

En la tercera etapa del ciclo de exposiciones acerca de la plástica chilena del siglo XX habrá importantes ausencias -Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, el CADA, Juan Dávila- y las miradas acusadoras caen en el curador de la muestra, el crítico Justo Pastor Mellado. Este se defiende y despliega también poderosos argumentos técnicos para justificar sus decisiones.



Curador:... *Persona que cura alguna cosa; como lienzos, pescados, carnes, etcétera...* (Diccionario de la RAE).

La última etapa de la serie de exposiciones *Cien años de la pintura chilena*, organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo la curatoría del crítico y docente de arte Justo Pastor Mellado, que pretende reunir a los exponentes de las tres últimas décadas de la plástica nacional y que será inaugurada a mediados de octubre, ha sufrido algunos embates de mal pronóstico, que ponen en tela de juicio no sólo la labor curatorial de Mellado, sino que también interrogan el perfil mismo de quienes hacen este trabajo de *sistematización*.

En la fase anterior, ya se cuestionaba el criterio único de un Gaspar Galaz que pareció sobredimensionar a algunas figuras de la plástica por encima de otras.

En esta ocasión, por causa de la ausencia -por negación o falta de convocatoria- de algunos artistas fundamentales del período 1970-2000, está en discusión el sello autoral que se imprime a una exposición de esta naturaleza, amén de las firmas que componen el catálogo que la acompaña.

La decisión de no participar por parte de artistas del tamaño de Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Lotty Rosenfeld, que obedece a únicas y particulares razones en cada caso, ha puesto en jaque el diagrama



El polémico Simón Bolívar sexualizado de Juan Dávila.

Carolina Ferreira

inicial de la muestra, que recompuesto por Justo Pastor Mellado deja, sin embargo, una deuda pendiente con los grandes de las tres últimas décadas.

Consultados algunos de ellos acerca de sus argumentos y contrargumentos, prefirieron no ingresar en una polémica pública que les parece, en atención a lo expuesto por Mellado en más de una ocasión, de baja estatura.

Así lo señalaron, al menos y extraoficialmente, Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz, quienes esperan una discusión más de fondo una vez que la exposición esté abierta.

Entretanto, el curador de la muestra, Justo Pastor Mellado, describió su posición en la siguiente entrevista, donde asoma, con coherencia innegable, el punto de vista "autoral" de quien aparece, por decisión del Museo Nacional de Bellas Artes, como dueño y señor de la historia plástica chilena de los últimos años.

LOS ALTIBAJOS

-¿Cuáles son los criterios a partir de los cuales usted arma esta última etapa de la exposición de la plástica chilena del siglo XX?

-A propósito de la exposición, yo armo un ensayo sobre la historia del arte en los últimos 30 años, donde hay períodos de mayor concentración, de mayor conflictividad, de menor conflictividad, en fin... Hay momentos más continuos, momentos en que se articulan algunas irrupciones, y eso es lo normal en el desarrollo de la historia.

Agrega luego Mellado en la línea de fundamentar sus opciones: "Para este período, tomando una idea del curador de la última Bienal de Sao Paulo y el concepto de Lyotard de densidad plástica, se hace necesario construir la noción de densidad del período, y en función de ello establecer cuáles son las fuerzas que están presentes. Me pareció que el momento de mayor densidad plástica son los años 80. Esto permite pensar así: está el momento de densidad de los 80, están las polémicas, están las estructuras de las polémicas dadas, por lo tanto, lo que ocurre en los 90 y en el 2000 no es más que la continuación, la aceleración o el decaimiento, de esas opciones formales que abrieron caminos y que plantearon nuevos problemas".

Añade el curador:

-El otro concepto que articula la exposición es el de transferencia, que permite hablar de las modalidades de inscripción, de cómo llegan las cosas de afuera, cómo se retrabajan, cómo son aceptadas en una sociedad de recepción. Esta noción de transferencia permite hablar no de vanguar-

UN CURADOR Y UN GRUPO

Pintura de



dia, porque a mí no me parece que en Chile haya vanguardia, sino de momentos de transferencia diferida.

-¿Cuáles serían tales momentos?

-Hay dos momentos de transferencia diferida en el siglo XX: uno, los años 60, en torno a la obra de José Balmes, y los 80, en torno a la obra de Eugenio Dittborn. Esos son los hitos que plantean y aceleran la modernidad plástica chilena.

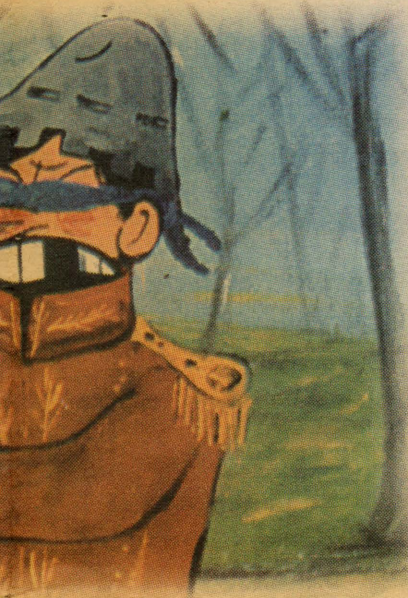
-Sin embargo, Eugenio Dittborn no va. Se desarticula, por lo tanto, esa tesis en la exposición...

-Tengo que variar. Porque esto se juega en la exposición. Una cosa es el catálogo y otra la exposición, a la que tengo que hacerle necesariamente unos ajustes, pero para eso uno está preparado, en el sentido de que tengo que reacomodar el diseño, porque cambia el escenario completamente. Tengo que variar algunas cosas sin renunciar a mi método de trabajo. Se me echa a perder la posibilidad de hacer una exposición de acuerdo al diagrama que había planteado, pero ese diagrama está en mis textos desde hace diez años; desde ese punto de vista la exposición habría sido, si se quiere, la puesta en visibilidad de un diagrama que ya está instalado.

-Donde iba Dittborn, ¿ahora qué irá?

-Cuando pienso en los momentos de densidad hay dos efectos graves, en términos de importancia: la primera se refiere a la polémica pintura-fotografía, y la otra a los desplazamientos del modelo clásico del grabado, y ambas se juntan y sobreponen. Ahí debía estar Dittborn, pero se le va a agregar Vilches y algunos estudiantes de la UC, además del trío Soro-Duclos-Paredes, en el período 80-81. Creo que esos dos ejes, muy cercanos a lo que se va a denominar

guerra



Izquierda: una obra de Juan Dávila. Arriba: el crítico de arte y docente universitario Justo Pastor Mellado. A la derecha: la instalación *El mercado negro del jabón*, de Nury González, que tampoco estará en la muestra. Abajo: otro representante de la plástica contemporánea, *Por la ventana*, de Bororo.



escenas avanzadas, son los que definen las coordenadas del espacio plástico.

LAS CARTAS ECHADAS

-¿Pero qué lectura hace usted de la negativa de un artista de la estatura de Eugenio Dittborn a participar en la exposición?

-Porque el diagrama ya está instalado es que los artistas que se bajan, legítimamente, se sustraen al momento triunfal de poner en evidencia las obras en relación al diagrama. Es como decir: "No te vamos a pasar las obras porque no nos gusta tu diagrama".

-Es decir, usted pone las cartas sobre la mesa y ellos deciden la jugada. ¿Algo así?

-Exactamente. En términos muy objetivos, ellos no están de acuerdo con las cartas, por eso se sustraen. Yo podría haberles hecho caso, pero cómo... Tendría que haber abandonado el criterio de mi curatoría y haber accedido a la curatoría de ellos. En el fondo es un problema de fuerzas. Obviamente, el curador es el que te invita y te convence. Ellos estaban además convencidos de que no tenían que ir.

-Entonces, ¿hay otros antecedentes en juego?

-Con Dittborn yo ya tuve problemas en el año 97, cuando fui curador de la Primera Bienal del Mercosur.

LAS BOLETAS QUE SE PASAN

-Otro de los ejes de la polémica es la ausencia del grupo CADA (Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Diamela Eltit, entre otros). Están afuera también Las Yeguas

del Apocalipsis (Pedro Lemebel y Fernando Casas). ¿Qué pasó con ellos?

-Yo no los dejé afuera... Ellos no quisieron ir. Consideran que los invité demasiado tarde.

-¿Y es así?

-No estaban dispuestos a ir bajo mis condiciones. Yo los invité entendiendo que su rol ha sido sobredimensionado. No me parece que no debieran estar, pero en relación con el arte de la performance no pongo a Las Yeguas del Apocalipsis, porque concentrándome en la mayor densidad de los 80, el cabeza de serie ahí es Carlos Leppe. Punto. Entre uno y otro, me quedo con el que hay que quedarse.

-¿Y el CADA?

-Su existencia es más bien documental. Ahí se crea un problema, porque hay herederas testamentarias del material del CADA y si uno no está bien con ellas, no tiene acceso al material. En este armado, el eje principal es Dittborn, no el CADA. Entonces, más afecta la no aparición de Dittborn que la ausencia del CADA, entendiendo que nadie puede negar la historia. Lo que yo discuto es que el CADA se sobredimensiona en esta misma historia, se ha convertido en un aparato de propaganda.

-¿En una mitificación de sí mismo?

-Sí. Entonces tampoco me preocupa. Hay que ser muy justo en este terreno. La obra de Dittborn es capital. La obra del CADA es capital para algunos militantes, que ven en su obra la administración de ciertas posiciones sociológicas, políticas, que son bastantes reductibles. Ellos fueron invitados. Que

sigue en página 6...

Pintura...

fueran invitados fuera de hora es un problema de apreciación, que me costó soportar la agresión matonesca de Diamela Eltit, porque ella había escuchado rumores de que el CADA no había sido invitado. La razón principal creo que es la siguiente: ellos están molestos conmigo porque yo no me subordino a su discurso de posteridad y a la construcción de su mito. Más bien pongo en tela de juicio el mito, no negando que es un hecho histórico como grupo. Por eso me pasan la boleta. Con Dittborn pasa exactamente lo mismo. Como yo no le aguante, en el año 97, una primera manipulación, donde él me iba a enseñar cómo se hacía la curatoría de la Bienal del Mercosur, ahora me pasa la boleta. Dittborn se cierra a todo, no escucha, no negocia. Se cierra a todo, te desgasta, y al cabo de un tiempo, cuando él ve que no va a conseguir lo que se propone, te dice que no.

-En esta oportunidad, ¿no hay más intento de negociación?

-Ninguna. No y punto. Tampoco puedo hacerlo. Lo que han querido hacer es tentarme a negociar cosas difícilmente negociables. Sabían perfectamente desde el comienzo que no iban a ir. Yo debo ser el que más conoce la obra de Dittborn en Chile, el que más la defiende y he colaborado extraordinariamente a su comprensión y a su evolución. Sin embargo, no estoy de acuerdo con su política de carrera. Dittborn es un tipo genial y su obra es de una consistencia que no se puede poner en duda, pero no estoy de acuerdo con su manera de abordar a los jóvenes, su propia carrera, de la manera como controla su obra. Escribí un texto muy crítico sobre su política de carrera que se llama *Dos textos tácticos*. A él le molestó lo que escribí. La soberbia de algunos artistas los hace perder su sentido político.

-¿Qué pasa con Gonzalo Díaz?

-Con Díaz pasa algo similar. Díaz le exige al espacio emergente unas restricciones, unas políticas de castración, que no comparto.

-¿Salvaguardando una especie de hegemonía?

-Exactamente. Ellos están perdiendo la hegemonía, porque los jóvenes respetan su obra, pero ya dejaron de respetarlos a ellos como personas. Sus obras son diagramáticas. Díaz dice que tenía problemas con la musealidad chilena, es un eufemismo para decir que tiene problemas con el museo, pero es una razón muy pedestre, porque por un lado tiene problemas con la musealidad chilena y, por otro, se embolsa 12 millones del Fondart. Postula como por cuarta vez una persona que ya no debería siquiera postular. En general, son las mismas razones de Dittborn. El no está de acuerdo con la interpretación que yo he estado dando de su trabajo ahora último. Me pasa la boleta...



"SOY EL UNICO"

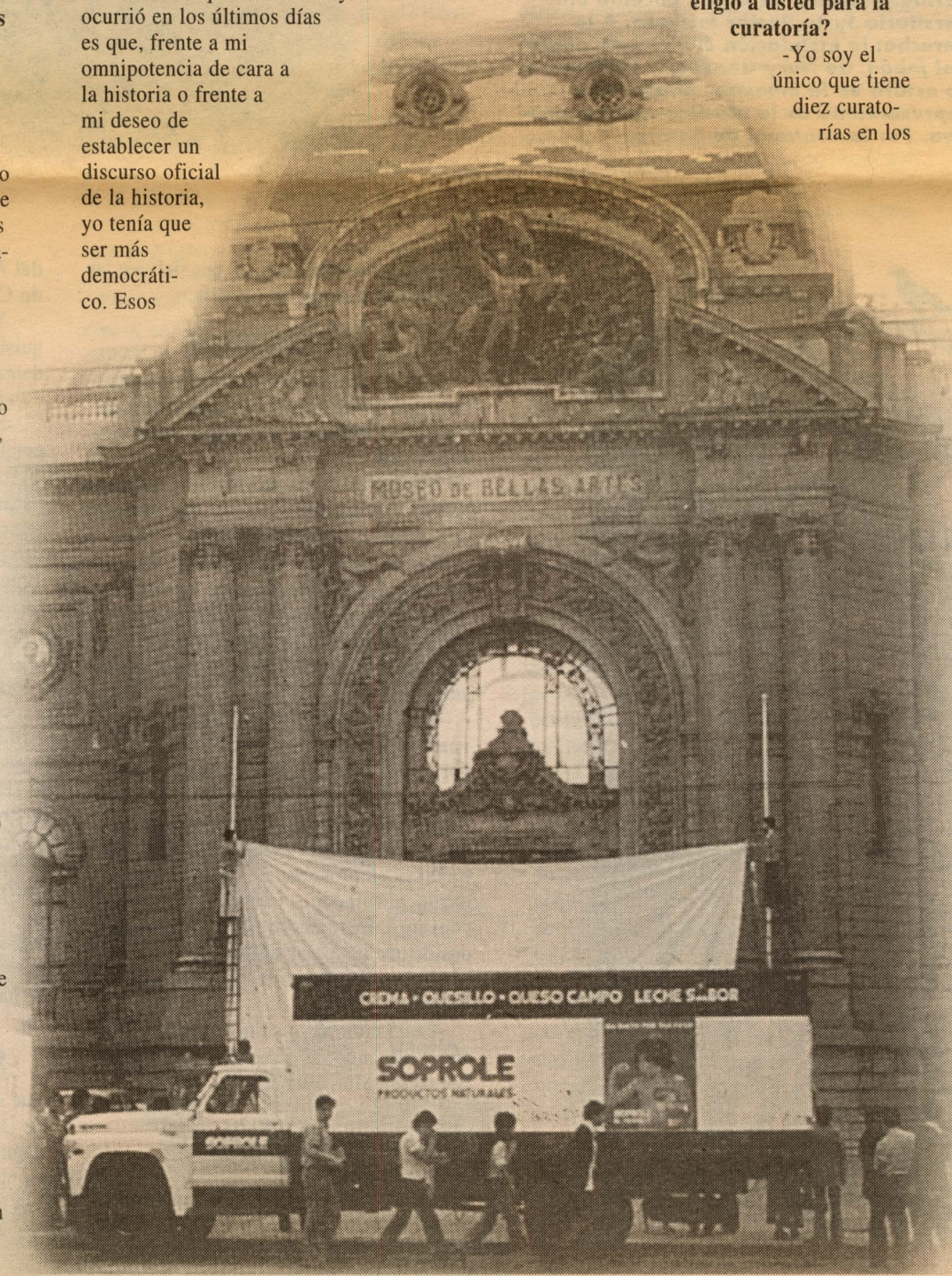
-Respecto de la curatoría. ¿Le parece positivo -amén de lo problemático que resulta- concentrarla, como en la situación suya, en una sola persona?

-Se sabe perfectamente que los comités son una suerte de pactos, de "mesas de diálogo" del arte. A mí no me parece que tenga que haber una cosa de este tipo. No funciona. Lo que a Dittborn y a Díaz se les ocurrió en los últimos días es que, frente a mi omnipotencia de cara a la historia o frente a mi deseo de establecer un discurso oficial de la historia, yo tenía que ser más democrático. Esos

son argumentos del último recurso. Una curatoría es autoral y uno no la comparte, uno tiene que rendir cuentas del modo como pone sus conceptos en pie. Eso no está en discusión. Lo que está en discusión es que yo sea el curador. Entonces es un ajuste de cuentas personal.

-Frente a esta polémica, ¿la responsabilidad es del director del Bellas Artes, Milan Ivelic? ¿Por qué cree que éste lo eligió a usted para la curatoría?

-Yo soy el único que tiene diez curatorías en los



Dos ausencias: la obra de Eugenio Dittborn (izquierda) y el CADA (abajo). En la escena, una acción de arte acerca de la leche desarrollada, entre otros sitios, frente al Bellas Artes en 1979.

últimos años. No hay otro. Corresponde perfectamente que Milan Ivelic me hubiese escogido.

-Tal vez con un comité este tipo de problemas se habría reducido...

-Si se hubiera convocado un comité, o si Milan Ivelic convocaba un comité, ellos iban a tener mayor poder de decisión ideológica en la configuración de la curatoría. Ese es el punto.

-Más allá de las razones de lado y lado, ¿cree que la polémica a este nivel puede ser positiva?

-Lo que es interesante es cómo, a propósito de una curatoría, aflora la política autodestructiva de artistas pasados de la cincuentena, que llegaron muy tarde al circuito internacional - aunque tienen un eminente rol en la plástica chilena-, pero a los cuales se les comió la ansiedad. No pueden aceptar que llegaron tarde y que los jóvenes están mejor preparados para estar en el circuito y que yo he colaborado en eso. Por lo menos hay una treintena de jóvenes con los cuales yo he trabajado desde hace unos seis años, en diversas exposiciones, para su visualización.

-Desde el punto de vista del público, ¿cómo cree que se asumirán estas ausencias?

-No tiene ninguna importancia, porque la gente no entiende ni conoce la historia del contexto.

-Pero, si faltan artistas tan importantes, ¿no se pierde un poco el sentido de una "exposición" de este tipo?

-Estos artistas esperan que un curador tenga una razón ventrilocua. Díaz, por ejemplo, argumentó que yo escogí una obra suya que "no le conviene". Me parece grave, porque él hizo esa obra. La otra cuestión es que, desde hace mucho tiempo, tienen una rivalidad extraordinaria conmigo en este terreno.

-Salieron algunos, entraron otros. ¿Política de parches, como en el caso de Mario Soro, que ahora será expuesto y también es el curador de la próxima Bienal de Arte Joven?

-Es una maldad decir que Mario Soro es un parche. Cuando salen Díaz, Dittborn, Dávila, yo tengo que rearticular y cambiar completamente el escenario. Ya nadie es parche de nadie. Que eso quede establecido. Efectivamente, con Mario fundí la filiación a la que él pertenece un poco más, uniéndolo a Alicia Villarreal y Duclos. Pero, en rigor, ya la tenía. Como se me rearticuló el panorama, pudo entrar. Los artistas que entraron, entraron porque están a flor de piel. Una curatoría es un corte y quedan los bordes vivos. Con Soro lo conversamos y quedó todo claro.

-La Bienal de Arte Joven, como un coletazo de esto, ¿podría volver a plantear el problema de la idoneidad de la curatoría?

-A Soro le podría pasar exactamente lo mismo que me pasa a mí y tendría que responder por eso. Soro va a tener otras críticas. Todo el mundo habla de los que faltan. Hay que hablar de los que están y preguntarse por qué faltan los que faltan.