



Francisco Méndez Labbé: Modernidad, Cálculo y Divergencia

José de Nordenflycht Concha¹

"La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable."

Charles Baudelaire²

Una larga vida no cabe en un relato. Menos en una exposición. No es una cuestión de tiempo, tal vez sea de espacio. Por lo que cuando Henri Van Lier³ se refirió a las "*artes del espacio*" no pudo separar a la pintura de la arquitectura, más bien las entendió juntas.

El mismo año en que este teórico belga publica su libro *Las Artes del Espacio*, un arquitecto y pintor chileno se apronta a viajar a Francia. No era su primera vez. De hecho, había viajado allí varias veces antes, en distintas etapas de su vida. Sin embargo, lo que hizo a este viaje diferente fue el convencimiento de que sus días irán separando definitivamente su oficio de arquitecto con su "*estado*" de pintor.

Y decimos "*estado*", porque a Francisco Méndez Labbé le asistía el convencimiento de que "*está*" pintando cuando

1_ Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Director del Departamento de Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha y Profesor Adjunto de la Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Es miembro del Comité de Honor de ICOMOS Chile y Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Autor de los libros *Patrimonio Local* (2004), *Post Patrimonio* (2012), *Patrimonial* (2017) y editor de *Estudios Patrimoniales* (2019).

2_ CHARLES BAUDELAIRE. *El Pintor de la Vida Moderna*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995 (1863), p. 92.

3_ HENRI VAN LIER. *Las Artes del Espacio*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1963 (1959, Paris).

La Phalène
c. 1962

ARCHIVO FML



A la izquierda, la participación como artista de Francisco Méndez y su intervención *Piedra en el Árbol*. A la derecha, la participación del poeta Godofredo Iommi en una plaza, *Phalène*, Londres, 1966.

se mira, de ahí cuando se mancha una superficie y de ahí cuando se vuelve a mirar, hasta que aparece la imagen. Fácil decirlo, menos fácil hacerlo y casi imposible acertar.

Seguramente por eso pasó toda una vida en ese empeño.

Desde el testimonio vital de esa convicción sobre lo que significa pintar, hacerse cargo de esa heredad no solamente es el afán de parientes y amigos cercanos a la posteridad de un artista que nos adelanta en el paso por este mundo. Es parte de un esfuerzo mayor por construir memoria y abrir el proceso de valoración hacia generaciones futuras en ese tránsito que va desde el arte al patrimonio.

Y es que, pese a haber expuesto en dos ocasiones anteriores en el Museo Nacional de Bellas Artes, la necesidad de comparecer ahora con una tercera muestra de su trabajo se explica porque la distancia de casi cinco décadas desde la primera dejó tras de sí una densidad que no puede pasar desapercibida por el relato de nuestra historia del arte.

Phalène NN

GODOFREDO IOMMI

1966

ARCHIVO FML



Recordemos que, en 1972, el momento de su primera exposición, era un artista que venía de trabajar por una década en Francia y de regreso en Chile se había reincorporado a labores docentes en la Universidad Católica de Valparaíso, una institución que unos años antes había sido seminal en el proceso de la Reforma Universitaria en Chile⁴. Como consecuencia de aquella Reforma en la universidad porteña se creó el Instituto de Arte, unidad académica desde la cual Méndez Labbé implementó entre 1969 y 1973 el Curso de Murales en Valparaíso. En ese contexto académico, que promueve la integración de las artes insertas en un ámbito urbano, podemos encontrar los antecedentes en sus experiencias colectivas iniciadas en Francia con las acciones denominadas *Phalène*⁵.

Entre el 26 de septiembre y el 15 de octubre de 1972 la exposición denominada “*Cientouna Obras*” fue la primera vez que Méndez llegó al Museo Nacional de Bellas Artes. Eran tiempos complejos y eso explica lo breve de la muestra, que contaba con la complicidad del

4_ RAÚL BUONO-CORE Y RODOLFO URBINA (EDS.), *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, desde su fundación hasta la Reforma, 1928-1973. Un espíritu una identidad* (pp. 148-210). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004.

5_ “La ‘PHALÈNE’ se denomina el 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.*”



Catálogo Exposición de Pintura MNBA
1972

ARCHIVO FML

Director, el pintor Nemesio Antúnez, quienes se conocían desde sus juveniles años de estudiantes de arquitectura. En el políptico editado con ocasión de esa muestra escriben los poetas Louis da la Fior y Virgilio Rodríguez, además de desplegar una completa lista de las 101 obras. No hay color, solo una imagen monocroma.

Luego de treinta años, en 2002, vuelve a exponer en este mismo museo a partir de una invitación de su Director, el historiador del arte Milan Ivelic, quien en una carta personal dirigida al pintor calificaba esa ocasión como “una muestra culminante de tu trayectoria artística”⁶. La exposición se tituló “*Pintura de Presencia*”, siendo una declaración elocuente de la convicción con la que seguía trabajando en sus pinturas impenitentemente desde hacía treinta años a esa fecha. En ese momento estaba retirado de su trabajo docente que lo había ocupado como director del Instituto de Arte de la UCV durante varios años y estaba concentrado en dos cosas: pintar y escribir. De hecho, las pinturas de gran formato le demandaron un esfuerzo que le obligan a diseñar su propio taller. El arquitecto siempre estuvo ahí.⁷ Sus textos los edita y publica con gran sistematicidad, cuestión que por lo demás no le era ajena pues había fundado y dirigido la colección Cuadernos del Instituto de Arte. El profesor también siempre estuvo ahí.⁸

Con todos esos antecedentes al momento de recibir su invitación para colaborar como curador en este proyecto de volver a exponer en el Museo, nos inquietaba que entre 1972 y 2002 la densidad rotunda de su trabajo había quedado en los márgenes de una historia del arte local y nacional que le ha sido esquiva en su visibilidad. Una inquietud que por cierto fue proporcionalmente inversa a las preocupaciones de nuestro artista, quien siempre se mantuvo muy distante de entender su quehacer en la pintura como una carrera.

Se suma el hecho de que desde 2002 su trabajo de pintura siguió en aumento, lo que a casi dos décadas de ese “*momento culminante*” deja en evidencia que esa meta no era tal, solo otro momento más de seguir trabajando... hasta el siguiente.

Como su estudiante y luego como colegas tuvimos la ocasión de ser “*cómplices de recuerdos*”-como decía él- por más de treinta años. Un diálogo que se hizo más estrecho en la última década, por el interés en documentar su trabajo para un primer acercamiento historiográfico⁹, lo que ha tenido la fortuna de ser publicado en fragmentos¹⁰ y teniendo ecos en otros investigadores e investigadoras¹¹.

6_ MILAN IVELIC. Carta dirigida a Francisco R. Méndez Labbé. Santiago, 21 de marzo 2002. Archivo FML.

7_ FRANCISCO MÉNDEZ “Taller de un Pintor. Un espacio para dos escalas del oficio.” Revista CA, n°96, ene/feb/mar/ 1999, p. 38-39.

8_ Cuadernos del Instituto de Arte, Instituto de Arte PUCV, fueron 10 números publicados entre 1993 y 1999 al cuidado editorial y con varias traducciones de Francisco Méndez Labbé. Entre sus autores podemos destacar al antropólogo Eric Gans, al filósofo François Fedier y al poeta Jonathan Boulting.

9_ JOSÉ DE NORDENFLYCHT “Pintura mi(g)rada. Notas sobre la obra de Francisco Méndez Labbé”, Revista de Arte, n°18, 2013, p. 34.

10_ Agradecemos al profesor Dionisio Escobar por invitarnos a participar en su proyecto de entrevistas a históricos profesores de la PUCV, contexto en que el día 13 de junio de 2013 entrevistamos a Francisco Méndez Labbé, cuya completa transcripción se puede leer en DIONISIO ESCOBAR FERNÁNDEZ. *Memoria Histórica de la Universidad*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2018, p. 125-141.

11_ MAGDALENA DARDEL “El concepto de pintura no albergada y su práctica en la escuela de arquitectura de Valparaíso (1969-1992)” Revista 180, 43, 2019, 38-47.

Esta nueva exposición intenta situar esa historicidad pasada y contextualizar este presente suyo que lo mantuvo pintando hasta hace algunos meses. Asomándonos a su posteridad, en tanto nos hacemos cargo de su heredad para transferirla a ese futuro incierto que no podremos programar con certeza, pero sí con fe.

Fe en la pintura, como sostenía la convicción del pintor Francisco Méndez Labbé.

Desde hace siete décadas tenemos señales del camino que lo colocó en esa convicción. El reverso de la foto no lo menciona, podría ser 1927 o tal vez 1928. El anverso solo revela una imagen moderna. Un niño juega en su triciclo a los pies de la Torre Eiffel. Con la felicidad de un rostro infantil en esa fugacidad del instante que no arroja sombra de duda frente al futuro abierto. Mientras tanto, no lejos de ahí, el futuro planificado se lo inventan desde sus preocupaciones las personas mayores, siempre en el tráfigo de los asuntos importantes e interesantes, por ese entonces aún administrando los triunfos de la Gran Guerra, sin que nadie calculara que venían otras. Las preocupaciones de un niño montado en su triciclo siempre serán a ras de piso, conectados con asuntos triviales y sin interés, por lo mismo tal vez convirtiendo esas urgencias en una trascendencia acumulada. Ocuparse de sus lápices y enfrentar el lleno de la página en su cuaderno infantil, donde un *zeppelin* asoma desde su hangar, mientras unos aviones biplaza se confrontan entre nubes y explosiones, en un imaginario nutrido por sus desplazamientos. Siendo el signo inequívoco de que la Modernidad se encarna en una experiencia en tránsito, cuya temprana familiaridad con el viaje traen a su proximidad una mirada sorprendente, construyendo el dibujo montado en la experiencia de colores inventados. Ahí se anuncia en ese niño al artista de la experiencia moderna.



Cuaderno de dibujo
c. 1927

ARCHIVO FML



Francisco Méndez Labbé, c. 1927-28,
París, Archivo FML.

Luego de esa infancia llegará una adolescencia en la contención de medios y oportunidades excepcionales para nuestro medio local, al final de la cual comienza a merodear la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, integrándose como alumno “libre” a las lecciones del maestro Carlos Pedraza, junto a otros nóveles talentos que él siempre recordó con empatía, entre ellos especialmente a Roser Bru quien fuera una interlocutora cómplice en sus miradas modernas. En 1938 entra a estudiar arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile, una decisión en parte influenciada por su amistad con Alberto Cruz Covarrubias, a quien había conocido dibujando en la playa durante sus vacaciones en Las Cruces.

La paradoja de ese momento fue que mientras en *la Católica* estaba censurada la posibilidad de habilitar la enseñanza del dibujo en base a la copia directa de modelos desnudos -producto del conservadurismo imperante- en *la Chile* hay un grupo importante de docentes y estudiantes que no dan crédito a las propuestas vanguardistas europeas, cuyos ecos llegaban desde unas noticias que provocan airadas reacciones en contra del cubismo y una larga lista de otras propuestas.

Entre esos dos tipos de conservadurismos la opción final de entrar a estudiar Arquitectura no parecía tan claudicante respecto de la pintura. Más bien era el resultado de las opciones para construir su camino propio, el cual estaba alimentado por lo que él ya había mirado respecto de artistas y sus originales, en su precoz encuentro con la Modernidad.

Y es que para Méndez la Modernidad no solo resulta ser una abstracción literaria o un concepto impostado por modas intelectuales en transferencias diferidas a lejanas latitudes periféricas. Lejos de ello, para él va a ser una condición a la que se asoma tempranamente, por su historia de vida.

Ya como alumno avanzado de Arquitectura, su curiosidad por el lenguaje de las artes escénicas lo lleva a trabajar en el novel Teatro de

Ensayo UC como ayudante de Pedro Mortheiru y Fernando Debasa en las escenografías y decorados. Al poco tiempo se integra a ese trabajo su condiscípulo y amigo Jaime Errázuriz, con quien había trabajado haciendo algunos decorados para el Ballet Nacional Chileno que dirigía Ernst Uthoff. En ese momento diseñó escenografías para obras de Eugene O'Neill y Jean Giraudoux, lo que le hace merecedor de una beca para hacer un curso de diseño teatral en la Universidad de Oxford en 1945. De ese viaje a Europa nos relató la anécdota de su estadía en la casa de Eugenia Huici, la famosa mecenas chilena instalada en Biarritz y abuela de Jaime Errázuriz. En su villa *La Mimoseaie* su dormitorio asignado estaba intervenido en el cielo raso por estrellas contra un fondo azul que había pintado recientemente Pablo Picasso. De manera que su encuentro con los originales no se lo debe solo a sus recorridos por museos europeos, en que aprecia especialmente las obras de sus admirados Klimt, Kandinsky y Matisse. A este último lo conoció personalmente cuando visita su estudio en 1948, siendo un referente en su relación con el color, ya que en su caso y puesto a elegir por el puro placer de lo que la retina le devuelve de su encuentro con la superficie pictórica, Matisse será su preferido por sobre Picasso u otros pintores.

Francisco Méndez Labbé en
Taller de Henri Matisse,
1948, Archivo FML.



Del trabajo de artistas cercanos que observó con atención por primera vez en Chile serán primero el alemán radicado en Chile Oskar Trepte y su amigo Nemesio Antúnez. Luego Enrique Zañartu y Eduardo Pérez. De hecho, con estos dos últimos trabaja durante la década del sesenta en París, compartiendo un ámbito experimental cercano a la metodología del *cadáver exquisito* y el collage. Será Zañartu quien le sugiere a Méndez trabajar en el Taller de Grabado de Henri Göetz, primero como aprendiz y luego como colaborador durante tres años entre 1965 y 1968. También la relación con Georges Vantongerloo le resulta muy inspiradora, aun cuando el artista belga estaba en esos años en su fase más expansiva y exploratoria en objetos.¹²

Recordemos que Vantongerloo, cercano de Max Bill y fundador De Stijl, tuvo una recepción sudamericana, especialmente en Argentina, producto de las relaciones entre los artistas concreto-inventoristas, particularmente con Tomás Maldonado en su conocido rol articulador de transferencias entre los más precisos y detallados asuntos del debate artístico contemporáneo de aquellos años cuarentas. En el archivo de Méndez encontramos un catálogo de la exposición que se hace en su homenaje en Buenos Aires, donde en un pasaje se recoge la perplejidad del belga al recibir artistas sudamericanos en su atelier de París: “¿Será posible que aquí prácticamente se me ignore, y que allá lejos sepan de mi existencia?”¹³

Y es que precisamente si alguien sabía de la existencia de muchos artistas e intelectuales, de los que incluso ya se estaban olvidando en París, era Méndez. En ese contexto debemos recordar que en 1960 se entrevistó parsimoniosamente con Tristan Tzara. La excusa era darle cuenta del montaje que había hecho en Chile de la obra de teatro *Coeur a Gaz* del poeta rumano, que fue escrita en 1921 y estrenada en 1923 en el Salón Dadá de París, con diseños de vestuario de Sonia

Delaunay. Este improbable montaje de esta obra ahora traducida con el título *El Corazón a Gas*, fue estrenada en las dependencias del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso en 1958. Por esa razón le expuso todo el material con un proyector de diapositivas arrendado. Toda una acción *performativa*. Su interés por el Dadaísmo y la obra de Tzará lo inmiscuye desprevenidamente en las rencillas vanguardistas, pues cuando inmediatamente conoció a Vantongerloo supo de su neoplasticista declaración anti-dadaísta. Finalmente, esas guerrillas iconoclastas de los credos y manifiestos le resultan un caleidoscopio de opciones para construir posiciones, las que lejos de ahí no tenían mucho sentido. Y esa lejanía no deviene de la posición geográfica del país en el cual había nacido. Sino de la lejanía interior del país que intuitivamente él ya habitaba.



Corazón a Gas

Memoria de Título de
ALEJANDRA SÁNCHEZ MENA
1981

INSTITUTO DE ARQUITECTURA UCV

El país de la pintura.

Y desde ese lugar entra en diálogo la idea de transmitir vibraciones y transitar hacia el infinito, tributando hacia una idea de imagen construida, como pretendía el artista belga.

Momento en que el cálculo se le revela como un origen en el trabajo de su pintura. De ese modo su tránsito por la Modernidad, experimentada y asumida, lo deja provisto para proponer desde ese lugar un programa que será su propio cálculo.

12_ GEORGES VANTONGERLOO "Un anhelo infinito", Madrid: Museo Reina Sofía, y Georges Vantongerloo Escritos, Barcelona: Fundación Pirovano, 1981.

13_ IGNACIO PIROVANO "Georges Vantongerloo 1886-1965. Su mundo y el proceso creador de nuestro tiempo", Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1965, p. 4.

Y en su cálculo el color era la cuestión fundamental. No el color de los fabricantes -de los químicos, nominados según la composición de sus pigmentos- o el color mirado por todos -el de la física, ondas cortas colores fríos, ondas largas colores cálidos- sino que el color de los pintores ¿cuál es ese color? Un color que no puede estar fuera de la historia de la pintura, por eso el método académico enseñaba a partir de la copia, la copia de las mezclas, las fórmulas de cómo se llegaba a tal o cual color una vez dispuesto en el soporte, o sea cuando el color está colocado.¹⁴

Un arquitecto devenido en pintor, es algo que hemos visto en Matta y Antúnez, entre algunos otros entre nosotros. Sin embargo, en Méndez Labbé esto tendrá un matiz importante, pues es un arquitecto que convive con la práctica de la pintura, o mejor un artista que “está” arquitecto o “está” pintor según sea la circunstancia. Una pequeña cronología nos permite argumentar lo anterior. En 1949 arden los *Vignola*, menos el de él. El venerable tratado de arquitectura que se utilizaba para la enseñanza de la composición en *arquitectura de estilo* será denostado pirómanamente por sus jóvenes estudiantes. Él no se permite quemar el suyo, pues pese a su empatía por las reivindicaciones por una arquitectura moderna, su camino docente lo trazaría en otra institución que si le permitió ser *absolutamente moderno*. En 1952 se crea el Instituto de Arquitectura en la UCV y desde ahí se incorpora a labores docentes con un grupo de profesores que habían conseguido inéditamente dedicarse a tiempo completo a la docencia de la arquitectura. Destaca en ese periodo liderando el equipo que se presenta al concurso de la Escuela Naval¹⁵. Un proyecto que, pese a ser relegado a un cuarto lugar, hoy día integran los repositorios de la colección del MoMA¹⁶ 6 láminas con dibujos y notas a través del proyecto que comprenden el Estudio del Día del Cadete. Pese a que fuera desestimado y relegado a un cuarto lugar. Esa “*derrota arquitectónica*” curiosamente operó como un punto de inflexión que le



Proyecto Concurso Escuela Naval,
FRANCISCO MÉNDEZ LABBÉ Y EQUIPO INSTITUTO
DE ARQUITECTURA UCV, 1957

permite arribar nuevamente a París, ahora con una beca, trabajando en una oficina de arquitectura, formando una familia y decididamente dedicado a la pintura.

Si bien había nacido en 1922, y ese solo dato lo podría dejar anclado en lo que las narrativas de nuestra historia del arte denominaron la Generación del 40, no lo encontraremos en los papeles de los críticos de la época como Romera, Carvacho o Elliot. Y no hallaremos mención alguna a su trabajo pues nunca expuso. Fin del misterio. Sin embargo, la recepción crítica de su trabajo tampoco la encontraremos en las décadas sucesivas. Y lo curioso es que igualmente socializa y

14_ Por cierto todas estas disquisiciones no le fueron ajenas a Méndez Labbé, más bien las sistematiza de manera muy precisa en sus escritos, cfr. FRANCISCO MÉNDEZ “*Cálculo pictórico*” en ELISA CORDERO (ED.) “*Seminario de Color*”, Valdivia: Universidad Austral de Chile, 2009, pp. 49-55.

15_ ANDRÉS URETA “*El proyecto de la Escuela Naval del Instituto de Arquitectura de Valparaíso: Investigación y Arquitectura 1956-57*.” Tesis Magister Arquitectura PUC: Santiago, 2007.

16_ BARRY BERGDOLL ET AL. “*Latin America in construction: Architecture 1955-1980*.” MoMA: Nueva York, 2015.

Taller de
América, Escuela
de Arquitectura
UCV, Francisco
Méndez Labbé,
1979.



se le reconoce entre los pares de esa generación. Ahí estarán artistas interlocutores que comparten experiencias desde la curiosidad, la admiración y la voluntad. Complicidad que décadas más tarde le permite movilizar voluntades para su proyecto del Museo a Cielo Abierto de Valparaíso en 1989.

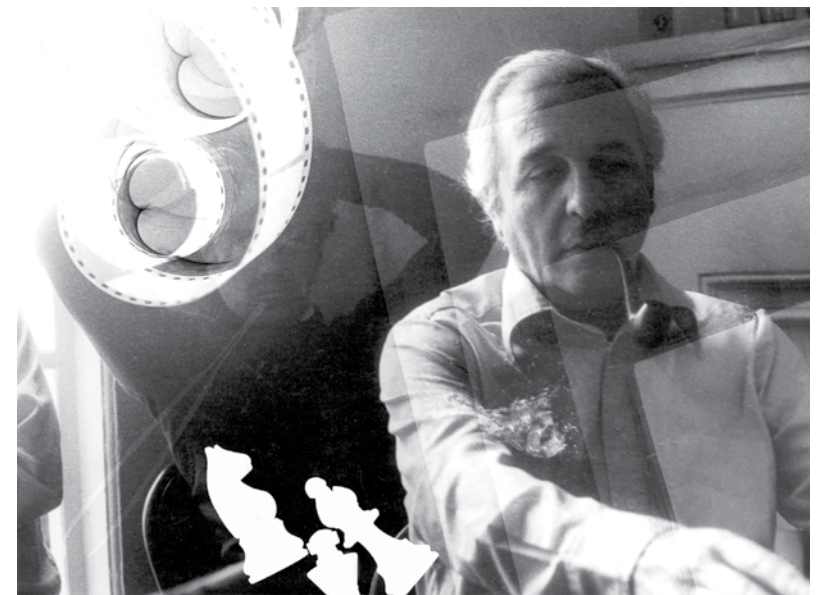
Por otro lado, Méndez había conocido al escultor argentino Claudio Girola en Viña del Mar, cuando éste se incorpora a participar de la actividad docente en torno al Instituto de Arquitectura de la UCV hacia 1954. Tal vez haya sido uno de los artistas con el que tuvo los diálogos más complejos e informados en el Chile de aquellos años. Públicamente llegan a exponer solo en una ocasión en la Sala Viña del Mar, en 1981, donde un texto del arquitecto Alberto Cruz los sitúa en una paradójal lejanía y proximidad, lo que certeramente daría espacio a cada cual para converger en proyectos estrictamente académicos.

Y si de convergencias académicas se trata, habrá que recordar su diálogo permanente no sólo con arquitectos y escultores, sino que también con poetas y cineastas. En un paraje entre imperceptibles movimientos dunares y el rumor de las olas, el cineasta Mario Ferrer filma el

trabajo experimental de un Taller de América en que su colega Méndez despliega un ejercicio pictórico que se mueve como remolino sobre su eje. Este registro de 1979 se realiza en la Ciudad Abierta, de la cual había sido uno de sus fundadores ocho años antes. En ese momento hacía una década que ya estaba trabajando en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, cuya casona ubicada en la intersección de las calles de Amunátegui con Latorre del viñamarino Barrio Recreo, persistía de manera resiliente con su trabajo de pintura en tiempos aciagos y mezquinos, donde la gratuidad del oficio en el cruce de disciplinas y prácticas, ofrecía un espacio literalmente excéntrico para las artes en el medio universitario chileno. Esa casa, hoy demolida y olvidada, es la metáfora de como las narrativas de la historiografía del arte chileno no han dado cuenta de lo que ahí ocurrió.

Retrato FML

JUAN MASTRANTONIO
1983
Viña del Mar
ESCUELA DE
ARQUITECTURA UCV



Por esos años la *pintura no albergada* fue apareciendo en la Ciudad Abierta y también en las Travesías con estudiantes de Diseño. El paisaje informe, la naturaleza aún por descubrir ante su mirada, se configura por primera vez en un epifánico episodio en que el artista recuerda un juvenil recorrido a caballo por los pastizales entre los cerros Negro y El Plomo, momento en que decide pintar de una forma en que los colores construyen la forma. En esos años de madurez en el oficio de profesor, con sus estudiantes desde el tiempo compartido en Travesía, se revela el objeto pictórico. Ese objeto colocado allí, como el propósito de llevar la pintura al espacio. Guiado por las sensaciones del color y los tonos, desde ahí aparece la forma, una que no es de superficie sino de profundidades, pintura no figurativa, una forma que queda entregada a la sorpresa de quien mira. No se puede llegar desde el no saber, no se puede comenzar más que con una tela en blanco. El paisaje entonces no es un referente, sino que más bien una grandeza. Un pasaje entre la figura y la imagen.

Y es que ya hemos reseñado como hemos tenido entre nosotros a pocos artistas tan informados de aquello que transcurría en el campo del arte como Méndez. Pocos tan longevos como él como para no haber sido interlocutor de tantos artistas de acá y allá. De ahí que la construcción de su posición no es ni desactualizada, ni reaccionaria.

Estar pintor significa ser divergente y al margen de circuitos comerciales, modas al uso y experimentalismos diletantes. Cuando él declara su divergencia con el estado de ciertos asuntos del arte contemporáneo, no estaba haciendo más que ser consecuente con una carrera de pintor que nunca consideró necesaria, sino que más bien con las convicciones que respecto del hacer y estar le permitían transferir y formar a otros. Su trabajo de profesor universitario hizo que enseñar arte no fuera tan importante como aprender del arte.

Y si algo aprendimos de él es que su tránsito de la modernidad, al cálculo y su divergencia no sólo son un programa de trabajo reconocible retrospectivamente, tal vez por el empeño de intentar construir una narrativa objetivada que desde el *afuera* nos permita entrar en su trabajo. También esa secuencia nos permite entender todas las veces que nos insistió en la falta de certezas, solo el intento persistente de que la mirada es un acto de fe. Esa fe en la pintura que nos insistió, donde la eventual profesionalización del oficio de pintar sería transar el deseo de la mirada de otro por el propio. Un equívoco que nos puede alejar de la pintura.

Por lo que mejor aprovechemos frente a sus pinturas lo que da el mirar, algo a lo que Pancho nos dejó invitados antes de partir.



Francisco Méndez Labbé en Sala Matta, Museo Nacional de Bellas Artes, 2002.