuenta con insertos de gruesas hojas en blanco de papel couché [VER FIG. 38] entre delgadas páginas con fotografías desdibujadas producto de la poca resolución que puede entregar una fotocopia con la que se imprimió. [VER FIG. 39 Y 40] Ellas contrastan del mismo modo que *Cuerpo Correccional* contrasta con todas las publicaciones desarrolladas desde 1976 hasta su fecha de publicación.

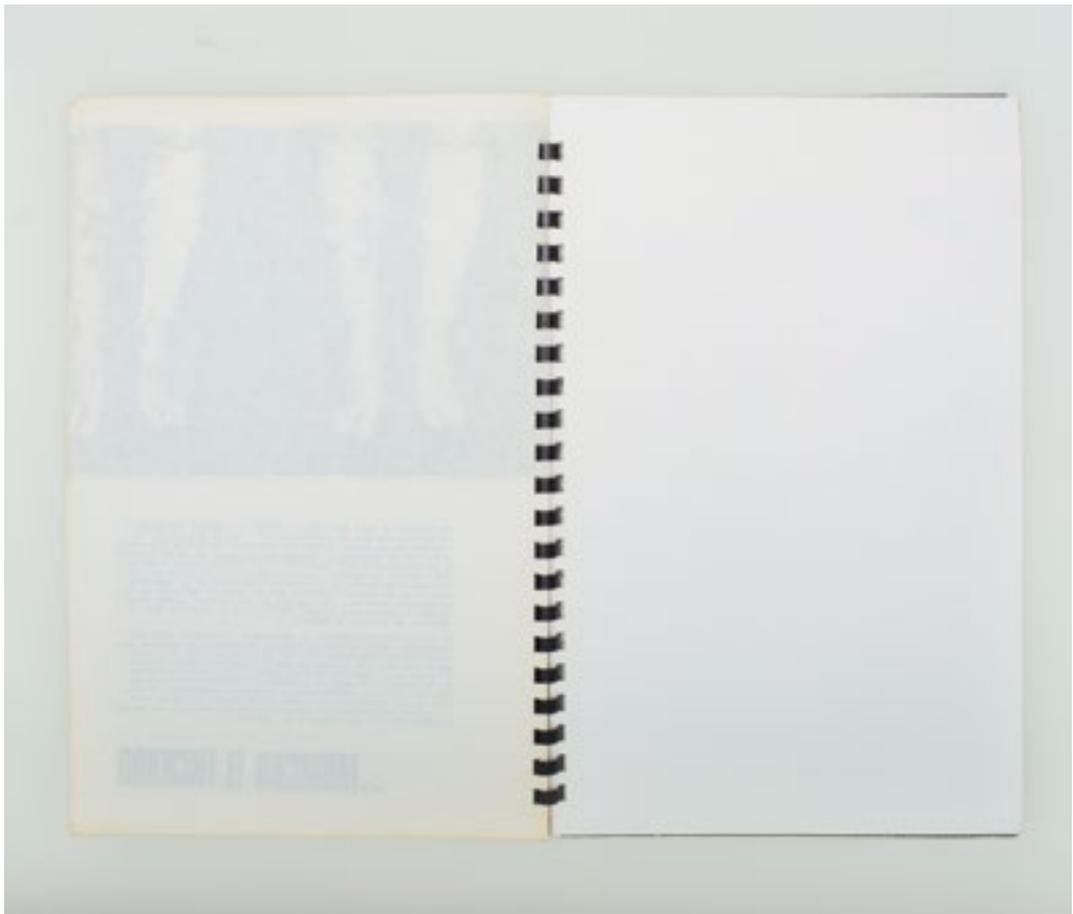
Por otro lado, la transparencia que en *Cuerpo Correccional* (1980) se presentan casi al final de la publicación en el capítulo “Epilogo: exteriores”, donde las páginas de papel couché con fotografías impresas “a sangre” son veladas por la translucidez de páginas de papel diamante, [20] en las cuales se encuentra impreso el relato de la difunta madre del artista, [VER FIG. 43 Y 44] también tuvo su ensayo en el catálogo de la exposición *Leppe* en Cromo en 1977, la que contiene micas plásticas transparentes que cubren su portada y su última página, [VER FIG. 41 Y 42] haciendo mudar la opacidad del papel bond en que estaba impresas por el brillo y lustro de la mica, haciendo de ese gesto la verdadera portada de la publicación.

Sin duda *Leppe: Reconstitución de escena* (1977) es la antesala de *Cuerpo Correccional* (1980), ya que adelanta y condensa las polémicas que el segundo protagonizará 3 años más tarde en tanto fricción de texturas y materiales. Este último catálogo editado por aquel, intenso y breve, proyecto galerístico fue un lugar donde se gestaron y experimentaron radicales operaciones editoriales que más tarde serían desplegadas en una ofensiva estrategia editorial, dando por cerrado un ciclo de producción editorial del arte chileno e iniciando el siguiente, de la mano de ésta primera publicación del sello Francisco Zegers, la cual –nuevamente, desde un análisis

gurales no tenían mucho ya que estas ya habían sido utilizadas.

[19] La publicación sobre la obra de Lotty Rosenfeld *Una Milla de cruces sobre el pavimento* de mayo de 1980 (7 meses antes de la publicación de *Cuerpo Correccional*) y *Autocríticas* sobre la performance homónima de Marcerla Serrano del mes de octubre (un mes antes) ya contaban con lomo además de papel couché.

[20] “La piel editorial del couché de *Cuerpo Correccional* se deja interrumpir al final del libro por la translucidez del papel diamante: el papel diamante que, intercalado, filtra la luz sobre la historia de vida de la madre de Carlos Leppe cuando ella relata su trazo de unión con el hijo: un papel que semi-transparenta el nudo edípico (veladura-develamiento-revelación).” Richard, Nelly. (2015) “Todo comenzó así...”. [Web] *Revista Punto de fuga*. disponible en: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=1872> [recuperado 5 Jul. 2017].



[FIG. 38]

Leppe: Recosntitución de escena (1977)

Carlos Leppe / Galería Cromo.

FUENTE: Colección particular de Pecro Montes Lira

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)



[FIG. 39]

Leppe: Reconstitución de escena (1977)
 Carlos Leppe / Galería Cromo.

FUENTE: Colección particular de Pecro Montes Lira

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)



[FIG. 40]

Cuerpo Correccional (1980) Nelly Richard. Francisco
 Zegers Editor / V.I.S.U.A.L. Doble página 30-31.

FUENTE: Biblioteca Campus Oriente PUC

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 41]

Leppe: Reconstitución de escena (1977)
Carlos Leppe / Galería Cromo.

FUENTE: Colección particular de Pecro Montes Lira
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)

[FIG. 42]

Leppe: Reconstitución de escena (1977)
Carlos Leppe / Galería Cromo.

FUENTE: Colección particular de Pecro Montes Lira
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)

[FIG. 43]

Cuerpo Correccional (1980)
Nelly Richard. Francisco Zegers / V.I.S.U.A.L.
Doble página 46-47

FUENTE: Biblioteca Campus Oriente PUC
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 44]

Cuerpo Correccional (1980)
Nelly Richard. Francisco Zegers / V.I.S.U.A.L.
Doble página 46-47

FUENTE: Biblioteca Campus Oriente PUC
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

material– no es más que solo una expresión dentro de un conjunto de publicaciones que se editaron en aquel trascendental año (*Del espacio de acá, Autocríticas, Una milla de cruces sobre el pavimento*), donde se alcanza el estatuto formal del libro. La verdadera radicalidad y estatus rupturista de *Cuerpo Correccional* no descansa en su discurso material, sino que es producto de su desenfrenado deseo de validación y garantía del corpus unificado de obra de un artista (vivo y con una trayectoria de no más de 10 años; la primera obra de Leppe, *El happening de las gallinas*, data de 1974) mediante una textualidad crítica contenida un de libro monográfico, deseo que comparte con *Del espacio de acá* (1980) y que las constituye a ambas en el “acontecimiento” que son.

4.2 Existieron publicaciones que utilizaron a modo de insumo material a otras publicaciones que las precedieron para su propia contrucción. Esta estrategia aparece en la producción del eje Manuscritos-V.I.S.U.A.L.-Editores Asociados, como una metodología que permitió comentar, problematizar o cuestionar unas publicaciones en otras. Este vínculo se llevó a cabo mediante diversos procedimientos gráficos (collage o de/collage) y en la lógica relacional en que un documento de formato “oficial” (folleto de exhibición y libro) era comentado en otro de formato “experimental” (libro de trabajo) que le sucede, como si los desajustes de la radicalidad de los discursos contenidos en aquellos “oficiales” formatos los desbordaran con una intensidad tal, haciendo inminente la edición de otra publicación que recogiera aquellos desbordes de radical experimentalidad.

4.2.1 / Folleto *delachilenapintura,historia* (1976) / V.I.S.U.A.L. *dOs textOs de nelly richard y rOnald kay sObre 9 dibujOs de dittbOrn* (1976)

Dos publicaciones para una misma exposición: En primer lugar está *delachilenapintura,historia* de Eugenio Dittborn, muestra que se inauguró el mes de mayo de 1976 en galería Época y para su ocasión se editó una modesta publicación –folleto de 2 hojas de papel couché cosidas en su pliegue medio formando un solo cuadernillo de 8 páginas impreso a una tinta en offset– la cual meses más tarde sería utilizada como insumo material para la construcción de una nueva, de carácter experimental, *V.I.S.U.A.L. dOs textOs de nelly richard y rOnald kay sObre 9 dibujOs de dittbOrn* (1976), cuyo trabajo mantuvo

ocupado a sus realizadores desde junio a octubre del mismo año. Ellos, mediante una serie de distintas operaciones gráficas, crearon una publicación que rompería con el disciplinamiento a los tradicionales formatos de publicación de arte, las cuales se encuentran subyugadas al espacio expositivo, planteando que una publicación de arte puede ser en si misma un espacio de producción de trabajo artístico, dando inicio y nombre a un grupo de trabajo que iría desarrollando su producción a lo largo de los siguientes 3 años: V.I.S.U.A.L.

[21] La maqueta de esta publicación fue donada al CeDoc Artes Visuales y exhibida en 2009 bajo el contexto de la muestra “El espacio insumiso. Letra e imagen en el Chile de los 70” realizada por la curadora Isabel García Pérez de Arce en el contexto de la 1ra. trienal de arte de Chile (2009), en palabras de García: “El encuentro con las maquetas originales del libro V.I.S.U.A.L. 1976 – perfectamente guardadas durante más de treinta años en su archivo personal, en Alemania, por el teórico y poeta Ronald Kay– significa un hallazgo que levanta cuestionamientos y produce nuevas proyecciones, tanto en relación con lo límites genéricos de la editorialidad como con la documentación (llave fundamental para leer la complejidad del proceso creativo chileno en la coyuntura post golpe militar de Pinochet en 1973).” García, Isabel. “Espacio insumiso”, en: Ticio Escobar / Nelly Richard (cood.), *Trienal de Chile* (2009). Santiago: Fundación Trienal de Chile (catálogo de la 1ra Trienal de Chile), pp. 219

Ambas publicaciones guardan un enlace que va más allá que la muestra que motivo su edición, sino que su vínculo está en su propia materialidad constructiva, donde estrategias gráficas como el recorte de fragmentos de las páginas de la primera para construir las páginas de la segunda (*collage*) o la sustracción de áreas o adiciones de elementos que bloqueaban áreas de las páginas de la primera para construir las páginas de la segunda (*décollage*) establecen este enlace. Gracias a un especial hallazgo de archivo ^[21] es posible vislumbrar como en esta publicación se realizaban aquellas sustracciones, **[VER FIGS. 45, 46 Y 47]** y adiciones **[VER FIGS. 48, 49 Y 50]** cotejando ambas publicaciones y la maqueta que las funde. Pero *V.I.S.U.A.L. dOs textOs...* (1976) no solo centra su desacato en desobedecer a la publicación oficial que la galería había realizado para aquella muestra, sino que además arremete contra la integridad de las obras, reproduciéndolas fragmentadas, re configuradas, casi irreconocibles respecto a las originales, **[VER FIGS. 51, 52 Y 53]** mediante diversas operaciones realizadas con copias y como si no fuera poco se atreve también a modificar el guión curatorial de la muestra, restando obras en él incluidas y añadiendo nuevas.

4.2.2 / *Del espacio de acá* (1980) / *Fallo fotográfico* (1981)

No tan solo la obra artística de Eugenio Dittborn motivó la escritura crítica de Ronald Kay, sino que aquella escritura de Kay también motivó la creación de obras en Dittborn. En 1980 el libro *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*, sería el punto culmine de los distintos ejercicios creativos, escriturales y editoriales que venían desarrollando en conjunto, un -verdadero proceso de retroalimentación. Allí el escritor utilizó la obra de artista como herramienta de trabajo para formular una tesis sobre “la reproducción fotográfica del



[FIG. 45]
delachilenapintura, historia
 (1976) Eugenio Dittborn.
 Galería Época. Portada
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez.
 (2017)



[FIG. 46]
V.I.S.U.A.L. dOs textOs...
 (1976) Eugenio Dittborn. /
 V.I.S.U.A.L. Doble página 30-31
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: CeDoc Artes Visuales
 (2017)



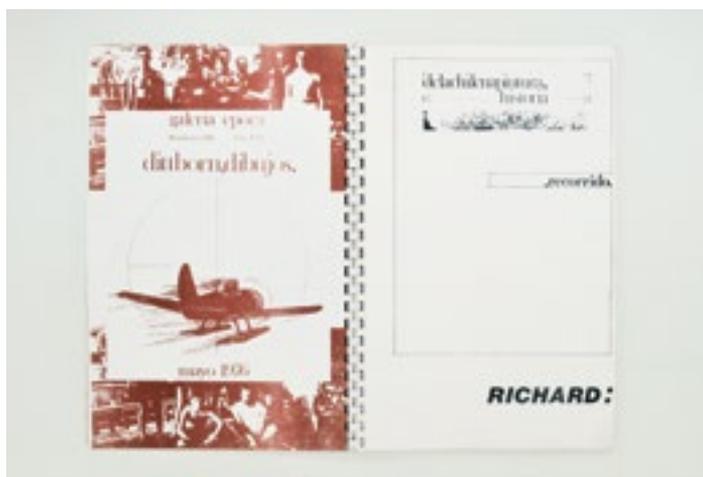
[FIG. 47]
V.I.S.U.A.L. dOs textOs... (1976)
 Eugenio Dittborn. / V.I.S.U.A.L.
 Doble página 30-31
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez.
 (2017)



[FIG. 48]
 delachilenapintura,historia (1976)
 Eugenio Dittborn.
 Galería Época. Pagina 2-3
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez.
 (2017)



[FIG. 49]
 Maqueta V.I.S.U.A.L dOs
 textOs... (1976)
 Eugenio Dittborn. / V.I.S.U.A.L.
 Doble página 4-5
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: CeDoc Artes
 Visuales (2017)



[FIG. 50]
 V.I.S.U.A.L dOs textOs... (1976)
 Eugenio Dittborn. / V.I.S.U.A.L.
 Doble página 4-5
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez.
 (2017)



[FIG. 51]

Don Capacho, condorcueca, cachivache
(de la serie *Delachilenapintura, Historia*)

Eugenio Dittborn (1979)

tinta china sobre papel couché 77x89 cm

FUENTE: Catálogo "Fugitiva" (2005) Fundación GASCO



[FIG. 52]

Maqueta *V.I.S.U.A.L dOs textOs...* (1976)
Eugenio Dittborn. / *V.I.S.U.A.L*. Doble página 14-15

FUENTE: CeDoc Artes Visuales.

FOTOGRAFÍA: CeDoc Artes Visuales



[FIG. 53]

V.I.S.U.A.L dOs textOs... (1976)
Eugenio Dittborn. / *V.I.S.U.A.L*. Doble página 14-15

FUENTE: CeDoc Artes Visuales.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

nuevo mundo” y participar así en el debate internacional que se venía desarrollando sobre la representación fotográfica. ^[22]

Eugenio Dittborn respondería a aquella publicación un año después de su lanzamiento –cuando el grupo V.I.S.U.A.L. se encontraba totalmente desarticulado, Ronald Kay había regresado a Alemania y Catalina Parra emigrado a Nueva York–, con un libro de trabajo titulado *Fallo Fotográfico* (1981), segunda publicación que el artista realizó de forma individual pero siguiendo el mismo método de producción editorial que desarrolló junto a sus compañeros en V.I.S.U.A.L. Ésta es una publicación de 124 páginas anilladas con un espiral metálico entre tapas de cartón reciclado serigrafiadas y con un inserto entre las páginas 24 y 25 de 58 páginas perforadas para anillar a todo lo largo del borde izquierdo pero unidas al libro con un clip metálico en la esquina superior izquierda, del cual se realizaron 47 ejemplares numerados y (re)producidos mediante fotocopia. Su estructura de contenidos esta conformada por distintos ejercicios visuo-escriturales que reflexionan respecto a la técnica fotográfica: citas de otras publicaciones, intervenciones manuscritas completando la frase “una fotografía es...” sobre imágenes encontradas principalmente en diarios y revistas, formularios con la pregunta “¿Que es una fotografía?” respondido por actores del mundo artístico/intelectual de la época: Carlos Gallardo (artista), Gonzalo Mezza (artista), Carlos Flores (videasta), Enrique Lihn (poeta), Adriana Valdés (teórica), Nelly Richard (teórica), entre otros, una selección de textos propios y una entrevista manuscrita de cuatro preguntas a Damásio Ulloa, presidente del sindicato de fotógrafos minutereros. Todos estos ejercicios, por lo tanto este libro en su totalidad, ejercitan gráficamente un modelo de entendimiento experimental de la reproducción fotográfica.

Allí el libro de Kay se desarma, se funde en la obra de Dittborn del mismo modo que su obra se fundió en su tesis sobre la reproducción fotográfica; textualidad y visualidad se arman y desarman una a otra. *Del espacio de acá* (1980) fue usado como insumo material para al construcción de ésta publicación, su portada [VER FIGS. 54 Y 56] y sus páginas [VER FIGS. 55 Y 57] son recortadas y utilizados sus fragmentos para visualizar las páginas de esta nueva publicación. Estos fragmentos son interpelados con los de otras publicaciones como *Proyecciones en DIF. ESC.* también de Kay, *La cámara lucida*

[22] En conversaciones con la curadora de arte Isabel Gracia, quien trabajó en conjunto a Ronald Kay en la muestra *El espacio Insumiso* (2009), señaló que es (im)posible pensar *Del espacio de acá* (1980) sin tener en cuenta la gran publicación de, alcance internacional sobre fotografía que había entrado en circulación al momento de edición de la de Kay, *On Photography* (1977) de Susan Sontag. No tan solo el trabajo truncado por la cancelación de la exposición de Eugenio Dittborn en el CAyC de Buenos Aires en 1979 fue el motor que impulsa el deseo de publicación tras *Del espacio de acá*, sino también las ansias de Kay por participar en el debate internacional sobre la representación fotográfica que se estaba desarrollando. No hay que olvidar que Kay era un intelectual con perspectiva internacional que en 1977 logra, mediante sus lazos intelectuales, profesionales y afectivos, que un artista con el nivel de circulación y recepción internacional como Wolf Vostell expusiera en Chile, paralelo y en sintonía a lo que estaba presentando en la Documenta VI en Kassel. La insistencia en el lugar de enunciación de su discurso, del-espacio-de-acá, es relevante de tener en cuenta en tanto lo localiza y diferencia en las trincheras de aquel debate.



[FIG. 54]

Del espacio de acá.
Señales para una mirada
americana (1980)
Ronald Kay. Editores
Asociados / V.I.S.U.A.L.
Portada.

FUENTE: Biblio. ICEI-UCH
FOTOGRAFÍA: Vicente I.
Domínguez. (2017)

[FIG. 55]

Del espacio de acá.
Señales para una mirada
americana (1980)
Ronald Kay. Editores
Asociados / V.I.S.U.A.L..
Página 16.

FUENTE: Biblio. ICEI-UCH
FOTOGRAFÍA: Vicente I.
Domínguez. (2017)

de Ronald Barthes, *Discursos interrumpidos* de Walter Benjamin, el evangelio según San Lucas, textos en los anteriores catálogos del mismo Dittborn diseñados por V.I.S.U.A.L. entre otras. Fragmentos recortados de otras publicaciones son aquí puesto en comparecencia, para juntos intentar acotar ideas respecto a la fotografía.

Pero el vínculo con la publicación de Kay de 1980 no es tan solo material, sino que todos los procedimientos gráfico-simbólicos estudiados por el escritor sobre el desarrollo de la obra del artista hasta 1980 hacen aquí gala en su exhibición. Las estrategias como: la superposición de tramas socio-históricas en el recuperar fotografías antiguas de revistas populares y fundirlas en una nueva matriz de reproducción que hace sopesar los avances tecnológicos de las cuales ellas son producto, comentada en “La historia que falta”, exhibir el disciplinamiento subjetivo-corporal del sujeto contenido en su manuscrita, discutida en “Lección de caligrafía”, el análisis de las formas de uniformación de la identidad mediante el retrato; captura (fotográfica) de la identidad, analizada en “Cuadros de honor” y por supuesto la poética de la mancha producida por las máquinas de reproducibilidad técnica que, en sus errores de imprenta, las llevan a expresarse miméticamente como corporalidad, revisadas en “Cuerpo que manchan.” Todas estas estrategias son respuestas facticas que aprueban y corroboran lo acertado de su lectura exegética sostenida en el tiempo por un estrecho vínculo biográfico-profesional, en palabras del artista: “Dedico este trabajo quien más lucidamente ha descifrado, en el espacio de acá, el enigma fotográfico. A Ronald Kay.” (Dittborn, 1981: s/n)

4.3 Existieron publicaciones que tomaron conciencia del hecho de pertenecer a un conjunto. Mediante distintas referencias visuales, un par de publicaciones demostró reconocer la existencia de un *corpus* heterogéneo de productos editoriales resultantes de una metodología editorial, un contexto productivo y vínculos biográfico-profesionales comunes. Esta toma de conciencia hizo que diversas publicaciones fueran citadas en otras específicas publicaciones, no textualmente como una mera referencia bibliográfica, sino que visualmente y en colectividad, respetando así las ideas desarrolladas gráficamente en los trabajos de visualización de sus páginas y poniendo en relieve la capacidad de una lectura que recorra su red de interconexiones que ellas poseen.



[FIG. 56]

Fallo Fotográfico (1981)

Eugenio Dittborn. Autoedición.

FUENTE: Colección Particular Pedro Montes Lira

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)



[FIG. 57]

Fallo Fotográfico (1981)

Eugenio Dittborn. Autoedición.

FUENTE: Colección Particular Pedro Montes Lira

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)

4.3.1 / Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los 80 (1979)

El último año de la década de 1970 Eugenio Dittborn es invitado a realizar una conferencia que tuviera como título “Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta”, algo así como revisar lo ocurrido durante los últimos años en el terreno del arte y señalar que trascendería a la década siguiente. Ante aquella solicitud Dittborn decide desacatar a la idea de escribir un texto y leerlo ante un público expectante, formato convencional de ponencia y opta por realizar una publicación que llevase aquel título, convirtiéndose en la primera que hará de forma independiente después de haber producido durante la segunda mitad de la década de los 70 distintas ediciones experimentales junto al grupo V.I.S.U.A.L.

“Es un libro de artista [...]. Ahí presagiaba yo lo que podía ser esa década. Esa publicación surge de la experiencia de haber hecho en 1977 los tres libros que hicimos con Ronald Kay y Catalina Parra en el Departamento de Estudios Humanísticos, Además habíamos hecho VISUAL, a propósito de delachilenapintura, historia, durante nueve meses, en el taller de ambos, ahí aprendí muchas cosas que ocupé para siempre y para todos los libros que hice después.” (Dittborn en, Galende, 2007: 155)

[23] *“La crítica será dependientes de sus objetos, pero sus objetos en cambio definirán el propio significado de la crítica. Más aún, la tarea primordial de la crítica no será evaluar si su objetos –condiciones sociales, prácticas, formas de saber, poder y discurso– son buenos o malos, ensalzables o desestimables, sino poner en relieve el propio marco de evaluación.”* Butler, Judith. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. En: VV.AA. (2008) *Producción cultural y practicas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños. pp. 141-167

Esta publicación sigue las mismas lógicas de producción editorial que el grupo V.I.S.U.A.L. habría desarrollado ente 1976 y 1979, pero su cometido es distinto, ella se sitúa en un espacio intersticial entre una publicación que es efecto de un particular método de producción editorial y una que se preocupa por estudiarlo, y es por ello que esta investigación se pregunta: ¿Es posible entender el cometido de esta publicación más allá de la expresividad plástica de un Libro de Trabajo y aventurarse a entenderla como una publicación que se acerca al estatus de un texto crítico? De ser así, sería una crítica –entendida como la proposición de un método de evaluación^[23]– que utiliza el mismo objeto que pretende examinar para enunciarse. Su crítica a la visualidad de la producción editorial es desde dentro de una publicación de audaz visualidad.

Ésta es la primera instancia en que se expresa el deseo de entender la producción editorial de la época como una trama interconectada,

una práctica recurrente que generó un circuito de interpelaciones, referencias y contagios en los modos de producción que según Dittborn –ya vemos como acertó– repercutiría fuertemente en la siguiente década:

“a todo lo largo de la década de los ochenta, plástica nacional / pioneros y obras pioneras / catalina parra, Imbunches (1977) / nelly richard, El cuerpo en/de la pintura de dávila/fragmentos (1978) / ronald kay, N.N de aUTOPsIA (1979) y Variaciones Ornamentales (1979) / juan domingo dávila, Pinturas (1979) / carlos lepe, Reconstitución de escena (1979)/ raúl zutira, Purgatorio (1979) / colectivo de acciones e arte, Para no morir de hambre en el arte (1979) / carlos altamirano, Santiago de chile (1977) / eugenio dittborn, Final de pista (1977)” (Dittborn, 1979: s/n) **[VER FIG. 58]**

Las publicaciones ahí mencionada son incluidas en las páginas de su *Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta* (1979) a modo de documento, **[VER FIGS. 59 A LA 64]** a modo de develamiento de la una trama de interconexiones, a modo de insumo a intervenir o utilizar para producir una nueva imagen. Todos aquellos usos presagiarían, según Dittborn lo que sucedería “a lo largo de la década del ochenta, [en] la plástica nacional: multidireccionalmente, politécnicamente, indagatoriamente, interdisciplinariamente, colectivamente” (Dittborn, 1979:s/n) ¿No son acaso aquellos conceptos las formas de articulación y navegación en un archivo?

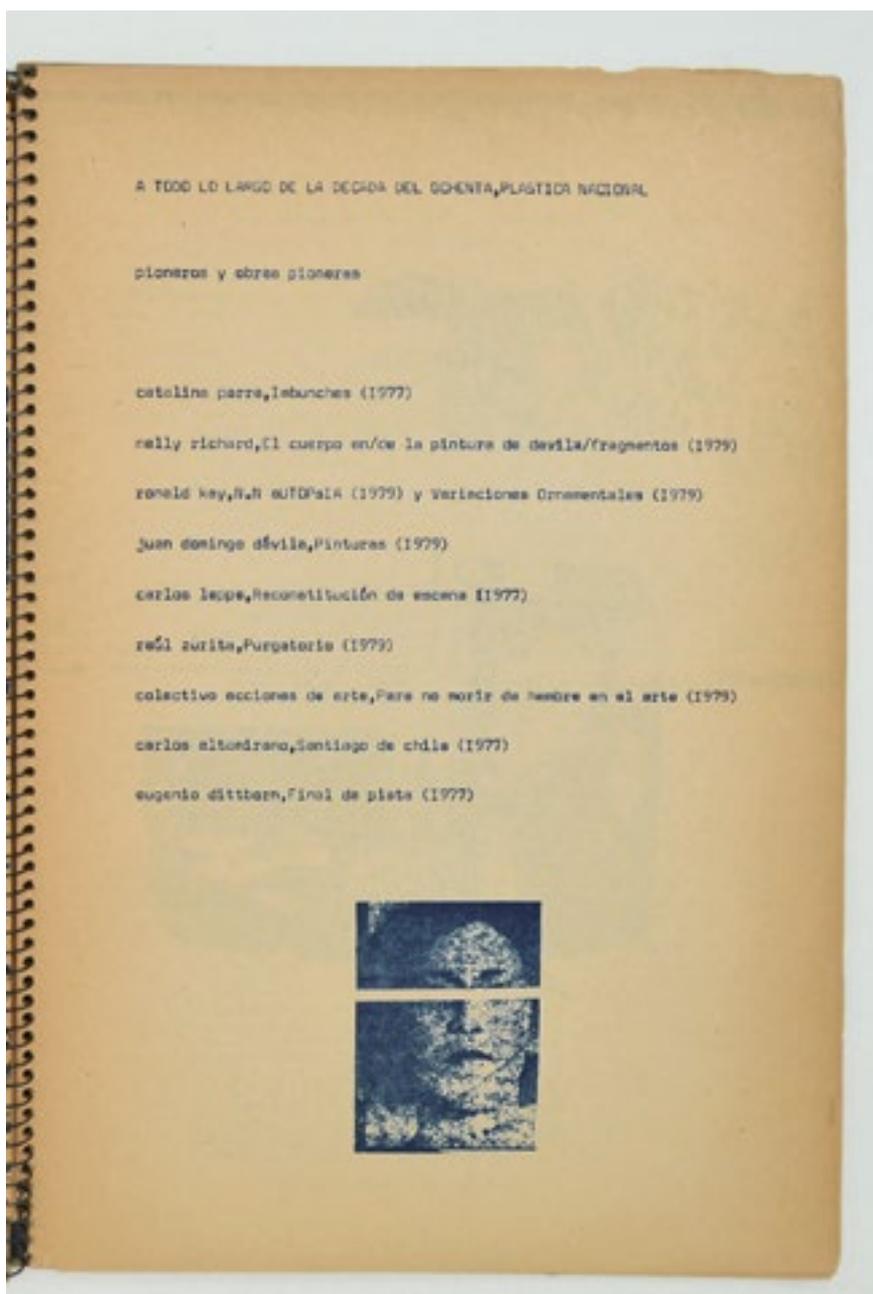
4.3.2 / *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981) / *Margins and Institutions* (1986)

El esfuerzo de esta publicación por plantearse a si misma como un trabajo en proceso, el borrador de otra futura, un material de/ en trabajo la llevo a optar por una particular estrategia gráfica para la inclusión de imágenes que documentaran los trabajos artísticos sobre los cual ella reflexiona. La mayoría de la imágenes incluidas en esta publicación ya habían sido publicadas anteriormente en otras y al reunir las aquí se decidió dejar a la vista signos que nos permiten identificar su procedencia. Trabajos como *Fallo Fotográfico* (1981) de Eugenio Dittborn, **[VER FIGS. 59-56]** *Autocríticas* (1980) de Marcela Serrano, **[VER FIGS. 61-62]** *Una milla de cruces sobre el pavimento*

[24] *Una mirada sobre el arte en Chile* esta organizado en 8 apartados denominados “notas”. Un análisis acucioso del texto de ambas publicaciones podría revelarnos el nivel en que la primera actuó como “borrador” de la segunda, si observamos el índice de contenidos de cada una, a simple vista vislumbramos rasgos que develan antecedentes en la articulación del texto y los criterios curatoriales que enlazan el trabajo de unos artistas con otros. Por ejemplo la Nota 6 de *Una mirada sobre el arte en Chile* se titula “Leppe/ Zurita-Eltit/ Serrano = tres escenas corporales de producción de arte” y se dedica a revisar el trabajo de los artistas mencionados tomando la acción corporal como matriz de análisis, ensayo del quinto capítulo de *Margins and Institutions* titulado “Las retóricas del cuerpo,” donde esta vez solo se analizaran bajo aquella matriz el trabajo de los antes mencionados excluyendo a Marcela Serrano, del mismo modo que la Nota 8: “CADA / el cuerpo social como soporte crítico de producción de arte” funciona como bosquejo escritural del capítulo cuatro “La exterioridad social como soporte de producción de arte”.

(1980) de Lotty Rosenfeld [VER FIGS. 69 Y 70] y *Cuerpo Correccional* (1980) [VER FIGS. 71 Y 72] de la misma Richard, son revisadas y citadas materialmente en las páginas de esta publicación. El cuerpo del libro es fotocopiado y en algunos caso dejando visibles el espiral (*Fallo fotográfico*), en otros la fotocopia devela con una delgada línea negra el borde de la página enunciando su formato (*Autocríticas* y *Una milla de cruces sobre el pavimento*) o también la página es recortada (*Cuerpo correccional*) pero todas, imágenes que ya habían sido estrenadas en otras publicaciones.

Particular características teniendo en cuenta el vínculo de aquella publicación con *Margins and institutions* (1986) donde se estudia declaradamente el fenómeno editorial de manera detallada en el capítulo “La escena de la escritura”, [VER FIG. 73] el cual no tiene antecedencia en alguna de las “notas” [24] que conforman *Una mirada sobre el arte en Chile* (1981), pero que en esta particular decisión gráfica enuncia la importancia y necesidad de las publicaciones en su empresa.



[FIG. 58]

Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los 80
(1979) Eugenio Dittborn Autoedición

FUENTE: Biblioteca Campus Oriente PUC

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 59]

Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta (1979) Eugenio Dittborn
 Autoedición **FUENTE:** Biblio. Campus Oriente PUC
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



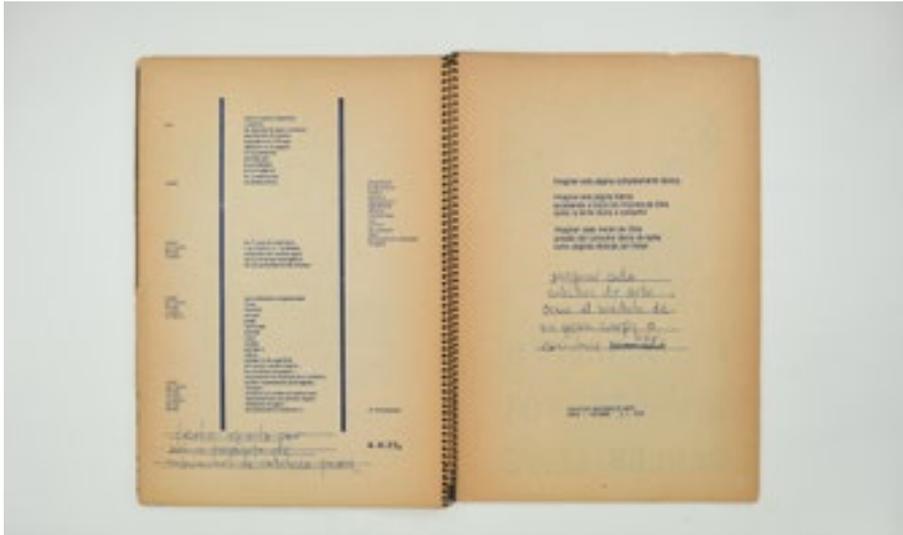
[FIG. 60]

Revista CAL No.2 (1979).
 Galería CAL página 14
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: CeDoc Artes Visuales.



[FIG. 61]

Purgatorio (1979) Raúl Zurita. / Editorial
 Universitaria. Doble página 8-9 . Portada
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 62]
Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta (1979) Eugenio Dittborn
 Autoedición **FUENTE:** Biblio. Campus Oriente PUC
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 63]
Imbunches (1977)
 Catalina Parra. / V.I.S.U.A.L. Doble página 8-9
FUENTE: CeDoc Artes Visuales.
FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)



[FIG. 64]
Para no morir de hambre en el arte (1979)
 CADA. Intervención en revista HOY
FUENTE: archivosenuso.org
FOTOGRAFÍA: archivosenuso.org



[FIG. 65]

Fallo Fotográfico (1981) Eugenio Dittborn. Autoedición.

FUENTE: Colección Particular Pedro Montes Lira

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)

[FIG. 67]

Autocríticas (1980) Marcela Serrano. Autoedición.

FUENTE: CeDoc Artes Visuales. **FOTOGRAFÍA:** Vicente I.

Domínguez. (2017)

[FIG. 69]

Cuerpo Correccional (1980) Nelly Richard. Francisco Zegers Editor **FUENTE:** Biblioteca. Campus Oriente PUC.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2018)

[FIG. 71]

Una milla de cruces sobre el pavimento (1980) Lotty Rosenfeld. Ediciones CADA. **FUENTE:** CeDoc Artes

Visuales. **FOTOGRAFÍA:** Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 66]

Una mirada sobre el arte en Chile (1981) Nelly Richard. / Autoedición. Págs. 26-27 **FUENTE:** Biblioteca. Campus

Oriente PUC. **FOTOGRAFÍA:** Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 68]

Una mirada sobre el arte en Chile (1981) Nelly Richard. / Autoedición. Págs. 52-53. **FUENTE:** Biblioteca. Campus

Oriente PUC. **FOTOGRAFÍA:** Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 70]

Una mirada sobre el arte en Chile (1981) Nelly Richard. / Autoedición. Págs. 44-45. **FUENTE:** Biblioteca. Campus

Oriente PUC. **FOTOGRAFÍA:** Vicente I. Domínguez. (2017)

[FIG. 72]

Una mirada sobre el arte en Chile (1981) Nelly Richard. / Autoedición. Págs. 58-59. **FUENTE:** Biblioteca. Campus

Oriente PUC. **FOTOGRAFÍA:** Vicente I. Domínguez. (2017)



Publications: *Visual* 1976, ed. Eugenio Dittborn, Rosalú Kay; *Nelly Richard*, *Manuscritos*, 1973, Departamento de Estudios Humanísticos, University of Chile, directed by Cristian Sambarino, ed. Rosalú Kay; *Cal* 1979, ed. Nelly Richard; *Fotografía*, 1 and *México Operando*, 1984, ed. Gonzalo Díaz and Jaime Meléndez; *Suplemento*, 1980, ed. Eugenio Dittborn; *Cuadernos de poesía y análisis*, 1983, ed. Nelly Richard; *La Separata*, 1982, ed. Fernando Soto-Villa, Eugenio Dittborn, Nelly Richard and Adriana Valdes.

editorial projects, which were atomised by their various conflictual stances, was principally due to the lack of any economic backing to guarantee stability. They were publications which in most cases had to be privately produced; they arose through personal efforts or were financed by their authors, often disappearing before they could establish themselves. The limited distribution imposed on them by censorship gradually exhausted their projects, and doomed them to an internal dialogue. On the other hand, the constant coming and going of galleries or publications provided little continuity between the projects and, dissipating any possible ongoing series on the art, severely disrupted the creation of a public for the *avanzada* works. Such a public remained fragmentary, and the space for discussion the works might have been able to offer was virtually unarticulated.

Nevertheless, this publishing series sharpened the critical acumen of the new writing scene; it became one of the most transformative and creative dimensions of the culture that arose during the authoritarian regime, and also one of the most recalcitrant forms of criticism against the language of the establishment.

Existing within an isolated cultural scene, which was a general product of the creative interrelation of different sets of proposals, the texts were also subject to an interchange of registers and objects: they moved from one field to another since their mission was to interconnect the problems of art with the

48

area of
aspect
Richard
discu
femin

Of ca
foreign
mover
involy
locate
refer
By
writin
acade
this p
the n
spect
exper
frame
of th
acce
Mo
confli
The k
even
Henc
they i
besti
lary,
expo
diary
The
inven
affec
with,

NOTE

1. (1)
see
was
in I
see
for
2. The
and
and
see

[FIG. 73]

Margins and institutions. Art in Chile since 1973 (1986)
Nelly Richard. Art & Text / Francisco Zegers Editor. Pág.48

FUENTE: Biblioteca. Campus Oriente PUC.

FOTOGRAFÍA: Vicente I. Domínguez. (2017)

> Bibliografía

BENJAMIN, WALTER (2015) *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina

BUTLER, JUDITH. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. En: VV.AA. (2008) *Producción cultural y practicas instituyentes. Lineas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños. pp. 141-167

CAMNITZER, LUIS (2009) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC

DITTBORN, EUGENIO (1977) *Final de Pista*. Santiago: V.I.S.U.A.L.

_____. “La Tortilla Corredora.” En: (1976) *Delachilena-pintura, historia*. Santiago: Galería Época.

_____. (1979) *Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década de los ochenta*. Santiago: Autoedición.

FONSECA, MARIO (cood.), “Francisco Zegers Artista / Editor.” Santiago: Galería D21 (Catálogo de exposición realizada entre el 10 de octubre al 14 de noviembre 2013), 2013.

ANDREA FRASER. “De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica”. *Artforum*. Nueva York: septiembre de 2005. Vol. 44, número 1; pp. 278- 285.

GALENDE, FEDERICO (2007) *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los '70 a los '80)*. Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio.

_____. (2014) *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990*. Santiago: Metales Pesados

GALENDE, FEDERICO y THAYER, WILLY (S/F) “El distraído infortunio de las vanguardias. Conversación con Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz sobre arte y política”. *Extremooccidente* [No. 1]. pp. 2-10.

GUINTA, ANDREA (2014) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA.

_____. "Escritura en Grisalla". En: VV.AA (2009) *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

GODOY VEGA, FRANCISCO. "Cuerpos que manchan, cuerpo correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980." En: VV.AA (2012) *Ensayos sobre artes visuales. practicas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Vol. II. Santiago: CeDoc Artes Visuales / LOM Ediciones. pp. 101-144

GÓMEZ-MOYA, CRISTIÁN. "Prospectiva/Cada: archivos invisibles y nuevos marcos institucionales. En: Nelly Richard (Ed.) (2009) *Coloquios internacionales Trienal de Chile*. Santiago: Fundación Trienal de Chile. p.189-200

HONORATO, PAULA / MUÑOZ, LUZ (manuscrito) *Textos de Arte, re-composición de escena*. Santiago: editorial ecfraasis [editado por Sebastián Valenzuela y Diego Parra]

KAY, RONALD (1976) *PROYECCIONES EN DIF. ESC*. Santiago: V.I.S.U.A.L.

_____. (1979) "America = Topo/grafía Foto/gráfica (Efectos de las primeras intervenciones fotográficas en el nuevo mundo)." *Revista CAL* [No. 3]. pp.10-12

_____. (1979) *N.N: aUTOPsIA (Rudimentos teóricos para una visualidad marginal)*. Santiago: V.I.S.U.A.L.

_____. (1980) *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Editores Asociados.

KRISTEVA, JULIA (1989) *Los poderes de la perversión. Sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (1980)

MADRID, ALBERTO. (curador) *Gabinete de lectura, artes visuales chilenas contemporáneas (1971/2005)*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes (Catalogo de exposición homónima) 2005.

MARCHANT, PATRICIO. "Discurso contra los ingleses" (1980). En: Marchant, Pablo (2000) *Escritura y temblor*. Santiago: Editorial Cuarto propio. pp. 20-31. [Pablo Oyarzún y Willy Thayer Eds.]

MELLADO, JUSTO PASTOR et al. (2000) *Chile 100 años Artes Visuales. Tercer periodo, 1973-2000, Transferencia y densidad*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

_____. (2003). "Revista Manuscritos y la Coyuntura Catalogal de 1975". [Blog] Justopastormellado.cl. Disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=601> [Recuperado el 13 Jun. 2017].

_____. (2003). "Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976 – 1977". [Blog] Justopastormellado.cl. Disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=602> [Recuperado el 13 Jun. 2017].

_____. (2005). "Arte Chileno: Política de un signifi-
cante gráfico". [Blog] Justopastormellado.cl. Disponible en: [http://www.
justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&i-
d=225&Itemid=28](http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&i-
d=225&Itemid=28) [Recuperado el 13 Jun. 2017].

_____. "Algunos apuntes sobre dos obras de de Fran-
cisco Smythe: 1974 y 1977" En: Smythe [catálogo de exhibición No.
40]. Santiago: Galería D21 [10 Sept. 2015 / 10 Nov. 2015]

_____. (2018) "Ronald Kay". *Boletín CeDA* [No.2], pp. 6-17

MACCHIAVELLO, CARLA (2011) "Vanguardia de exportación: la origi-
nalidad de la 'Escena de Avanzada' y otros mitos". En: VV.AA (2012)
*Ensayos sobre artes visuales. practicas y discursos de los años 70 y
80 en Chile*. Vol. I. Santiago: CeDoc Artes Visuales / LOM Ediciones.
pp. 87-117

Richard, Nelly (1979) "Aproximaciones al concepto de ocupación de la
página de un documento de arte como soporte de arte." *Revista CAL*
[No.1]. p.13

_____. (1980) *Cuerpo correccional*. Santiago: Francisco Zegers
Editor.

_____. (2015) "Todo comenzó así...". [Web] *Revista Punto de fuga*. Disponible en: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=1872> [recuperado 5 Jul. 2017].

_____. (2000) *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

_____. (2014) *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados.

RAVEAU, NICOLAS (Niki). "Edición-Obra-teoría. 1975-1979." En: (2015) *Revista cal, una historia*. Santiago : Cociña, Soria Editores. pp 10-32

Rolnik, Suely (2010) "Furor de archivo." *Estudios Visuales*. (No. 7) pp. 116-129. Recuperado 8 noviembre 2016, de: <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

_____. (2001) "¿El arte cura?". *Quaderns portàtils* [No.2] Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

_____. (2008) "Desvío hacia lo inabrazable." *Quaderns portàtils* [No. 17] Museu d'art Contemporani de Barcelona

_____. "Geopolítica del chuelo". *Brumaría* [No. 7] pp.165-181

SHEIKH, SIMON (2006). Notas sobre la Crítica Institucional. En: EIPCP Instituto Europeo de Políticas Culturales Progresistas. Sitio web: <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es> [Consultado en septiembre del 2016]

SUBERCASEAUX, BERNARDO (1984) *La industria editorial del libro en Chile (1930-1984)*. Santiago: CENECA

VARAS PAULINA [edta.] (2011) *Catalina Parra. El fantasma político del arte*. Santiago: Metales Pesados / D21.

_____. "De la vanguardia artística chilena a la circulación internacional de la Escena de Avanzada." En: VV.AA (2007) ICAA Docu-

ments Project working papers The publication Series for documents of 20th-century Latin American and Latino Art. Huston: ICAA/MFAH

VALDERRAMA, MIGUEL (2009) *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago: Palinodia.

VALDÉS, ADRIANA. "A los pies de la letra: arte y escritura en Chile." En: Mosquera, Gerardo (2006) *Arte reciente en Chile = recent art in Chile : copiar el edén = copying eden*. Santiago: Puro Chile. pp.35-49

VIDAL, SEBASTIAN (2012) *En el principio. Arte, Archivos y Tecnología durante la dictadura en Chile*. Santiago: Metales Pesados

VV.AA (ed.) (2009) *Cuadernos de movilización*. Santiago: Metales Pesados, (Catálogo Envío Chileno a la 20° Trienal poli/gráfica de San Juan)

VV.AA. (1979) *Altamirano/ Dittborn/ Leppe/ Visualizan: 'Purgatorio' de R. Zurita*. Santiago: Galería CAL (Facsímil de exposición homónima realizada en Galería CAL entre el 8 y 22 de enero del 1979)

> Anexo: Solicitudes

Vie. 22 Septiembre 2017

Estimado
Ignacio Szmulewicz Ramírez
Coordinador CeDoc Artes Visuales

Junto con saludar me presento, mi nombre es Vicente I. Domínguez y soy licenciado en diseño gráfico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde actualmente realizo mi tesis de grado respecto a la editorialidad en el arte chileno de finales de la década del 70 y principio de los 80, guiado por el docente Cristián Gómez-Moya.

La razón de esta carta es debido a que muchas de las publicaciones que constituyen el objeto de estudio de mi investigación se encuentran en el fondo documental de CeDoc Artes Visuales, del cual he hecho uso anteriormente mediante su plataforma web y también consultándolas de manera física en variadas ocasiones, pero en la actual etapa de desarrollo de mi investigación me es menester poder tener contacto directo con los documentos para su examinación material, fichaje técnico y documentación fotográfica. Por lo anterior, solicito a usted poder disponer de las instalaciones de CeDoc para armar un pequeño estudio fotográfico que me permita documentar 30 de las publicaciones [listado anexo a esta carta] que ustedes preservan; esto para su exclusivo uso académico.

Debido a la cantidad de publicaciones a documentar y el grado de atención que deseo prestar a cada una de ellas, este proceso tardara de seguro un par de semanas, por lo que dejo la discusión respecto al plazo de desarrollo y horarios para una vez conocida su respuesta. De antemano me comprometo a manejar los documentos según sus protocolos de consulta y hacer un manejo y uso responsable de sus recursos.

sin otro particular, agradezco de con antelación su disposición y cordialidad.
se despide



Vicente I. Domínguez
Lic. Diseño Gráfico
vicenteusalentes@gmail.com

Solicitud presentada al Centro de documentación de Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Monda

Santiago, 28 de Septiembre 2017

Estimado Vicente Domínguez
Licenciado en Diseño Gráfico
Universidad de Chile

A través de esta carta se procede a responder a la solicitud emitida al Centro de Documentación de las Artes Visuales (CeDoc) del Centro Cultural La Moneda el día 22 de septiembre del presente año. La solicitud estipula que en el CeDoc se disponga un estudio fotográfico para el registro detallado de una serie de publicaciones, enumeradas en el anexo a la carta.

Luego de una evaluación detenida de parte de nuestra institución hemos acordado aceptar vuestra solicitud con las siguientes condiciones y salvedades.

Primero, debido al lamentable deceso de Ronald Kay, el CeDoc se encuentra preparando una muestra homenaje con el material de su Fondo documental y de otros de artistas que colaboraron con su labor, como Eugenio Dittborn. Por lo mismo, los documentos que se encuentren en la lista y que vayan a ser exhibidos no podrán ser fotografiados hasta el final de la exposición.

Segundo, dado que el CeDoc se encuentra en un proceso de inventario, el uso en sala es reducido, por lo que le pedimos al solicitante ver la disponibilidad de espacio, horario y de documentación posterior a la segunda quincena de octubre.

Tercero, en la Tesis de grado se deberán consignar los créditos institucionales y documentales correspondientes para lo que el CeDoc se compromete a supervisar tal labor.

Cuarto, el CeDoc solicitará como retribución una copia de la Tesis de Grado que pasará a formar parte del Fondo de investigaciones realizadas. Todo uso posterior que el CeDoc quiera hacer de este material deberá ser consensuado con el solicitante, Vicente Domínguez.

Sin otro particular, se despide,



Ignacio Szmulewicz

Coordinador Centro de Documentación Artes Visuales

Centro Cultural la Moneda

FORMULARIO SOLICITUD SERVICIO DE REPRODUCCIÓN DE IMÁGENES
BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DATOS DEL USUARIO:

Nombre: Vicente Ibarra Domínguez RUT: 18.567.76-7
Profesión/Cargo: Licenciado en Diseño / tesista
Institución/Empresa: Universidad de Chile
Dirección : Portugal #84, Santiago Teléfono: 9 760 995 38
E-mail: vicenteusalentes@gmail.com

SOLICITO LA REPRODUCCION DE:

1º - Cuatro grabadores chilenos [catálogo exposición Galería Cromo, 1977]

Obra: L. Donoso / P. Millar / E. Vilches / C. Altamirano textos
Textos: Nelly Richard / Adriana Valdés / Cristian Huneeus
[Disponible en] Museo Nacional de Bellas Artes / Biblioteca / 769.983;Ger154c;1977

2º - Roser Bru [catálogo exposición Galería Cromo, 1977]

Obra: Roser Bru
Textos: Nelly Richard / Adriana Valdés / Enrique Lihn
[Disponible en] Museo Nacional de Bellas Artes Biblioteca C;709.83;B886r;1977

3º - Altamirano. Santiago de Chile [catálogo exposición Galería Cromo, 1977]

Obra: Carlos Altamirano
Textos: Conversación
[Disponible en] Museo Nacional de Bellas Artes Biblioteca 770.983;A465a;1977

4º - Leppe: Reconstrucción de escena [catálogo exposición Galería Cromo, 1977]

Obra: Carlos Leppe
Textos: Nelly Richard / Adriana Valdés / Cristian Huneeus
[Disponible en] Museo Nacional de Bellas Artes Deposito C;709.83;L591c;1977

PARA SER UTILIZADA EN: Investigación "Publicac(c)iones des(e)obedientes , el diseño editorial como dispositivo de insuñisión disciplinar del cuerpo y sus deseos." Tesis para optar al grado de Diseñador gráfico, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

ME COMPROMETO a cumplir las condiciones establecidas por la Biblioteca, colocando la fuente de información que se me indique a pie de página y entregar a la Biblioteca tres ejemplares de la publicación.

En Santiago de Chile,



FIRMA



Solicitud presentada a al Coleccionista de arte Pedro Montes Lira, Director de D21 Proyectos de Arte

Respuesta entregada por el Coleccionista de arte Pedro Montes Lira, Director de D21 Proyectos de Arte

Martes, 21 Noviembre 2017

Estimadas,

Margarita Silva Alcayaga
Jefa Biblioteca PUC Campus Oriente

Yanina Valeria Chandía
Jefa Gestión de Colecciones
Biblioteca PUC Campus Oriente

Junto con saludar me presento, mi nombre es Vicente I. Domínguez y soy licenciado en diseño gráfico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde actualmente realizo mi tesis de grado respecto a la editorialidad en el arte chileno entre la segunda mitad de la década de los 70's hasta la década de los 80's, guiado por el docente Dr. Cristián Gómez-Moya.

La razón de esta carta es debido a que algunas de las publicaciones que constituyen el objeto de estudio de mi investigación se encuentran en distintas de sus colecciones [detalladas en listado anexo a esta carta], y en la actual etapa de desarrollo de mi investigación me es menester tener contacto directo con los documentos para su examinación material, fichaje técnico y documentación fotográfica. Por lo anterior, solicito a ustedes un préstamo especial de dichos archivos, –que según sus políticas de gestión documental solo pueden ser consultadas en sala por 4 horas– el cual consistiría en su préstamo a domicilio vía el convenio de pases inter-bibliotecarios entre ambas caras de estudio, para allí poder hacer el análisis material, anterior mente señalado, de dichos documentos.

De antemano me comprometo a hacer un manejo y uso responsable de los archivos solicitados según los protocolos de documentación adecuados y con fines exclusivamente académicos, así como también, a otorgar el reconocimiento correspondiente a la Biblioteca del Campus Oriente PUC, como fuente consultada.

Sin otro particular, agradezco de con antelación su disposición y cordialidad.
Se despide.



Vicente I. Domínguez
Lic. Diseño Gráfico
vicenteusalentes@gmail.com

Solicitud presentada a la Biblioteca del
Campus Oriente de la Pontificia Univer-
sidad Católica de Chile

Margarita Silva <msilva@puc.cl> mié., 22 de nov. de 2017 10:09

para yo, Yarina >

Estimado Vicente:

Además de saludar, queremos recibir de su carta, por favor indiquenos que día le acomodaría visitarnos.

Saludos cordiales,



Margarita Silva A.,
 Jefa de Biblioteca
 Biblioteca Campus Oriente
 Biblioteca U.C.
 Pontificia Universidad Católica de Chile
 Campus Oriente, Avda. Fátima Curato Estación 3300
 Comuna de Providencia, Santiago, Chile
 Tel: 2334 9338
msilva@puc.cl • libros@puc.cl

Vicente I. Domínguez <vicentadominguez@gmail.com> mié., 22 de nov. de 2017 14:25

para Margarita >

Estimada,

Hoy en la tarde me acercare a sus dependencias a retirar los primeros 3 documentos.

Saludos

Margarita Silva <msilva@puc.cl> mié., 22 de nov. de 2017 15:26

para Yarina, yo >

Estimado Vicente:

No hay ningún inconveniente.

Saludos cordiales,

Margarita

Respuesta entregada por la Biblioteca del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Agradecimientos

PRIMERO, a Cristián Gómez-Moya por permitirme conversar con los espacios de discusión intelectual que convocan mi interés a través de mis conversaciones con él. Sin duda esta investigación no habría sido posible en el contexto en el cual se gestó si no hubiésemos conocido.

SEGUNDO, a todos los repositorios, bibliotecas, archivos y colecciones privadas que consulté para lograr vivir la experiencia que son estas indisciplinadas publicaciones en mi propio cuerpo:

- A quienes están detrás del Sistema de Servicios de Información y Bibliotecas de la Universidad de Chile, en especial a las del Instituto de Comunicación e Imagen y de las Facultades de Filosofía y Humanidades, Artes Plásticas y Arquitectura y Urbanismo; por ayudar a alguien de la casa.

- A Margarita Silva Alcayaga y Yanina Valeria Chandía, de la Biblioteca del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile; por ayudar a un extranjero.

- Al coleccionista Pedro Montes Lira y el equipo de D21 Proyectos de Arte, en especial a Vania Montgomery, por su increíble entusiasmo en este proyecto desde que lo conocí.

- Al equipo de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes

- Y sobre todo, al equipo del CeDoc de Artes Visuales, que durante el curso de esta investigación enfrentó grandes cambios, pero siempre estuvo disponible a colaborar con este proyecto, a Ignacio Szmulewicz, Miguel Hernández y en especial a Sebastián Valenzuela Valdivia.

TERCERO, a Isabel García Pérez de Arce, por no dudar en ningún momento en mi capacidad como investigador y conversar sobre arte conmigo como un par.

CUARTO, a Natalia Sandoval Michea y Slavica Searovic Vallejo, por ser ambas mi contraparte y compartir conmigo su experiencias de investigación, las cuales también creen en el arte como un espacio desde el cual reflexionar sobre nuestras (des)orientaciones intelectuales.

QUINTO, a Catalina Larrère Sarlot y Rita Paz Torres Vásquez, por su voluntad y súper poderes, los cuales compartieron conmigo durante los intensos proceso de documentación fotográfica y escritura, respectivamente. Haciendo de esta investigación un verdadero trabajo colaborativo.

POR ÚLTIMO, a mi familia, a mis compañeros de universidad –del Seminario de Investigación de Diseño Gráfico y el grupo de Investigación Base Memoria– y mis amigos, que vieron desarrollarse este proyecto desde el primer momento.

Septiembre del 2018
Santiago.

[EJEMPLAR ____ / 5]

Esta investigación se realizó durante los años 2017 y 2018, como proyecto final de mis estudios de diseño en la Universidad de Chile. Las distintas experiencias que viví durante la realización sucedieron en las ciudades de Santiago, Valparaíso y el pequeño pueblo de Ercilla, así como también en los viajes entre aquellas locaciones.

Para su impresión se utilizó papel *couché* de 100 grs. y papel *bond* 80 de grs. en su diagramación la familia tipográfica Helvética y fue encuadernada con mis propias manos.



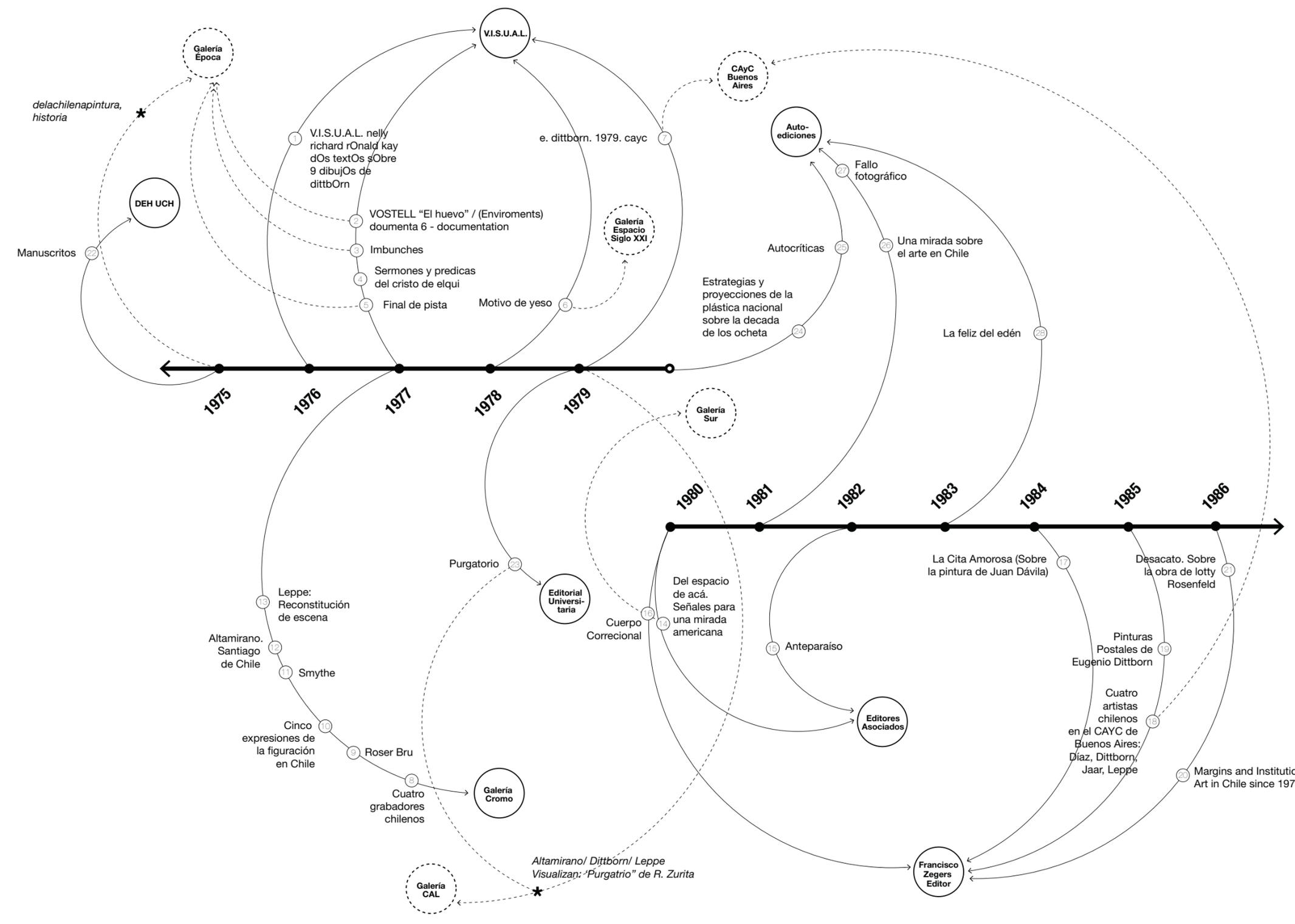
UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Pregrado Unificada
Carrera de Diseño

biblio(carto)grafía

[ENE.]
[FEB.]
[MAR.]
[ABR.]
[MAY.]
[JUN.]
[JUL.]
[AGO.]
[SEP.]
[OCT.]
[NOV.]
[DIC.]
[S/F]

[S/F]
[DIC.]
[NOV.]
[OCT.]
[SEP.]
[AGO.]
[JUL.]
[JUN.]
[MAY.]
[ABR.]
[MAR.]
[FEB.]
[ENE.]



ESPACIO CURATORIAL / GALERÍA

GRUPO DE TRABAJO

NÚMERO EN EL CATÁLOGO

EXPOSICIÓN RELEVANTE

ENLACE GALERÍSTICO

AÑO DE PUBLICACIÓN