

JOSÉ DE NORDENFLYCHT

PINTURA MI(G)RADA

NOTAS SOBRE LA OBRA DE FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ

Palabras Clave Francisco Méndez Labbé • Pintura • Abstracción • Modernidad

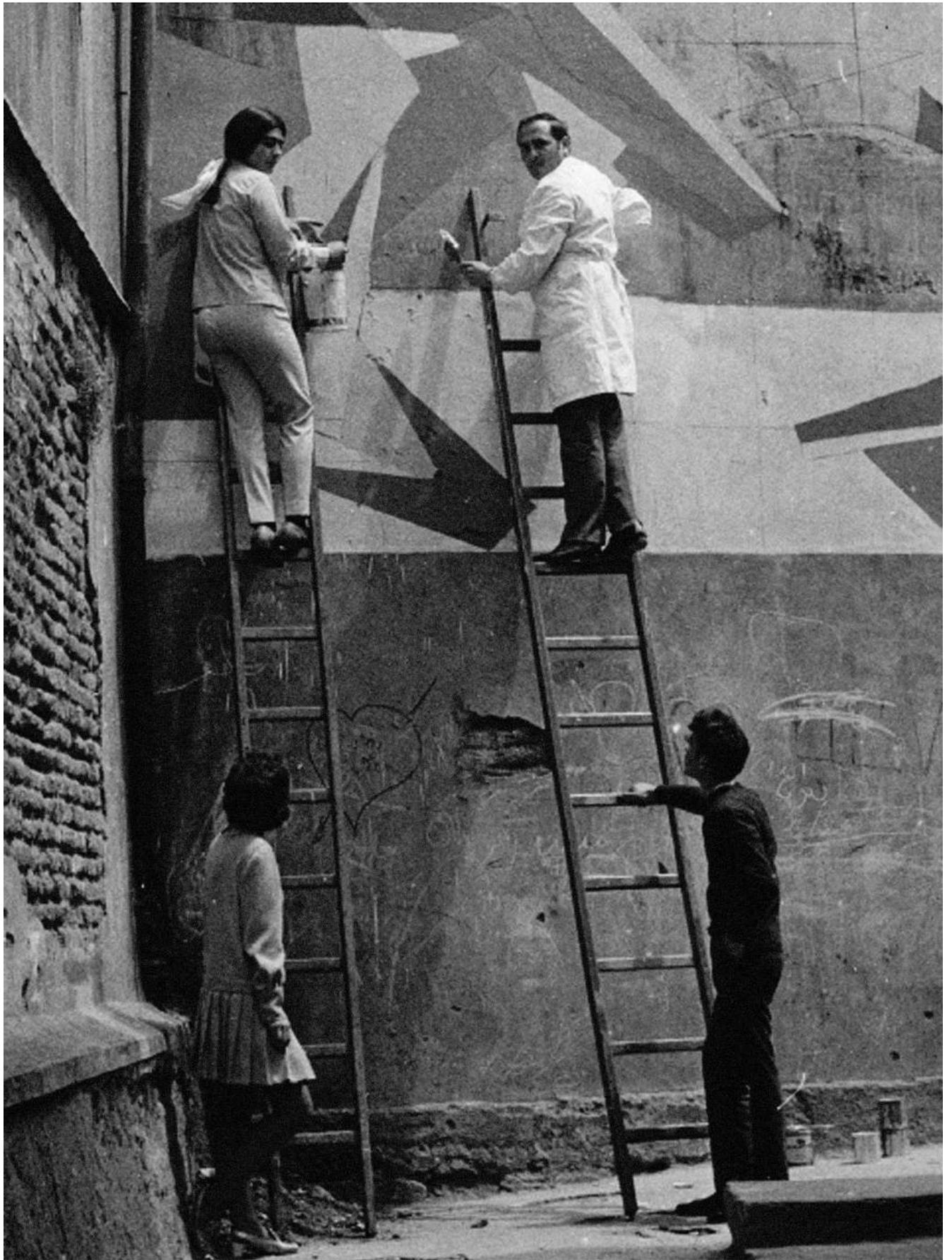
Keywords Francisco Méndez Labbé • Painting • Abstraction • Modernity

La obra de Francisco Méndez Labbé está compuesta por un corpus pictórico que, desde la convicción de una modernidad asociada a la abstracción no representacional, puede ser comprendida desde tres cortes históricos que dan cuenta de tres migraciones, entendidas estas no como el simple efecto de un viaje, sino como la errancia de la mirada en tanto condición inaugural de la cultura visual moderna.

Su obra latente en el canon historiográfico, debería incorporar además un corpus teórico publicado en varios textos que inscriben su acción docente más allá de la práctica de un oficio. Lo anterior motiva estas tres notas que pretenden situar su trabajo en el decurso de un canónico relato que desplaza la omisión por la ficción que alcanza su elusión y la convierte en una "presencia no albergada" en el relato de la historia del arte chileno por más de medio siglo.

The artwork of Francisco Mendez Labbé, from the perspective of a modernity associated with non-representational abstraction, can be understood from three historic events that gave rise to three migrations. These are understood not as a simple journey, but rather as the wandering gaze of the initial condition of modern visual culture.

His works are latent in the historiographical canon, with an absence beyond forced evasions of the artist, and his teaching activities beyond his professional practice should be further incorporate within a theoretical corpus. This study intends to place his work within a canonical story that moves the omission by the fiction that shifts the omission through a circumvention to become an "unhosted presence" in the story of Chilean art history for more than half a century.



1. MIGRACIÓN DISCIPLINAR: 1949-1959

"Cuando el artista observa la naturaleza o los hechos que suceden a su alrededor (con una posterior intención creadora) no puede dejar de considerarlos a través del legado de los artistas que vinieron antes que él."

Francisco Méndez Labbé

En 1948 los arquitectos Francisco Méndez Labbé y Alberto Cruz Covarrubias viajan a Europa. No era la primera vez para Méndez Labbé, quien siendo aún un niño estuvo durante varios años viviendo en ese continente. Sin embargo, ese viaje será decisivo para ellos en tanto van al encuentro programado y consciente con los originales de una tradición cultural tan ajena como propia.¹ Donde por un lado, les resultará ajeno todo lo que remita al contexto formal de la historia del arte occidental y sus testimonios monumentales que padecían a su reunificación de post guerra; y por otro, la proximidad con su propio tiempo les permitirá construir una identidad disciplinar desde la modernidad, asumiendo posiciones en donde la convicción y la militancia serán una sola fe.²

Ese viaje se produce en un momento en donde el descalce entre la escena artística europea y la chilena no podría ser mayor, cuestión que en buena medida se debe a que las operaciones de legitimación por la simple transferencia de la información ya tenía a sus "prometeos encadenados" en las guerrillas literarias y otros conatos de baja intensidad, de los cuales la escena argentina o brasilera se había logrado resarcir con gran distancia, en beneficio de ficciones colectivas que permitían sostener unas modernidades locales, a ratos periféricas y dependientes, pero modernidades al fin.

1 Alberto Cruz comenta: "Cuando llegué a Europa, al día siguiente, en París, fui a Notre-Dame. Tuve una sensación en ella diferente a cuantas había tenido antes en las iglesias de aquí (...) Yo no podía construir una nueva Notre-Dame. No podía construir una iglesia que se hiciera presente. Iglesia que se hace presente con sus formas. Iglesia de las formas presentes llamaba yo a Notre-Dame. Iglesia de las formas de la ausencia llamaba yo la iglesia que iría a hacer." (222)

2 Frente a la pregunta sobre el propósito de la pintura, Francisco Méndez Labbé se responde. "Su misión es simplemente existir, y en esta existencia es en la que debemos tener fe. Y cuando se tiene fe se puede amar, en nuestro caso, amar a la pintura." (146)



Francisco Raúl Méndez Labbé, retrato fotográfico de Juan Mastrantonio Freitas. Viña del Mar, 1983.

Desde antes de ese viaje, que los distancia de Chile por algunos meses, se venía manifestando que, probablemente, la mayor distancia ya la tenían antes de salir del país, en relación a lo que era el incipiente debate sobre arte moderno del sistema de arte chileno, mismo que se concentraba en la Universidad de Chile, desde donde irrumpen iniciativas como el Grupo de Estudiantes Plásticos³, liderado en el seno de la Facultad de Artes por Gustavo Poblete y José Balmes, además del Grupo Plástico⁴ convocado entre los estudiantes de arquitectura

de esa misma universidad, integrado por Miguel Lawner, Osvaldo Cáceres y Sergio González, entre otros.⁵

La universitarización⁶ del sistema de arte chileno estaba en marcha, pero aquello no fue un proceso exclusivamente radicado en la Universidad de Chile, aun cuando el modelo de artista-académico devenga de ella, ya que la Pontificia Universidad Católica de Chile -en donde ambos arquitectos se forman y comienzan a trabajar como docentes- había dado

3 El Grupo de Estudiantes Plásticos problematiza críticamente el sistema disciplinar de la enseñanza de la pintura, tal como lo representaba Pedraza y todos sus colegas para quienes Antonio Romera instala el descriptor de "Generación del 40". Cfr. Romera, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1951.

4 Este activo grupo de estudiantes de arquitectura tendrán entre sus efectos la movilización de una idea de modernidad "otra", es decir la que con la impronta del funcionalismo se pondrá cada vez más en la antípoda de una modernidad formalista. Cfr. Eliash, Humberto y Manuel Moreno. *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965. Una realidad múltiple*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989. Pág. 168 y ss.

5 Cfr. Lawner, Miguel *Memorias de una arquitecto obstinado*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío Bío, 2013. Impreso.

6 Neologismo derivado de la situación descrita por Mellado, Justo Pastor "Pequeña novela de la identidad plástica." en Guzmán, Fernando; Cortés, Gloria y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX). Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago: RIL Editores, 2003. Impreso. Esta situación histórica está descrita y argumentada con anterioridad en O, Patricio de la "La soledad del pintor/escritor de fondo: siete conversaciones con Justo Pastor Mellado". Memoria Licenciado en Artes con mención en Pintura. Santiago: Facultad de Arte, Universidad de Chile, 1987. Impreso.

cuenta de un proceso alterno en tanto se documenten las acciones del decano Sergio Larraín García-Moreno⁷ en orden a asumir la modernidad como acto de fe, lo que supondrá efectos estructurales en el currículo de la formación de los arquitectos, como es el reemplazo del profesor Miguel Venegas por Alberto Cruz Covarrubias en el curso fundamental de primer año que pasará de llamarse Composición Arquitectónica a Composición Pre-Arquitectónica, sutil diferencia que tal vez hoy no dimensiona el enorme efecto de su radicalidad, en tanto se instala la abstracción no figurativa como un anatema de la comprensión formal y espacial de la arquitectura. A partir de ese cambio la militancia de lo moderno se impone en la alianza explícita entre el nuevo Decano, los jóvenes profesores y aquellos estudiantes más inquietos, pese a lo cual no se logra una modificación de la pesada carga profesionalizante de la enseñanza de la arquitectura, aun cuando las presiones por una reforma estructural por parte de los estudiantes tenga episodios tan elocuentes como la quema de "los Vignola" en 1949.⁸

"Casualmente", según comenta el propio Méndez Labbé, él no quema "su Vignola", porque simplemente ese día no lo tenía a mano. Probablemente su acto fallido de no quemar las naves, en este caso naves que eran documentos de transferencia en la formación disciplinar de raíz academicista, se podría deber a la pulsión por ordenarlos y archivarlos. De hecho siendo estudiante le fue encomendada la organización del archivo de los proyectos de títulos en la biblioteca de la escuela, donde se encontró "casualmente" con el proyecto

de título de Roberto Matta Echaurren⁹, quien por cierto había inaugurado el trayecto: "estudiante-de-arquitectura-pintor-moderno", más de una década antes. Por lo que no quemar "su Vignola" será la otra cara de "archivar a Matta", en un momento en que la práctica de la pintura deberá esperar para Méndez Labbé un lugar y unas condiciones más propicias fuera del país.

De hecho, lejos del Chile y mientras esto acontece, ese mismo año 1949 el escultor argentino Claudio Girola¹⁰ viaja a exponer en la Librería Salto de Milán, auspiciado por los artistas del grupo *Movimiento per l'arte concreta* MAC.¹¹ Como en una película de cine, cuyo relato incrementa el tiempo real por la ficción del montaje, las sincronías aparentes no los encuentran allá. Europa no es tan pequeña, pero Chile sí. Por lo que poco tiempo después, ambos artistas serán parte del grupo que en 1952 llega a la Universidad Católica de Valparaíso, en donde fundan el Instituto de Arquitectura,¹² al cual se integra de manera permanente Girola a partir de 1954, en otra historia de migración.

La secuencia anterior nos deja una cantidad de hechos que dan cuenta de la potencial alternancia, convivencia y aún integración entre disciplinas, lo que nos retrotrae al momento en que los oficios vinculados con las prácticas artísticas suponían invertir

7 Cfr. Boza, Cristián. *Sergio Larraín García Moreno*. Bogotá: Escala, 1990. Impreso.

8 Respecto de este hecho hay varias versiones que solo se sostienen en la transcripción del relato oral de sus protagonistas en varios textos que lo denominan genéricamente como: "la quema del Vignola". En nuestro caso podemos citar el testimonio del mismo Francisco Méndez Labbé, quien nos relata que "El año 1949 fueron nombrados nuevos profesores en la Escuela de Arquitectura de la PUC, entre los que estaba Alberto (Cruz) y yo, momento en el cual los estudiantes José Vial y Arturo Baeza integraban el centro de alumnos, desde el cual se instiga la quema de copias del famoso libro de Vignola en las mansardas del último piso de la Casa Central, donde se hizo una fogata con los libros, que donde cada uno quemaba el suyo, resultado de lo cual nos echaron y los estudiantes se retiraron siguiendo esa decisión. Poco después se nombra a Sergio Larraín García-Moreno, quien a su vez aleja a los antiguos profesores, nombra a (Emilio) Duhart como profesor de Urbanismo, y yo como adjunto de Urbanismo (en tercero y cuarto año) y a Alberto (Cruz) en un curso de formación plástica en primer año." entrevista a Francisco Méndez Labbé. Santiago de Chile. 06 de junio de 2013. Inédita.

9 Titulado como "La Liga de las Religiones" el proyecto final de arquitectura de Roberto Matta Echaurren lo realiza entre 1932 y 1933 Cfr. BERRÍOS, María. *Arquitecturas humanizadas. Matta Arquitecto.* En AA.VV. *Matta Centenario 11.11.11*. Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago de Chile, 2011.

10 Claudio Girola Iommi (1923-1994) fue un escultor argentino que integró activamente el debate de instalación de la abstracción concreta en su país, en la cercanía de un amplio y no menos heterogéneo grupo de "pintores modernos", que abren los fuegos con el Manifiesto de los Cuatro Jóvenes (1942), siguen con la Revista Arturo (1944) e irrumpen con el Grupo Concreto Inventionista (1946). El contexto de su trabajo inicial en la cercanía de Tomás Maldonado se puede revisar en Escot, Laura. *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual teórico*, Ed. Patricia Rizzo. Buenos Aires, 2007.

11 Conocida es la reciprocidad de esa acción, la que supondrá la exposición del Grupo MAC en Chile, en el Hotel Miramar de Viña del Mar, patrocinada por el Instituto de Arquitectura de la UCV en 1953. Cfr. Rossi, Cristina. *Aventura y peripecia: en la obra sobre papel de Claudio Girola.* En AA.VV. *Girola. Tres Momentos de Arte, Invencción y Travesía 1923-1994*. Santiago de Chile: Fundación Telefónica, 2007.

12 Sobre la fortuna crítica de las aproximaciones historiográficas más recientes a este momento canónico de la historia de la arquitectura chilena y su relación con las artes visuales, ver Berrios, María. *Arquitectura invisibles y poesías de la acción.* en catálogo *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2010; y Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*, Buenos Aires: Ediciones ARQ, 2011. Impreso.



Museo a Cielo Abierto, fotografía de José de Nordenflycht. Valparaíso, 2013.

la destreza y el talento en un resultado monodisciplinar; cada artista se reconocía a sí mismo y era identificado socialmente como "un escultor", "un arquitecto" o "un pintor". Y, según fuera el caso, podría incluso fingir indistintamente como tal desde cada una de esas prácticas dependiendo de la demanda. Para ejemplificar lo anterior podríamos recurrir a rutilantes capítulos de la historia del arte, sobre todo desde la primera modernidad en donde la estructura de la división del trabajo artístico hacía recomendable que un escultor le pusiera precio a su trabajo como si fuera un arquitecto, aun cuando el producto de su afán circunstancialmente se reconociera y valorara como una pintura. El denominado "concurso" de las artes, será entonces la primera línea de una confrontación posible entre arquitectura y pintura.¹³

¹³ Tal como se establece en el clásico estudio De Fusco, Renato. *El Quattrocento en Italia*. Madrid: Istmo, 1999; y como recientemente se recoge en las investigaciones sobre los comitentes de la obras y su rol en la definición de los encargos durante la cultura del Renacimiento, cfr. Settis, Salvatore. *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*. Torino: Einaudi, 2010.

En ese contexto es interesante pensar cómo el pintor debió desmarcarse de la función auxiliar que le imponía el arquitecto y el escultor desde la antigüedad, ya que al despuntar la modernidad ese orden de la división del trabajo artístico no cambió radicalmente, porque la "cadena alimenticia" del arte seguía encabezada por los arquitectos.

Siglos más tarde, este prurito de convergencia en la acción de una práctica que allega los esfuerzos de arquitectos, pintores y escultores será el origen de la discusión sobre la integración de las artes, la que deviene como un tópico en expansión para la lectura sobre el desarrollo de la modernidad periférica que se instala en América Latina durante los años de post guerra. Será en ese contexto que se documenten proyectos de gran impacto encabezados por Brasilia, o los proyectos de las Ciudades Universitarias en Venezuela y México,

por mencionar a los de mayor envergadura, a los que se suman un sinnúmero de experiencias por toda la región.¹⁴

En ese contexto epocal, Méndez Labbé debe construir las condiciones para una migración desde la arquitectura a la pintura, lo que no le resultará fácil, aun cuando su relación formal con la instrucción en el campo de la pintura haya corrido aparentemente de manera paralela a la de arquitecto. Decimos aparentemente porque a pesar de haber asistido entre 1940 y 1943 a clases de pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile con el pintor Carlos Pedraza¹⁵, supliendo en parte su inclinación inicial por dedicarse a la pintura -según él mismo relata- Pedraza le enseñará la práctica del dibujo académico que será una "jaula de oro" de donde cuesta mucho salir, ya que mientras hacer un dibujo "bueno" es muy fácil pues la estructura es persistente, por lo que construir una imagen fuera del paradigma ilustrativo es muy difícil de lograr, y como en el dibujo "no-figurativo" hay pura poiesis, esa convicción la podrá invertir desplazadamente en el campo proyectual de la arquitectura desde su migración disciplinar hacia la pintura.

2. MIGRACIÓN TEMPORAL: 1959-1969

"La Historia del Arte nos enseña que no está formada por la mayor o menor verdad que encierran sus obras, sino por lo que ellas tienen de -distinto-"

Francisco Méndez Labbé

En 1959 Méndez Labbé viaja nuevamente a París, sin embargo este viaje tendrá connotaciones muy diferentes a los anteriores. Lo acompañará su novia para formar una familia, apenas llegan a destino. Viajará con una beca obtenida por sus logros disciplinares desde la arquitectura, lo que al parecer nunca consideró más que como una buena excusa, ya que en definitiva viajará para dedicar sus mayores esfuerzos a desarrollar un proyecto pictórico personal, aun cuando el trabajo como arquitecto le consuma buena parte de su afán cotidiano.

Por lo que llegado a este punto, y después de varios viajes anteriores, ahora más bien migrará. Pero como un migrante moderno, en donde se encarna el sentido de un ulterior anatema posible, ese que dice: mirar es migrar.

En efecto, si la acepción de migrar se nos revela como un cambio de lugar por poderosas razones biológicas o económicas, desde su acepción biopolítica la práctica de mirar nos obliga a ejercer una acción que fuerza al cuerpo, somete el campo de visión y obliga al ojo.¹⁶

La genealogía de esta migración hacia otro tiempo -el tiempo de la pintura- tiene su origen dos años antes, en 1957, momento en el que se había convocado al concurso nacional de arquitectura para el proyecto de la nueva Escuela Naval de la Armada de Chile en Valparaíso. A dicho concurso acuden más de cien arquitectos del país en su primera etapa, quedando seleccionados para la segunda solo cuatro equipos, entre los cuales finalmente la propuesta

¹⁴ Damaz, Paul. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963. Impreso.

¹⁵ Carlos Pedraza Olguín (1913-2000) fue un pintor formado como discípulo de Jorge Caballero en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde desarrolla una larga carrera docente sucediendo a Pablo Burchard en la cátedra de pintura, a partir de lo cual ocupa sucesivamente los cargos de Secretario y Director de la Escuela para ser finalmente Decano de la Facultad de Bellas Artes en 1963.

¹⁶ Por cierto, este anatema no es gratuito ni menos pretende ser original, sobre todo si leemos atentamente la palabra del poeta que canta la condición moderna del pintor, Cfr. Baudelaire, Charles *"El pintor de la Vida Moderna"*. *Pensar & Poetizar* 1, Trad. Alfonso Iommi y Bruno Cuneo, 2001.

del Instituto de Arquitectura de la UCV liderada por Francisco Méndez Labbé recibirá el cuarto lugar,¹⁷ lo que probablemente sea una derrota que lo moviliza definitivamente a dedicarse a la pintura. Ello no por despecho, sino que más bien por la coyuntura de que el sistema de prueba del viento que él implementa para el prototipo del proyecto será un antecedente clave para que le sea adjudicada la beca que lo llevará a migrar a París.

En la capital francesa podrá refirmar con el desarrollo de un programa de trabajo, su convicción en una modernidad trascendente, distante de aquella que se apagaba detrás de la moda de turno, como la que se había robado la idea del arte moderno y la había dejado instalada en Nueva York. Sino que más bien cercana a la que hizo el tránsito inverso, desde Nueva York hacia París, camino que había hecho el artista de origen estadounidense, Henri Goetz, radicado en la capital francesa a partir de 1930.

Será en 1961 el momento en que Méndez Labbé tendrá un encuentro decisivo con Goetz, quien lejos de tácticas y estrategias vanguardistas de corto plazo, había construido un camino propio en torno a la abstracción desde su ubicación equidistante entre la pintura concreta y el surrealismo. Para el momento en que lo conoce, Goetz estaba a cargo de clases de pintura en el *Conservatoire de Fontainebleau*, lugar a donde lo invita a trabajar con él. Desde este entonces, comienza su lento camino al desaprendizaje de la academia chilena, esa "jaula de oro" que podía ser tan persistente como imbatible en el desmontaje del oficio.

Sumado a ello viene la interacción con otros artistas, entre los cuales el que le hará más sentido en la búsqueda por construir la identidad de su lenguaje plástico será Georges Vantongerloo, al que había conocido por intermediación de Claudio Girola durante un viaje anterior en 1956 y con quien retoma contacto permanente hasta la muerte de él en 1965. Como sabemos, Vantongerloo tenía en su trayectoria el haber trabajado con el grupo Neoplasticista holandés liderado por Piet Mondrian, en donde los desencuentros, exclusiones y conflictos derivados

del fundamentalismo le costaron la salida del grupo a Van Doesburg¹⁸ y una distancia prudente al mismo Vantongerloo, cuyo experimentalismo no cabía en las explicaciones metafísicas que hacían irreductibles las coordenadas de Mondrian. Méndez Labbé no solo estará sometido a la deslumbrante e insomne tarea de enfrentarse a los originales, sino que igualmente la ansiedad de las influencias se va desmarcando de los mitos y va adentrándose en los relatos orales y su historia posible, en la apropiación de un tiempo moderno siempre mucho más presente, donde la cercanía de Georges Vantongerloo seguramente acelera ese proceso, bastando ver las obras del belga que ya lo habían desmarcado de su origen neoplasticista.¹⁹

Pero París no solamente será un tiempo para la pintura, sino que más allá de ello se le devela como un tiempo para la reflexión sobre el arte de una modernidad que desde Chile es mirada a lo lejos, desde las ansiedades que provoca la distancia de una lejanía que era mucho más que geográfica. En ese momento el encuentro con otros artistas latinoamericanos y chilenos en París abrirá los tránsitos de otros caminos posibles.

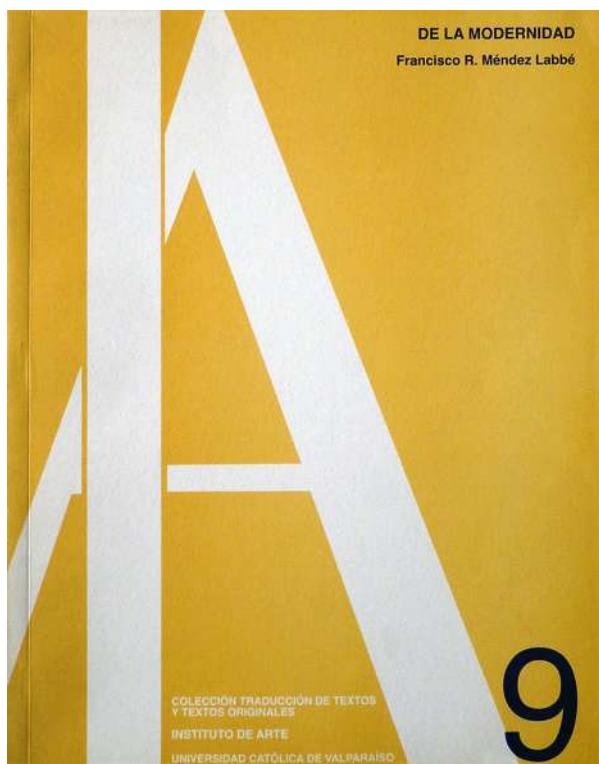
Entre estos "chilenos en París" conocerá a Enrique Zañartu, del cual ya conocía su obra en Chile a partir de una exposición organizada por Carmen Waugh, con quien establece un grado de interlocución, complicidad y apoyo importante, ya que en el ejercicio de ser artista no solo había que pintar, sino que hablar y escuchar de pintura.

El canon dicta que la modernidad en el arte del siglo pasado debe evocarnos inmediatamente una asociación direccionada al debate sobre la figuración; de abstractos pasamos a concretos y de concretos pasamos a no figurativos, todo lo cual obliteraba

¹⁸ Para cotejar el tono de los históricos diferendos entre Mondrian y Van Doesburg ver Mondrian, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1993. También ver Doesburg, Theo van. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1985.

¹⁹ Georges Vantongerloo (1886-1965), pintor de origen belga radicado en Holanda, siendo uno de los adherentes del primer manifiesto de De Stijl (1917) y colaborador de la revista del mismo nombre. Años después será miembro fundador del movimiento Abstraction-Création en París (1931), manteniendo cercanía con Piet Mondrian, Max Bill y Antoine Presvner. Sobre su obra, recientemente se ha realizado una completa exposición retrospectiva Cfr. Brett, Guy et al. *Georges Vantongerloo. Un anhelo de infinito*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2009.

¹⁷ Márquez, Jaime. "Concurso Escuela Naval" 43 CA, marzo, 1986.



Francisco Méndez, *De la Modernidad*. Colección Traducción de Textos y Textos Originales. Instituto de Arte UCV, n° 9. Archivo José de Nordenflycht. 1998.

el hecho de que en su representación más estricta siempre una figura es ficción, aun cuando funcione como pálido reflejo de una anhelada realidad. En la síntesis de esta argumentación deviene la convicción de que la pintura se nos devela como un presente eterno, activando su percepción por pura presencia. De ahí que Méndez Labbé no escatima argumentos concretos para insistir que él es un pintor "absolutamente moderno".

Por lo demás, como es sabido, Zañartu es hermano de Nemesio Antúnez, a quien Méndez Labbé conocía desde su coincidencia como estudiantes de arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Nuevamente pareciera que todo lo ancho y ajeno del mundo no es suficiente como para que dos artistas chilenos del mismo origen se vinculen, lo que al regreso de Méndez Labbé se constata en la oportunidad de invitar a Zañartu como profesor visitante a la Escuela de Arquitectura de la UCV en 1972.²⁰

²⁰ "Carta de José Vial, director Escuela de Arquitectura de la UCV dirigida a Enrique Zañartu", fechada el 24 de julio de 1972, Archivo José Vial Armstrong Escuela de Arquitectura y Diseño Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,

Un origen común basado en la idea de que el talento o predisposición natural del artista para asumir con éxito una práctica específica como es el arte de pintar, surge porque en la capa epitelial del ojo tenga más conos y bastoncillos que el resto de los hombres, como el oído pleno en la música. El "colorista" ve más tonos, el ojo agudiza su capacidad para ver más colores, sus valores, sus pasajes, sus pantallas, van configurando una imagen, donde esta aparece sin antes haber existido, donde esa misma capacidad se agudiza para percibir los intervalos desde donde surge la imagen.

Mientras arriba a esas conclusiones coincide en ese "tiempo de la pintura" europeo con la presencia de Godofredo Iommi quien venía explorando la gestión de un proyecto de conexión directa con la modernidad. *Amereida* será la búsqueda, la partida, y también la prueba de la insatisfacción, la búsqueda de un vínculo en constante movimiento. *Amereida* comienza en América, viaja, va y viene a Europa; en medio de ese tránsito aparecen las *phalene*²¹ y registro en la revista *Ailleurs*, fundada en 1962 por el artista uruguayo Carmelo Arden en colaboración con Henry Tronquoy.²²

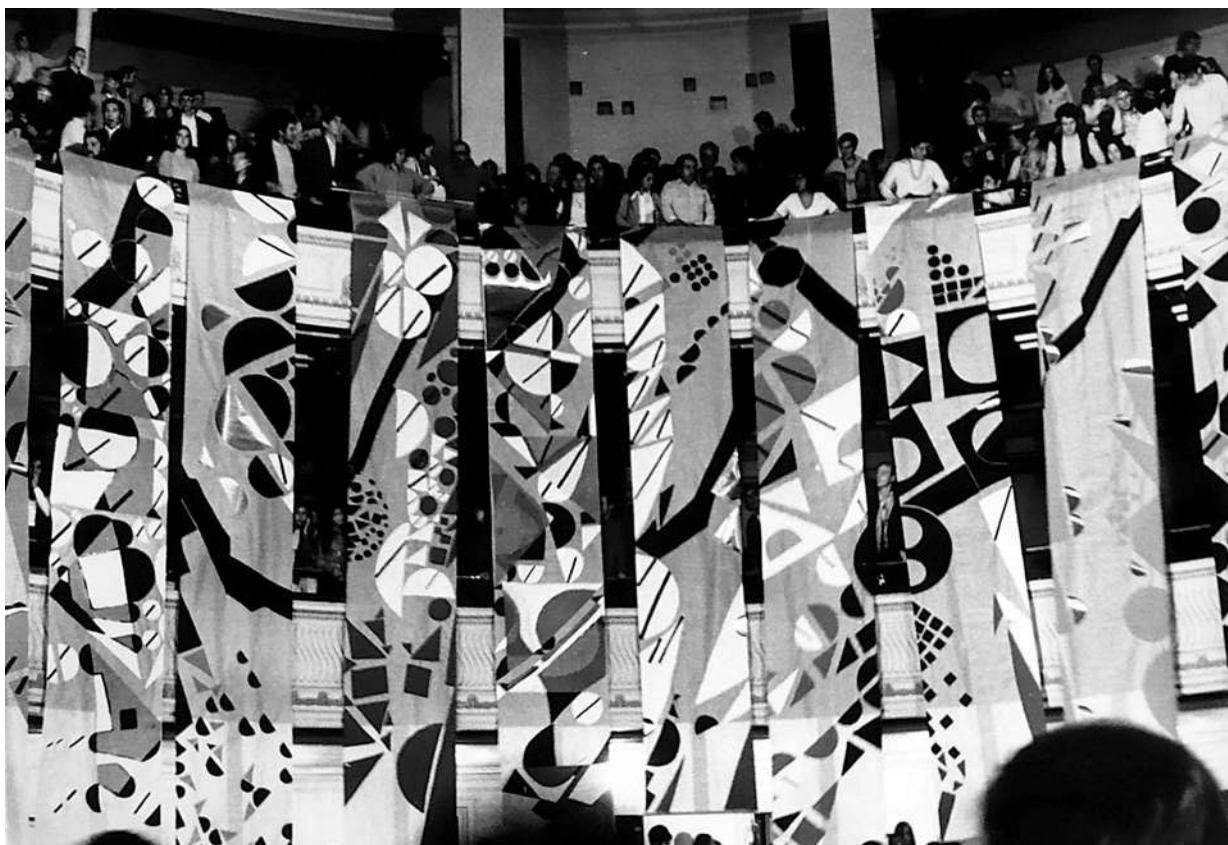
Estos actos poéticos, la poesía misma, no le serán indiferentes al pintor. Sin embargo, para Méndez Labbé claramente la plástica en su dominio sobre la materia y la pintura en particular no caerán rendidas al imperio de la palabra que ya se comienza a instalar en las explicadas primeras apariciones del arte conceptual.²³ Llega el momento del retorno al lugar de la pintura.

donde se contextualiza la invitación del artista chileno radicado en Francia como apoyo a la formación en Diseño, solicitándole que dicte durante los meses de octubre y noviembre de 1972 un curso de grabado.

²¹ "La 'PHALÉNE' se denomina al juego poético o ronda abierta a la voz y figura de todos, por aquello de Lautremont "La Poésie doit être fair par tous et non par un". Ronda iniciada en Valparaíso en el año 1953." Iommi, Godofredo. "Phaléne del Golpe de dados". *Amereida*. Revista de Poesía en colaboración con la "Reveu de Poésie". Viña del Mar, 1969. Impreso.

²² Henri Tronquoy fue un diseñador francés que se integró a las actividades del Instituto de Arquitectura de la UCV desde su participación en la primera Travesía que en 1965 fue convocada por el poeta Godofredo Iommi y el arquitecto Alberto Cruz. A partir de ello establece una intensa colaboración académica y artística que se ve dramáticamente interrumpida con su muerte en un accidente aéreo en 1968.

²³ En su texto Méndez Labbé, Francisco *De la Modernidad en el Arte*. Santiago de Chile: Autoed., 1998. Originalmente publicado como el número 9 de la Colección Traducción de Textos y Textos Originales. Instituto de Arte UCV. 1998.



Oda: América no invoco tu nombre en vano, Teatro Municipal de Viña del Mar. Fotografía de las galerías intervenidas con pendones pictóricos. Archivo José de Nordenflycht. 1970.

3. MIGRACIÓN ESPACIAL: 1969-1979

"¿Se puede hablar de los bordes de una costa? Seguramente. Pero borde dice otra cosa que límite. Pensemos en el lecho de un río..."

Louis Dalla Fior

El 11 de diciembre de 1970 se llevó a cabo en el teatro Municipal de Viña del Mar la primera presentación de la oda *América: el camino no es el camino*; un montaje artístico multidisciplinar que rescata de algún modo el sentido de apertura de la decimonónica *Gesamtkunstwerk*, instalándose en nuestra historia del arte con gran originalidad y sigilo. En medio de un elenco interdisciplinario entre los que se contaba con el grupo musical *Los Jaivas* y una multitudinaria presencia de

estudiantes de varias carreras de la Universidad Católica de Valparaíso, participaron Alberto Cruz, Claudio Girola, Alberto Arce y Francisco Méndez Labbé como parte del equipo de "plástica". Es decir, se asumía que en ese espacio a medio camino entre las Bellas Artes de antaño y las Artes Visuales de hoy, había que defender la particularidad del oficio de las Artes Plásticas.

Esa acción fue el comienzo de un trabajo colectivo que iba a marcar el destino del trabajo académico de Méndez Labbé, quien desde 1971 -y hasta 1986- será Director del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, lugar donde una de sus primeras iniciativas fue la realización de pinturas murales en el espacio urbano de Valparaíso, movilizando a numerosos grupos de estudiantes que entre 1969 y 1973 ayudaron a pintar con látex cerca de 60 murales, los cuales

estaban rigurosamente diseñados por Méndez Labbé y otros artistas convocados para la iniciativa, como Eduardo Pérez (Eduperto), Eduardo Vilches²⁴ y Nemesio Antúnez.²⁵

En medio de ese prolífico proceso de enseñanza sobre la base de los principios de una universidad post reforma, entendida como una herramienta mediadora para hacer comparecer lo público desde el arte moderno -y de paso poniendo en tensión la disputa por las calles que llevan las brigadas muralistas en una agenda desde la ilustración premoderna- Méndez Labbé organiza en 1972 su primera gran exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes, desplegando en el segundo piso una gran cantidad de obras, soportes y formatos que testimoniaban su empeño por darle coherencia al corpus de su proyecto pictórico.

Las exposiciones sobre su trabajo no serán recurrentes. Por el contrario, treinta años después vendrá a realizar una segunda exposición en el mismo lugar²⁶, en medio de lo cual solo podríamos consignar en 1981 aquella muestra en la Sala Viña del Mar junto a Girola con características de retrospectiva²⁷. Y es que Méndez Labbé lejos de ser un pintor autista, es un pintor que largamente va concentrando el trabajo de taller a través de la interlocución controlada y contenida entre la extensión de la docencia y el experimentalismo más pudoroso de "los trabajos y los días".

Así se devela como un artista que en tanto no buscó hacer una "carrera", menos pudo avizorar meta alguna, más que la posibilidad cierta de oficiar en su acción la visibilidad de su trabajo enfrentado a unos pocos ojos reunidos en torno a una exposición permanente y vigilante de sí misma, que siempre será retrospectiva.

Esa retrospectación es la anacronía del espacio figurativo al decir de Francastel,²⁸ la que revisada por Julián Gallego quien se pregunta cuándo comienza el "cuadro" en la historia del arte, es sumamente útil a la hora de considerar que la habitual mirada simplificadora que integra forzosamente, si es que no doblega, a la pintura y la arquitectura, no sería una acción de tiempos inveterados, digamos premodernos, sino que bastante más actual. La pintura no muere, ni menos resucita. Solo los pintores mueren, y hasta el momento no sabemos si ha resucitado alguno, por lo que no debería extrañarnos la obsesión por la trascendencia de lo representado en el espacio del "cuadro" figurativo. Lo que en el caso de la opción no-figurativa es igualmente ficcional, toda vez que es un relato construido desde la retracción voluntaria del discurso. Presencia por ausencia dirán otros mirando a Malevich, que se pregunta sobre un mundo donde hemos perdido los objetos, y que nos ha dejado un cuadro blanco sobre blanco.

A distancia de aquello, Méndez Labbé, desde su primera exposición de 1972, pareciera que nos increpa con firmeza insistiendo que frente a la tela en blanco no se duda, que se enfrenta directo porque pintar es una aventura, en que no se sabe cuándo ni cómo se termina, y que en ese migrar del ojo el cuadro aparece cuando está terminado.

De ahí que la cuestión de la pintura representacional,²⁹ o de la presentacional en este caso, es una problemática irreductible que atraviesa las migraciones de Méndez: disciplinar en tanto la arquitectura que profesa es la que deriva de un

²⁴ Un registro del proyecto de pintura mural de Vilches realizado durante el primer semestre de 1973, y hoy borrado, se puede revisar en AA.VV. *Eduardo Vilches*. Impresora Óptima. Santiago de Chile, 2007.

²⁵ El proyecto de Nemesio Antúnez suponía la realización de un mural en alguna pared que pudiera ser vista desde la casa de Pablo Neruda en el Cerro Florida de Valparaíso. Sus ocupaciones como Director del Museo Nacional de Bellas Artes le obligaron a dejar pendiente su proyecto para el segundo semestre de 1973, cuando ni los más pesimistas presagios harían suponer que la espera tendría un lapso de diecisiete años.

²⁶ Méndez Labbé, Francisco. *Pintura de presencia*, Exposición realizada en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, desde el 16 de julio al 18 de agosto de 2002.

²⁷ Exposición *Claudio Girola y Francisco Méndez*, Sala Viña del Mar, noviembre 1981, en cuyo catálogo se lee la siguiente precisión de Méndez Labbé: "Cálculo que va desde el color como conformador de una especialidad natural, hacia el color al servicio de una especialidad que se extiende en su propia interioridad en una suerte de disposición "restada". Doble vínculo que va y viene del espacio natural en que el color "señala", al de un espacio en que el color, como "presencia", establece un llamado a otro espacio, aquel que queremos sugerir como propiamente "americano" (s/p).

²⁸ Cfr. Francastel, Pierre. *La realidad figurativa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970. Impreso. Y Francastel, Pierre. *La Figura y el Lugar*. Barcelona: Laia/Monte ÁVILA, 1988. Impreso.

²⁹ Sobre este tópico remitimos al lúcido texto Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

movimiento moderno funcional y plástico; temporal cuando se pregunta de qué modernidad es este lugar; espacial en tanto deslocaliza la "situación" del cuadro.

Respecto de esto último, el paisaje y su pintura no le será ajeno a Méndez Labbé, más bien enfrentará la cuestión del debate inaugurado por la modernidad desde la categoría de lo sublime (Bozal 67), transfiriéndolo a la idea de grandeza³⁰. Con ese giro, podrá plantear en una serie de seis composiciones en témpera sobre cartón blanco que expondr  en 1981, que toda la pintura, es decir su pintura, aparece "en el límite entre abstracción y paisaje".

En ese punto de inflexión es que arriba finalmente a la teoría de su praxis a través de lo que él denomina la "pintura no albergada", entendida como la que se retrae de la función de contener representacionalmente al espacio, siendo un objeto pictórico que no depende de un soporte definido en la preexistencia artificial o natural.

Es así como sobre la migración espacial, errante en el ojo ajeno, hay un legado del que historiogr ficamente debemos hacer cargo, ahí donde resuenan las palabras de Méndez Labbé: "La Pintura no Albergada se alar  un lugar y compartir  con él su destino."

JOSÉ DE NORDENFLYCHT

Historiador del Arte. Doctor en Historia del Arte, Universidad de Granada y Magister en Historia, Universidad Católica de Valparaíso. Académico e investigador de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha. Presidente del Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios ICOMOS Chile.

³⁰ Cfr. Méndez Labbé, Francisco. *De la grandeza: lo sublime en la naturaleza 4*. Colección traducción de textos y textos originales. Instituto de Arte, Universidad Católica de Valparaíso, 1988. Impreso.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles. "El pintor de la Vida Moderna". *Pensar & Poetizar* 1. Trad. Alfonso Iommi y Bruno Cuneo. (2001). Impreso.
- Berrios, María. "Arquitecturas invisibles y poesías de la acción". *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010. Impreso.
- . "Arquitecturas humanizadas. Matta Arquitecto". *Matta Centenario 11.11.11*. Centro Cultural Palacio de la Moneda. Santiago de Chile, 2011. Impreso.
- Boza, Cristián. *Sergio Larraín García-Moreno*. Bogotá: Escala, 1990. Impreso.
- Bozal, Valeriano. "Categorías estéticas de la modernidad: sublime y patético". *La Balsa de la Medusa* 3 (1987): 67. Impreso.
- Brett, Guy et al. *Georges Vantongerloo. Un anhelo de infinito*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009. Impreso.
- Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Ediciones ARQ, 2011. Impreso.
- Cruz, Alberto. "Proyecto para una capilla en el fundo 'Los Pajaritos'". *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso* 1 (1954): 235-242. Impreso.
- Dalla Fior, Louis. *Exposición de Pintura*. Catálogo Méndez. Museo Nacional de Bellas Artes Santiago de Chile, 26 sept. - 15 oct. 1972, s/p. Impreso.
- Damaz, Paul. *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963. Impreso.
- De la O, Patricio. "*La soledad del pintor/escritor de fondo: siete conversaciones con Justo Pastor Mellado*". Memoria Licenciado en Artes con mención en Pintura, Santiago: Universidad de Chile, 1987. Impreso.
- Doesburg, Theo van. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985. Impreso.
- Eliash, Humberto y Manuel Moreno. *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965. Una realidad múltiple*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989. Impreso.
- Enaudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1999. Impreso.
- Escot, Laura. *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual teórico*. Ed. Patricia Rizzo. Buenos Aires: Banco Finansur, 2007. Impreso.
- Francastel, Pierre. *La Figura y el Lugar*. Barcelona: Laia/Monte ÁVILA, 1988. Impreso.
- . *La realidad figurativa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1970. Impreso.
- Gallego, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.
- Iommi, Godofredo, et al. *3 Odas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Impreso.
- . "*Phaléne del Golpe de dados*". *Amereida*, Revista de Poesía en colaboración con la "Revue de Poésie". Viña del Mar, 1969. Impreso.

- Lawner, Miguel. *Memorias de un arquitecto obstinado*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío Bío, 2013. Impreso.
- Márquez, Jaime. "Concursos y especificidad en arquitectura". *Revista CA 43*. Santiago, 1986. Impreso.
- Mellado, Justo Pastor. "Pequeña novela de la identidad plástica." en Guzmán, Fernando; Cortés, Gloria y Juan Manuel Martínez (compiladores). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX), Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago: RIL Editores, 2003. Impreso.
- Méndez Labbé, Francisco. *Cálculo pictórico*. Santiago de Chile: Imprenta Quebecor World Chile SA, 1991. Impreso.
- . *De la grandeza: lo sublime en la naturaleza 4* (1998). Valparaíso: Instituto de Arte, Universidad Católica de Valparaíso. Impreso.
- , ed. *Hora de la Divergencia*. Santiago de Chile, 2003. Impreso.
- . *Pintura de presencia*. 16 jul. – 18 ago. 2002. Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Impreso.
- Mondrian, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993. Impreso.
- Romera, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1951. Impreso.
- Rossi, Cristina "Aventura y peripecia: en la obra sobre papel de Claudio Girola". Girola. *Tres Momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994*. Santiago de Chile: Fundación Telefónica, 2007. Impreso.
- Settis, Salvatore. *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*. Torino: Einaudi, 2010. Impreso.