



Perspectiva y marco: narrativas urbanas en la pintura chilena de los noventa.

ALEJANDRA WOLFF²

RESUMEN

La aparición de las representaciones urbanas dentro del campo pictórico en Chile, surgieron en los años noventa como respuesta a la escena artística de la década anterior. Artistas como Tacla y Altamirano en un inicio y Voluspa Jarpa, Natalia Babarovic, Ignacio Gumucio y Pablo Langlois, posteriormente, incorporan en sus trabajos dispositivos pictóricos tales como el fuera de cuadro, el cambio de perspectiva, la fragmentación compositiva y la escenificación de la precariedad. En sus obras se comparte una visión que dibuja una ciudad herida, silenciada y vigilada. Por su parte, en los textos de la misma época, una perspectiva caracteriza la escenificación de la ciudad contemporánea. Voz y mirada recorren un escenario que no se deja habitar. Este trabajo pretende establecer bajo una lectura comparativa, los nexos entre ambos soportes y preguntarse por el contexto en el que surgen ambas “escrituras”. Se trata de reflexionar en torno a la incorporación de la estructura narrativa en las representaciones pictóricas de la ciudad y a qué contexto histórico y político responden tales imaginarios en el campo del arte chileno de los años noventa.

PALABRAS CLAVES

Discurso visual- paisaje-narrativa - pintura chilena-la ciudad

ABSTRACT

The appearance of urban representations within the pictorial scene in Chile came up in the nineties as a reply to the configuration of the same scene in the previous decade. Artists such as Tacla and Altamirano in the beginning and Voluspa Jarpa, Natalia Babarovic, Ignacio Gumucio and Pablo Langlois, later, incorporate in their works pictorial mechanisms such as

² Alejandra Wolff es Master en Artes Visuales y profesora de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctoranda en Literatura hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se desempeña como artista y gestora independiente de exposiciones de arte contemporáneo. Entre las materias de su interés se encuentran las relaciones entre literatura y visualidad, imaginarios y representaciones en el arte contemporáneo así como la historia y la crítica del arte latinoamericano. Es autora de *Reflexiones en torno a la figuración en Chile*, en *Chile 100 años, Artes Visuales* (2000). Contacto: awolff@uc.cl



the out of painting, shift of perspective, composition fragmentation and the staging of precariousness. Their works share a vision that draws a wounded, silenced and guarded city. In the texts of the same period, a specific perspective characterizes the representation of the contemporary city. Voice and gaze move through an inhabitable stage. This work aims to define under a comparative reading, the link between both, literary and pictorial supports and to question the context in which both “writings” take place. Specifically, to analyze the incorporation of narrative structures in the pictorial representations of the city, as well as the political and historical contexts of these imaginaries in the field of Chilean art of the nineties.

KEY WORDS

Visual discourse–landscape–narrative–Chilean painting–the city

El propósito de este trabajo es leer la pintura de los años postdictadura en Chile a través de tres artistas que abordan la representación del paisaje urbano. Cuando digo leer, parto de la premisa que la pintura es un texto mudo, una trama de elementos visuales que pueden constituirse en relato aun cuando éste nunca alcance a traducir la totalidad de aquello que el silencio elocuentemente carga. Ahora bien, me he detenido en este periodo porque sostengo que la aparición de las representaciones urbanas dentro del escenario pictórico en Chile, surgieron en los años noventa como respuesta a la escena pictórica de la década anterior, lo cual implica que dialogan políticamente con la historia del arte chileno. Con esto quiero decir que el esquema generacional que algunos críticos como Justo Pastor Mellado y Carlos Navarrete sostienen como modelo para una posible historia del arte chileno, reclama una posición referencial que los artistas de los noventa no siempre le adjudicaron a las producciones anteriores.

Por otra parte me interesa dar cuenta de los imaginarios de una época que son puestos en escena por la pintura figurativa de los noventa y que están ligados a la representación de los conflictos históricos que heredó la transición política. La ciudad, representada bajo la mirada de los artistas que aquí analizo, ocupará un lugar privilegiado en la representación de dichos conflictos. La pintura, como lenguaje y soporte se encargará de replicar los traumas, las fracturas y los olvidos de la Historia chilena, aludiendo, desde la historia del arte, a la precariedad de la tradición y el registro de las obras que conformaron los imaginarios marginados por la dictadura.



Artistas como Pablo Langlois primero y Voluspa Jarpa e Ignacio Gumucio, posteriormente, incorporarán en sus trabajos dispositivos pictóricos tales como el fuera de cuadro, el cambio de perspectiva, la fragmentación compositiva y la escenificación de la precariedad, así como el simulacro de los procedimientos mecánicos. Por otra parte hacen uso referencial de archivos y registros de imágenes y documentos. En sus obras se comparte una visión que dibuja una ciudad herida, silenciada, interrumpida, inconclusa y vigilada, imaginarios que compartirían con la literatura en obras como *Por la Patria* (1986) de Diamela Eltit, *Santiago Cero* (1989), de Carlos Franz, *Cita capital* (1992), de Guadalupe Santa Cruz, por dar algunos ejemplos. Por su parte en los textos referidos a la misma época, particularmente los textos críticos como los de Idelber Avelar, Nelly Richard y Carlos Ossa, entre otros, una perspectiva caracteriza la escenificación de la ciudad contemporánea. Voz y mirada recorren un escenario que no se deja habitar.

Este trío conforma una parte reducida de los jóvenes que por los años noventa iniciarían sus estudios de arte. Formados en espacios alternativos de oposición a la dictadura como lo fue el caso de Langlois en la Universidad ARCIS, y durante los primeros años de transición democrática, como lo fue en el caso de Jarpa y Gumucio en la Universidad de Chile, se abrirían formas institucionales de circulación hasta esas fechas inexistentes. Tal como lo señala Nelly Richard en su texto “Arte, cultura y política” en la *Revista de Crítica Cultural*: “las instituciones dejaron de ser excluyentes, autoritarias y represivas, para volverse inclusivas, dialogantes y conciliadoras” (Nelly Richard 2007: 41). El Estado tomaría cartas en las políticas culturales promoviendo la circulación de nuevas propuestas en galerías públicas como Gabriela Mistral fundada en 1990 y fomentando aunque tímidamente, la internacionalización de los artistas a través de un departamento de asuntos culturales del Ministerio de RREE. Este escenario generaría un hecho particular dentro del campo artístico chileno.

Quienes habían articulado sus obras bajo la precariedad del sistema dictatorial, reclamarían su inclusión en el centro, una vez que los márgenes hubiesen sido incorporados al sistema. La lucha sería por el reconocimiento y la construcción de un relato historiográfico que bajo el modelo filial, ubicara a las figuras desa-



parecidas u omitidas en el árbol familiar de la nación³. Pero, a falta de registros, esta historia, la del Arte chileno, se transformaría en un reclamo simultáneo de dos generaciones. Mientras la ciudad se había incorporado al imaginario de los escritores con anterioridad en la escena literaria chilena, sería la pintura de los noventa la que se haría cargo de escenificarla, registrando en la especificidad de su lenguaje, el trauma de la dictadura, que la poesía y la narrativa ya habrían articulado en sus relatos. Este trabajo pretende establecer bajo una lectura crítica, los nexos entre ambos soportes y preguntarse por el contexto en el que surgiría la 'escritura pictórica' como correlato de lo narrado. Propongo leer en las obras de estos tres artistas el reclamo por una historia omitida que debe ser reconstruida a retazos.

La obra de Pablo Langlois expuesta en la Galería Gabriela Mistral, en el año 1995, está constituida por un conjunto de pinturas al óleo, sin bastidor cuyo marco irregular contiene a 'duras penas' la representación de los últimos pisos de los edificios del barrio cívico de Santiago, aledaños al palacio de gobierno, que albergan al ejército, las fuerzas policiales, impuestos internos y el Banco del Estado. Lo que sus títulos no dicen pero la imagen refiere, es el andamiaje institucional que sustentó la dictadura y el sistema económico neoliberal. Sus pinturas, hechas de jirones, cosidas a remendones son el remedo de la institucionalidad y de la historia. La manera de escapar a la perspectiva vigilante de sus cuadros, se sitúa precisamente en los límites de éste, más allá de los cielos, en el espacio fuera del marco que se prolongan en las hilachas de la tela. Este soporte cuya estructura no existe pues no hay bastidor que la tense, cuelga del muro precariamente como cortina o telón. Es la ciudad cívica, el espacio público e institucional el que se ha colgado desprovisto de su marco. El objeto que oficializa y canoniza a la pintura es un simulacro, pues el perfil de su moldura ha sido pintado.

Langlois obstruye la linealidad de la mirada interrumpiendo el horizonte del paisaje urbano mediante cuadros (aunque preferiría decir notas) cuyas imá-

³ Me refiero a la estructura filial que Justo Pastor Mellado plantea como modelo para dibujar un mapa de las nuevas coordenadas del arte chileno en el circuito latinoamericano expuesto en *Textos Estratégicos*, publicado en los Cuadernos de arte n° 7 de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago de Chile el año 1993.



genes son citas de la tradición pictórica chilena: el paisaje rural. Sería en el año 1913, la llamada Generación del 13 la que fijaría el imaginario rural como margen de las academias de la época. Curiosamente fue este modelo, que capturado bajo una síntesis pictórica el que instalaría el discurso oficial de la historia del arte chileno. Esa vanguardia rescataba los espacios campesinos que la vanguardia europea desterraba ante la apología de la utopía urbana.

Cuando Langlois irrumpe con los extractos de la historia del arte, lo hace reproduciendo el territorio y el paisaje local de la pintura chilena. El uso premeditado de referentes impresos de mala calidad, vienen a replicar las vías de apropiación de nuestro patrimonio cultural: la mala foto publicada en algún libro. De una manera similar en la obra *El lugar equivocado*, pinta paisajes cuyos modelos son vistas de sitios sin edificación que él ha “urbanizado” mediante el gesto de asignarles una dirección bajo el nombre de un pintor chileno que se registra entre las calles de Santiago. Acaso se trata de armar la guía y el trazado de nuestra historia, la de la ciudad, la del arte y la de la nación.

Ya en las primeras obras de Voluspa Jarpa, del año 1992, una imagen que ella misma nombra como anomalía del paisaje urbano, se registra en la representación de eriazos y sitios baldíos que encuentra a su paso por la ciudad. A su entender, estos lugares transitorios son comparables a los borrones de la historia chilena. El idilio romántico del paisaje y la ruina gloriosa del pasado, es reemplazado por la borradura de una construcción. Once pinturas de gran formato organizadas como político constituyen el registro visual de una tachadura. Mediante una grisalla (capa delgada y diluida de pintura neutra, gris, desprovista de atmósfera cromática) la imagen se desenfoca. El único límite que sostiene la perspectiva, está desplazado hacia el extremo superior. Mientras la elevada línea de horizonte fuerza la vista a salir del cuadro para encontrarse con el límite edificado, un primer plano conformado por escombros, nos sitúa en el baldío.

Hacia el año 1994 Voluspa Jarpa y Natalia Babarovic son convocadas a pintar un mural para la Estación de Ferrocarriles de la ciudad de Rancagua. El tema de esta pintura debía ser la escenificación de una batalla que había tenido lugar 180 años antes y que se conoce como el Desastre de Rancagua. Esta batalla constituye uno de los primeros hechos traumáticos de la nación. Al mando del brigadier



Bernardo O'Higgins y bajo el gobierno independentista de José Miguel Carrera, el ejército tuvo que abandonar la defensa de la ciudad ante el avance de las fuerzas realistas enviadas para reprimir las acciones independentistas. Sólo un tercio de las tropas lograría sobrevivir y una atmósfera de traición empañaría las relaciones entre los líderes de la independencia e iniciaría el período de Reconquista.

El proyecto mural de Rancagua le permitiría a Jarpa, problematizar en torno a la construcción narrativa de la historia. El diseño fragmentario de la obra, respondería a la incapacidad histórica de llegar a acuerdos cuando la experiencia colectiva resulta traumática. Más de 150 años después, el Golpe de Estado de 1973, vendría a demoler la institucionalidad democrática y a generar el éxodo y la muerte de miles de chilenos acusados de traición y enemigos de la patria.

El jardín de las delicias (1995), es una obra que incorpora estas reflexiones al marco de la pintura. La historia oficial, como discurso masculino, se enfrenta a la obstinación de la mudez (la imagen pintada). El cuerpo contorsionado de la histérica es, en palabras de la artista, "la manera de dar forma a la pura subjetividad" (Voluspa Jarpa 2008). La histeria es a la enfermedad psíquica, lo que el eriazo es a la historia, es decir, si la histérica es la imagen sintomática y somática de lo indecible, el eriazo lo es a la ciudad cuando ésta se concibe como un cuerpo. La imposibilidad de reconstruir una experiencia única es desplazada por la alegoría. Si la ciudad es un cuerpo, cuyo sistema de continuidad es la trama de circulación, estas regiones, órganos de este cuerpo, serían los síntomas, las huellas y los registros de sus traumas.

En estas pinturas dos imágenes opuestas se disponen: eriazo y monumento. Este último representa la figura de O'Higgins cabalgando su caballo encabritado, monumento ubicado hasta hace unos pocos años, frente a la Moneda, en el Altar de la Patria, donde una llama, la de la libertad, debía permanecer viva por orden del dictador. En el horizonte de la estatua, se ubicaba el eriazo más grande de la ciudad. Como telón de fondo de una imagen eréctil, el descampado no es sino la representación de una ficción: la democracia vigilada, que transa la verdad por la estabilidad económica y la observación de los pactos de olvido.

Para escenificar el artificio político Voluspa Jarpa incorpora la retórica teatral mediante la estructura de la pintura barroca. Simulacro y artilugio se exhiben con nitidez. La opacidad y el desenfoque de los eriazos iniciales son reemplaza-



dos por el brillo y una alta resolución. El oficio pictórico imita los procedimientos mecánicos de impresión bajo los cuales se publican y circulan masivamente los textos y las imágenes fotográficas que constituyen el archivo documental y que permiten construir las versiones de la historia. Esta simulación manual es lo que Jarpa señala como “gesto histórico” (Voluspa Jarpa 2008) porque actúa en zonas de la imagen como silenciamiento del propio lenguaje pictórico

Las imágenes extraídas de los libros de psiquiatría, son fotografías de mujeres francesas encerradas bajo el estigma de la insanidad neurológica en el Hospital de Salpêtrière. Representadas bajo el artificio de la trampa al ojo, se encuadran en el marco del libro, mientras las representadas gráficamente se ubican sobre un teatro urbano con la pretensión de una marca tecnológica, impresa, como documento, como escritura. Los cuadros de esta época se configuran contradiciendo los modelos canónicos del género de la pintura. El formato vertical, pasa a ser la norma compositiva que se opone a la tradicional historia formal del paisaje. A estas tensiones se suman las que hay entre fotografía y pintura, entre el procedimiento mecánico y el oficio manual.

Hacia 1997, una serie de políticas económicas, iniciarían un proceso de limpieza del barrio central. Antiguas casas de principios de siglo, eran demolidas argumentando el peligro de derrumbes y los eriazos que interrumpían la continuidad del paisaje urbano, comenzaron a desaparecer. El estado, que mantenía el más grande archivo de baldíos en la ciudad, era el Servicio de Impuestos Internos, referido anteriormente en la obra de Langlois. Para solucionar problemas tributarios (debido a la anómala situación del terreno) el Estado resolvería terminar con ello, aplicando rebajas tributarias a los compradores de las nuevas construcciones. En realidad, el eriazo era un espacio marginal en medio de la institucionalidad democrática, allí se albergaban construcciones transitorias (mediaguas), se acumulaba la basura, la pobreza y el crimen. Debía ser eliminado, limpiado y exorcizado del mismo modo que la memoria traumática, debía contabilizarse en los informes, las mesas de diálogo y los pactos de silencio. Borrón y cuenta nueva parece ser el lema de la nación representada en el cuerpo de la ciudad. Se trata de construir literalmente sobre el patrimonio.

Cuando Ignacio Gumucio pinta, lo hace bajo la obstinación del recuerdo. Su mirada se posa sobre aquellos edificios concentrados en el Centro de Santiago, que



fueron el fracaso comercial de los ochenta. Convertidos hoy en galerías comerciales de productos orientales importados, salones de belleza, casas de masaje, boîtes y cafés atendidos por mujeres voluptuosas con escasa vestimenta, son el testimonio de una gloria derruida, de una promesa eterna, de un fracaso económico. "Santiago es como el Vaticano del sin asunto" (Ignacio Gumucio 2008). Cuenta él mismo que solía visitar estos lugares porque allí una estética del set que le era afectivamente inquietante, conformaba el escenario de encuentros entre empleados públicos en el centro cívico de la ciudad. En medio de una plaza artificial, bajo las luces fluorescentes, hombres y mujeres se reunían en el descanso del medio día y compartían una merienda. Este comportamiento bajo una atmósfera artificial parecía ser la imagen del conformismo y la resignación. Afirma:

Me parecía increíble aquella plaza sin luz solar, se trataba de un lugar en extremo intimidante y, sin embargo, me identificaba con esta forma extraña de conformidad, de aceptación del mundo. Aquello que los griegos llaman ataraxia, según creo, un estado que permite tener cierta sensibilidad rara hacia el mundo y estar inmensamente feliz y reconciliado con él. (Ignacio Gumucio 2008).

A diferencia de los dos pintores anteriores, Gumucio volcaba su mirada en los recodos de la ciudad escondidos de la mirada pública. Una extraña complicidad con esa aceptación del mundo, lo llevaba a reconstruir estos lugares bajo la precariedad del recuerdo, a partir de los escombros encontrados en las calles de la ciudad. "Fotografiaba esos lugares que me gustaban; galerías comerciales, cajas de escalera, oficinas vacías. Todo el tiempo los guardias me molestaban, no querían que sacara fotos. Yo andaba con unas cámaras muy 'cagonas' y las fotos resultaban pésimas. Sacaba unas cuantas hasta que el guardia me reprendía. Como tenía pocas fotos, empecé a pintar esos lugares de memoria". (Ignacio Gumucio 2008). El proceso de fijar una imagen en la retina a partir de los retazos del recuerdo respondía a la necesidad de reconstruir una experiencia identificatoria. Gumucio recomponía los registros mal fijados por una vigilancia que lo obligaba a transitar clandestinamente por estos interiores públicos. Estas edificaciones, remedo de arquitectura moderna, eran a la ciudad letrada y utópica, el síntoma o la representación de su fracaso. Parecía ser que el único lugar habitable era el set de televisión, la maqueta y el decorado.



Gumucio pinta sobre despojos, sus soportes se encuentran entre los escombros de un eriazos o entre la basura. A diferencia de sus coetáneos y mientras Langlois hilvana torpemente en un afán de restitución, la continuidad del soporte, Gumucio adhiere, suma, tapa, vela, cubre, a modo de un palimpsesto con las materias aceitosas del barniz y del esmalte, materiales que ocupa el diseño de interiores para revestir las superficies: alfombras, cubre pisos, molduras, guardapolvos escenifican los espacios sin nombre. Con la misma utilería desechada del set, intenta reconstruir ese espacio que él mismo refiere como el lugar de la felicidad.

Sobre un pedazo de madera trataba de recordar un lugar. La imagen que tenía en mi memoria se amoldaba con mucha facilidad a lo propuesto por la tabla. La perspectiva se iba torciendo para mostrar al mismo tiempo la panorámica completa del lugar y así recorrerlo sin que ésta se volviera inverosímil. Aparecían detalles que en una foto habrían desaparecido. Los recuerdos se adecuaban para tapar un hoyo o usar una mancha del soporte. Los lugares eran cada vez más genéricos. (Ignacio Gumucio 2008). De esta generalidad sin apellido es de la que habla Idelber Avelar, en el texto *Bares, desiertos y calles sin nombres* (1997) al referirse a la insistencia de la narrativa latinoamericana de postdictadura de representar una ciudad cuya identidad única no importa. El objetivo de esta literatura es escribir en los márgenes y “buscar los restos dejados en el camino por la gran marcha del progreso moderno” (Idelber Avelar 1997: 39-40).

La formación gráfica de Gumucio durante sus estudios en el departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, lo provee del dominio de las técnicas tipográficas. Pero lo que él incorpora no es la letra, como terminará haciéndolo Jarpa en sus listados de los catastros del paisaje, sino los productos de una tecnología que reproduce masivamente textos e imágenes. La fotocopia es la estructura o el archivo fotográfico mediatizado sobre el cual se barniza, retoca, cubre o empasta. De este modo, aquello que la mecánica fija como documento vuelve a desaparecer, como la imagen en la fragmentaria, parcial y difusa memoria.

La imposibilidad de narrar ‘la verdadera’ historia del arte chileno, se debe a que busca sostener el mismo modelo que la historia nacional, heroica. La figura paterna, el prócer, el héroe sin mancha, se sostiene nada más que en una ficción filial. Este grupo de artistas comparten dicho conflicto. El insalvable acceso a los documentos y archivos de las producciones artísticas, permitiría elaborar el



mito de los ochenta. Entonces, las generaciones anteriores reclamarían a ‘sus hijos’ el reconocimiento de una línea de tradición allí donde sólo había palabras. Un ejemplo de estos desencuentros, es el texto que Justo Pastor Mellado escribe para la muestra *El Jardín de las delicias* y que titula: *El jardín de las delicias: del barrio cívico a la histeria de la conversión*.

La tradición de la mancha, como sintagma de la Facultad de Bellas Artes de los 70s, es combatida por Voluspa Jarpa desde la ampliación monstruosa de escenas recuperadas de libros y revistas de arte que adquieren valor paradigmático. Desde ahí programa expediciones punitivas contra las brigadas fotomecánicas de la imagen. El libro que se repite en esta serie, por ejemplo, es un libro de psiquiatría de comienzos de siglo. En “El KM 104” de Gonzalo Díaz⁴ había imágenes recolectadas de un manual de anatomo-patología, en que las ilustraciones habían sido tra(u)madas a mano. Voluspa cita ese procedimiento, desligándose de las primeras referencias y pasando a reivindicar el valor emblemático de la cuatricromía, como delirio restitutivo del impresionismo chileno. Pero, según el chiste, se trata del impresionismo de la industria gráfica.

Por eso, en el primer terreno de operaciones en que se manifiesta la filiación anotada es en el ejercicio perverso de pintar al óleo una cuatricromía. Sin embargo, esta sola cita señala el alcance de la distancia formal con su referente. “(...) Es un gesto anacrónico que sólo se puede verificar como una agresión reversiva hacia un modelo de procedimiento analítico, que determinará a su vez el carácter de la polémica de los años 80s.” (Justo Pastor Mellado 1995: 3-4). Lo que esta cita me permite comentar es la ficción filial que Mellado articula con un patrón que desea antes que nada ‘hacer justicia’ a las generaciones anteriores allí cuando los 90s reclaman por su parte las pruebas de dicha paternidad y las marcas de éste y otros silenciamientos en las historias de Chile y las imágenes de Chile en las historias.

Desde el punto de vista del análisis de los imaginarios y sus representaciones pictóricas, el marco generacional que he querido establecer se caracteriza por

⁴ Gonzalo Díaz es la figura que Justo Pastor Mellado quiere instalar como uno de los padres del conceptualismo chileno. Las pinturas que realizara este artista y académico de la Universidad de Chile en los años 80's incorporan a la superficie impresiones serigráficas sobre las cuales interviene con pintura.



poner en escena el intento por recuperar o construir un lugar para la memoria colectiva, a partir de las experiencias particulares con el espacio. La ciudad ocupa en el marco pictórico de los noventa, una posición privilegiada puesto que en él se advierten pública y explícitamente las fracturas de lo social y lo político. Estas pinturas dan cuenta de las prácticas de su recorrido así como los espacios anómalos que la administración dictatorial generó (eriazos de Jarpa y parques artificiales de Gumucio).

De este modo el trabajo de recuperación de la memoria y de la escritura de la historia, queda señalada en estos tres artistas bajo procedimientos compositivos diferentes. Mientras Jarpa concibe la ciudad como un cuerpo cuyos espacios de silenciamiento histórico se expresan sintomáticamente en los eriazos, Ignacio Gumucio propone una nueva perspectiva para aquellos lugares públicos desprovistos de naturalidad en un intento por recuperar la imagen de una experiencia sobre la cual las tecnologías de registro no logran dar cuenta. Por último, Langlois intentará restaurar bajo la costura y la superposición de imágenes en perspectiva espacial y temporal diferentes, una ciudad cuyo eje administrativo y político ha sido desmantelado y se intenta reconfigurar a retazos.

Bibliografía

Avelar, Idelber (1994): "Bares, desiertos y calles sin nombres". En: *Revista Crítica Cultural*. N° 9. pp. 37-43.

_____ (2002): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo el duelo*. Santiago: Cuarto Propio.

Eltit, Diamela (1986): *Por la Patria*, Santiago: Ediciones del ornitorrinco.

Franz, Carlos (1989): *Santiago cero*, Santiago: Nuevo extremo.

Mellado, Justo Pastor / Ulibarri, Luisa (ed) (1995): *El Jardín de las delicias: del barrio cívico a la histeria de la conversión*, catálogo Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile: MINEDUC.



Textos estratégicos (1993): Cuadernos de la Escuela de arte n° 7, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Navarrete, Carlos/ Babarovic, Natalia, Oca, Montes y Rueda, Patricio (eds) (1996): *Zona fantasma: 11 artistas de Santiago*, Santiago: Galería Gabriela Mistral.

_____ (1995): “El triángulo paradigmático (plástica chilena emergente)”. En: *Revista de Arte UC*. N°: 8 .pp.8-12

Ossa, Carlos (2005): “Santiago: modernización y catástrofe”. En Reguillo/ Rossana y Godoy /Marcial (eds): *Ciudades translocales. Espacios, flujo, representación. Perspectiva desde las Américas*. México: ITESO (Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente).pp. 297-316

Richard, Nelly (2007): “Arte, política y cultura en la Revista de Crítica Cultural”, En: *Revista Crítica Cultural*. N° 34. pp. 40-43

_____ (2005): “Intervenciones urbanas: arte, ciudad y política.”. En: Reguillo/ Rossana y Godoy/ Marcial (eds.): *Ciudades translocales. Espacios, flujo, representación. Perspectiva desde las Américas*. México: ITESO (Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente).pp.257-270.

Santa Cruz, Guadalupe (1992): *Cita capital*, Santiago: Cuarto propio.

Jarpa, Voluspa (2008): Entrevista no publicada realizada el día 13 de junio de 2008.

Gumucio, Ignacio (2008): Entrevista no publicada realizada el día 19 de junio de 2008.