

# EL CONCEPTO DE *PINTURA NO ALBERGADA* Y SU PRÁCTICA EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE VALPARAÍSO (1969-1992) <sup>1,2</sup>

THE CONCEPT OF *NON-SHELTERED PAINTING* AND ITS PRACTICE IN THE SCHOOL OF ARCHITECTURE OF VALPARAÍSO (1969-1992)

MAGDALENA DARDEL CORONADO\*

Magdalena Dardel Coronado <sup>3</sup>  
Universidad de Los Andes  
Santiago, Chile

## Resumen

Este artículo investiga la noción de Pintura no albergada, planteada por el pintor, arquitecto y profesor Francisco Méndez Labbé en la Escuela de Arquitectura y el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso. El concepto surgió desde un cuestionamiento de los medios tradicionales de la pintura a través de un abandono paulatino de la superficie, idea que se inserta dentro de una trayectoria mayor en donde el artista buscó tanto un desprendimiento del soporte como una relación con el entorno.

Si bien fue formulado en 1979, cuando Méndez impartió un taller con ese nombre, las experiencias que cuestionaron el medio comenzaron con los "signos" realizados en los actos poéticos en la década de los sesenta y prosiguieron con murales abstractos hechos entre 1969 y 1973 en Valparaíso y los ejercicios de Pintura no albergada, llevados a cabo en Ciudad Abierta (Ritoque) y en viajes por Chile. Durante los noventa, se desarrollaron también en el Museo a Cielo Abierto y en las acciones de pintura digital. Pese a su diversidad, estas propuestas están aunadas por la supresión de los límites y el cuestionamiento del medio, lo que lleva a sugerir un vínculo con la noción de campo expandido definida por Rosalind Krauss.

Las ideas de Krauss fueron introducidas a la Escuela de Arquitectura por Claudio Girola, quien las vinculó con su trabajo. Méndez, por su parte, no citó el texto, pero —como se demostrará a través de sus escritos y ejercicios— hay en su obra una reflexión sobre la teoría del campo expandido. Se propone que este arquitecto logró adaptar el planteo de la historiadora norteamericana a su obra, sugiriendo un análisis de la pintura que superara la especificidad medial para relacionarse con el entorno gracias a un soporte ya no bidimensional y rígido, sino abierto y ambiguo.

## Palabras clave

campo expandido; entorno; inespecificidad medial; Pintura no albergada; soporte

## Abstract

*This article investigates the notion of non-sheltered painting, proposed by the painter, architect and professor Francisco Méndez Labbé in the School of Architecture and the Art Institute of the Catholic University of Valparaíso. The concept arose from a questioning of the traditional means of painting through a gradual abandonment of the surface, an idea that is inserted within a larger trajectory in which the artist sought both a detachment from the support and a relationship with the environment.*

*Although it was formulated in 1979, when Méndez gave a workshop with that name, the experiences that questioned the medium began with the "signs" made in the poetic acts in the decade of the '60s and continued with abstract murals made between 1969 and 1973 in Valparaíso and the exercises of non-sheltered Painting, carried out in Ciudad Abierta (Ritoque) and in trips through Chile. During the '90s, and also developed at the Open Air Museum and in digital painting actions. In spite of their diversity, these proposals are united by the suppression of the limits and the questioning of the medium, which leads us to suggest a link with the notion of an expanded field defined by Rosalind Krauss.*

*Krauss's ideas were introduced to the School by Claudio Girola, who linked him to his work; Méndez, for his part, did not quote the text, but —as we will demonstrate through his writings and exercises—in his work there is a reflection on the theory of the expanded field. We propose that this architect managed to adapt the approach of the North American historian to his work, suggesting an analysis of painting that surpassed the medial specificity to relate to the environment, thanks to a no longer two-dimensional and rigid support, but open and ambiguous.*

## Keywords

*environment; expanded field; medial non-specificity; mounting; non-sheltered Painting*

## El espacio como estrategia vinculante

El grupo refundador de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso (EAV), llegado a la Universidad Católica de dicha ciudad en 1952 y liderado por Alberto Cruz, sugirió una renovación del oficio arquitectónico al entenderlo de manera interdisciplinaria, basado en una relación con la poesía. Esto le otorgó un sello particular y definitorio a la institución y al sistema de enseñanza que desde ahí impartieron. En términos formales, el conjunto de académicos desarrolló dos instancias: la Escuela de Arquitectura, desde donde se dictaba la carrera universitaria conducente al título profesional de arquitecto y el Instituto de Arquitectura, fundado por ellos mismos, donde se desarrollaba el área de investigación, de sello marcadamente experimental.

Para lograr la pretendida relación entre arquitectura y poesía como manera de vincularse al entorno, la Escuela buscó insistentemente una relación con el espacio público, entendiendo la ciudad como un laboratorio (Berríos, 2014). Se puede tomar como antecedente la exposición de pintura y escultura abstracta argentina que organizaron a fines de 1952 y que pretendió hacer dialogar las obras con el paisaje, situándolas justo frente al mar (Crispiani, 2011) y, sobre todo, las experiencias pedagógicas llevadas a cabo por los docentes en sus primeros años porteños. Fue Alberto Cruz quien instaba a sus estudiantes a caminar por la ciudad, incluso mientras fue profesor en Santiago. Al llegar a Valparaíso, la actividad tomó un carácter formativo al entregarle a cada alumno a inicios del año académico y al azar una fotografía de una casa de Valparaíso, que ellos debían encontrar caminando (Pérez de Arce, 2010).

En una bitácora de viaje de la travesía Amereida<sup>4</sup>, efectuada en 1965, Girola narró la participación del grupo en una procesión religiosa, el diálogo con profesores y alumnos de una escuela rural y la visita a un cementerio local (Girola, 2007, p. 226); todas entendidas como instancias reflexivas centradas en la comprensión y apropiación del espacio. La perspectiva poética desarrollada por la EAV tuvo un correlato en la experiencia espacial, tanto urbana como rural, que se condensó en su sistema pedagógico y que constituye su aspecto más novedoso y radical en relación con la enseñanza de la arquitectura (Devabhaktuni, Guaita & Tapparelli, 2015).

Una de las estrategias empleadas fueron los actos poéticos, que tras la estadía en Europa de algunos de los miembros, tomaron el nombre definitivo de *phalène*. Los primeros actos se realizaron a mediados de la década de 1950 y fueron formulados y liderados por Godofredo Iommi, el poeta del grupo. El término *phalène* designa en francés a un tipo de mariposa nocturna que vuela hacia la luz, donde finalmente muere quemada, por lo que

en zoología se le conoce por su carácter errante. Se ha sugerido que este apelativo habría sido dado por Iommi al abrir al azar un diccionario francés (Pérez, 1993). La anécdota, de evidente reminiscencia vanguardista por su obvio paralelo con el mítico bautizo del dadaísmo, debe ser considerada poética antes que verdadera. En realidad, el nombre fue otorgado en Europa a principios de la década de 1960 (para 1962 ya se registran *phalènes*) y corresponde a una prefiguración de ciertos aspectos que Iommi desarrolló durante la década siguiente en la *Carta del errante*, publicada en 1976, donde discutió la relación entre poesía y realidad.

En los actos se declamaba poesía en un recinto público de forma poco o nada planificada. Luego se abrían a la plástica, a través de obras o mediante registros denominados *signos*, entendidos estos como un ejercicio que surgía desde la urgencia y espontaneidad del acto poético y que no pretendían trascender a él, sino que más bien funcionaban como un indicio visual y momentáneo. En algún momento de 1962 o 1963, en un acto poético liderado por Iommi en la ciudad francesa de Vézelay, este invitó a Méndez a intervenir con una propuesta pictórica. Su primer impulso fue negarse ante la ausencia de materiales. Tras ello, encontró una enorme piedra blanca la que, al poner encima del árbol alrededor del cual se desarrolló la *phalène*, reconoció como hecho plástico. Luego escribió:

Quando descubrí la piedra estaba todavía en el entendido convencional de la pintura. El ciruelo podía ser un caballete, la piedra el soporte sobre el cual trataría de insertar algún signo. Pero cuando la levanté y la pusimos ahí arriba, se impuso por sí misma que quedara así y que no iba a ser otra cosa que lo que había allí. Se había producido en el transcurso el paso de una relación que quería ser pictóricamente convencional a una situación pictórica albergada por la poesía (Iommi, 1979, p. 100).

La intervención de Méndez sirvió para que Iommi conceptualizara la noción de signo pictórico, entendida como el residuo físico de la *phalène*, esencial pero no definitorio de la acción. Esto permitió consolidar el acto poético como hecho artístico colectivo y multidisciplinario. Al igual que todas las acciones creativas emprendidas por la EAV, se caracterizó por la participación y construcción grupal a la vez que una autoría individual. Por ello, el arquitecto Alejandro Crispiani (2011) lo definió como jerárquico, liderado por el poeta y abierto a los demás participantes. En su escrito sobre estos actos, Francisco Méndez (2015) señala que:

La invitación dejaba en absoluta libertad el aceptarla, así, muchas veces no fueron los que se pensaba que irían, en cambio, llegaban personas

que no se esperaban (...)  
Se escogía algún lugar propuesto por algún miembro del grupo. Este lugar podía ser en el campo, en un lugar vacío de público o en la ciudad, en medio de la gente. También podía ser deteniéndose en el camino que nos llevaba al lugar escogido.  
Se iniciaba el acto cuando los poetas improvisaban o leían los poemas. Mientras, los artistas, durante o después de los poemas creaban *hechos plásticos*. A veces eran los artistas los que iniciaban el acto<sup>5</sup> (p. 50).

## Experiencias pictórico-pedagógicas de Francisco Méndez

El descubrimiento del signo en cuanto hecho plástico permitió a Méndez desarrollar durante las décadas sucesivas ejercicios que, tal como la piedra sobre el árbol, se caracterizaron por un cuestionamiento hacia el soporte bidimensional y por una búsqueda de nuevos formatos para la creación pictórica. Se revisarán a continuación tres de ellos: el Taller de Murales, llevado a cabo en Valparaíso entre 1969 y 1973; el curso *Pintura no Albergada*<sup>6</sup>, que funcionó en Ritoque en 1979 y el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso, realizado entre 1991 y 1992.

### EL TALLER DE MURALES, 1969-1973

El Taller de Murales fue la primera experiencia pedagógica en el espacio público desarrollada por Francisco Méndez, en donde salía con sus estudiantes a pintar muros privados y municipales en Valparaíso, trasladando a grandes formatos obras abstractas de su autoría (Méndez, 2018). El curso se desarrolló en el Instituto de Arte, instancia que la Escuela de Arquitectura había creado en 1968 y que tenía como objetivo impartir asignaturas de creación artística a todos los estudiantes de la universidad (Escobar, 2018). Estos ejercicios buscaban “hacer comparecer lo público desde el arte moderno” (De Nordenflycht, 2013, p. 44) al desarrollar la creación artística más allá del aula.

La elección del puerto por sobre Viña del Mar, donde se ubicaba el Instituto, tuvo una triple razón: en términos prácticos, en la ciudad abundaban los muros de contención. En un sentido artístico, la peculiar geografía y arquitectura de la ciudad enfrentaban la pintura con el espacio urbano. Desde una perspectiva arquitectónica, permitía una investigación del espacio, tal como pretendía la EAV (Pendleton-Jullian, 1996).

Méndez (1995) declaró sobre los orígenes y fundamentos del proyecto:

Establecer un diálogo entre una proposición pictórica que proponía mirar una imagen fija y

completa en sí misma y la mirada que divaga recorriendo un espacio arquitectónico, tan rico espacialmente como lo es el de los cerros de Valparaíso, constituyó un desafío. A través de la experiencia que adquirimos (fueron pintados alrededor de 60 murales) pudimos observar que las pinturas conformaban un lugar desde el cual la mirada hacia la ciudad se hacía más presente y, por lo tanto, más rica (p. 12).



**Figura 1.** Mural de Francisco Méndez en avenida Altamirano, Playa Ancha, Valparaíso, h.1970.  
Fuente: Fotografía de Eduardo Pérez Tobar.

En otro texto, esa relación apareció mencionada como “lugaridad” (Méndez, 1991), factor que permitía que la obra se relacionara con su entorno, ya explorado por la EAV (Crispiani, 2011). El Taller de Murales buscaba que la ciudad, siguiendo el protagonismo que la Escuela ya le había otorgado, se “mirara a sí misma” (Méndez, 2018) en la cotidianeidad vecinal de manera cercana (por la ubicación en la que estaban las obras) y, a la vez novedosa (al presentar un mural no figurativo).

La estrategia, que se aproxima a lo que Ardenne (2006) entendió como arte de intervención en el medio urbano, permitió ofrecer la pintura a los habitantes de Valparaíso, tanto por la contemplación de las obras como por la participación en la realización de las mismas. En este



sentido, es también relevante la elección del muro, el que importa sobre todo por su ubicación. El soporte en sí mismo, por lo tanto, aparece más vinculado al paisaje porteño que a su propia materialidad.



**Figura 2.** Estudiantes trabajando en mural en Valparaíso mientras niños miran, 1969.

Fuente: Archivo de Luis Costa del Pozo.

### **PINTURA NO ALBERGADA, 1979**

Desde 1973 y durante la dictadura, los ejercicios que la EAV había llevado a cabo en el espacio público se replegaron a la Ciudad Abierta. Fundada en 1969 por miembros de la Escuela, fue definida como una comunidad de vida, trabajo y estudio en la localidad de Ritoque, al sur de Viña del Mar. Si bien administrativamente los terrenos de este proyecto habitacional y arquitectónico son privados, se le entendió como una comunidad carácter abierto (Pérez & Pérez de Arce, 2003), por lo que se puede afirmar que el grupo buscó mantener un perfil público en sus propuestas, pese a la adversa situación política.

Durante la década del setenta la EAV implementó el Taller de América, curso que sugería a través del arte y la poesía una reflexión sobre el continente americano. Los ejercicios tuvieron un correlato en las travesías, viajes que planteaban un descubrimiento de Sudamérica

desde una nueva cartografía poética, reconociendo y reconfigurando el espacio. Amereida, en 1965, fue el primero y más icónico de estos viajes. Dio origen al poema de aspiraciones mítico-fundacionales del mismo nombre y a una serie de travesías que la Escuela ha llevado a cabo hasta la actualidad.

En 1979, Méndez dictó un seminario teórico llamado *Cálculo Pictórico* (Méndez, 1979), donde reflexionó acerca de la relación entre superficie, formas y orden en la pintura. Lo complementó, ese mismo año, con el curso *Pintura no albergada* —parte del Taller de América— siendo una investigación experimental y práctica de las ideas discutidas en la asignatura *Cálculo Pictórico*. La *Pintura no albergada* rememoraba la “situación pictórica albergada por la poesía”, que había sido la piedra sobre el árbol como primer signo, y fue entendida como “la posibilidad de estar liberada [la pintura] de toda sujeción a una organización espacial, predeterminada y existente anterior a ella” (Méndez, 1991, p.115). En los experimentos realizados se cuestionaba un abandono paulatino del soporte, permaneciendo únicamente la pintura en sí misma. En este intento, Méndez (1991) reconoció el primer momento de la búsqueda de una liberación del medio en el ejercicio porteño de 1969-1973:

Esta experiencia comienza a su vez en los Talleres de Murales realizados en Valparaíso (1969-1973), en el que salía con mis alumnos a pintar muros de la ciudad. Pinturas que tenían su propio cálculo pictórico independiente y autónomo de cualquier situación de prolongación de la espacialidad urbana y que pretendían recoger la mirada juntándola y volviéndola a dispersar con otros cánones que los propuestos por el paisaje urbano (p. 111).

En el curso *Pintura no albergada*, Méndez radicalizó las experiencias llevadas a cabo en el Taller de Murales. Como continuación de este, buscaba desprenderse del soporte bidimensional que había sido primero el lienzo, después el muro (1991):

El paso siguiente fue abandonar el soporte del muro. Las pinturas se colocaron directamente en el espacio natural circundante... El próximo paso fue no considerar más el soporte como un plano, sino que el soporte podría ser cualquier situación que el lugar propusiera. Esto significó que las pinturas abandonaran el plano tradicional que las soportaba. La pintura No estaría más Albergada por el plano. Esto significa que ya no está más albergada por

el plano de un cuadro o por un muro u otro elemento arquitectónico.  
En consecuencia, por No-Albergada entendemos la posibilidad de estar liberada de toda sujeción a una organización espacial, predeterminada y existente anterior a ella (p. 111).

En etapas sucesivas, se propuso hacer figuras móviles a modo de cometas y volantines que, al encumbrarlos, generaban un “constante intercambio de vecinazgo y yuxtaposición de los colores” (Méndez, 1991, p. 112), sugiriendo una supresión de los límites.

El profesor caracterizó su práctica pictórica como la “experiencia en el espacio natural y en el espacio urbano, la que hemos llamado pintura no albergada”<sup>7</sup> (Girola y Méndez, 1981, s.p.). Esta aparece aquí cercana a la noción de Pintura de presencia, que el autor desarrolló posteriormente en sus escritos (Méndez, 2000). El cálculo pictórico, en cuanto reflexión en torno a los elementos constitutivos de la obra de arte, genera una presencia, que es la pintura en sí misma. La pintura abstracta, entonces, al no buscar la representación de las cosas (Harrison, 1998) es, en definitiva, pura presencia.

La Pintura no albergada viene a reafirmar el compromiso con la pintura como realidad en sí misma desde su materialidad, cuyo soporte pasa a ser irrelevante, para incluso —como en los ejercicios más radicales de 1979— llegar a desaparecer. Para Méndez (1991):

la actitud de suprimir el marco, de dejar la pintura tal cual en el bastidor, la veo como signo de una voluntad de hacer retroceder la superficie pintada para tratar de confundirse con un plano límite (teórico) del espacio en el que se halla (p. 10).

Esta búsqueda en torno a una supresión de los límites continuó siendo materia de análisis, en su intento por reconocer una pintura expandida vinculada al entorno. Su tercer momento, el Museo a Cielo Abierto fue, por su misma naturaleza, el menos radical en cuanto a investigación pictórica, pero también el con mayor conexión con el territorio, dada su propuesta museal.

### MUSEO A CIELO ABIERTO, 1991-1992

Tras el retorno de la democracia, en 1991 Francisco Méndez rearticuló el proyecto del Taller de Murales. Los objetivos de esta segunda etapa fueron tres. Primero, continuar el trabajo muralista detenido durante la dictadura. Segundo, establecer una relación entre la pintura y el particular paisaje natural y urbano porteño a partir de un recorrido. Tercero, ofrecer un regalo artístico para Valparaíso y sus habitantes.



**Figura 3.** Pintura no albergada.

Fuente: Méndez, 1991, p. 118.

Si bien hay continuidades entre el taller de fines de los sesenta y el desarrollo del Museo a Cielo Abierto (MaCA), también se evidencian importantes diferencias. Primero, la invitación a un amplio grupo de artistas a participar, lo que se vincula con el regreso desde el exilio de pintores relevantes de la generación de mediados de siglo (Barrios, Balmes y Núñez) y a su reinserción en el circuito artístico nacional.

Segundo, la concepción del proyecto no ya como un conjunto de murales sino como un museo. Esto implicó la elección de un recorrido como elemento de unión entre las distintas obras, siempre pensando en la relación entre la pintura y el paisaje. Se incorporaron veintiuna obras, de autoría de Mario Carreño, Gracia Barrios, Eduardo Pérez, Matilde Pérez, Eduardo Vilches, María Martner, Ricardo Yrarrázaval, Rodolfo Opazo, Roberto Matta, Ramón Vergara Grez, Mario Toral, Roser Bru, Sergio Montecino, Nemesio Antúnez, José Balmes, Guillermo Núñez, Augusto Barcia y el propio Francisco Méndez. La diversidad estilística de los participantes conforma una muestra que puede ser considerada una síntesis de la pintura chilena de mediados del siglo XX. Imposible de agrupar en una sola definición, el carácter de Museo a Cielo Abierto se fue gestando no a partir de los artistas



**Figura 4.** Mural N°18, Guillermo Núñez, 1992. Museo a Cielo Abierto de Valparaíso.

Fuente: Archivo personal de la autora, 2015.

que lo componían, sino del sentido que los agrupaba, pues el aspecto individual de la obra quedó relegado a un segundo plano y todos se interesaron por la vinculación con el entorno que Méndez sugirió (Dardel, 2018). Se planteaba una relación con el espacio arquitectónico al generar un recorrido que entendiera las obras como un conjunto y no como una serie de piezas individuales, que interactuaran tanto entre ellas como con el resto de la ciudad, en donde el lugar fuera comprendido y abordado desde la pintura.

En esta apuesta nuevamente hay una intención por priorizar el entorno por sobre el formato. Si se va más allá, esto se puede vincular con la intención participativa de los proyectos pictórico-pedagógicos realizados por Méndez, que aquí tomó una particular sello debido al retorno de la democracia (Dardel, 2018). Se asistiría en este sentido, a una nueva versión de lo no albergado. El soporte no se manifestó únicamente como estrategia de experimentación pictórica, sino como posibilidad de acercarse, por una parte, al entorno y a los vecinos —como ya se había hecho durante la etapa 1969-1973— y, por otra, a la situación social y política del país, al ofrecer esta experiencia como un regalo que implicaba la recuperación del espacio público (Dardel, 2019).

### Pintura no albergada y campo expandido

En su relato acerca del campo expandido, Rosalind Krauss obvió la presencia de artistas latinoamericanos, aunque hubo —contemporáneamente a las experiencias exploradas en el texto— ejemplos en este escenario que podrían haber sido incorporadas a su conceptualización (Fernández, 2013). Los ejercicios pictóricos realizados por Méndez, como los signos, la Pintura no albergada y los murales en el espacio público, ofrecen pistas suficientes para ser comprendidos desde la noción de campo expandido.

Como punto inicial, la EAV conoció el texto de Krauss (1979), como lo demuestra el texto “Los nuevos campos expandidos de la escultura”, ponencia que Claudio Girola presentó en 1988 en el marco de un encuentro de escultores. Reconociendo la explícita influencia que sobre él ejerció el ensayo y citando pasajes claves, el argentino presentó una lectura de su propia obra a partir de la noción del campo expandido. Como la historiadora, trabajó la pérdida del formato y de la pureza del mismo, refiriéndose a la elasticidad defendida en el texto. Para su propuesta, pensado desde su práctica de escultura concreta, el medio no supone un límite sino una posibilidad:

pienso que la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura— sino más bien en relación a operaciones lógicas para las cuales cualquier medio, líneas en los muros, en la tierra, espejos, excavaciones, construcciones efímeras, dispersiones lineales o volumétricas, pueden usarse (Girola, 1988, s.p.).

Girola complementó este aspecto con el fundamento poético transversal a todo el pensamiento de la EAV para dar origen a una reinterpretación del campo expandido, con la particularidad de proponer vinculaciones con la pedagogía que le permitieran enriquecer su visión de la escultura y del espacio (Rossi, 2009). Crispiani (2011) también sugirió este vínculo con las obras realizadas por Girola en el marco de Amereida:

es bien clara la relación con las experiencias de la *escultura en el campo expandido* que planteó Rosalind Krauss (...) Entre las categorías planteadas por Krauss para la nueva escultura, los llamados “lugares señalados” parecen concordar particularmente con (...) Amereida y también con ciertas intervenciones en Ciudad Abierta (p. 299).

Esta misma noción estuvo presente en los ejercicios pictórico-pedagógicos liderados por Francisco Méndez. El Taller de Murales, la Pintura no albergada y el Museo a Cielo Abierto se corresponden con otras manifestaciones desarrolladas por la EAV: las *phalènes*, la Ciudad Abierta y sus actividades pedagógicas. Todas estas propuestas se condicen con lo que Girola refirió como “operaciones lógicas”, pues traspasaron su formato inicial dando pruebas de la elasticidad defendida tanto por el escultor como por Krauss.

Es importante destacar que en su texto la historiadora explicitó las posibilidades de llevar su ejercicio, orientado a la práctica escultórica, a la pintura, que para ella, también había sido “amasada” (Krauss, 2002,



p. 281). Así como la escultura posmoderna generó su proceso de expansión a partir de la dupla de conceptos arquitectura-paisaje, a la pintura le correspondería lo propio con los tópicos unicidad-reproductibilidad. Los conceptos enfatizan aquellos aspectos que más valoró la modernidad en la pintura, a saber, su condición única e irrepetible. Esto, sin embargo, obviaría aspectos formales, según explica Almudena Fernández (2010):

El esquema de Krauss subvertía las nociones de originalidad y unicidad pero no cuestionaba las verdaderas convenciones, esos valores arraigados en siglos de historia: las convenciones técnicas [las reglas para hacerla], las convenciones estéticas y perceptivas [las reglas para juzgarla y observarla: la opticalidad]. Así la lógica espacial de la práctica posmodernista que Krauss propone asume como algo inherente a la categoría de pintura la base material y la percepción óptica de esta. El universo de términos carácter único/reproductibilidad, es una estructura dicotómica cerrada, no subvierte las reglas que definen la disciplina de la pintura, sigue acotando su área de competencia (p. 58).

Este problema es, de acuerdo con la autora recién citada, que genera una contradicción en el intento de Krauss por extrapolar su teoría al medio pictórico. Mientras en escultura se basa en los elementos formales de esta, en pintura el binomio sugerido no da pie para cuestionar el medio. Esto deja afuera numerosas prácticas realizadas, incluso antes de la escritura del texto, que cuestionaban la bidimensionalidad, como el collage cubista, los *Proun* de El Lissitzky o las *combine painting* de Rauschenberg (Fernández, 2010, p. 56). Se insiste, por lo tanto, que para los ejercicios pictóricos que incluyen reflexiones en torno al espacio y a la superficie (como los ya mencionados y las propuestas pictórico-pedagógicas de Méndez) resulta más adecuado recurrir a la noción de campo expandido que a la dupla unicidad-originalidad planteada por Krauss.

En este sentido, el signo — y la Pintura no albergada como heredera de él— se vinculan al campo expandido, según se encuentra en Méndez (2015):

¿Qué significado adquiere lo hecho durante la *Phalène* y qué queda una vez concluido el acto, o sea, concluido el tiempo del ahora? Nos referimos evidentemente al hecho plástico (pictórico o escultórico). Este fue concebido en un cálculo sobre el ahora y la no-imagen. Pero al quedar en el tiempo real que fluye más allá del ahora, queda en un tiempo que no pertenece ya más al cálculo que lo generó y las formas que quedan, si vuelven a ser vistas, lo serán con una mirada que quiere constituir imagen (p. 108).

Si se utilizara el dúo unicidad-reproductibilidad, no se podría vincularlo a las nociones de paisaje y arquitectura y sus contrarios (no paisaje y no arquitectura) que analizó Krauss. En la cita recién presentada, sin embargo, es explícita la relación entre ellas y la no imagen que, en el contexto de la *phalène*, es el entorno. El pintor no citó a la norteamericana, pero sí señaló que esta misma problemática está presente en la escultura, refiriéndose a Girola, probablemente como manera de vincularse con la historiadora.

De todos modos, la sincronía entre los ejercicios pictórico-pedagógicos de Méndez y el pensamiento de Krauss es muy visible y otorga un marco teórico para el entidimiento de la veta visual de esta Escuela. El campo expandido permite analizar tanto los ejercicios al aire libre de la EAV como la condición interdisciplinaria de algunos de ellos, particularmente de la *phalène*. Sobre el signo surgido en uno de estos actos poéticos, manifiesta Girola (2007):

Si un escultor lleva piedras a su taller no se compromete en un presente de “aquí y ahora”, sino con la “obra”, de la cual en ese momento las piedras sólo potencialmente precontiene (...) En cambio, allí, desprovistos de artificios para interrumpir la densidad de esas piedras nos sentimos empujados y en cierto modo hasta compelidos por poder hacer no una obra sino una urgencia impuesta así sin más por lo pensante, primigenio de la piedra (p. 220).

El signo pictórico se instala en un lugar y se funde con él, desprendiéndose de su autonomía y reforzando la relación entre la obra y el paisaje. En este sentido, hay un acercamiento al aspecto indiciario descrito por Krauss. Por ejemplo, al analizar la obra de Mary Miss el texto de la historiadora inicia así: “hacia el centro del campo hay un pequeño túmulo, una hinchazón de la tierra, una indicación de la presencia de la obra” (Krauss, 2012, p. 59). Este elemento reaparece en los ejercicios de la EAV. Está en los signos de la *phalène* y en las experiencias de Méndez, que se entendieron como un indicio, la huella de un proceso, enfocándose en la acción antes que en el producto.

También resulta interesante hacer una relación con el carácter inespecífico de la *phalène*. Los actos poéticos pueden considerarse formalmente inespecíficos al hacer dialogar varias disciplinas entre sí (Garra Muñoz, 2015, p.159). Este cuestionamiento de los límites formales, generado por la relación de interdependencia entre los diversos soportes en juego, se deriva también de la noción de campo expandido y no puede aplicarse a los conceptos de unicidad y reciprocidad, pues esta dupla, como ya se abordó, carece de suficientes herramientas como para trabajar la dimensión formal del trabajo pictórico.



**Figura 5.** Jorge Pérez-Román pintando un poste telefónico. Primera Travesía Amereida, Magallanes, 1965. Fuente: Archivo Histórico José Vial, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

## Consideraciones finales

Los ensayos visuales aquí abordados entregan claves para la comprensión de la relación pintura-paisaje en el contexto americano, aspectos esenciales en el pensamiento de la EAV. Estas experiencias están atravesadas por el descubrimiento del signo pictórico que Méndez realizó en la *phalène* en Vézelay. La piedra en el árbol fue un indicador, aunque también se incluyeron otros: “Pérez-Román [uno de los artistas participantes] pintó un poste de teléfono que había ahí cerca, con varios colores, para señalar el lugar” (Méndez, 2015). Este es el rol del signo pictórico: no contraponerse a la obra artística (que es la experiencia de la *phalène* completa), sino complementarla a través de una señal de lo que pasó ahí, pasando a formar parte del lugar.

La síntesis del signo pictórico es hacerse parte del sitio, tal como se hizo en las experiencias llevadas a cabo por la EAV, particularmente en la Ciudad Abierta y en los ejercicios de Méndez. El Taller de Murales y el Museo a Cielo Abierto, se funden con la ciudad en un sentido poético (como regalo a sus habitantes), en un sentido pictórico (al hacer dialogar las obras con el paisaje) y en un sentido práctico (al permanecer en el lugar).

Al instalarse estos ejercicios en el territorio, pierden su autonomía y dejan de ser imagen, para ser no-imagen al transformarse en paisaje. Esta idea de desprendimiento es muy propia de la ideología de la EAV y su perspectiva cristiana (Crispiani, p. 218). Además, explica la voluntad de no preservar los murales y los signos. Méndez (1991) sintetizó estas ideas al escribir:

llevamos la pintura al espacio, sea este natural o urbano.

(...) significa que la pintura se establecerá en un lugar que le será propio, y allí padecerá el tiempo, sea este clemente o inclemente.

La Pintura no Albergada *señalará un lugar y compartirá con él su destino*<sup>8</sup> (p. 118).

Tanto la piedra como el poste pintado de Vézelay cumplieron un rol indiciario. Como registro físico, transformaron la poesía, en esencia efímera, en un elemento que pasaba a formar parte del entorno o —usando las palabras de Méndez— en no imagen. El signo, en su condición de experimento e investigación, puede acercarse a la teoría de Rosalind Krauss en un doble sentido.

Primero, con relación a la noción de campo expandido. Como ya se mencionó este vínculo ya había sido puesto en evidencia por Alejandro Crispiani, aunque ni él ni otros trabajos aquí citados sobre la EAV se detuvieron en la explícita relación que Girola manifestó con Krauss y se expuso aquí.

Segundo, respecto de la idea, heredera del pensamiento de la historiadora norteamericana, sobre la inespecificidad medial. Denominado por ella como “arte general”, el concepto alude a obras que, tal como la *phalène*, juegan con diferentes soportes, estableciendo entre ellas fronteras difusas que generan un sentido de no pertenencia (Garramuño, 2015).

El signo y la Pintura no albergada son también estrategias inespecíficas, que surgen tras el “amasado” al que aludió Krauss y que aplican con soportes formalmente ambiguos. En este sentido, resulta adecuado continuar aplicando los criterios del campo expandido a las propuestas pictórico-pedagógicas que se han presentado aquí. Como arquitecto ejerciendo la plástica en una facultad de arquitectura, Méndez no abandonó la percepción y ubicación espacial como factor esencial en la práctica pictórica.

En su breve trabajo sobre Francisco Méndez, referido particularmente al traslado que realizó el artista desde la práctica arquitectónica hacia la pictórica, el historiador José de Nordenflycht (2013) sugirió que la Pintura no albergada sería el punto de inflexión de esta



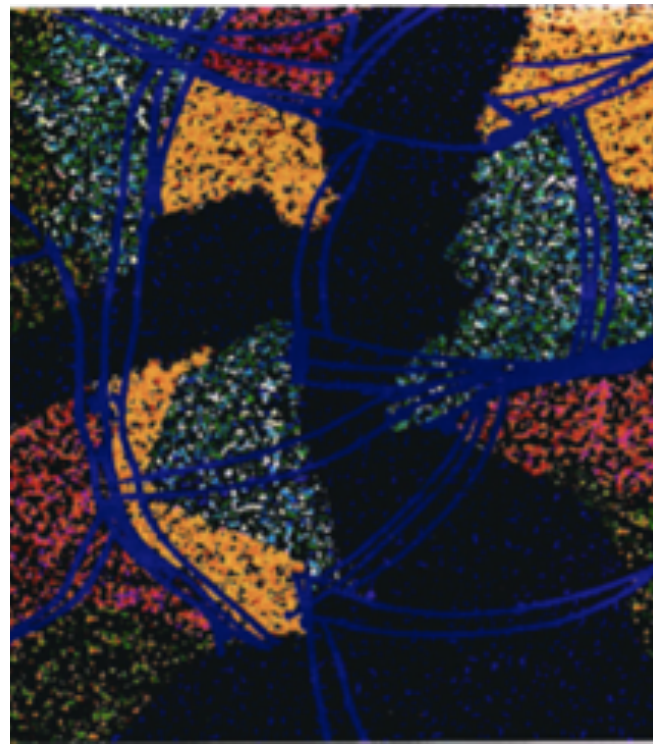
trayectoria. Para el autor, la carrera de Méndez habría estado atravesada por tres migraciones: una disciplinar (1949-1959) al pasar de la arquitectura hacia la pintura<sup>9</sup>; una temporal (1959-1969) al entrar al lenguaje de la modernidad, tras varios años viviendo en Europa y una espacial (1969-1979) cuando “deslocaliza la ‘situación’<sup>10</sup> del cuadro” (p. 45). Es decir, esta última etapa consistiría en los ejercicios que cuestionaban el medio, comenzando con el Taller de Murales y terminando con el curso *Pintura no albergada*.

La idea, basada en hitos biográficos de Méndez — tomando muy literalmente el concepto de migración en sus varios viajes a Europa y retornos a Chile—, omite la creación y conceptualización del signo, que ha demostrado ser elemento fundante en su proceso de cuestionamiento en torno al soporte.

Si bien De Nordenflycht puso a la Pintura no albergada como el punto cúlmine del tercer momento de las migraciones, tanto sus antecedentes como sus proyecciones quedaron fuera. El Taller de Murales, primer ejercicio pedagógico en explorar el medio, tuvo en el signo un fundamento anterior: “El ciruelo podía ser un caballete, la piedra el soporte sobre el cual trataría de insertar algún signo” (Méndez, 1979, p. 100) señaló el artista a propósito de la *phalène* de Vézelay. En su texto *Pintura no albergada*, continuó: “esta orfandad en que quedan la pintura y escultura de la arquitectura, hace que el cuadro o proposición pictórica se ‘objetice’<sup>11</sup> cada vez más” (Méndez, 1991, p. 109). Esta pérdida de referencialidad que deriva en una nueva situación para la pintura y que aquí hemos tratado de explicar según el pensamiento de Rosalind Krauss, es precisamente lo que hizo Méndez en Vézelay: el ciruelo se transformó en un caballete, la piedra, que iba a ser un soporte, terminó siendo un elemento plástico.

La pregunta sobre la medialidad no terminó en 1979. Se ha explicado aquí que el Museo a Cielo Abierto puede ser considerado también una reflexión al respecto y a la relación con el entorno. Esta interrogante, incluso, está presente en la propuesta de pintura digital que Méndez ha realizado desde 1994, y que calificó como una “pintura tridimensional” (Méndez, 2006, p. 59). Esta deslocalización responde, entonces, no tanto a sus idas a Europa y regresos a Chile como a sus preocupaciones por el espacio y el entorno, idea que compartía con sus compañeros de la EAV y que viene dada desde la arquitectura.

La Pintura no albergada condensa desde una perspectiva plástica una serie de preocupaciones que ya estaban presentes en los primeros años de la Escuela de Valparaíso sobre el espacio y el territorio (que, en otras derivas, originaron Amereida y la Ciudad Abierta). Méndez, en su producción individual, orientó estos intereses hacia su trabajo en murales, óleos, objetos, dibujos y pintura digital, cuya constancia indica una preocupación por el soporte que va más allá de un par de décadas y que tuvo su origen en la inespecificidad de un acto poético.



**Figura 6.** Francisco Méndez: *Opus66-24* (1994). Lápis óptico sobre tableta Wacon.

Fuente: Méndez, 2006, p. 27.

## Referencias bibliográficas

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.
- Berrios, M. (2014). *Nuestro desconocido, nuestro caos, nuestro mar. Escuela de Valparaíso y su pedagogía del juego*. Ciudad de México: Museo Experimental El Eco.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Dardel, M. (2018). Abandonar el muro. Estrategias artísticas contemporáneas en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso. En M. Dardel, C. Macchiavello, S. Salinero Rates y M. Cárdenas Castro (Eds.), *Ensayos sobre artes visuales. A la intemperie. Recomposiciones del arte en los años 90 en Chile. Volumen VI*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Dardel, M. (2019). *Murales no albergados. Acción, participación y soporte en el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Santiago de Chile: Observatorio Cultural. Recuperado de <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2019/03/29/murales-no-albergados-accion-participacion-y-soporte-en-el-museo-a-cielo-abierto-de-valparaiso>
- De Nordenflycht, J. (2013). Pintura mi(g)rada. Notas sobre la obra de Francisco Méndez Labbé. *Cuadernos de Arte*, 18, 34-45. Recuperado de [https://www.academia.edu/10796738/Pintura\\_Mig\\_r\\_ada\\_Notas\\_sobre\\_la\\_obra\\_de\\_Francisco\\_Méndez\\_Labbé](https://www.academia.edu/10796738/Pintura_Mig_r_ada_Notas_sobre_la_obra_de_Francisco_Méndez_Labbé)
- Devabhaktuni, S., Guaita, P., & Tapparelli, C. (Eds.). (2015). *Building cultures Valparaíso. Pedagogy practice and poetry at the Valparaíso School of Architecture and Design*. Laussane: EPFL Press.

- Escobar, D. (2018). Entrevista a Francisco Méndez. En D. Escobar, *Memoria histórica de la Universidad*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Fernández, A. (2010). La pintura en el campo expandido: revisión de la teoría de Rosalind E. Krauss. *Investigación: Cultura, Ciencia y Tecnología*, 2(3), 55-59.
- Fernández, O. (2013). Simetrías y leves anacronismos: especular sobre el arte moderno en América Latina. En J. Cerrillo (Ed.), *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Geometría, ilusión, diálogo, vibración, universalismo* (pp. 139-151). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Girola, C. (1988). *Los nuevos campos expandidos de la escultura*. Recuperado de [http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/1988/03/OFI-1987Campos\\_Expandidos.pdf](http://www.ead.pucv.cl/wp-content/uploads/1988/03/OFI-1987Campos_Expandidos.pdf).
- Girola, C. (2007). Experiencia americana. En S. Arriagada, C. Brunson y T. Browne (Eds.), *Claudio Girola. Tres momentos de arte, invención y travesía* (pp. 218-229). Santiago de Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Girola, C. y Méndez, F. (1981). *Exposición. Viña del Mar: Sala Viña del Mar*.
- Harrison, C. (1998). Abstracción. En G. Perry, F. Frascina y C. Harrison, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX* (pp. 188-268). Madrid: Akal
- Iommi, G. (1979). *Carta del errante*. Recuperado de <https://www.ead.pucv.cl/1976/carta-del-errante/>
- [Jorge Pérez-Román pintando un poste telefónico]. Archivo Histórico José Vial, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En R. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 58-84). Madrid: Alianza.
- Méndez, F. (1957a). Carpeta: *Estudios del viento*. Valparaíso: Archivo Histórico José Vial Armstrong.
- Méndez, F. (1957b). Carpeta: *Labor del Instituto de Arquitectura*. Valparaíso: Archivo Histórico José Vial Armstrong.
- Méndez, F. (1979). Relación con la poesía. Phalène en Francia. En A. Cruz (Ed.), *Cuatro talleres de América en 1979. "Hay que ser absolutamente moderno"*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.
- Méndez, F. (1991). *Cálculo pictórico*. Santiago de Chile: QuebecorWorld Chile.
- Méndez, F. (1995). *Museo a Cielo Abierto de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- Méndez, F. (2000). *Pintura de presencia*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Méndez, F. (2006). *Pintura digital*. Santiago de Chile: Autor.
- Méndez, F. (2015). *De la grandeza. Lo sublime en la naturaleza-La phalène. Acción poética*. Santiago de Chile: Autor.
- Méndez, F. (2018). *Historia del curso de murales en Valparaíso*. Santiago de Chile: Autor.
- Pendleton-Jullian, A. (1996). *The road that is not a road and the open city, Ritoque, Chile*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Pérez, F. (1993). The Valparaíso School. *The Harvard Architectural Review*, 9, 82-101.
- Pérez, F. y Pérez de Arce, R. (2003). *Valparaíso School. Open City Group*. Basel: Birkhäuser.
- Pérez de Arce, R. (2010). El propio, norte: derroteros creativos al sur del mundo. En L. Lagnado (Ed.), *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesía y morfologías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rossi, C. (noviembre, 2009). *Pasos cordilleranos. Intercambios argentino-chilenos alrededor del arte abstracto*. Ponencia presentada en Transnational Latin American art from 1950 to the present day International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars. University of Texas, Austin, Texas, EE.UU.

## NOTAS

<sup>1</sup> Proyecto Fondecyt "Signo pictórico y signo escultórico en Francisco Méndez y Claudio Girola", n°3180537.

<sup>2</sup> Recibido: 27 de noviembre de 2018. Aceptado: 26 de junio de 2019.

<sup>3</sup> Investigadora del Instituto de Historia, Universidad de los Andes. Contacto: mdardel@miuandes.cl

<sup>4</sup> Cada vez que se cite en este texto será en referencia al viaje, no al poema del mismo nombre.

<sup>5</sup> En el texto referido a la phalène, Méndez la escribió con mayúscula, aunque en los documentos de la EAV y en la historiografía figura con minúscula, forma que se privilegiará. La cursiva es del autor.

<sup>6</sup> Cuando lo se utilice con cursiva, será para referirse a la asignatura con ese nombre que se impartió en 1979. De otro modo, se alude a la práctica pictórica realizada por Méndez.

<sup>7</sup> A diferencia de los escritos posteriores, aquí el autor no empleó mayúsculas para el concepto.

<sup>8</sup> La cursiva es del autor.

<sup>9</sup> Resulta llamativo que el autor ubique este primer traslado entre los años 1949 y 1959. Si bien Méndez cursó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile durante los primeros años de la década de 1940 y poco después se dedicó a la ambientación teatral, no se puede argumentar que esos hayan sido los años más decisivos para el artista respecto de su orientación hacia la práctica pictórica. De hecho, y como el mismo historiador hace notar, en 1957 Méndez lideró la propuesta para el proyecto de la Escuela Naval, basado en estudios que el arquitecto estaba haciendo desde 1952. Como demuestran los documentos que preparó para presentar en Francia al año siguiente, otorgó particular importancia a estas investigaciones en su currículum (Méndez, 1957a).

Una carpeta de 1957, de autoría de Méndez, resume la actividad realizada por el grupo refundador desde su llegada en 1952. En ella, hay un apartado dedicado al trabajo pictórico de los académicos e incluye únicamente obras de Alberto Cruz y Claudio Girola (Méndez, 1957b). Esto demuestra que, al menos hasta ese año, ni individualmente ni a nivel grupal le otorgó demasiada importancia a su obra visual.

Siguiendo estas fuentes, el vuelco definitivo hacia la pintura en Méndez se produjo estando en París a principios de la década de 1960. Si bien durante esa estadía trabajó como arquitecto, la formación con Henri Goetz y Georges Vantongerloo cumplió un rol decisorio y fue precisamente en ese viaje en donde hizo el primer signo que, como se ha defendido en este texto, es un hito fundamental en su trabajo pictórico, particularmente en lo que al cuestionamiento del medio se refiere.

<sup>10</sup> Las comillas son del autor.

<sup>11</sup> Las comillas son del autor.