

ERRÁZURIZ Virginia

Santiago (Chile), 1941

28 DE NOVIEMBRE DE 1979. DIARIO DE UN DÍA

1979 (2011) • Arte objetual, croquera original con dibujos, collages y copia facsimilar exhibidas sobre atril • Croquera 21 x 16 cm; Atril 161 x 45,5 x 75 cm

INVENTARIO 780 **PROCEDENCIA** Forma parte de la serie *Archivos* **FORMA DE INGRESO** Donación de la artista en 2010 **INSCRIPCIONES** Agradecimientos: Ingrid Valverde, Andrés Durán (posproducción y producción) y Pablo Contreras B (Diseño y producción atril) 1/3 "28/Noviembre/1979 (incluye su firma) Santiago. Julio 2011 [en croqueras facsímil] **EXPOSICIONES** *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



28 de noviembre de 1979 es una pieza que, sin una pretensión teórica a la condición formal de la producción artística, instaura nuevos procedimientos dentro de las estrategias de arte contemporáneo en nuestro país. En esta obra, no hay una inversión por un lenguaje recientemente arribado desde textos fundamentales – de tendencia posestructuralista o neo marxista– para la producción de la década del 80 y actual, sino más bien, sigue una tradición más cercana a las discusiones respecto al devenir de la obra de arte en América Latina. La potencia de las lecturas de Décio Pignatari¹, así como las discusiones y clases vividas durante la década del 60 y el gobierno de Salvador Allende, derivan a estos montajes. Virginia Errázuriz señala que “el arte solo logra rearticular los lenguajes en la medida que pone en crisis los códigos, ahí está la originalidad”². Si bien lo anterior es cierto, su potencial no solo se despliega desde el código en tanto lenguaje sino, tal vez, en tanto experiencia del diario vivir.

Virginia Errázuriz Guilisasti ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1961, siendo estudiante de grandes profesores como José Balmes, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati. Aunque ninguno de ellos marcó una impronta en su producción, fue en la clase de Bonati donde conoció una formación técnica más experimental, principalmente a partir de cursos que se inclinaron por una matriz reflexiva destacando los trabajos sobre la búsqueda de materiales novedosos.

Previo al golpe militar fue ayudante y, posteriormente, profesora del recientemente fundado Departamento de Artes Gráficas. Además, desde 1972 ocupó el cargo de Sub-Comisaria del Instituto de Arte Latinoamericano, apareciendo en 1973 como relacionadora pública de la misma institución³; función que ocupó también en ese proyecto inconcluso que fue el Museo de Arte Latinoamericano. Tras ser exonerada de la Universidad de Chile, fue participante y fundadora del Taller de Artes Visuales (TAV) desde 1974, y de la mítica Galería Bellavista (espacio destinado a la venta de grabados a muy bajo precio, además de la organización de coloquios y mesas de discusión). Su labor como docente es una de las labores que más le caracterizan desde la Universidad de Chile, pasando por el TAV hasta, actualmente, la Universidad Arcis.

Su obra se define por un trabajo constante de la aprehensión de una experiencia vivida. Un discurso abierto cuyas operaciones provenientes del dibujo y el grabado, emergen junto al problema de la serialización gráfica y la rearticulación de los lenguajes establecidos;

que en *28 de noviembre de 1979*, están absolutamente presentes.

Siguiendo una de las designaciones de lo que es una obra gráfica, “denominaremos (...) al producto artístico que responda a dos métodos, ya sea de manera independiente o en su confluencia: una cualidad técnica en la obra que conlleva un procedimiento de impresión derivado de la industria, como la serigrafía, la fotocopia o el *offset*, entre otros; y un tratamiento plástico donde se interrelacionan los diversos recursos expresivos, como el grabado, la fotografía, el dibujo, el texto e incluso la pintura. Estas características permiten a la gráfica sobrepasar las limitaciones de formato y la serialización del grabado tradicional a la vez que promueven la mixtura de técnicas para su realización; siendo su característica principal la integración de diversos problemas materiales, técnicos y discursivos, y por ende, de corte experimental” (Baeza y Parra, 2012, p. 20). Es así como su técnica de montaje, que supone o no –por ejemplo– al collage como procedimiento en algunas páginas, es en general el desarrollo de una obra que replantea el concepto clásico de composición, proponiendo algo nuevo para el contexto.

La obra está conformada por dos piezas: un atril diseñado especialmente para contener el cuaderno de dibujo que ha intervenido la artista con fotografías, recortes, dibujos, anotaciones, papeles rescatados de la prensa, y una serie de elementos que pudieran representar su cotidianidad durante ese día elegido. La copia facsimilar (de las que sabemos son tres, por las anotaciones en el propio cuaderno) está amarrada al atril por un cordón de alambre, de manera que el espectador pueda manipular el diario sin sacarlo del soporte donde ha sido dejado por la artista. Cada uno de los elementos elabora un montaje sumamente cuidado, no solo por una relación finamente elaborada entre el atril y el cuaderno, sino por los mismos elementos que conforman el diario: pequeñas imágenes, fotografías y anotaciones que son dispuestas sobre cada página, componiendo collages de gran valor gráfico y técnico; ninguna de ellas encontrándose descompensada en sus valores de ejecución.

El TAV⁴, llamado inicialmente Taller Bellavista, funcionó mediante una donación del Comité de Cooperación para la Paz en Chile, organismo perteneciente a la iglesia cristiana. Su propuesta artística no era, en general, obras colectivas. Por el contrario, reforzaban la producción individual tratando de poner en evidencia las subjetividades particulares que conforman las obras, exponiendo de una manera

espontánea los contratiempos provocados en el clima dictatorial. Es más, la condición de los propios miembros del taller era de exonerados políticos de las universidades y, por lo tanto, el cariz crítico de la obra cruzaba la producción de estos artífices.

El trabajo realizado por el TAV era voluntario. Sus resultados como obra eran trabajos clandestinos, posibles de exhibir en sindicatos o en iglesias. Tales muestras eran en realidad actos, no duraban más de diez días. "Actos de habla", si se quiere, donde por unas horas declamaban y ponían en circulación sus obras. Como en el sindicato de Goodyear, que si bien apoyó varias iniciativas, resultaron escasos sus registros efectivos, quedando solo en la memoria de algunos de los involucrados.

Desde la década del 60 que los trabajos de Errázuriz se han centrado en el grabado, collage y composiciones gráficas, en el amplio sentido material que permiten pensar dichas disciplinas. Con la infraestructura colectiva que significó el TAV, se pudieron realizar este tipo de obras de manera regular, es decir, como ejercicios diarios donde el desarrollo del collage se hizo un patrón distintivo de las obras promovidas y sacadas del taller. Para ello, se incorporaron mecanismos técnicos como la fotocopidora, conceptualizando su importancia en razón de su reproductibilidad.

28 de noviembre de 1979 es una obra que se realizó en el marco de ejercicios elaborados por el TAV en relación con los crímenes acontecidos en dictadura, centrándose fundamentalmente en los detenidos desaparecidos. Sin derivar la propuesta a un ejercicio contenidista o de propaganda (lo cual era absolutamente imposible para el período), la artista elige realizar una obra que retrate un día de su vida. Lo anterior, como un ejercicio para poner de manifiesto el tiempo determinado de un individuo, de subvertir el discurso respecto al tiempo tradicional y verterlo sobre un soporte material, en la evidencia constante del paso de un persona, donde lo único que no está presente es la persona misma.

Es así como, en un cuaderno fotocopiado de 21 x 16 cm, registra la rutina radical de una madre joven que tiene que cuidar a hijos pequeños, donde el tiempo para dedicarse a su propia producción es absolutamente inexistente. 28 de noviembre de 1979 dispone de una rearticulación del lenguaje para elaborar una obra que aprovecha las condiciones objetivas de su contexto para poner de manifiesto una condición de exclusión, relegamiento y repliegue de su labor, pero que, sin embargo, son claves en la potencia discursiva de una obra trascendente. MATÍAS ALLENDE



1 Décio Pignatari fue un poeta, ensayista y traductor brasileño al que se le afilió al movimiento concretista, junto a los hermanos Haroldo y Augusto de Campos. Importante para el despliegue de la teoría semiótica y lecturas vernáculas en América Latina. **2** Catálogo Razonado: Virginia Errázuriz [Microdocumental]. Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2014. **3** Carmen Waugh deja el cargo de Relaciones Públicas por Virginia Errázuriz. **4** Una sociedad de Gustavo Poblete, Alfredo Cañete, Raúl Bustamante, Fernando Undurraga y Francisco Brugnoli.

BIBLIOGRAFÍA PIGNATARI, Décio. *Semiótica del arte y de la arquitectura*. Barcelona, Gili, 1983 • BAEZA, Felipe y PARRA José. Taller de Artes Visuales (TAV). Producción, difusión y reflexión sobre el grabado en Chile durante la Dictadura. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Volumen II. Por Felipe Baeza “et al”. Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda - LOM Ediciones, 2012 • ERRÁZURIZ, Virginia. Calle y estéticas precarias. En: SANFUENTES, Francisco (ed.). *Estéticas de la intemperie: Lecturas y acción en el espacio público*. Santiago de Chile, Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2009 • GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre Arte en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2007.