

CODOCEDO V́ctor Hugo

Santiago (Chile), 1954 – 1988

INTERVENCIÓN A LA BANDERA

1987 (2011) • Registro fotográfico de acción de arte, impresión digital blanco y negro¹.
50 x 60 cm

INVENTARIO 847 PROCEDENCIA Forma parte de la serie *La bandera* **FORMA DE INGRESO** Donación de Paula Codocedo en 2010 **INSCRIPCIONES** 2/4 [ángulo inferior izquierdo], v. CODOCEDO [ángulo inferior derecho] **EXPOSICIONES** 2º *Encuentro de Arte Joven*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1979 • *Contingencia*, Galería SUR, Santiago de Chile, 1983 • *Eclipse*, Galería Enrico Bucci, Santiago de Chile, 1985 • 1ª *Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR*, Porto Alegre, 1997 • *Circuitos—Circuits*, Galería Concreta de Matucana 100, Santiago de Chile, 2005 • *Chile años 70 y 80. Memoria y experimentalidad*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2011–2012.



Intervención a la bandera (Inv. 847) © Víctor Hugo Codocedo. Fotografía: Jorge Marín



Entre cordillera y mar (Inv. 846) © Víctor Hugo Codocedo. Fotografía: Jorge Marín

Víctor Hugo Codocedo, artista visual, estudió arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso y arte en la Universidad de Chile entre 1973 y 1978. Hizo también estudios de publicidad y sociología entre 1979 y 1980. En 1981 recibió la Beca de la Corporación de Amigos del Arte².

La obra de Víctor Hugo Codocedo se desarrolló principalmente dentro del período de la dictadura y su trabajo se caracterizó por la búsqueda y proposición de diversas formas de articulación entre el arte y “lo social”. En este contexto se debe comprender el recorrido formal de su obra, que se movió principalmente entre la gráfica, las acciones de arte, el video, el arte postal y la instalación³. Al mismo tiempo, la serie de asuntos y temáticas que la recorren son abordadas, formuladas, elaboradas y presentadas bajo diversas modalidades formales según los procedimientos y lenguajes enumerados. Codocedo focalizó su obra en tematizar y elaborar la condición

político/social del arte y del sujeto, trabajando en la compleja articulación de lo civil, lo estético, lo biográfico, lo histórico y lo social; en la interrogación acerca del lugar político y el papel activo del arte en el régimen dictatorial; en el ensayo de las posibilidades formales y significantes de los diferentes lenguajes disponibles. En este sentido, la obra de Codocedo debe ser comprendida en un contexto de compleja disputa conceptual y caracterizado como un período en que se asiste a la “recomposición del espacio plástico” (y también del espacio político) en el medio chileno del intervalo entre los años 1975–1981⁴.

En este marco, la situación de la obra de Codocedo testimoniaría menos una tensión individual del artista con los lenguajes y referentes más inmediatos, que una modalidad experimental y una imagen crítica del panorama que le era contemporáneo⁵. Desde esta perspectiva, la obra de Codocedo contiene claves acerca de los términos y condiciones de la compleja



Repliegue (Inv. 848) © Víctor Hugo Codocedo. Fotografía: Jorge Marín

relación entre las poéticas visuales y el debate sobre la “recomposición del espacio plástico”. Asimismo, se perfila como una fuente para considerar el estado de la discusión crítica en un período específico y datable con precisión, a través de documentos, obras, textos, y exposiciones.

Al socaire de la crítica del período, con toda la riqueza conceptual y textual que implica, entre los papeles privados de Codocedo, se encuentra una página de cuaderno fechada no después de 1985, y en la cual él mismo hace estado de su obra ensayando una secuencia de tres períodos, formulados siguiendo el conjunto de una serie de obras y exposiciones⁶. Al principio de ésta página se observa la anotación “concepto bandera”. La palabra “bandera” se repite asociada con diversas fechas, lo que prueba que esta es uno de los motivos que estuvo presente a través de todo el trabajo de Codocedo, incluidas las exposiciones

Contingencia (Galería Sur, 1983), *Eclipse* (Galería Enrico Bucci, 1985) y *Eclipse II El Faraón tiene cara de nuevo Instalación* (Garage Internacional Matucana, 1987).

La obra *Intervención a la bandera* en la Colección del MAC es una composición elaborada con una serie de seis fotografías en blanco y negro que registran la acción del mismo nombre. Según un documento autógrafo inédito⁷, fue realizada en septiembre de 1979 y exhibida en diciembre de ese mismo año, en el segundo encuentro de arte joven⁸. La acción consistió en clavar la bandera a un bastidor de madera, de los que se usan para clavar una tela en blanco para pintar al óleo. Vemos que la bandera, sin dejar de ser bandera, pasa ahora a ocupar el lugar de la tela para pintar, pasa a formar parte del “soporte” de la pintura. Sin embargo, no se pinta sobre ella, pues lo relevante es la acción. De este modo, el objeto situado en un lugar que no es su lugar natural, puede indicarse como representación.

Como emblema nacional y símbolo históricamente compartido, la bandera chilena es un motivo tempranamente estampado en el repertorio iconográfico infantil y una de las improntas más indelebles del período escolar en la biografía de todo ciudadano. Al mismo tiempo, en cuanto que fundamental símbolo de la institucionalidad republicana, en el período de la dictadura se constituyó también en un símbolo en disputa, entre el orden civil y el orden militar. Precisamente en su calidad de emblema republicano, de símbolo histórico, político e institucional, la bandera se presta para el ejercicio crítico de la representación. Es decir, para situarla en su calidad de significante material, de objeto de paño con un diseño geométrico de colores, disponible a la parodia del repertorio de ademanes y gestos rigurosamente codificados que acompañan la pompa y circunstancia militar y cívica que la escenifica. Así, por ejemplo, ocurre con las perspectivas, los fondos, los relatos poéticos, dramáticos y musicales que la glosan y la mediatizan.

Pero no se trata de mera iconoclastia, sino de la apropiación, o de la disposición de un elemento que significa la condición de ciudadanos, precisamente, aquella condición que el golpe de Estado y la dictadura intervinieron. Como nunca antes había ocurrido en el arte chileno, en ese período la bandera pasó a ser en un emblema que simboliza tanto el ejercicio del orden republicano como su ausencia, especialmente ahí donde, simbolizando la “Patria”, sintetiza colectiva e individualmente las categorías que determinan la filiación, en la sociedad civil, en el espacio plástico y en el espacio político.

Las otras dos acciones *Entre cordillera y mar* (1975–77–81) y *Repliegue* (1981–82), cumplen con una mecánica similar, solo que en el primer caso la bandera fue dibujada en la arena de una playa y borrada por la marea, de modo que no se trabajó con el objeto bandera sino con su representación. En el segundo caso, tenemos otra vez en escena a la bandera misma, en la acción de ser desplegada y plegada ante el umbral del pórtico del Museo Nacional de Bellas Artes, de modo que si antes

tuvimos una representación de la bandera en el espacio de la naturaleza, ahora tenemos la bandera misma siendo manipulada en el espacio del arte. En este sentido debemos tener en cuenta que se trata de “acciones”, es decir, de cometidos específicos en los que el artista queda comprometido corporal y conceptualmente. Actos que tienen una duración definida, situaciones que acontecen en el tiempo y que son efímeras, por lo que su registro es fundamental pues, al mismo tiempo que testimonia su verificación, permite que la acción se inscriba en otra temporalidad y puedan formar parte de diversas composiciones, exposiciones o instalaciones, circulando así en el campo del arte.

El crítico Justo Mellado observa en su breve análisis la articulación crítica entre espacio plástico y espacio político institucional, en las tres acciones que implican la bandera. “La acción de Loncura fue un gesto indicativo que reproducía gráficamente el deseo de un espacio para el arte chileno; el gesto del pliegue de la bandera frente a la institución emblemática del arte, manifestaba la falta de espacio para el arte que ponía en duda los emblemas de la institución; finalmente, el acto de clavar la bandera a un bastidor significaba arrancarla de la apropiación militar de su emblematicidad, convirtiéndola en pintura”⁹.

Por otro lado, en el caso específico de *Intervención a la bandera*, junto con el registro fotográfico, el resultado de la acción fue también un objeto concreto: la bandera clavada en el bastidor. De este modo figuró en la exposición *Contingencia*, en 1983¹⁰. A su vez, las tres composiciones con series de fotografías tuvieron lugar también en la exposición *Eclipse*, en 1985. Esta especie de deriva de las obras las transforma, por una parte, en material de trabajo y, por otra, en signos de un enunciado o de una textualidad que está en un estado de constante composición y recomposición. Lo que es, sin duda, una de las características formales más significativas de la obra de Víctor Hugo Codocedo, que supo aprovechar los diferentes lenguajes y procedimientos visuales, para construir sentido combinando y recombinando el repertorio de elementos. GONZALO ARQUEROS

1 Edición original: Mario Fonseca, en 1987. Edición póstuma 2011: Digigraphie a 2880 dpi con tintas K3 matte de conservación. **2** Entidad privada que se formó con el objeto de apoyar el arte actual, principalmente la producción de jóvenes artistas emergentes. **3** Es importante comprender que cualquier enumeración de procedimientos y lenguajes resultaría mezquina sin considerar el contexto de emergencia de la obra de Codocedo, especialmente porque la relación del autor con cada uno de los lenguajes es compleja y no puramente instrumental. **4** Véase: RICHARD, Nelly. *Postulación de un margen de escritura* (1981), *Una mirada sobre el arte en Chile* (1982); *Cuadernos de/para el análisis* (1983); y *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1987). Es importante advertir que estas piezas editoriales, así como todas las que se escribieron, circularon, leyeron y debatieron en el período comprendido entre 1975 y 1985 (de *Final de Pista* a *Fuera de Serie*) han devenido en fuente primaria para el estudio y la composición de la historia del arte chileno del último período del siglo XX. Las fechas que se suministran no establecen una cronología cerrada, sino que esconden momentos, obras, exposiciones y ediciones significativas, todos acontecimientos concretos con los cuales asociar la temporalidad abstracta de los relatos que conforman la historia del período. **5** No se puede reducir el recurso a un determinado lenguaje como una cuestión de elección o cumplimiento académico generacional para enfatizar la categoría de la “transgresión” como, pese a la corta distancia histórica, lo hacen por ejemplo Milan Ivelic y Gaspar Galaz, asumiendo la “Escena de Avanzada”, “la continuidad de la pintura”, “el lenguaje complejo de las instalaciones y del video” y la condición generacional como categorías naturalizadas y determinantes, sin observar más detenidamente los términos en discusión. Véase: GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan. *Chile Arte Actual*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 186. **6** La fecha más temprana es 1972, que corresponde a una exposición de pintura declarada en su currículum y realizada el mismo año de egreso de la enseñanza secundaria (V. H. Codocedo estudió en el Colegio Salesiano Alameda). Aunque tachadas, las fechas inmediatamente posteriores son 1977 y 1978 (éste último es el año de egreso de la Licenciatura en Artes) y registra dos actividades anteriores a 1977. Podemos considerar los trabajos y anotaciones de este período como ya inscritos dentro del campo del arte. Por último, la fecha más próxima declarada es noviembre de 1985, lo que permite suponer un período de larga duración entre 1977 y 1985, más dos o tres períodos breves, de los cuales el tercero se encuentra aun no resuelto. Por esto podemos aventurar la hipótesis de que estas anotaciones datan del período en que preparaba la exposición *Eclipse*, verificada en la Galería Enrico Bucci en el mes de diciembre de 1985, y que dada la separación que presenta respecto del resto de las anotaciones, el autor lo pudo haber considerado como la apertura de un tercer período, aún no del todo nítido, pero con características claramente diferentes a los dos anteriores. Véase: CODOCEDO Víctor Hugo, Carpeta de artista. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **7** Se trata de “Trabajos expuestos”, página mecanografiada que describe los trabajos que componían la exposición *Contingencia*, en septiembre de 1983. Véase: CODOCEDO Víctor Hugo, Carpeta de artista. Fondo Archivo Institucional Museo de Arte Contemporáneo (FAIMAC). **8** Los Encuentros de Arte Joven fueron convocados por la Corporación de Amigos del Arte y tuvieron lugar en el Instituto Cultural de Las Condes entre 1978 y 1981. **9** MELLADO, Justo Pastor. En recuerdo de Víctor Hugo Codocedo. *La Nación*, Santiago, Chile, 28 de agosto de 1994, p. 27. “Loncura” es el nombre de la playa ubicada en la V Región de Valparaíso, en cuyas arenas fue dibujada la Bandera que luego fue borrada por el mar. **10** El bastidor con la bandera fue dispuesto sobre un fondo oscuro y al revés del cuadro, de modo que se pudiera ver la estructura de madera. Véase: RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2014, p. 127.

BIBLIOGRAFÍA Catálogo exposición *Eclipse. Han pisado con demasiada fuerza la tierra sobre mi cabeza*. Santiago de Chile, Galería Bucci, 1985 • Catálogo exposición *Eclipse II. El Faraón tiene cara de nuevo*. Santiago de Chile, Galería Bucci, 1987 • MELLADO, Justo Pastor. *Contingencia. Cuadernos de/para el análisis* (1): 70–76, 1983 • ELTIT, Diamela y ZURITA, Raúl. *Una Bomba Cerrada. Sobre Víctor Hugo Codocedo* [texto mecanografiado]. Santiago de Chile, [s.n.], 1983.