

**Márgenes
e
Instituciones**

Arte en Chile desde 1973

Nelly Richard

Índice

Presentación a la segunda edición	9
Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973	13
Introducción	15
Elipsis y metáforas	25
La condición fotográfica	41
La escena de la escritura	53
La exterioridad social como soporte de producción de arte	63
Las retóricas del cuerpo	77
Desplazamientos de soportes y borradura de las fronteras entre géneros	89
La problemática latinoamericana	101

Primera edición
Art & Text, Melbourne, 1986.
Editores: Paul Foss, Paul Taylor, Juan Dávila.
Diseño y fotografía: Francisco Zegers

Segunda edición
ISBN: 978-956-8415-11-2
Reg. de Prop. Int. N° 165.251

Diseño y diagramación: Paloma Castillo Mora
Corrección: José Salomon Gebhard

© Nelly Richard
© ediciones/metales pesados
ediciones@metalespesados.cl
www.metalespesados.cl
José Miguel de la Barra 460
Teléfono: (56-2) 638 75 97

Santiago de Chile, noviembre 2007.

La vuelta a lo placentero	113
Historia y memorias	125
Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad Documento FLACSO N°46	139
Llamado a la tradición, mirada hacia el futuro o parodia del presente Rodrigo Cánovas	143
Desmontaje y recomposición Norbert Lechner	149
Algunas observaciones sobre la crítica de arte en Chile Bernardo Subercaseaux	155
Yacer incubada oval en la fotografía Diamela Eltit	159
Crítica; historia Pablo Oyarzun	161
Manifiesto por el claroscuro Gonzalo Muñoz	167

Campo artístico, escena de "avanzada" y autoritarismo en Chile José Joaquín Brunner	171
A propósito de <i>Margins and Institutions</i> , y en el propósito de distanciamiento de su provocación y recorte: una extensión, una opción Francisco Brugnoli	179
La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar Adriana Valdés	187
¿Qué tienen contra los sociólogos? Martín Hopenhayn	195
Cuatro alcances Eugenio Dittborn	199

Presentación a la segunda edición

Hace algo más de veinte años que salió publicado, en 1986, *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*. Debo decir, primero, que esta reedición del libro se ha materializado gracias a la insistencia —amistosa y comprometida— de los editores de *Metales Pesados* (Sergio Parra y Paula Barría) que me convencieron de algo que yo no sentía necesario. Por un lado, el libro *Márgenes e Instituciones* ha tenido la suerte de ser abundantemente comentado y discutido, por lo cual parecía que su trayecto de circulación y lectura ya se había cumplido, al menos para su autora, de modo satisfactorio. Por otro lado, mantengo con el pasado de la escena de “avanzada” que narra este libro una conexión aún vital e intensiva pero carente de nostalgia, y temía que la reedición del libro apareciera ritualizando la imagen de un pasado fijado tal cual, un pasado que se re-cita sin distancia ni ajenidad respecto de sí mismo. S. Parra y P. Barría terminaron por hacerme ver, primero, lo más simple: que era un acto de responsabilidad editorial hacia los lectores (reales o potenciales) de este libro, ofrecerles una versión impresa menos desgastada que la que circuló durante años en fotocopias. Al acordar finalmente esta reedición, se fueron produciendo varias readecuaciones del libro original que, por suerte, arman un juego de calces y descalces entre ambas versiones que rompen la ilusión de lo tal cual. Quiero agradecer el talento y la dedicación de Paloma Castillo quien diseñó un preciso intervalo entre lo parecido y lo no-idéntico.

La versión primera de *Márgenes e Instituciones* fue internacional¹. El cuerpo principal del texto iba en inglés y su traducción al español ocupaba una disminuida sección en letras chicas al final del libro. Casi a modo de tardía compensación local, resolvimos que esta reedición se publicara hoy enteramente en español diseñando así un pequeño gesto al revés que consiste en lo siguiente: un idioma internacional en los clausurados tiempos de la dictadura y, en la actualidad, sólo el texto en español cuando los mercados de la globalización cultural promueven unilateralmente el registro estandarizado de las traducciones al inglés. Este pequeño gesto al revés tiene algo de porfía en su ánimo de volver a incrustar la mirada en los pliegues y bifurcaciones del sub-contexto histórico, social y político que le sirvió de zona de emergencia a la “avanzada”, al hacer que el libro hable el mismo idioma que el de las citas —todas ellas locales— que rescató muchas veces de la fotocopia.

Otra diferencia con la edición primera la constituye el hecho de que este nuevo libro incluye las intervenciones presentadas en el Seminario FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) sobre “Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y sociedad” que se realizó en agosto de 1986 en torno a *Márgenes e Instituciones*². Me pareció relevante que el libro saliera acompañado de las intervenciones de quienes, en esos años, me resultaban especialmente significativos —por una u otra razón— como interlocutores de mis textos. Esas interlocuciones (entonces escasas pero al mismo tiempo contundentes) compartieron con el libro un tenso contexto de recepción sociocultural. Su transversalidad de voces en el intercambio de ideas sobre las relaciones entre “arte”, “cultura” y “sociedad” me resulta aún notable, sobre todo si lo comparamos con el delimitado perímetro de la crítica profesional hoy adscrita al reparto de las especializaciones académicas.

El texto del libro ha experimentado ajustes y remodelaciones de estilo en esta segunda edición corregida y ampliada, respetando sí sus mismas líneas de argumentación por mucho que, más de veinte años después, haya sido fuerte la tentación de

reformular varios planteamientos que me parecen hoy demasiado esquemáticos. Sin duda, *Márgenes e Instituciones* fue, como lo señala B. Subercaseaux en la intervención aquí recogida, “un discurso de tendencia”, es decir, un discurso articulador de una toma de posición que se orienta enfáticamente a defender y convencer, en el registro —polémico— de la crítica de intervención. A eso se debe, probablemente, el tono exageradamente exclamativo y declamativo de varias de sus posturas y argumentos. La urgencia crítico-política de afilar los cortes de la “avanzada”, para darle mayor nitidez de perfiles y contornos a una sub-escena que el libro quería dotar de visibilidad estratégica y de fuerza interpelante en un medio adverso, forzó el tono del libro a ser más afirmativo que interrogativo.

Se mantienen intactos el ordenamiento de los capítulos y la estructura diagramática del libro con las fotos originales. Creo que la elección de las obras que arman el *corpus* fotográfico-documental del texto, debería ser evaluada por los lectores de hoy desde los riesgos e incertidumbres de una selección que se hizo en tiempos en los que de carecía de toda garantía de legitimidad crítica, cuando había que “tomar las obras en su dimensión de vacilación simbólica, en el momento en que no se sabe a cuál sistema integrarlas, en la que se ven como un dibujo incompatible con la línea del horizonte”³. Lo riesgoso de la combinación entre el accidentado dibujo de esta selección de obras y la posible línea de horizonte de un futuro indeterminable, forma parte de la aventura de un gesto crítico que elaboró sus hipótesis de lectura casi a la intemperie, en los extramuros del recinto universitario que resguardaba los saberes a salvo de las disciplinas convencionales.

El título de este libro, *Márgenes e Instituciones*, puede interpretarse de dos maneras en el acto de su reedición. Primero, en tiempo pasado, el título se refiere a la micro-política de los espacios que, en los años de represión militar, enfrentaba las prácticas de resistencia crítica a los bloques de violencia, censura y poder que esas prácticas buscaban desestabilizar desde los bordes del campo antidictatorial. Segundo, en tiempo presente, el título señala aquel trayecto que llevó la pulsión crítica de los “márgenes” (atraída por lo emergente y lo refractario) a canonizarse en un referente que hoy se percibe como “institucional”, debido a la legitimación académica y museográfica de la “avanzada” en la escena nacional e internacional. Esta doble tensión habita el título del libro dividiéndolo entre *contingencia* (el descampado

¹ Gracias a la generosa mediación personal del artista chileno Juan Dávila (residente en Australia desde 1979), quien me acompañó con su inapreciable amistad durante muchos años, el director de la prestigiosa revista internacional *Art and Text* (Melbourne / Nueva York) ofreció transformar en Número especial de su revista el texto del libro *Margins and Institutions; art in Chile since 1973*. En la traducción intervinieron Juan Dávila y Paul Foss, editor de *Art and Text*. Aprovecho también de agradecer a Francisco Zegers, quien colaboró, como editor, en la producción gráfica de la versión bilingüe que salió publicada en 1986.

² El Seminario se realizó en agosto de 1986 en la Galería Visuala, y fue publicado en el Cuaderno N°46 (enero de 1987) de la serie *Contribuciones*, Programa FLACSO-Santiago de Chile, cuando José Joaquín Brunner era director de esta institución.

³ Adriana Valdés en “Conversación entre Germán Bravo, Martín Hoppenhayn, Nelly Richard y Adriana Valdés” en *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994, p. 11.

cultural en el que traza su primera marca situacional) e *historia* (su posterior conversión en una cita bibliográfica que dejó atrás la soledad enunciativa). Me gustaría que esta reedición de *Márgenes e Instituciones*, después de veinte años, no borrara del todo la precariedad e incertidumbre que rodeó su apuesta crítica en un paisaje —el de la dictadura— que sólo podía desafiarse desde la obstinada convicción del “pese a todo”.

Nelly Richard, julio 2007.

Margins and Institutions

Part of CMIE since 1973

Nelly Richard

General Association

for

Artists

Introducción

La secuencia de obras sobre la cual reflexiona este libro pertenece al campo no oficial de la producción artística chilena que, gestada bajo el régimen militar, se agrupó bajo la denominación de escena de “avanzada”. Quienes integran dicha escena reformularon, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzan las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine, el texto crítico) y que amplían los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad: el cuerpo, en el arte de la *performance*, actuó como un eje transmediático de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniforma las vidas cotidianas.

La escena de “avanzada” —hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas¹— se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre “arte” y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo so-

¹ Surgida desde las artes visuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codocedo, Elías Adasme, etc.) y en interacción con las textualidades poéticas y literarias de Raúl Zurita y Diamela Eltit, la escena de “avanzada” armó una constelación de voces críticas de la que participaron filósofos y escritores como Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, Rodrigo Cánovas, Pablo Oyarzun y otros.

cial y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos.

Sin duda que la peculiaridad histórica de la escena de "avanzada" se debe a las circunstancias en las que formuló su productividad crítica. Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un determinado proyecto histórico —el de la Unidad Popular— sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo. Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos. La toma de poder que ocasionó la fractura del anterior marco de experiencias sociales y políticas de la Unidad Popular desintegró también sus pautas de significación y lenguaje, llevando lo histórico a una crisis total de reconocimiento e inteligibilidad. Una vez escindido el código de representación por las violentas fracturas que disociaron conciencia interpretante y materia de la experiencia, sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia, en mayúscula, de los vencedores.

La escena de "avanzada" marca el surgimiento de prácticas del estallido en el campo minado del lenguaje y de la representación; prácticas para las cuales sólo la construcción de lo fragmentario —y sus elipsis de una totalidad desunificada— logra dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la categoría de sujeto que estos fragmentos retratan ahora como una unidad devenida irreconstituible.

El quiebre de todos los pactos vigentes de legitimación simbólica y social causado por la dictadura hizo que lo que se daba anteriormente por seguro (convicciones y adhesiones al mito de la Historia) cayera bajo desconfianza. Ya no había cómo remediar la crisis de verosimilitud de las ficciones de coherencia y estabilidad que parecían sustentar las tradiciones sociales y culturales de la historia nacional. De ahí, entonces, la incansable actividad de reformulación de los signos llevada a cabo, dentro del arte, por la escena de "avanzada" y su manía de la sospecha que impulsan a revisar cada maniobra de discurso: a desocultar los artificios de representación oficial puestos al servicio de las mentiras dictatoriales; a denunciar los ilusionismos de la tradición con los que el régimen militar cita fraudulentamente al pasado para darle un origen a su impostura.

Una de las principales características de la escena de "avanzada" fue su volun-

tad de desestructurar los marcos de compartimentación de los géneros y las disciplinas con que el orden excluyente de la tradición canónica intenta recluir el trabajo creativo en el interior de las estrechas fronteras de especialización artística y académica que lo desvinculan del campo de fuerzas y conflictos de la exterioridad social. La necesidad no sólo de mezclar técnicas y géneros sino de extender el formato circunscrito del arte hasta borrar, incluso, toda frontera de delimitación entre lo artístico y lo no-artístico para culminar en la fusión utópica arte/vida (al estilo del grupo CADA), expresó, primero, una rebeldía contra el sistema de restricciones y prohibiciones con que el autoritarismo militar acota y vigila la circulación de los signos. El gesto de la "avanzada" de desobedecer las asignaciones de formato convencionales que fija la tradición artística y literaria (el cuadro para la pintura; el libro para la poesía o la narrativa), denunciaba figuradamente los abusos de autoridad con los que el régimen militar custodia las fronteras del Orden. Al transgredir los límites convencionalmente fijados por la(s) disciplina(s), el arte metaforizaba el deseo de querer abolir las reglas aprisionadoras de la experiencia que clausuraban todos los horizontes de vida. La infracción de esta lógica concentracionaria de los espacios vigilados adoptó, en la escena de "avanzada", la forma de relatos de extra-muros cuyos imaginarios tránsfugas le dieron movilidad e itinerancia al concepto de *margin* que simbolizó su pasión del des-enmarque.

Del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad viva del cuerpo social), la "avanzada" puso en marcha un itinerario de desbordamiento de los límites de espacialización de la obra de arte que llegó a abarcar la ciudad y sus dinámicas espacio-temporales de recorridos urbanos². Son varios los artistas de la "avanzada" que postularon una espacialidad alternativa a los recintos de arte cercados por la institución, mediante un "arte-situación" que reprocessaba creativamente micro-territorios de experiencias cotidianas. Se les llamó "acciones de arte"³ a esas obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales (acontecimientos biográficos, transcurros comunitarios) permanecen inconclusos, garantizando así la *no-finitud* del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas. Tal como ocurre ejemplarmente con el trabajo *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) de Lotty

² Los trabajos *Para no morir de hambre en el arte* (1979) y *¡Ay Sudamérica!* (1981) del grupo CADA son especialmente representativos de esta secuencia de intervenciones urbanas.

³ Esta noción fue puesta en circulación con motivo del primer trabajo del grupo CADA, *Para no morir de hambre en el arte* y de *Una milla de cruces sobre el pavimento* de Lotty Rosenfeld (1979). Ver: Diamela Eltit, "Sobre las acciones de arte, un nuevo espacio crítico", Revista *Umbra*, 1980, Santiago.

lidad disidente siguiendo los ejes de contra-lectura oficial que comparte con receptores cómplices.

La hipercodificación de los enunciados según claves disfrazadas que necesitan de una arqueología compleja en sus rastreos y excavaciones para desenterrar las significaciones prohibidas, les valió a los textos y las obras de la "avanzada" la calificación de obras y textos herméticos, crípticos. Las exigencias de desciframiento de los resquicios de sentido que dividían la obra entre lenguaje y censura, relegaron la escena de "avanzada" a un espacio de socio-comunicación más bien minoritario. Esta marginalización de la "avanzada" reducida a sub-circuitos de recepción cultural, si bien disminuyó el impacto social de sus manifestaciones hermetizando su lectura, puso al mismo tiempo sus obras y sus textos relativamente a salvo de la censura oficial que veía mayor peligro en las manifestaciones de alcance masivo (el teatro, el folclor, etc.) que, en esos años, agrupaban las sensibilidades contestatarias en base a un consenso ideológico-popular de lo nacional.

A partir de los años ochenta, la "avanzada" comenzó a hacerse presente en el circuito internacional, debido a circunstancias más bien azarosas⁶. El referente sub-local de la "avanzada" se topó entonces con las expectativas de un circuito de recepción metropolitana que esperaba de estas obras nacidas bajo dictadura que manifestaran el dramatismo de su situación con transparencia, explicitud y referencialidad. Dicho circuito de recepción internacional esperaba de ellas que eliminaran las señas de opacidad que, a modo de protección y defensa, habían ido condensando en su interior como si estas señas de la censura —consideradas ya superfluas en los museos internacionales— perjudicaran la traducción de una lectura más universal. El pedido museográfico de documentalidad y testimonialidad que el circuito metropolitano les dirigía a estas obras chilenas nacidas bajo censura y represión, quería de hecho obligar al arte de la contra-dictadura a la denotatividad de un mensaje que sólo debía expresar la violencia del síntoma histórico. Ese pedido metropolitano que agota su curiosidad informativa en la transparencia documental y testimonial de las obras, ejerció sobre la "avanzada" una nueva censura que llevó su demanda socio-política de "contenidos" a opacar la problemática discursiva de las "formas". Esta demanda de referencialidad directa formulada por el circuito de arte metropolitano quería borrar precisamente aquella dimensión de las obras que les resultaba lingüísticamente constitutiva: la del juego y la torsión con los signos que esas obras habían ideado no sólo

como recurso de sobrevivencia contra la censura y la represión del autoritarismo militar sino, además, y más complejamente, como una táctica de resistencia crítica que se oponía a toda hegemonía del significado. En efecto, la oblicuidad metafórica de las obras de la "avanzada" también sirvió para frustrar un cierto reduccionismo ideológico de la cultura militante que quería traducir y reducir el arte a un simple realismo social de la contingencia, haciendo calzar las obras —temáticamente— con los significados predeterminados del repertorio de la izquierda tradicional.

Las obras de la "avanzada" vivieron doblemente el riesgo y la incomodidad: el riesgo de ser capturadas por el aparato represivo de significación oficial del autoritarismo y, a la vez, la incomodidad de tener que resistirse a las directrices ideológicas de la cultura partidaria que le exigía al arte subordinarse ilustrativamente a los temas de la recuperación democrática. Son obras que combatieron los dos operativos de *totalización del sentido* que se realizaban bajo marcas políticamente contrarias (las del poder oficial, las de la izquierda ortodoxa), realizando para ello el valor de equivocidad y multivocidad del significante estético que desvía lo linealmente programado.

La cantidad de fracturas producidas en el Chile post-golpe afectó no sólo el cuerpo social y su textura comunitaria, sino también las representaciones de la historia aún disponibles para un sujeto quebrantado en su memoria y su identidad nacionales. Ya no quedaba historia ni concepción de una historicidad trascendente que no estuvieran enteramente socavadas por la revelación del engaño o del fracaso. Ni la cruel historia oficial de los dominadores ni la dolorosa historia contra-oficial de los dominados (una historia construida —éticamente— como reverso, pero igualmente lineal en su simetría invertida), eran ya capaces de orientar al sujeto cultural hacia una finalidad y coherencia de sentido y de interpretación. La escena de "avanzada" surge en la brecha de dolor e insatisfacción dejada entre estas dos historias que se disputaban un presente fracturado: entre la oficialidad represora de la historia dominante por un lado y, por otro, la historia en negativo de sus víctimas cuyo relato nacional-popular exhibía una monumentalidad de la resistencia que ocultaba las fisuras del sentido. Es esta brecha la que marca la singular posición de descalce que ocupó la "avanzada" en el campo de recomposición sociocultural chileno. Por supuesto, el arte de la "avanzada" se sitúa en franca contraposición al régimen militar pero, a la vez, se ubica en una marginalidad polémica frente a las organizaciones militantes de la cultura opositora. Heterodoxo en sus desmontajes de signos, el arte de la "avanzada" no les resultó funcional a los bloques de recomposición democrática que armaban el circuito antidictatorial de las coordinadoras culturales, de las agrupaciones partidarias

⁶ Así ocurrió con motivo de la presentación no-oficial de Chile en la Bienal de París (1980) y con la Bienal de Sydney (1982) para las que actué —improvisadamente— de "curadora" de la selección chilena.

y de aquellos centros de estudios alternativos que, a partir de los ochenta, elaboraron sus diagnósticos sobre cultura y autoritarismo.

Las ya difíciles relaciones entre la escena de "avanzada" y los circuitos de institucionalidad política de la izquierda chilena se complicaron aún más con la vuelta de los artistas y escritores del exilio que, a partir de 1983, llegaron a integrarse al proceso de lucha cultural por la redemocratización del país. Con motivo de esta lucha, se formularon, durante el año 1983, varios llamados artístico-culturales a solidarizar con las protestas nacionales, cuyos títulos —*Ahora Chile, Contingencia, etc.*— expresaban el deseo de que el arte se vinculara más directamente con la militancia ciudadana. Dichos llamados exacerbaron la tensión entre, por un lado, el énfasis *crítico-experimental* de las obras de la "avanzada" que no querían abandonar el corte deconstructivo de sus análisis de los signos y, por otro, el arte del compromiso político y la protesta social que requería de un lenguaje denunciante-testimonial. El llamado "contenidista" de la cultura opositora a que el arte social hiciera más explícita su adhesión temática a las luchas populares, terminó de encerrar a las preocupaciones de la "avanzada" en el minoritario paréntesis de lo experimental.

A diferencia de cómo el arte del exilio declamaba su pertenencia a una Historia concebida —en nombre de la Memoria y la Identidad— como plenitud y trascendencia de sentido, las obras más críticas de la "avanzada" trabajaron siempre con una temporalidad retóricamente desprovista de toda heroicidad; una temporalidad histórica basada en las figuras trizadas de un relato lleno de vacíos que, por lo mismo, se había vuelto casi inenarrable. El encuentro entre el arte que vuelve del exilio (José Balmes, Gracia Barrios, etc.) y el arte de la "avanzada" hizo que se toparan dos concepciones de lo histórico: por un lado, la de la Historia como *continuum* de sentido y como linealidad de discurso orientada hacia la culminación de una verdad última (la del recuerdo emblemático de un pasado cortado que aspira retomar la continuidad del antes del corte) y, por otro, la concepción multilineal de una temporalidad desintegrada cuyo sujeto —en crisis de fundamento y representación— trata de rearticular el sentido como pérdida y falla de la totalidad, como diseminación plural de significados escindidos.

Si la escena de "avanzada" apostó a la estructura móvil —dinámica y antiacumulativa— del "arte-situación" en contra de lo que simbolizaba el cuadro en la tradición de la pintura (la inmutabilidad frente al tiempo solemne de las colecciones de museo), fue precisamente para testimoniar el estallido de una temporalidad rota que ya no se avenía con el humanismo trascendente refugiado en la gloria histórica del

monumento. El "arte-situación" de la "avanzada" quiso hacer estallar, a través del cuerpo y de la ciudad, el despliegue —antihistoricista— de lo efímero como *poética del acontecimiento*.

Capitán General Augusto Pinochet Ugarte, que cumple 11 años en el mando del país.

Elipsis y metáforas

1. El régimen de censura que opera en Chile durante el período autoritario se vale de numerosas medidas de prohibición que afectan la producción cultural: medidas que se aplicaron, primero, en suprimir los vínculos de ideas y/o personas ligadas a la ideología del programa de la Unidad Popular (durante la fase del régimen inmediatamente posterior al quiebre político de 1973) y luego en reprimir y castigar toda manifestación disidente que se opusiera a la voluntad de dominancia del nuevo aparato oficial.

El control político-administrativo de la expresión pública mediante restricciones impuestas al lenguaje y a sus estructuras de comunicación socio-culturales, fue la manera más eficaz que adoptó el régimen para mantener a la *producción de sentido bajo vigilancia*. Sin embargo, a lo largo del período, las condiciones de censura se modifican debido a que los límites que separan lo autorizado de lo prohibido no permanecen fijos. Existen fases de mayor o menor permisividad que varían de acuerdo al criterio más o menos aperturista que se ve obligado a manejar el gobierno. La fluctuación de los límites de la censura entre lo autorizado y lo prohibido comporta un grado de arbitrariedad tal que hace difícil prever con qué margen de tolerancia pueden contar los artistas y los escritores. De allí que, a menudo, la autocensura resulta ser más coartadora de la expresión que la propia censura administrada: el exceso de precauciones tomadas retrae lo decible más acá de la frontera —de por sí incalculable— de lo que habría quedado eventualmente a salvo.

Tampoco el control de la censura se aplicó con igual estrictez a todos los sectores de la actividad cultural: el arte neovanguardista fue el menos dañado por sus efectos obliterantes. El refinamiento de los juegos de signos y las operaciones de despiste que —a modo de disimulación y camuflaje— elaboraron las obras de la “avanzada” las llevó a ocupar una franja muy restringida del campo de recepción de las artes visuales. La “avanzada” quedó así confinada a un espacio minoritario de socio-comunicación que la protegía de la censura administrada. La oficialidad no juzgaba demasiado temible la ofensiva de esas obras marginalizadas a subcircuitos de operación cultural, en comparación con otras manifestaciones de carácter masivo como, por ejemplo, el teatro o el folclor, que agrupaban sus públicos en torno a un mayor consenso ideológico de identificación popular.

2. Después del quiebre de 1977, se fueron consolidando diversas agrupaciones artísticas populares (de carácter gremial-político) encargadas de la coordinación y la difusión del trabajo plástico en centros poblacionales, sindicatos, escuelas o fábricas. Eran agrupaciones orgánicamente dependientes del militante combatiente de una izquierda contestataria que trabajaba en la semiclandestinidad y cuyo arte se dejó sobredeterminar por su referencia ilustrativa a la contingencia de las luchas nacionales. Dichas agrupaciones (en especial, la A.P.J.: Agrupación de Plásticos Jóvenes) desarrollaban un trabajo de gráfica popular y muralismo motivado por una estética del compromiso. Ese arte —de impulso agitativo— no se topaba casi nunca con la producción de la “avanzada” porque las ocupaciones territoriales de cada sector eran completamente diferentes. Mientras que el arte popular de las organizaciones de masas ocupaba espacios comunitarios alternativos, las obras de la “avanzada” apostaban a que su crítica institucional ganara visibilidad pública en los espacios disponibles de exhibición para desafiar el poder y la censura desde una oblicua estrategia de pliegues e interferencias.

La voluntad de contestación política de los artistas de la “avanzada” no era anarquizante: no descansaba en la espontaneidad expresiva de un valor de rebelión. La existencia de las obras no era clandestina y su contra-respuesta a la autoridad aspiraba a ser puesta a prueba en los lugares donde regía dicha autoridad, pasando siempre por un riguroso análisis de las condiciones institucionales que enmarcan la relación entre poder y desacato. Las obras de la “avanzada” trabajaban contra las reglas desde el interior de sus campos de aplicación. Su giro contra-institucional pretendía impugnar a las representaciones de poder abriendo transgresivas entrelí-



Carlos Leppe, *Sala de espera*, 1980, video instalación, Galería Sur, Santiago.

neas en sus campos de fuerzas: “*Si se quiere modificar las instituciones hay que estar metidos dentro de ellas aunque eso sea conflictivo (...). Nosotros pensamos que la vanguardia debe participar en Chile en todos los terrenos; si persiste en marginarse, deja de existir*” (Lotty Rosenfeld. Revista *Hoy*, 1981).

Durante el período de auge cultural y económico de las Bienales Universi-



Catalina Parra, *Diario de vida*, 1977, escultura, 40x50x25 cms. Ejemplares del diario *El Mercurio* prensado entre placas de acrílico.

tarias, de los Concursos de la Colocadora Nacional de Valores y de las Becas de los Amigos del Arte (un período que se extiende entre 1977 y 1982), las obras de la “avanzada” fueron generalmente admitidas y hasta premiadas por jurados que parecían haberse dejado influenciar por los criterios del arte internacional al manifestar su entusiasmo hacia las manifestaciones más experimentales del período¹. F. Smythe, E. Dittborn, C. Leppe, C. Altamirano, G. Mezza, L. Rosenfeld-D. Eltit, C. Gallardo, J. Castillo-J. Prieto, etc., son algunos de los artistas de la “avanzada” que fueron recompensados por premios de las instituciones oficiales. Comprometidos en su trabajo de desmontaje del discurso del poder y la autoridad, estos artistas debían entrar a negociar los límites de aceptación de la obra, cuidándose no sólo de que dicha obra no fuera censurada sino anticipándose, además, a los riesgos de una recuperación institucional que neutralizara su coeficiente crítico o bien tergiversara el significado que intencionalizaba políticamente su lectura.

La permisividad de los criterios exhibidos durante ese período por los orga-

¹ “A juzgar por la tercera ronda del Salón de Gráfica (U.C.) que “muestra el sólido esfuerzo de investigación de los artistas nacionales” (Revista *HOY*), el sentido común de los jurados chilenos se ha dejado permeable por los efectos de la crisis y ha tenido que aceptarla como criterio y condición misma de desarrollo del arte contemporáneo”. Justo Mellado, *Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica*, Santiago, Taller de Artes Visuales, 1983, autoedición en fotocopia.

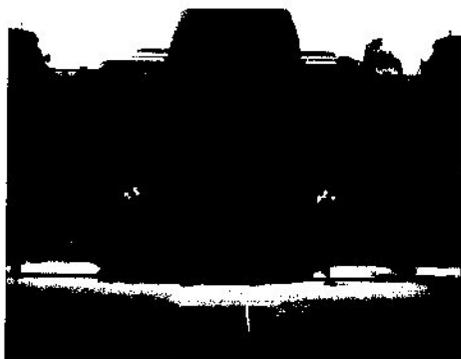
nismos que administraban el campo de la cultura oficial, iba generalmente destinada a “dotar el modelo autoritario de la imagen de protector y estimulador de las artes” (O. Aguiló). Al difundir propuestas visuales que se declaraban innovadoras según las categorías de promoción del arte internacional, los Concursos y Bienales ofrecían una imagen de contemporaneidad artística que pretendía dar fe no sólo de la liberalidad de los jurados sino, también, del modernismo con el cual evolucionaba el modelo (entonces solvente) de la política económica del Gobierno. El tecnologismo multimedia de las obras de “avanzada” —cine y video— servía de fachada para acreditar culturalmente la dinámica modernizadora de la época del *boom* consumista que duró hasta 1982.

3. Referirse a cómo actúa el aparato de censura que rige las manifestaciones culturales en el Chile autoritario, equivale a preguntarse por la normatividad de ese aparato, es decir, por el rigor aplicativo de las reglas que fijan la coherencia de diseño de la política oficial.

Debe acotarse primero que la autoridad se juega en la multidireccionalidad de una red de controles y decisiones que se va redibujando en cada coyuntura. De hecho, el régimen militar no exhibió un modelo centralizado de cultura oficial que condensara la totalidad de sus aspiraciones en un solo cuerpo de representaciones programáticas. Fuera de algunas estructuras de mayor dependencia institucional que vehiculaban las ideologías del gobierno, el conjunto de las posturas asumidas por sus organismos culturales no adhería homogéneamente a una lógica inflexible de enunciados. Es cierto que el régimen militar forzó el consenso oficial en torno a determinados ideales y valores que su política cultural se encargaba de difundir: los valores heroicos del culto a los próceres e ideales patrióticos que adornaban la versión más retardatoriamente nacionalista del régimen; los valores patriarcales que consagran una mitología de la Familia al servicio del tradicionalismo católico, y, en el campo específico del arte, la categoría universalizante de lo bello con su espiritualismo trascendente que niega la materialidad social y política de los signos artísticos.

Pero lo “oficial” no demostró nunca su fiel adscripción a un repertorio obligado de imágenes prefijadas que reflejara uniformemente la superestructura de lo dominante. Es más bien la comunidad de supuestos y convenciones que agrupa a las sensibilidades oficiales que se reconocen en torno a una misma matriz de identificación simbólico-cultural la que articula la concepción del mundo que usó el régimen como propaganda. Esta matriz guía la percepción y la recepción de las obras, for-





Arriba: Lotty Rosenfeld, *Código y Obstáculo*, 1984, alteración de la calle frente al Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

Abajo: Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, *Traspaso Cordillerano*, 1981, video instalación con el sonido de una operación al cerebro, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Primer Premio del Concurso de la Colocadora Nacional de Valores).

mando una zona de consenso (a menudo difusa) respecto de lo que el oficialismo busca proyectar como artístico, sin que se pueda hablar de un cuerpo doctrinario uniformemente programado².

La aplicación de la censura dictada por el oficialismo registró varios casos de inconsecuencia en los que un nuevo fallo de autoridad entraba a contradecir las razo-

² "Así el diseño de un modelo cultural (que se va configurando más a partir del conjunto de iniciativas levantadas en el ámbito oficial y las visiones de cultura que ellas conllevan, que a través de políticas globales previamente elaboradas) se va trasladando del Estado hacia el capital privado". Osvaldo Aguiló, *Plástica neovanguardista: antecedentes y contextos*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1983.

nes invocadas por la decisión anterior, sin que el reacomodo de los principios oficialmente aplicados por el dispositivo sancionador resultara explicable o previsible. Esta arbitrariedad de juicios ocurre por el desajuste de criterios dejados a la iniciativa personal de representantes oficiales y jurados a quienes les es permitido proceder antojadizamente. Sólo la privatización del ejercicio de poderes altamente personalizados dentro de la estructura oficial³, explica la extrema versatilidad de las categorías empleadas para que, según las circunstancias, las obras fueran aceptadas o reprobadas por la censura: es generalmente "*la facticidad del poder la que rige, no su normatividad*" (Brunner), por lo cual se hace casi imposible racionalizar el funcionamiento de los mecanismos represivos a fin de evitar la severidad del castigo al que se expusieron las prácticas chilenas de no consentimiento a la autoridad.

La crítica oficial de los medios de comunicación del régimen no demuestra una plena hegemonía de criterios que guarde coherencia con el marco valórico de la política cultural del Gobierno. Ciertas tomas de posición individuales adoptadas por Ignacio Valente en el campo literario y por Waldemar Sommer en el campo artístico, ambos críticos del diario *El Mercurio*, se desviaron notoriamente del marco oficial. La consagración de Raúl Zurita —desde el libro *Purgatorio* (1979) hacia adelante— en las páginas de *El Mercurio*, se debe al desbordante entusiasmo de su crítico oficial, Ignacio Valente, hacia una obra de la que rescata tendenciosamente su mensaje humanista-cristiano (las "*resonancias bíblicas de su lenguaje*" (Valente). Lo paradójico es que la obra de Zurita, *junto con y pese a* esta celebración institucional, siguió funcionando como el referente clave de la neovanguardia poética chilena. Lo que hizo Valente fue aprovecharse de la ambigüedad de la doble lectura que, de cierto modo, tensiona el discurso de Zurita —una lectura dividida entre el idealismo cristiano de los significados y el materialismo crítico de los significantes— para eliminar de la maquinaria textual del libro *Purgatorio* aquellas piezas que podían resultar atentatorias contra el paisaje ideológico al que pertenece el crítico oficial⁴. Como en mu-

³ "La privatización del Estado trae consigo una serie de consecuencias. Por ejemplo: la arbitrariedad de los poderes ejercidos en el autoritarismo. ¿A qué obedece? A su carácter privado y esencialmente coactivo. Son poderes sin regularidad normativa, sin estabilidad de costumbres, ... Más bien ellos actúan erráticamente, prohibiendo hoy lo que ayer toleraban, dando giros tácticos, con la ceguera propia de una fuerza física. A esto se liga estrechamente su personalización. Se trata de poderes privados, por ende relacionados con la idiosincrasia y la suerte de las personas. Incluso el lenguaje del poder autoritario es revelador: escasamente habla en nombre de funciones y cargos; habla siempre la primera persona del poder. La privatización implica, asimismo, la imposibilidad del control público de los poderes. Estos actúan secretamente, sometidos a las influencias de personas privadas". José Joaquín Brunner, "La cultura política del autoritarismo", *Revista Mexicana de Sociología*, N° 2, junio 1982, p. 563.

⁴ "La crítica oficial chilena ha celebrado esta obra (*El Purgatorio*, de Raúl Zurita) de un modo bastante

chos otros casos de manipulaciones interpretativas: "lo que se omite en ella (en la obra) es tan evidente que la omisión es ya de por sí huella y síntoma de la orientación de lectura" (Subercaseaux). Lo omitido y lo silenciado funcionan como ejes anti-represivos de una contralectura del texto artístico que lleva sus receptores cómplices a sospechar de los recortes de sentido que practicaba la crítica oficial.

Aunque menos espectaculares que la operación llevada a cabo por Ignacio Valente en el caso de Raúl Zurita, también se produjeron en las tribunas de la crítica oficial de las artes visuales ciertos operativos de celebración de la "avanzada". Desde 1977 hacia adelante, Waldemar Sommer les presta su más entusiasta apoyo a los nuevos artistas chilenos (Smythe, Leppe, Dittborn, Parra, etc.) y celebra «el radical cambio de rumbo en la historia de las artes plásticas aportado por la vanguardia chilena» (*El Mercurio*, noviembre de 1978). Al declararse atraída por los renovadores giros de lenguaje de la "avanzada", la crítica oficial exhibe así su "puesta al día" en materia de arte nacional e internacional. Guiado por el impresionismo del gusto, este rescate oficial de la "avanzada" quería forzar las obras a reintegrarse a la tradición contemplativa de una estética de la idealidad (la del diario *El Mercurio*) cuya ideología de la creación aísla la producción artística de las dinámicas de interrelaciones sociales que la vinculan a su contexto histórico-cultural de violencia y represión, limitando el arte al disfrute de las colecciones de museo.

Además de tener que burlar a la censura, la tarea más compleja que debieron enfrentar las obras de la "avanzada" consistió precisamente en luchar contra estas insidiosas maniobras de acomodamiento institucional. Los constantes forcejeos entre la lectura oficial y las contralecturas que se libran en torno a las obras dejaron suficientemente en claro que el arte corría siempre el peligro de ver desactivada su carga opositora. El modo que encontraron los artistas de la "avanzada" de resistirse a estas manipulaciones oficiales fue trabajando la hipótesis de "un arte refractario": de un arte que genera dentro de la obra zonas de resistencia en las que se aloja algo inintegrable al orden: "algo que no entre en el sistema de intercambio, en la economía, en la circulación dentro de ese sistema, ni aún bajo la especie de los signos explícitos de la disidencia" (Adriana Valdés).

tendencioso: aplaude el valor artístico de algunos textos y censura la viscosidad de otros (...). La crítica abandona el texto malsano al silencio y se dedica a las secciones 'puras' del libro. La crítica nos dice que estos textos emocionan: pero cuando nos quiere explicar los procedimientos poéticos y culturales que generan esta emoción, confiesa asombrada que no los puede explicar. Así, este comentario se transforma en otro silencio. Este asombro es el síntoma de una mala conciencia: la crítica teme que la explicación ensucie la transparencia del texto; es decir teme que el texto puro no sea tan santo. El silencio deviene una precaución ideológica". Rodrigo Cánovas, "Lectura de Purgatorio", *Hueso Húmero* N°10, 1981, Lima, p.170.

4. Afirmar que la producción de arte que desplegó la "avanzada" sufrió el condicionamiento de la censura durante el período aquí mencionado, no sólo indica que la presentación de sus manifestaciones dependía obviamente de que fueran aprobadas por los aparatos de control burocrático. La censura no sólo consistió en ponerle límites —de circulación pública— a la comunicación artística y cultural. La censura y, sobre todo, la autocensura hicieron que los operadores de signos tomaran conciencia de la riesgosa materialidad del lenguaje al sentirse bajo constante vigilancia cuando experimentaban sus usos y fabricaban sus códigos de elaboración del sentido.

Sin duda que la censura y la autocensura agudizaron la conciencia del lenguaje en quienes (artistas y escritores) debieron no sólo salvaguardar su derecho a la palabra sino, además, adecuar esa palabra a las reglas de circulación vigentes. Quizás deban invocarse los efectos de la censura y la autocensura que empujaron las obras de la "avanzada" a tan complejas remodelaciones de lenguaje, para explicar la serie de experimentaciones formales y de rupturas de signos con las que transformaron el arte chileno.

Mientras la censura socialmente administrada opera por tachadura y/o supresión de los enunciados comunicativos, la autocensura afecta al lenguaje en aquella dimensión (interna) en la que se urde el sentido. La autocensura internaliza su amenaza en los mecanismos de estructuración del habla afectando cada toma de la palabra, hasta que sea la situación misma del hablante la que aparece culpable independientemente de lo que dice el sujeto. Lo vedado por la autocensura es el habla mismo, bajo un régimen de amedrentamiento del sentido que actúa omnipresente al controlar el acceso a las zonas de verbalización de la experiencia. El trabajo de la autocensura no sólo se deja percibir a nivel de lo dicho, es decir, a nivel de lo que suprime o bien altera en la configuración de los mensajes que se emiten en la superficie de lo visible y lo legible. También opera en la tensión interna que se genera entre lo que la obra da a leer (lo manifiesto) y lo que la censura obliga a refugiarse tras la legalidad de lo dicho (lo latente). Esa presión puede ser tan fuerte que de repente lleva al "apareamiento de lo no dicho como eje ordenador del lenguaje" (Zurita): lo callado —los efectos de silenciamiento autogenerados en la cadena enunciativa— acapara subterráneamente la lectura que se deja organizar por la actividad realizada en torno a la *falta* de los significados castigados⁶. Ese "no dicho" funciona como

⁶ "Esta conciencia de lo prohibido genera en los receptores un horizonte de expectativas (...), un vacío de significación que tiene que ser llenado, presuposiciones que en definitiva tienden a reafirmar en la lectura un ethos político en desmedro de otras dimensiones de la obra". Bernardo Subercaseaux, *Notas sobre autoritarismo y lectura*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1984.

polo de imantación de una lectura que opera clandestinamente, incorporando a su trabajo de pesquisa y recolección del sentido las múltiples señales de lo escondido que funcionan en el reverso de la descifrabilidad oficial del mensaje.

5. La cantidad de relevos y sustitutos por los cuales el artista debió hacer pasar la comunicación en períodos de censura y autocensura lleva cada mensaje a una estratificación del sentido. Cada signo —desdoblable y reversible— cuenta con una serie de presuposiciones de lectura que, previamente retenidas o semi atrapadas en el interior de la obra, se tornarán activas bajo la incitación de los diferentes llamados circunstancializadores que surgen de una recepción cómplice⁶. Las obras buscan demorar lo más posible la consumación de la lectura, haciendo que el lapso que dilata la entrega del mensaje sea lo suficientemente equívoco y dispersivo para retardar el momento de las certezas que sancionan los fallos de la censura. Las obras y los textos de la “avanzada” perfeccionaron distintos recursos elusivos y desplazatorios, que enredan o bien travisten las pistas de lectura, para producir demora y generar ambigüedad en el trámite descodificador. La metáfora fue uno de estos recursos privilegiados que permiten dilatar el plazo comunicativo gracias a las zonas de opacidad que rodean las identificaciones referenciales, ampliando los márgenes de flotamiento del sentido para que éste logre escapar a los dispositivos oficiales de aprisionamiento de la lectura.

La metáfora no sólo se teje en el nivel expresivo o documental de las tematizaciones artísticas (la muerte y sus tachaduras en la obra de Roser Bru; los sepultamientos noticiosos de las identidades extraviadas, en la obra de Eugenio Dittborn). La metáfora interviene también en los procedimientos de elaboración material de la obra, tal como ocurre en *Reconstitución de escena* (Galería Cromo, 1977) de Carlos Leppe donde son las técnicas de montaje —asfixiantes y clausuradoras— y las mutilaciones de los retratos las que van acotando el violento campo de referencialidad político-nacional que indica la obra. En el caso de Leppe, el arte señala su contexto mostrando cómo las técnicas que intervienen sus medios ejecutan una violencia objetual que se asocia indirectamente a la que ocurre fuera de la obra.

Gracias al alcance metafórico de los procedimientos artísticos, lo que se mues-

⁶ “Se trata de la interiorización de un entorno, de la presencia de un lector cómplice y co-autor de una lectura cargada con sentidos que apuntan al macrocontexto sociopolítico, a los fenómenos de (auto) represión del lenguaje y a la ruptura histórica de 1973”. Bernardo Subercaseaux, *Notas sobre autoritarismo y lectura*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1984.

tra o lo que se dice vale tácitamente por algo siempre otro (indecible o inmostrable) a lo que se accede mediante códigos figurados de transposición del sentido con cuyo secreto lectores y espectadores deben familiarizarse. Se sobreentiende, por ejemplo, que las figuras de la supresión y del descarte de identidades hablan —en entrelíneas— del desaparecimiento de los cuerpos nacionales. El pasado es una de las fuentes metafóricas de mayor elocuencia. En circunstancias en que el discurso sobre el presente sufre tantas restricciones, la reactualización de catástrofes pretéritas o el rescate de memorias sepultadas (tal como ocurre en las obras de Bru y Dittborn) evocan lo remoto de la historia para hablar sustitivamente del presente vedado.

Pero no todas las obras recurren al enmascaramiento de las figuras prohibidas para desafiar a la autocensura. Otra maniobra (la de R. Zurita con los símbolos del patriotismo) consiste en darle voz a lo reprimido desde el interior mismo del código represor mediante una inversión de sus emblemas oficiales. Al manipular estos emblemas, la obra parece hablar el mismo lenguaje de la cultura oficial siendo que, en rigor, oculta las figuras de la subversión en el interior del habla dominante para que afloje la verdad reprimida de su negativo⁷. Estas estratagemas que engañan la autoridad simulando el decir oficial, requieren de la complicidad de un destinatario entrenado clandestinamente para compartir con la obra su duplicidad del sentido.

Las escrituras críticas que giran en torno a la “avanzada” no sólo debieron “rescatar las obras del circuito de banalización y competitividad mercantil en la que las envuelve el régimen de concursos” (F. Balcells). Tuvieron, además, que disputarle a la crítica oficial las lecturas negadas o bien silenciadas por la hegemonía de sentido que dictaban los aparatos de comprensión dominante, reconquistando los significados confiscados por la censura o mutilados por la autocensura. El propio receptor cultural se tornó protagonista en esta empresa de actualización del sentido oculto de la obra, que le exige prestar atención a cada resquicio de sentido y mantenerse en permanente estado de alerta frente a los lenguajes cifrados que convocan su recepción⁸. Por una parte, las

⁷ “La escritura poética se apropia del repertorio emblemático manipulado por la cultura oficial, dándole un sentido diferente. En la medida que utiliza el mismo léxico que el discurso hegemónico, evita la censura; y en gran medida en que inscribe ese léxico en una constelación ideológica de signos diferentes, produce la autocensura del discurso hegemónico (...). Lo censurado habla en la medida que utiliza el mismo sistema de representaciones ideológicas que la censura”. Rodrigo Cánovas, “Lectura de Purgatorio”, *Hueso Número N°10*, 1981, Lima, p. 176.

⁸ “La situación de producción de estas obras está inscrita en ellas. Se percibe un peculiar gesto crispado, excedido, límite que les es común, y en el exceso de sobreentendidos. Estas dos cosas se traducen en una exigencia muy fuerte respecto del espectador o del lector; muy fuerte, abusiva casi”. Adriana Valdés, *Señales de vida en un campo minado*, Santiago, 1983, fotocopia.

indeterminaciones de sentido que guardan las obras como medida de precaución, le exigían a ese espectador una activa colaboración en la complementación e implementación de los enunciados. Por otra parte, la hipercodificación de los enunciados según claves disfrazadas de lectura lo involucraba en una tarea de desciframiento que se convirtió en arqueológica ya que, sólo mediante rastreos y excavaciones de lenguaje, resultaba posible desenterrar los signos de lo prohibido que la censura había relegado a subsuelos de comprensión y de interpretación.



La condición fotográfica

1. A partir de 1977, la discusión en torno a la intervención del código fotográfico en el arte atraviesa toda la escena de "avanzada". Esta discusión asume la fotografía no sólo como una técnica de readecuación de la imagen a las pautas de mayor contemporaneidad visual que definen las sociedades de masas, sino como una clave referencial que busca contrarrestar los efectos de manipulación visual que controlan los aparatos de comunicación dominante. La preocupación por lo fotográfico entre los artistas y los críticos de la "avanzada" desplaza y casi reemplaza la que manifestaba por el grabado (y sus producciones en serie) la generación anterior de los artistas de la Unidad Popular que se habían comprometido con los ideales de masificación del consumo artístico. Los artistas chilenos exhiben cada vez mayor desapego frente a la artesanía de las técnicas de aprendizaje tradicionales⁽¹⁾ e, incluso, cuestionan el supuesto de base —el de la multiplicidad de la obra— sobre el cual descansaba la defensa del grabado como técnica serializadora de la imagen y multiplicadora de su consumo⁽²⁾. Se admite que el tiraje masivo de la obra grabada amplía su distribución pero sin modificar las coordenadas de

¹ *Lo que se ha visto en los últimos concursos de Gráfica, donde el grabado ha tenido una participación bastante disminuida en relación con otras expresiones gráficas. En la Escuela donde yo hago clases, en que se enseñan técnicas tradicionales de grabado, también se ha notado un desinterés de parte de los alumnos por el uso de ellas.* Eduardo Vilches, "Mesa redonda sobre el grabado", *Boletín Taller Artes Visuales 1*, julio 1981, Santiago.

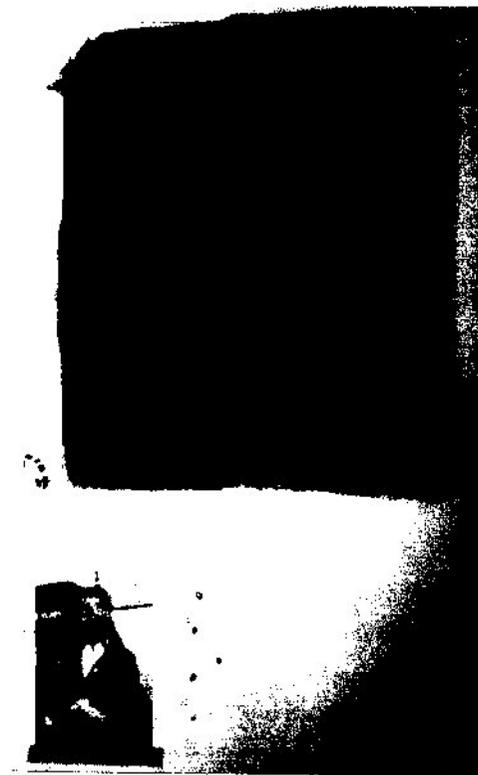
² *A veces pongo el grabado en tela de juicio. Pienso que la serialización es un fraude con sus tirajes limitados.* Luz Donoso, "Cuatro Grabadores Chilenos", *Crema*, junio 1977, Santiago; *El grabado ha ido tomando la misma categoría que la pintura: la estructura de objeto único.* Eduardo Vilches, "Mesa redonda sobre el grabado", *Boletín Taller Artes Visuales 1*, julio 1981, Santiago.



José Balmes, *Santo Domingo, Mayo 1965*, 1965, collage y acrílico en tela, 150 x 160 cms.

recepción artística que siguen rigiéndose por la misma estética de siempre; una estética complacida en lo artesanal. En el contexto de esta discusión sobre los fundamentos serializadores del grabado y la multiplicación de sus copias —como respuesta a las demandas de democratización del consumo artístico—, la fotografía le propone a la “avanzada” nuevas alternativas de socialización de la imagen. Lo colectivo en el arte ya no radica en la multiplicación y distribución de la obra para satisfacer la pasividad de su consumo artístico. Lo que le ofrece al arte la retórica fotográfica es una visualidad directamente ligada a la cotidianeidad de la red de mensajes comunicativos que atraviesan las sociedades en las que el poder se distribuye como información.

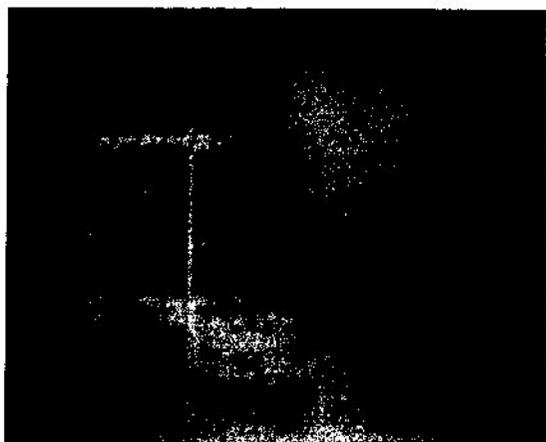
2. La introducción de lo fotográfico en el arte chileno coincide con el período en que dicho arte, posteriormente al quiebre de su marco de significación social y habiendo aprovechado el silencio obligado de los primeros años de intimidación del régimen militar para repensar vigilantemente el significado de su práctica crítica, comienza a asumir un rol denunciante que lo lleva a querer explicitar cada vez más directamente su referencia al entorno sociopolítico que las obras rechazan y enjuician. Lo documental-fotográfico pasa entonces a ser considerado un instrumento privilegiado para que la obra revele y revele su gesto de oposición a lo real fotografiado de un modo que convierta toda señal de realidad en evidencia y prueba de acusación. Lo mecánico —automatismo de la percepción y reproductividad de la técnica— favore-



Francisco Snythe, *La Ciega*, 1977, dibujo y fotografía, 110 x 75 cms., Galería Crono, Santiago (Primer Premio Bienal de Gráfica de la Universidad Católica).

ce esta literal toma de conciencia de la realidad que se ve activada por la denotatividad del mensaje fotográfico, por la “plenitud analógica” de su registro (R. Barthes) y su llamado a testimoniar lo “real objetivo” que el arte persigue delatar.

El valor de sustituto que presenta la imagen fotográfica en relación a la escena que documenta (el signo es percibido como igual al referente que designa por la analogicidad del código que lo transcribe), explica la importancia de su rol durante un período en que toda voluntad de transformación material de lo real caía bajo censura o prohibición. La imagen fotográfica soportaba, bajo las apariencias de *lo real tal cual*, aquellos gestos de intervención que no podían enfrentar a la sociedad fotografiada. Al certificar que lo mostrado era una copia analógica de lo real prohibido, los “indicios de realidad” de lo documental-fotográfico volvían la acusación transferible desde la imagen-sustituto a la realidad sustituida.



Catalina Parra, *Diariamente 2: Sin preocuparse más*, 1977, collage, 75 x 110 cms, Galería Época, Santiago.

Sin embargo, algunos de los trabajos más reflexivos del período —como es el caso del trabajo de Eugenio Dittborn— se preocuparon especialmente de desconstruir este mito de la objetividad fotográfica basado en la ilusión referencial de una transparencia del sentido que naturaliza el mensaje, patentizando la trama de convenciones —procedimientos de montaje y técnicas de composición— que mediatizan el desciframiento perceptivo de la imagen.

3. Los primeros antecedentes de incorporación de materiales fotográficos a la obra de arte datan de la mitad de la década del sesenta en Chile. Los trabajos que derivaron de la tendencia informalista (J. Balmes, G. Barrios, E. Martínez, A. Pérez) y los realizados por Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz son considerados trabajos precursores en su utilización de signos impresos que comunican informaciones sobre el acontecer sociopolítico e insertan al artista en el contexto diario de la propaganda con la que los medios ideologizan la sensibilidad y la conciencia.

Pero la introducción del referente fotográfico en el arte chileno sólo cobra sistematicidad en 1977: el año en que las galerías *Cromo* y *Época* presentan una doble secuencia expositiva de las obras de Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Francisco Smythe, Roser Bru, Carlos Altamirano y Carlos Leppe. En casi todos los trabajos de estos autores, la fotografía —como dato mecánico— es comentada por otros aparatos de producción gráfica o pictórica que combinan sus lenguajes expresivos con la técnica de reproducción serial de la cámara. En Catalina Parra, por ejemplo, la

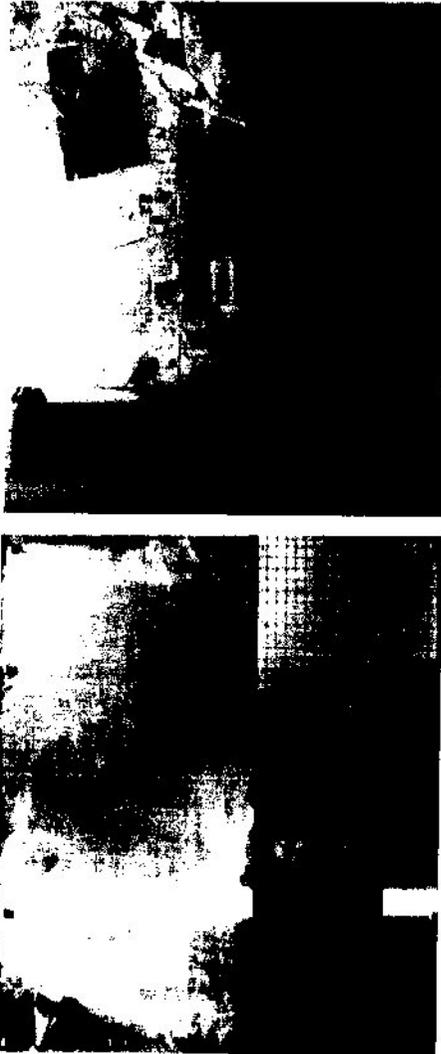


Roser Bru, *Kafka-Milena*, 1982, óleo en tela y madera, 80 x 55 cms.

manualidad doméstica de las intervenciones realizadas en la obra (cocer / parchar / vendar / zurcir) somete la índole fotográfica de su material roto y desensamblado a la cirugía reparadora de una artesanía femenina (*Imbunches*, 1977, Galería *Época*). En Carlos Leppe, el sellado y el blindaje de las cajas de acrílico que contienen el retrato fotográfico y las marcas de violencia que dañan la superficie que la aprisiona, escenifican lo represivo de la matriz de identidad que controla la pose fotografiada (*Reconstitución de escena*, 1977, Galería *Cromo*). El dibujo (Smythe, Bru), la pintura (Dittborn), el objetualismo conceptual (Leppe) o la artesanía (Parra) recontextualizan significados y discuten operaciones de la fotografía, en un diálogo múltiple de réplicas críticas.

La problemática artística que abre este conjunto de obras de la “avanzada” remite a lo fotográfico como técnica reproductiva de lo real y, además, como dispositivo de manipulación visual de la realidad objetiva; como aparato de instrumentación de la percepción social y como tecnología de la mirada que comunica la imagen artística con los medios de información que la rodean; como reproducción estandarizada de mensajes visuales que el arte desautomatiza en su trabajo de desplazamiento y ruptura de los signos.

4. Después de las exposiciones que conforman la secuencia de 1977 en las galerías *Cromo* y *Época*, un grupo de artistas jóvenes (E. Adasme, H. Parada, P. Saavedra, A. Jaar, V. H. Codocedo, C. Gallardo, etc.) generaliza el recurso a la



Arriba: Carlos Altamirano, *Santiago de Chile*, 1981, collage, 100 x 100 cms., Galería Cromo, Santiago.
 Abajo: Carlos Leppe, *Serie de la policía N°3*, 1977, 30 x 30 cms., collage, Galería Cromo, Santiago.

fotografía siguiendo razones que van desde “el abandono de la artesanía en la obra” al querer “buscar un acercamiento más objetivo, más cercano a la realidad” (F. Smythe).

Estas razones generan una polémica en el campo artístico nacional que se divide entre los defensores de la manualidad (pintura y dibujo) y los partidarios de una

reestructuración fotográfica de las pautas visuales de la imagen. Se oponen lo documental (la neutralidad de la técnica en la fotografía) y lo representativo (la expresividad del gesto en la pintura). Para ciertos artistas, sólo la pintura es capaz de generar las variantes interpretativas que rompen con la fijeza referencial del documento, abriendo lo real a las tematizaciones de un imaginario subjetivado. Contra la presentatividad de la técnica fotográfica que es declarada empobrecedora de sentido por ser meramente consignatoria de los hechos, la pintura haría valer la representación de un estilo rico en efectos sensibles y en contenidos individuales³⁾. Para otros artistas, la artesanía de la pintura y su consagración del oficio realzan una concepción metafísica de la obra (basada en el valor de autenticidad y de unicidad) cuya ritualidad y cultualidad de su tradición aurática del recogimiento y de la contemplación habrían sido relegadas al pasado de una preindustria de la imagen que declaró obsoleta a la tecnificación del consumo visual. Para la “avanzada”, la fotografía marca la doble vinculación técnica del arte a su contemporaneidad social: a la de su contexto industrial —en el que se repiten los motivos en serie— y a la percepción mecánica de este contexto recortado y multiplicado por el inconsciente óptico de la cámara. La fotografía relaciona el artista con la tecnología visual del entorno en medio del cual y con el cual compite la obra de arte⁴⁾, al ocupar las mismas técnicas de procesamiento mediático que controlan las sociedades de masas. Al insertar la obra en la red comunicacional de los mensajes de prensa, el recurso crítico-social de la fotografía patentiza la materialidad informativa de la sustancia ideológica que el arte se propone corregir en la imagen reproducida.

5. Después de 1980, la fotografía pasó a funcionalizarse como el simple registro de acciones ejecutadas en vivo, cumpliendo la misión (junto con el video) de ser el apoyo documental de *performances* e intervenciones urbanas cuyo transcurso efíme-

³⁾ “Si la fotografía se apropia de la historia, la pintura y el dibujo ocuparán el campo de la imaginación, de la actividad reflexiva, de la memoria. Si la fotografía es dueña del momento único e invariable, la pintura se hará cargo de repeticiones; si la fotografía monopoliza el dato, la pintura y el dibujo se apropiarán de la transformación (...). Como la imagen traumática, la de la fotografía se repite. Pero al ser recogida por la pintura o el dibujo, estos la transforman. La reproducción no es mecánica: la reproducción es variación, y con ello, procedimiento que da testimonio de la elaboración y el trabajo de la memoria”. Adriana Valdés, “Memoria In Memoriam”, *Catálogo Roser Bru*, Santiago, Galería Sur, 1980.

⁴⁾ “El desafío de la contemporaneidad implica la adaptación de los procesos productivos del arte a las modernas condiciones económicas y tecnológicas de la producción social. Un arte crítico, por lo tanto, de la tradición pictórica artesanal en aras de la adopción de técnicas mecanizadas de producción y reproducción de imágenes visuales”. Fernando Balcells, *Control de lectura*, Santiago, Taller de Artes Visuales, diciembre 1981, fotocopia.

ro necesita de este suplemento de memoria. Sin embargo, ciertas obras complejas decidieron combinar la referencia a ambos lenguajes —el de la pintura y el de la fotografía— en el interior del cuadro mediante un juego de interpelaciones conceptuales. Es lo que ocurre con las obras de J. Dávila, E. Dittborn y G. Díaz que evocan los procesos de serialización de la imagen a través de la mención (pictorizada) a sus técnicas de reproducción y multiplicación, enfrentando así la manualidad del gesto pictórico (y la subjetividad depositada en la materia de ese gesto) a las nuevas tecnologías visuales codificadoras de la imagen y del imaginario social.

Al superponer y yuxtaponer fragmentos de visualidad y experimentos gráficos procesados por técnicas desiguales entre sí como son la pintura, el dibujo y la fotografía, la obra de E. Dittborn les da a los modos de visualidad que instrumenta cada una de estas técnicas la oportunidad de cotejarse en el lapso de una mirada estratificada por la heterogeneidad social de sus diferentes capas perceptivas. E. Dittborn lleva esas técnicas a reflexionar, cada una desde el avance o el retraso que le pudo significar el advenimiento histórico de la otra en un espacio social en el que coexisten mediadas por el desfase de sus modos de implementación social, sobre la extrema discontinuidad de los procesos de transferencia e inscripción de los signos culturales en América Latina.

Pintura y fotografía comparecen en la obra de E. Dittborn bajo el modo de la reversibilidad histórica de sus memorias técnico-sociales. Al investigar sus desfases, Ronald Kay confronta ambas técnicas —la pintura y la fotografía— a los hábitos de recepción que se fragmentan y se mezclan en los espacio-tiempos de una modernidad periférica. En el capítulo “La Reproducción del Nuevo Mundo” de su libro *Del espacio de acá* (1980), Kay expone cómo la técnica fotográfica comienza —desde los primeros años de su utilización en Europa— a funcionar sobre la base de una equivalencia entre el desarrollo de la sociedad cuya imagen de progreso debía captar y el avance de su propio registro de captación mecánica. “*La foto coincide consigo misma*” (Kay) debido a que el perfeccionamiento técnico de la cámara es correspondiente —en su grado de modernidad— a la urbanización del paisaje que traduce en imágenes. Se produce “*la homología entre significante y significado*” (Kay) porque la mirada fotográfica comparte con su objeto (paisaje y retrato urbanos) un mismo nivel de historicidad y de progreso doblemente cifrado en lo mecánico-industrial del advenimiento de la serie como marca de fabricación del producto. Por el contrario, cuando la foto llega a explorar el Nuevo Mundo e irrumpe en el despoblado americano, el avance de la técnica fotográfica choca con el retraso de un espacio-tiempo primitivo, aún no formalizado por ninguno de los aparatos de codificación visual que procesan

la imagen del mundo desarrollado. Esta irrupción de lo fotográfico conmociona un paisaje latinoamericano aún carente de registros de transcripción (un paisaje sin conocimiento visual de sí mismo; olvidado de imágenes porque carente de traducciones) donde, además, falta una tradición de la pintura ya que —enajenada por su condición de doble— esta tradición sólo ha copiado el modelo de “naturaleza” que le impuso la técnica europea del paisaje⁽⁵⁾. La tesis de Ronald Kay da magistralmente cuenta de cómo pintura y fotografía se encuentran a destiempo en el espacio americano, separadas una de la otra por el abismo del progreso y repentinamente coexistentes en el lapso doblemente colonializador de una misma toma geográfica que acusa su desencuentro. En América Latina la fotografía sustituye a la pintura antes de que ésta haya logrado siquiera fundar sus propias bases de discurso iconográfico: le usurpa su lugar al robarle la antecendencia de la primera puesta en imágenes del paisaje americano que lo inaugure en su desnuda geografía. “*La fotografía en el Nuevo Mundo le roba a la pintura la posibilidad de constituirse en tradición*” (Kay). Retrospectivamente, la fotografía le quitó a la pintura la iniciativa de haber dotado al paisaje del Nuevo Mundo de imágenes capaces de inventarlo como género.

En el campo chileno de reflexión crítica que se articuló en torno a la fotografía, cobra especial relevancia la obra de Eugenio Dittborn por tratarse de una obra enteramente dedicada al inventario de los múltiples sistemas de funcionamiento técnico-social del modelo fotográfico que el artista investiga a través del retrato (*la retórica de la pose*) y de sus marcas de impresión (*la trama y su cosmética de la imagen*). El inventario fotográfico en el que Dittborn trabaja metódicamente propone a la foto de carné —y su encuadre normativo de una identidad adscrita a un molde rígido de identificación— como la más precisa metáfora de la sociedad de la represión⁽⁶⁾.

Los retratos que Eugenio Dittborn recoge de la vida pública y de sus ámbitos de visualidad colectiva para trasladarlos a su obra, son fotos encontradas (procedentes de revistas en desuso) que conmemoran la actualidad en la que fallecieron sus víctimas noticiosas siendo ellas mismas un fragmento de memoria desaparecida. Este corpus documental de remanentes de identidad y fallas biográficas de un pasado

⁵ “*La fotografía se instala antes que la pintura en América (...) Se puede afirmar que no hay un sólo cuadro en el Nuevo Mundo que haya determinado de un modo socialmente vigente un ‘paisaje americano’ o un ‘rostro americano’. Sabemos en forma colectiva del espacio americano por una cantidad diseminada de fotos*”. Ronald Kay, *Del espacio de acá*, Santiago, Visual, 1980.

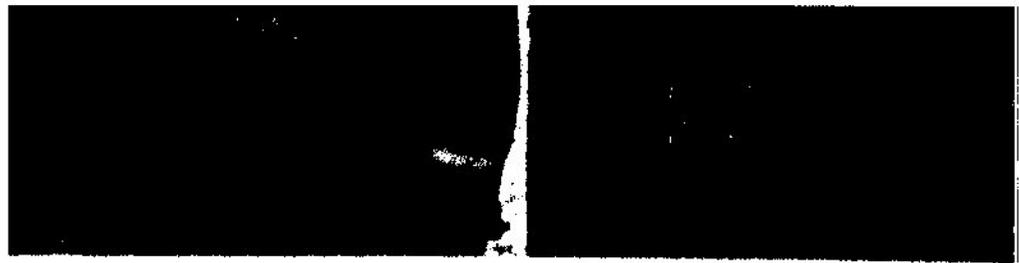
⁶ “*La máquina fotográfica imitada o mimada por el pintor (...) es la metáfora y el correlato de la sociedad como máquina que produce y reproduce masivamente a los sujetos que distribuye entre los distintos roles sociales (...). La Sociedad como la máquina fotográfica es una máquina de estereotipar*”. Enrique Lihn, *Mirar por el ojo del rodillo*, Santiago, 1978, fotocopia.

exhumado señala una de las propiedades que tiene el documento fotográfico: la de ser un certificado de presencia que atestigua de lo que *fue*, convirtiendo a la imagen en guardiana del recuerdo. En un país como Chile donde el recuerdo colectivo fue confiscado por un aparato oficial de ocultamiento del pasado y de expropiación histórica de las señas de identidad nacional, resucitar los documentos que testimonian ese pasado equivale a desenterrar la noticia de una temporalidad censurada y a reinterpretar la memoria nacional en los *lapsus* fotográficos de sus retratos populares y escenas cotidianas. Esa temporalidad de lo ido redeviene acontecimiento por el hecho de trasladarse al presente como zona de choques entre visibilidad y desaparición⁽⁷⁾.

Son operaciones de traspaso (de materialidades, soportes y texturas visuales) las que emplea Dittborn para dar cuenta de la descompaginación de los registros de identidad que marca su serie de retratos extraviados. Un aparato pictórico-gráfico reactualiza las señas de lectura de un pasado obliterado, para simbolizar el precario rescate de una memoria colectiva siempre a punto de naufragar⁽⁸⁾. Al trasladar las fotos de una temporalidad a otra, Dittborn les da a esas imágenes de pasados soterrados la oportunidad de recombinar inesperadamente sus nexos con la historia en nuevas fuentes de descubrimiento. Al desensamblar y reensamblar sus archivos fallidos de identidad hasta que cobre legibilidad el síntoma de la desconexión histórica, desbloquea el recuerdo que retiene traumatada a la historia, desplazando y movilizándolo inerte.

⁷ "Para entender el presente, igual que en el psicoanálisis, hay que indagar y asumir los momentos reprimidos y olvidados colectivamente". Eugenio Dittborn, Revista *Hoy* N° 174, noviembre 1980, Santiago.

⁸ "Dittborn edita en sus trabajos la representación del inconsciente colectivo a través de sus residuos. Más bien, a través de aquellas imágenes olvidadas de hombres y mujeres petrificados en la pose; condición única de su paso a la historia (...). La historia nacional, en su cotidiano, habla en esa prensa (Revistas *Vea*, *Estadio* y el *Ecran*); Dittborn analista lee-escucha-restituye un discurso parchado". Justo Mellado, *Grabado en la memoria*, Santiago, 1982, fotocopia.



TOPOGRAFIA FOTOGRAFIA

(EFECTO DE LAS PRIMERAS INTERVENCIONES FOTOGRAFICAS EN E



La escena de la escritura

1. La secuencia de obras de la “avanzada” que abre un período de reformulación de la imagen en el campo de arte chileno (1977), irrumpe con una fuerza que denuncia la carencia de un aparato crítico susceptible de pensar estas obras en su innovadora dimensión de corte y ruptura.

Tanto la incorporación a la obra del mensaje fotográfico (que requiere de los aportes de una semiología de la imagen) como la aparición de una visualidad que infringe las normas de apreciación estética hasta entonces consagradas por las historias de las Bellas-Artes, requieren de un nuevo modelo de escritura crítica que no podría sino considerar obsoletas las escalas de valores que suscribía la tradición de los discursos anteriores⁽¹⁾.

Hasta 1973, la escritura sobre arte en Chile se dividía entre el comentario impresionista basado en un marco anacrónico de referencia (como en el caso del historiador del arte Antonio Romera que se desempeñaba como crítico oficial de *El Mercurio*) y el ensayo universitario de orientación socio-histórica —un ensayo más bien reticente a la introducción de los nuevos *corpus* teóricos de la semiología y el psicoanálisis— que se publicaba,

¹ “Es posible pensar que la escritura sobre arte, antes de 1975, es ensayo impresionista, literatura de segunda, comentario periodístico. Desde 1975 se postularía en Chile una ‘ciencia de la escritura sobre arte’ (...). Efectivamente, la irrupción formal de la vanguardia plástica tiene su correspondencia discursiva en una ‘ruptura epistemológica’ operada en los modos de conocimiento del ‘fenómeno artístico’ en Chile”. Justo Mellado, *Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica*, Santiago, Taller de Artes Visuales, 1983, autoedición en fotocopia.

por ejemplo, en las Separatas de los *Anales de la Universidad de Chile* editadas bajo la tutela de Miguel Rojas Mix cuando “*la Universidad es —durante la década que precede al quiebre de la democracia— el eje fundamental de la actividad crítica*”⁽²⁾.

El desmantelamiento del aparato universitario que le daba cabida a la crítica-ensayo del período anterior (y la salida fuera de Chile de la mayoría de sus autores después de 1973) junto con la emergencia de las obras de la “avanzada” que evidencian la necesidad teórica de otro discurso en torno a la visualidad, motivan la aparición de una nueva escena de escritura cuyo antecedente surge con la participación de Ronald Kay en la revista *Manuscritos* (1975) del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Además de sus aportes teóricos, *Manuscritos* (editada por Ronald Kay y diagramada por Catalina Parra) abre un nuevo campo de proposiciones editoriales que repiensa no sólo la puesta en escena gráfica de los materiales impresos (rompiendo el nexo de “ilustración” que tradicionalmente vincula palabra e imagen en el espacio de las revistas), sino también la función de experimentación crítica de la textualidad que ahora procesa teóricamente lo visual-fotográfico en lugar de simplemente comentarlo. El nuevo espacio de catálogos generado en torno a la “avanzada” que irrumpe en 1977⁽³⁾ deja de subordinar el texto a la obra que, según el discurso promocional de las galerías, tendría por misión explicar o consagrar. El soporte editorial de los catálogos de *Cromo* y *Época* que acompañan las exposiciones de Parra, Dittborn, Altamirano y Leppe, se ofrece más bien para que las escrituras se ensayen a sí mismas en un campo de reflexión autonomizado, donde pueden exhibir libremente los giros de su propia productividad textual, dejando al mismo tiempo que los montajes gráficos de las obras se vuelvan independientes de su coyuntura de exhibición para reinventarse en la página impresa. Junto con modificarse las relaciones de interdependencia entre la obra y el texto sobre la obra⁽⁴⁾, se

activan nexos de complementariedad: el texto deviene obra que compite con el trabajo de arte al escenificarse mediante complejas retóricas editoriales, así como la obra elige ser su propio comentario cuando autoreflexiona visualmente acerca de sus procesos de elaboración artística.

En ausencia de otros soportes editoriales que se hagan cargo del pensamiento teórico generado en torno a las obras de la “avanzada”, los catálogos de las exposiciones condensan casi toda la textualidad crítica que distingue al período. La falta de estructuras de reconocimiento social que beneficiaran al arte durante esos años hizo descansar todas las ansias de existencia de las obras en las políticas de inscripción que esperaban de los textos. Esta ansiedad sobrecargó los mismos textos de un exceso de responsabilidades, atándolas a una demanda imposible de satisfacer por lo minoritario de los circuitos que debían compartir obras y textos. De ahí “*el malestar, una suerte de cansancio. Un desgaste provocado por la fricción demasiado asidua de textos y obras, en el curso de un proceso continuo de fundación, cimentación y legitimación de producciones*” (P. Oyarzun).

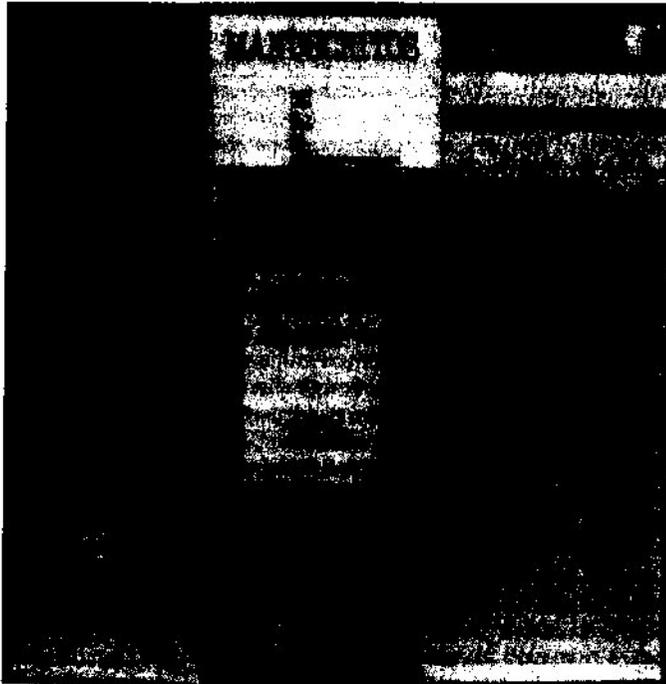
2. El surgimiento de una nueva práctica del discurso sobre arte alcanza a tener perfil de manifestación colectiva en el período en que las galerías *Cromo* y *Época* exponen las obras de Dittborn, Smythe, Parra, Altamirano y Leppe, y editan a la vez una serie de publicaciones que recogen la participación de Enrique Lihn, Cristián Huneus, Adriana Valdés, Ronald Kay, etc.⁽⁵⁾. La ausencia de figuras capaces, en el ámbito de la crítica oficial o bien universitaria, de readecuar sus instrumentos de lectura crítica a las nuevas problemáticas artísticas de las obras hizo necesaria la incorporación de otros productores de textos que, en su mayoría, provienen del campo literario donde se disponía de un instrumental teórico más complejo por el contacto

² La Universidad “por una parte funciona como canal de modernización, a través del cual se inserta y socializa el bagaje analítico acumulado por la crítica europea en los últimos 40 años; por otra parte, especialmente a partir de la reforma universitaria de fines de los sesenta, se constituye en un espacio dinamizador de persuasiones ideológicas en torno al cambio”. Bernardo Subercaseaux, *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1983.

³ “No sólo se plantea la emergencia de una nueva escritura sobre arte en Chile, sino también la aparición de objetos editoriales como soportes de una estrategia de escritura, aunque no formalmente concertada, que de paso redefine la función del catálogo (subgénero literario: plataforma literaria provisional)”. Justo Mellado, *Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica*, Santiago, Taller de Artes Visuales, 1983.

⁴ “Un texto que hace las operaciones del arte a que se refiere —que internaliza sus procedimientos—, que los vierte a otro registro significativo (el lenguaje) y los pone en funcionamiento allí (...). Un texto, entonces, en el cual el trabajo textual es también (se propone como) una acción de arte”. Adriana Valdés, “Acercas del libro de N. Richard: Una mirada sobre el arte en Chile”, *La Separata* N°2, 1983, Santiago.

⁵ “En la plástica chilena ocurre durante 1977 una convergencia inédita de teoría y práctica. Si algo similar había ocurrido en décadas o años anteriores, no hay documentos que lo prueben, lo cual indica, salvo nueva evidencia en contrario, que nunca ocurrió. (...) Una actividad crítica y renovadora del lenguaje ha marcado la plástica nacional en 1977, enjuiciando, parodiando, descartando los medios y los modos establecidos de la representación y la validez de diversas formas de expresión ‘personal’ (...) y si ello se ha convertido en hecho público y notorio, es evidente que el fenómeno se debe a la señalada convergencia de teoría y práctica (...). Ciertamente de lo que hablamos es de las exposiciones en las galerías *Cromo* y *Época* de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn, como también de las de Catalina Parra, Francisco Smythe y Carlos Altamirano, cuyo efecto de conjunto configura un nuevo espacio para el arte chileno, polémico y agresivo (...) y de la reflexión teórica —que busca situarlos en su real vigencia propuesta en los catálogos de ambas galerías, que supone, a su vez, una nueva concepción —inaugurada por Ronald Kay y Nelly Richard en 1976, a propósito de E. Dittborn— de lo que puede y debe (cuando se justifica) ser el catálogo de una exposición”. Cristián Huneus, “La plástica en 1977”, *Revista Hoy* N°31, Santiago.



Publicaciones: *Visual*, 1976, eds. Eugenio Dittborn, Ronald Kay, Nelly Richard; *Manuscritos*, 1975, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, dirigida por Cristián Huneeus, ed. Ronald Kay; *Cal*, 1979, ed. Nelly Richard; *Protocolo I*, ed. Justo Mellado 1984 y *Cuadernos de/para el análisis*, eds. Justo Mellado y Nelly Richard, 1984; *La Separata*, 1982, eds. Fernando Bakells, Eugenio Dittborn, Nelly Richard y Adriana Valdés.

sostenido con la lingüística y el estructuralismo que se había dado en la academia.

La secuencia de textos de la “avanzada” abierta en 1977 se desmarca de la tradición chilena del comentario estético por su ocupación de algunos referentes derivados de la filosofía alemana y del post-estructuralismo francés. Dichos referentes cayeron naturalmente bajo sospecha en un medio cultural cuya tradición de izquierda se muestra más bien reacia a las importaciones de la teoría europea. Las escrituras críticas de la “avanzada” que trabajan con dichos referentes fueron objetos de una doble censura ejercida tanto por el oficialismo cultural (el mejor ejemplo es la campaña anti-estructuralista de Ignacio Valente en *El Mercurio*⁶) como por la sociología

⁶ En respuesta a la campaña de Valente: “Carta dirigida al Mercurio” por Roberto Hozven, *Cal* N°4, 1979, Santiago y Enrique Lihn, *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*, Santiago, Ediciones del Camaleón, 1984.

de izquierda y la prensa progresista. En nombre de un mismo humanismo del autor y de la obra que aborda los contenidos del arte transparentando la materialidad codificante de los signos, la cultura de derecha (*El Mercurio*) y la cultura de oposición (Revistas *HOY*, *Apsi*, etc.) segregaron a las nuevas escrituras críticas. Desde una misma fe contenidista en el idealismo del mensaje, la crítica periodística de derecha y la de izquierda acusarán de formalista —y descalificarán como tal— toda postura empeñada en promover la auto-reflexividad del discurso. Además, el sociologismo de la prensa de izquierda les reprocha a las escrituras críticas de la “avanzada” desatender el realismo de la “contingencia” en nombre de la autorreferencia de los signos. Crece la agresividad en contra de esos textos que recurren a los avances analíticos de la teoría contemporánea. En lugar de ver facilitada la divulgación de sus claves de entendimiento, las escrituras de la “avanzada” —acusadas de hermetismo— quedaron así marginalizadas en los bordes (de incompreensión) del medio cultural⁷.

La precariedad de las estructuras de socio-comunicación en los tiempos de la “avanzada” recortó las fuerzas de interpelación social y cultural que generaban los textos. El marco de discusión de estos textos se tornó cada vez más exiguo y se empobrecieron las economías de diálogo teórico y crítico. De ahí que la palabra lanzada con tantas dificultades en un medio adverso a su llamado, corra el riesgo de permanecer además confiscada por el silencio nacido de la falta de interlocutores. Esta misma falta de interlocutores (es decir: de potenciales contradictores) causada por el empobrecimiento del sistema de recepción cultural, llevó la palabra proferida por los textos críticos de la “avanzada” a cobrar —pese a ella— tono de autoridad. La falta de

⁷ “El clima de exclusión y coerción, un nuevo escenario que obliga a renovar los lenguajes poéticos y críticos del pasado, la ausencia de una utopía social pública y compartida, son entre otros, algunos de los factores que explican el surgimiento de una corriente neovanguardista acompañada por una reflexión crítica que en algunos casos la precede y que casi siempre la nutre, la promueve o le abre espacios. Pensamos en ciertos núcleos independientes vinculados a la plástica y a la literatura (o más bien a ambas disciplinas a la vez), por ejemplo en el grupo CADA, en publicaciones como *Cal* (1979), *La Separata* (1982) y *Ruptura* (1982), en Ronald Kay, Nelly Richard, Raúl Zurita, en aportes ocasionales de Enrique Lihn y Adriana Valdés, creadores y críticos cuyo pensamiento se apoya sobre todo en Walter Benjamin, en Roland Barthes y en una ‘lectura’ de las obras de marcada inspiración semiótica. Se trata, en comparación con el reciclaje que se ha dado en el interior de la Universidad, de una reflexión menos acartonada y de mayor vuelo creativo. Por ser una reflexión marcadamente ‘escuelista’, tiene, sin embargo un fuerte sesgo autorreferencial que la lleva a tejer sus argumentos desde el interior de las pompas de jabón que ella misma ha contribuido a configurar. Propuestas de arte que son siempre críticas y críticas que entrañan siempre una propuesta. Por otra parte, en la medida que constituye un pensamiento rupturista y contestatario y que se sitúa fuera de los circuitos comerciales, su circulación está también restringida a pequeños grupos de iniciados, casi todos jóvenes creadores vinculados a la plástica y a la poesía”. Bernardo Subercaseaux, *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1983.

oportunidades de cotejo con voces discordantes y la escasez de otros discursos susceptibles de debatir o rebatir lo dicho en el interior del campo crítico, hace parecer al texto depositario de un poder que actúa represoramente sobre su eventual público de lectores. Se establecen, además, entre los mismos textos de la “avanzada” relaciones casi suicidas que a menudo llevan las voces a querer acallarse unas a otras en sus disputas por la toma de la palabra: “Una especie de mimetismo inconsciente con el discurso militar lleva a todo enunciado a ser leído como proyecto de bando o como conquista de lugares y posiciones” (Adriana Valdés). Los discursos que comparten la prioridad de una misma pelea dirigida contra el afuera que castiga a la escena, llegan a condenarse unos a otros mediante frenéticas batallas de descalificación. Estas luchas asfixiantes, sumadas a las políticas de encierro del régimen militar⁸⁾, generaron una falta de exterioridad que también produjo efectos de clausura.

3. Las escrituras sobre artes visuales nacidas después de 1975 están directamente ligadas al desarrollo de los soportes editoriales configurados como revistas, documentos y publicaciones en los que se desplegaron los textos críticos que fueron compañeros de las obras de la “avanzada”: soportes editoriales ligados a galerías (publicaciones *Época* o *Cromo* (1977), Revista *Cal* (1979), *La Separata* (1982), Catálogos *Sur* (1983), etc.) y proyectos de trabajo colectivos (diario *Ruptura* (1982), *Boletín T.A.V.* (1982), *Cuadernos de/para el Análisis* (1983), *Protocolos* (1984), etc.).

Cada una de estas publicaciones se caracterizó por la brevedad de su existencia. Casi ninguna perduró más de un año ni superó incluso el primer número. La discontinuidad de estos sucesivos proyectos editoriales se explica principalmente por la falta de un respaldo económico que les garantizara estabilidad. Son publicaciones que han tenido en la mayoría de los casos que autoeditarse y la fragilidad de su existencia hizo que muchas veces fracasaran antes de haber podido siquiera afirmar su proyecto crítico-editorial. La imposibilidad de una circulación más amplia fue contribuyendo al agotamiento de estas iniciativas críticas que se encontraron vencidas por la fatalidad de tener que autoconsumarse en el espacio de una palabra casi enteramente referida a sí misma, sin lograr constituir un público en torno a la “avanzada” que le diera resonancia social a sus debates.

⁸⁾ “Hay que volver a combatir actitudes y padrones culturales archienterrados en otras partes del mundo (...). El ámbito de la cultura oficial no parece acusar recibo de la actividad intelectual vigente en otras partes; su aislamiento es mortífero para la inteligencia. Ha caído en la indulgencia del monólogo interior, precisamente porque el mundo cultural de Chile se ha empequeñecido y se ha enterrado en sí mismo, en una especie de ‘autismo pobre’”. Adriana Valdés, “Escritura y silencio”, Revista *Mensaje* N°276, 1979, Santiago.

Así y todo, la secuencia editorial de producción crítica desplegada en torno a la “avanzada” configura una de las dimensiones más transformativas y generativas de la escena cultural de oposición que se formó durante el período autoritario. Por haber sido escritos fuera del vigilado recinto universitario, esos textos sobre arte pudieron transitar de disciplina en disciplina con una libertad de movimientos que les hizo transgredir las fronteras de especialización con las que la cultura académica separa y aísla los objetos de conocimiento. Son textos que armaron zigzags que van desde el arte hasta la literatura o la filosofía pasando también por la crítica feminista. Los desordenados cruces entre el arte y la crítica feminista (A. Valdés, D. Eltit, N. Richard), sirvieron de plataforma exploratoria para interpretar las estrategias de discursos que adopta lo reprimido (paradigmáticamente: lo femenino) en su trabajo de filtramiento y socavación de los códigos de lo dominante. Lo femenino —en esos textos de mujeres sobre arte que usaban la crítica feminista— tiene la valencia contestataria de una práctica de lo minoritario que se hace virtualmente extensiva, en la escena político-cultural chilena, a cualquier otra práctica disidente de la autoridad. El arte de la “avanzada” conjugó femineidad y creatividad como dos fuerzas oprimidas y reprimidas por la racionalidad social y política dominante, y liberando en torno a ellas un excedente simbólico capaz de desajustar el control del sistema discursivo. Desde sus exploraciones del margen sexual y social, establecieron “el arte en la resistencia a la alienación de todo mandato donde se forma una red analógica con la restauración de una energía femenina que perfora desde las bases mismas el sistema de circulación total del sujeto: cambiar los signos, abrirse hueco” (Diamela Eltit).

Tratándose de una escena de escritura que incorporó a sus análisis referentes teóricos contemporáneos de escasa lectura nacional (entre ellos los de la crítica feminista), era indispensable contar con cadenas de relevo y de intermediación crítica que pudieran dar cuenta de los juegos de descalce con los que los textos locales torcían la cita original de la teoría metropolitana⁹⁾. La inexistencia de aparatos universitarios que entraran en complicidad con estos juegos de descalces teóricos y la falta de un periodismo cultural que pudiese mediar entre las citas críticas y su contexto de recep-

⁹⁾ “Poco decir también que —en las obras analizadas y en el texto analizante— los ‘orígenes’ posibles se descuajeringan —se modifican— se lanzan hacia espacios insospechados: la superposición entre ellos y el contexto (el ‘hoy en Chile’) produce efectos extraños y fascinantes. Una acción de arte en el contexto de Nueva York o de París o de Santiago no es la misma acción de arte: esto vale para el texto de Nelly Richard y para las obras a que se refiere (...). Todo da testimonio de la tensión entre dos vigencias: la de un quehacer teórico exigente y ocurrente, la de una circunstancia que es la precariedad, la marginación, la pulsionalidad reprimida”. Adriana Valdés, “Acerca del libro de N. Richard: Una mirada sobre el arte en Chile”, *La Separata* N°2, 1983, Santiago.

ción, fue obligando a los textos a adquirir la movilidad suficiente para superponer e intercambiar funciones que les significaba, de repente, pasar abruptamente de la teoría militante a la pedagogización de los materiales importados. Los mismos textos confesaron a menudo su preocupación de que su uso de la información se volviera prohibitivo al encerrar el privilegio de un conocimiento no compartido y que pudiese, entonces, inhibir o violentar al destinatario local¹⁰.

Sin embargo, el hecho de que casi todos los textos en torno a la "avanzada" se hayan escrito fuera de la Universidad ayudó a que estos textos guardaran con el saber que fragmentariamente vehiculan, una relación menos solemne y obediente que la que cultiva la academia. Textos y citas se mostraron rebeldes al disciplinamiento. La despertencia universitaria de los textos críticos de la "avanzada" los hizo parte de la aventura de constitución de un pensamiento *en vivo*, sin la garantía de los refugios bibliográficos que la universidad mantiene a salvo. Son textos —los que componen esta secuencia crítica de la "avanzada"— que no entraron en estado de conformidad ni de resignación con los protocolos académicos del saber formalizado. Desde el entrecortamiento y los sobresaltos de las citas desencajadas de la teoría contemporánea, experimentaron con una palabra del hueco y la fisura.

¹⁰ "Una incitación a la lectura del libro (debería decir). Sin embargo, dadas las limitaciones del acceso a ese y otros libros, no puede negarse que en muchos casos tendrá por efecto reemplazar o suplir igualmente su lectura. En eso, esta traducción es un síntoma de una relación forzada, conflictiva, con una información que no se origina en nosotros y que en muchos casos no podemos permitirnos ignorar. Compartir la información es, cuando se puede, una alternativa que se opone a utilizarla como instrumento de la imposición y del terrorismo: es transformarla u ofrecerla como material de trabajo para otros". Adriana Valdés, "Presentación de *Sobre la Fotografía* de S. Sontag", *Cal* N°4, 1979, Santiago.



La exterioridad social como soporte de producción de arte

1. Del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad del cuerpo social como soporte de productividad artística), el itinerario de desbordamiento de los límites que enmarcan la obra de arte comprende varios ensayos que dinamizaron el arte chileno de los últimos veinte años.

Este itinerario de progresiva ampliación de los formatos y soportes tradicionales que llega hasta la ocupación del paisaje urbano como marco de intervenciones creativas, contempla el antecedente histórico de los trabajos realizados por Francisco Brugnoli, los organizados por el mismo autor en la Universidad⁽¹⁾ y por las Brigadas Muralistas integradas por J. Balmes, G. Barrios, A. Pérez, G. Núñez, R. Matta, etc. Dichas brigadas, originalmente nacidas como organizaciones propagandísticas que ilustraban las campañas electorales del 58 y del 64 de Salvador Allende, desarrollaron después —en especial, la Brigada Ramona Parra de las Juventudes Comunistas— un trabajo de gráfica urbana que traducía en imágenes los contenidos revolucionarios del programa de la Unidad Popular. Pese a que las Brigadas Muralistas rompen con el individualismo del gesto pictórico consignado en el espacio fetichizado del cuadro y postulan a la ciudad como nuevo formato de realización colectiva de la obra, no alcanzan a transformar la relación que hace depender el arte del campo de fuerzas de la organización

¹ "Igualmente relevante será el trabajo mural de los estudiantes universitarios (...). Es así como los alumnos de Fernán Meza de la Escuela de Arquitectura de Santiago y los de Francisco Brugnoli de la Facultad de Bellas Artes, son algunos de los que salen a intervenir la ciudad y los códigos visuales que en ella operan, iniciativas en las que no sólo participan estudiantes sino también profesores y ayudantes". Osvaldo Aguiló, *Plástica neovanguardista: antecedentes y contexto*, Santiago, Ediciones Ceneca, 1983.



Brigadas Ramona Parra, mural en el río Mapocho, 1972, Santiago.

política y social al persistir en una tradición de realismos que subordina ilustrativamente la imagen a los contenidos del mensaje ideológico. El muro sustituye al cuadro para retratar —monumentalmente— la epopeya nacional popular a través de las figuras precodificadas del pueblo y la revolución, y para tematizar un imaginario social que ha sido predefinido por el programa de la representación política.

Pese a las declaraciones del grupo CADA que reivindicaban a las Brigadas Ramona Parra como su “antecedente más inmediato” y homenajeados², las acciones de arte realizadas por el propio grupo CADA marcan una diferencia significativa con los trabajos brigadistas. La relación entre el arte y la ciudad ya no pasa, en las obras del CADA, por la tematización del acontecer popular bajo la forma de un relato mural que le enseña al sujeto urbano su narrativa concientizadora, sino por la participación activa de ese sujeto en el rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianidad social y política.

Habiendo pasado del arte brigadista de la Ramona Parra a las «acciones de arte» del grupo CADA, el caminante chileno ya no dirige la mirada hacia los muros de la ciudad para suscribir los mensajes con los que el arte reforzaba —ilustrativamente— el programa político. El arte del CADA no invita al transeúnte de la ciudad a contemplar imágenes que derivan de un repertorio político-ideológico ya trazado, sino que lo interpela como actor de un transcurso interco-

² Editorial del CADA en *Ruptura*, Santiago, Ediciones CADA, agosto 1982.



Izquierda: Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz, *Paisaje*, 1983, instalación, Galería Sur, Santiago.

Derecha: Gonzalo Díaz y Justo Mellado, *¿Qué Hacer?*, 1983, instalación, Galería Sur, Santiago.

municativo destinado a soltar la red de condicionamientos sociales que lo mantienen prisionero.

2. Del artista alemán Wolf Vostell —cuyos trabajos se exhibieron en Galería *Época* en 1977³— y de su concepto de “vida encontrada” (el reprocesamiento estético de las coordenadas materiales de existencia social como acto de todos los días a ser realizado por cualquiera), el grupo CADA recoge la inquietud de confrontar el tiempo muerto del cuadro eternizado por el Museo a la nueva temporalidad móvil de un *arte-situación* que reprocesa contingentemente diversos sustratos de experiencias vitales.

A partir de la “Exposición de los derechos humanos” de 1978 (Iglesia de San Francisco), se gestan trabajos cuya procesualidad se basa en una dinámica espacio-temporal que deja en suspenso el cierre de la obra. Los trabajos de L. Rosenfeld, J. Castillo, H. Parada, el Taller de Artes Visuales, A. Jaar, etc., tienen por característica dejar que sus estructuras operacionales permanezcan abiertas: acontecimientos biográficos y transcurros comunitarios son los materiales inacabados que garantizan la no finitud

³ Después de años de apartamiento debido a la censura internacional que discrimina a Chile por considerar que la cultura del adentro es inevitablemente cómplice de la oficialidad militar (una posición compartida por muchos sectores de la izquierda internacional e inclusive por exiliados chilenos), el artista alemán Wolf Vostell fue el primer artista de reconocida fama internacional que aceptó una invitación formulada desde Chile (a través de Ronald Kay) para exponer sus trabajos en la Galería *Época*.



CADA, *Para no morir de hambre en el arte*, 1980, acción de arte, Santiago

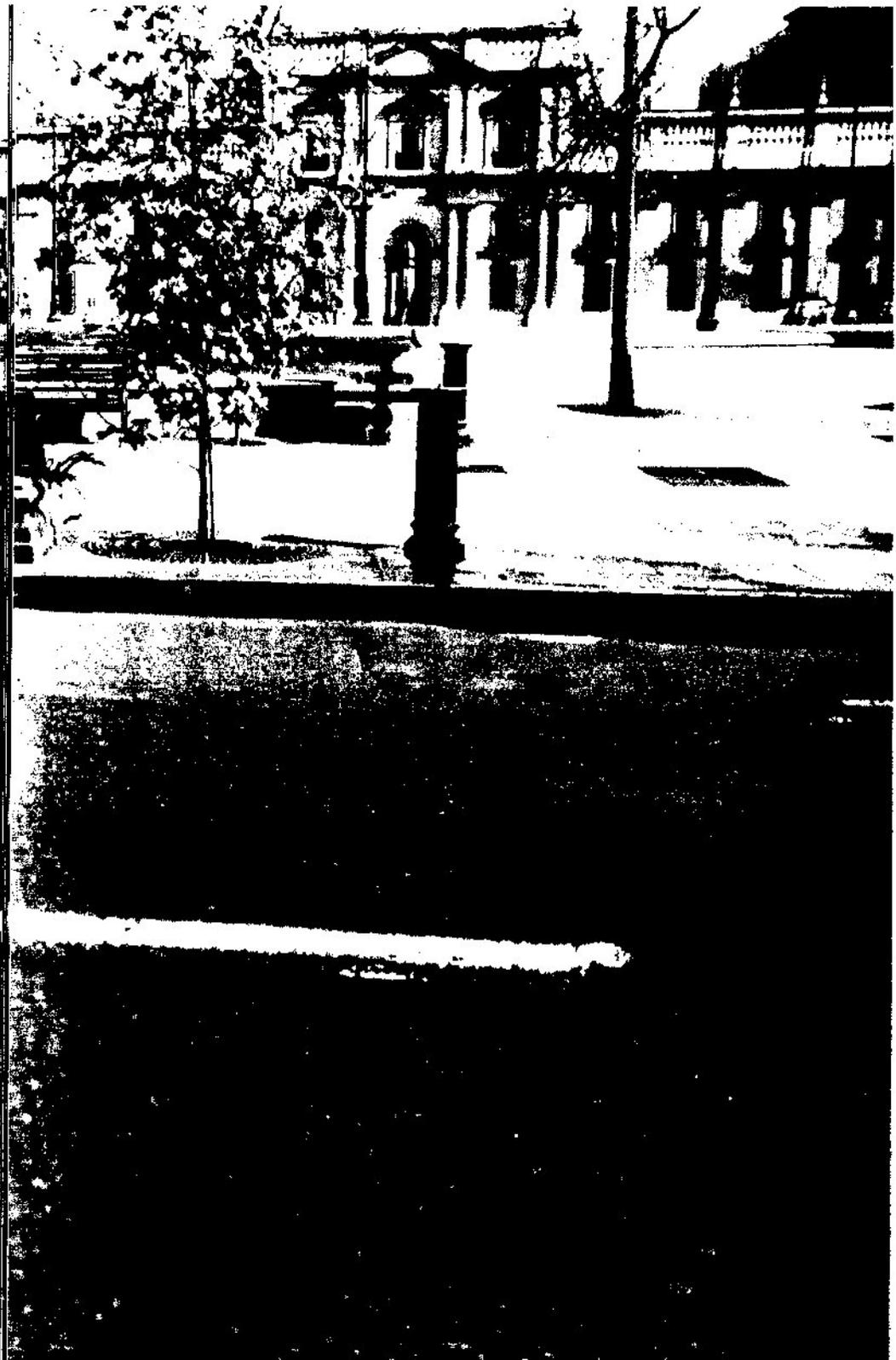
de la obra y solicitan la intrusión del espectador en un trabajo de complementación del sentido que se quiere plural.

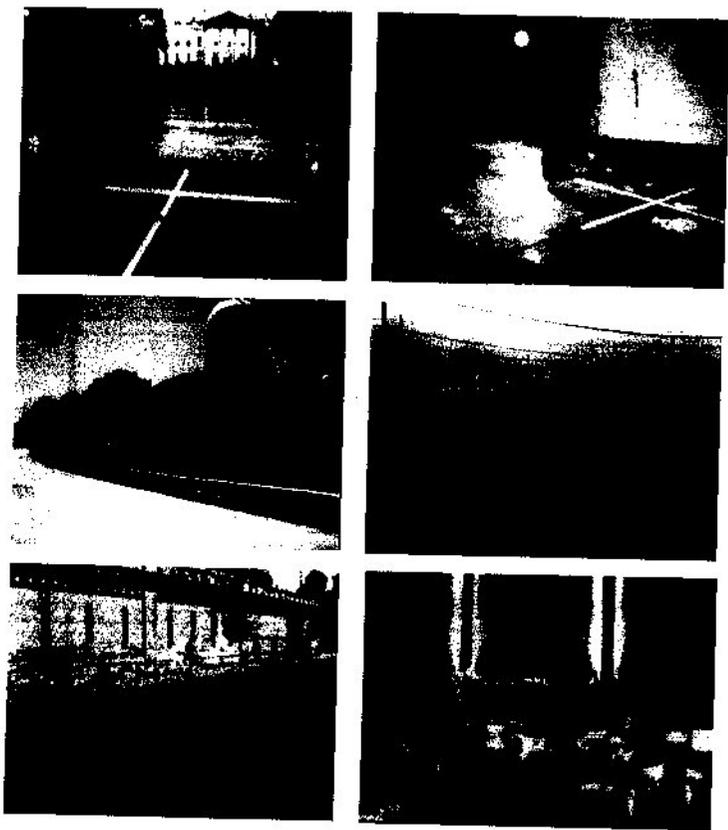
El primer trabajo cuyo valor se erigirá en modélico para la escena de arte chileno que se desarrolla con posterioridad a 1979 es *Para no morir de hambre en el arte*: un trabajo realizado por el grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) que es integrado —transdisciplinariamente— por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y la novelista Diamela Eltit. La construcción de *Para no morir de hambre en el arte* ocupa el devenir social como formato creativo de materialización de la obra. Su montaje diagnostica el hambre como carencia simbólica y privación de consumo y convierte —metafóricamente— la leche en un vector denunciante de la situación de pobreza que atraviesa la totalidad interrelacional de las estructuras de producción de la obra. La situación nacional de marginación del consumo básico de alimentos y bienes culturales es recorrida por varias intervenciones que *Para no morir de hambre...* organiza simultánea-

mente: 1) los artistas chilenos distribuyen cien litros de leche entre las familias de un sector pobre de Santiago, con una consigna impresa en la bolsa (“1/2 litro de leche”) que trae el recuerdo —vedado— de una medida alimenticia tomada por el gobierno de la Unidad Popular; 2) se desvía una página de la revista *Hoy* de su función periodística, para convertirla en uno de los soportes de enunciación de la obra en el que se imprime el siguiente texto: “Imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar”; 3) frente a la sede de las Naciones Unidas, se escucha un texto grabado en cinco idiomas que retrata a Chile en el panorama internacional desde el signo de su precariedad y marginación; 4) en la Galería de Arte *Centro Imagen*, se sella una caja de acrílico que contiene las bolsas de leche no repartidas en la población junto con un ejemplar de la revista *Hoy* y la cinta del texto leído frente a la ONU; la leche permanece en la galería hasta su descomposición acompañada de un texto grabado en la caja transparente que dice: “Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural”; 5) diez camiones lecheros desfilan por la ciudad (desde un centro productor de leche (la industria) hasta un centro conservador de arte (el Museo) ofreciéndole al transeúnte el referente del hambre —a través de la leche— como problema y símbolo; 6) una vez detenidos los camiones frente al Museo de Bellas Artes, un lienzo blanco tacha la entrada al edificio ejerciendo fugazmente un acto de clausura institucional.

Para no morir de hambre en el arte elige ampliar el formato de la obra de arte tradicional a las dimensiones vivas y cruzadas de una totalidad social cuya cotidianidad deviene materia de autoconciencia crítica. Las intervenciones programadas por el trabajo van destinadas a modificar tanto las coordenadas de percepción del entorno ciudadano como la normatividad social que rige la vida comunitaria. El inusual desfile de camiones lecheros, la alteración del frontis del Museo y la publicación de un texto poético en una revista periodística renuevan la mirada sobre el cotidiano, combatiendo la inercia de la visión y desocultando significados hasta entonces inadvertidos por ella que cruzan el campo de la productividad social —las redes de industrialización del consumo lechero (fábrica), los circuitos de distribución informativa (revista) y los espacios convencionales de institucionalización del discurso artístico (museo y galería).

El segundo trabajo colectivo realizado por el grupo CADA se titula *¡Ay Sudamé-*





Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, acción de arte realizada en Washington D.C. (junio 1982); en el límite de Chile y Argentina (abril 1983); en el Observatorio El Tololo, Chile (febrero 1984); en Valparaíso, Chile (febrero 1985); en frente de la cárcel de Santiago (marzo 1985) y en la Cámara de Comercio de Santiago (octubre 1982).

rica! (1981) y también usa la creación para el modelaje de una nueva conciencia crítica cuyo diseño escapa al perímetro institucional del arte. En eso se funda el concepto de "escultura social" que designa el volumen intersubjetivo de relaciones comunitarias procesado por la obra de arte según nuevos valores de reapropiación estética de lo diario⁽⁴⁾. El

⁴ "Entendemos por escultura social una obra y acción de arte que intenta organizar, mediante la intervención, el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo, de hacerlos más visibles. El presente trabajo (Para no morir de hambre en el arte) es escultura en cuanto organiza volumétricamente un material como arte; es social en cuanto ese material es nuestra realidad colectiva". CADA, "Para no morir de hambre en el arte". *La Bicicleta* N°5, diciembre 1979, Santiago.

Páginas 66-67: Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, acción de arte que consiste en el trazado de la cruz frente al Palacio presidencial La Moneda en septiembre de 1984.

¡AY SUDAMERICA!

400.000 TEXTOS SOBRE SANTIAGO



C.A.D.A. JULIO 1981

CADA, *¡Ay Sudamérica!*, Revista *Apsi*, julio 1981, Santiago.

trabajo *¡Ay Sudamérica!* consta del lanzamiento desde tres avionetas —cuyo vuelo fue coordinado por el CADA— de 400.000 volantes que cayeron sobre sectores pobres de la ciudad de Santiago. Los volantes llevaban impresos la siguiente proposición que, simultáneamente, circuló como Separata de la revista *Apsi*: "...el trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vale; cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista".

Tanto *Para no morir de hambre en el arte* como *¡Ay Sudamérica!* son trabajos que se van conformando en la pluridimensionalidad social de soportes de materialización artística que combinan "arte" y "vida". El sujeto de arte al que se dirigen estos trabajos del CADA permanece inserto en las dinámicas intersubjetivas de sus roles comunitarios a la vez que es invitado por la obra a ser parte activa del formato-proceso de resignificación social y política de lo real que imagina el arte⁽⁵⁾.

⁵ "Ellos se proponen rescatar la creatividad oculta en el paisaje y en su ocupación social, y proponer los mecanismos que hagan posible su apreciación por cualquiera (...) formando una trama nueva y necesaria de experiencias basadas en lo que hasta ahora escapa a nuestra atención". Fernando Balcells, "Acciones de arte hoy en Chile", *La Bicicleta* N°8, diciembre 1980, Santiago.

3. Son varias las obras de la “avanzada” que ocupan la ciudad como escenario de producción artística (J. Castillo, L. Donoso / P. Saavedra / H. Parada, etc.) y que postulan una espacialidad alternativa —la de la exterioridad social— frente a los recintos de arte cercados por la institución cultural que ha sido declarada culpable del “desarraigo que afecta a toda obra de arte en el espacio ideológico burgués” y de la “función elitaria asignada por la oficialidad” (Balcells). Pero sin duda que la intervención del CADA en *Para no morir de hambre en el arte* —con su tachadura blanca de la fachada del Museo de Bellas Artes que clausura la entrada al lugar santificado de contemplación de las obras— condensa el significado emblemático de aquellos trabajos chilenos que pretendían cuestionar la autoridad patrimonial de la conservación del pasado artístico, desde la temporalidad efímera de un entrecruzamiento social de espacios y tiempos móviles. El trabajo de la “avanzada” también reclama contra el acondicionamiento ideológico del valor artístico con que el museo priva a las obras de acontecer, volviéndolas ahistóricas al borrar toda huella temporal susceptible de señalar su pertenencia a una red de productividad histórica concreta. Las “acciones de arte” afirman la concreción del aquí y ahora de la participación cotidiana de su sujeto en el devenir de la obra y se niegan a perecer como pasado en la extemporaneidad de la mirada del visitante de exposiciones⁶. Desafían el ritual de percepción que consagra el Museo en la disposición ceremonial de las obras así como el efecto de clausura de su dispositivo institucional. También critican la función de las galerías (la “privatización del usufructo de la obra en la sala de exposiciones”⁷), denunciándolas —en palabras del CADA— como “bomba cerrada”; “absolutamente analogizable entonces la galería al espacio de un cierto nosotros mismos”.

No es indiferente que el texto del CADA que sanciona la autorreferencialidad de los espacios de arte se publique con motivo de una exposición llamada “Continencia” (V. H. Codocedo, 1983). La radicalización de la crítica al arte concentracio-

⁶ “...Asimismo, a la construcción de una «sala de arte» en la calle o, inversamente, a la destrucción de ese concepto cambiándolo por el uso de espacios ciudadanos abiertos y públicos como gestores-receptores de la obra de arte, cuyo destino final no es la privatización de su usufructo en la sala de exposiciones, sino la permanencia en la retina y memoria del transeúnte quien ve así el paisaje urbano, por el que circula continuamente, transformado en un espacio creativo que lo obliga a rehacer su mirada, que lo obliga, en suma, a rehacerse y cuestionar el entorno y las condiciones de su propio transcurrir”. Diamela Eltit, “Sobre las acciones de arte; un nuevo espacio crítico”, Revista *Umbral*, 1980, Santiago.

⁷ “Se recuerda la Galería en cuanto objeto convencional. En el afuera de la Galería (...) el arte gesta su prehistoria, vale decir, su historia más transgresora, aquella que no tiene un alfabeto en el cual domesticarse. La pre-historia es el gesto/trabajo físico y también emocional del cual el álbum: la galería, usufructa siempre. Todo álbum es lo no salvaje de lo salvaje, su muestra más inocente”. CADA, “Una bomba cerrada”, *Sur*, 1983, Santiago.

nario de las galerías —de parte del grupo CADA— coincide con un período (septiembre de 1983) marcado por lo conmemorativo de los 10 años del régimen militar. Con motivo de esta fecha de conmemoración, el grupo CADA idea el trabajo colectivo “No +” que lleva a los artistas “a optar por insertarse directamente en los muros de la ciudad y estampar su protesta y su clamor con un escueto y simple no +, que algunos completan: No + hambre. No + dolor, No + muerte” (Revista *Hoy*, septiembre 1983). Los muros de la ciudad (vedados por el régimen durante todo el período militar) son reconquistados por los artistas como soportes de su denuncia antidictatorial mediante un arte del compromiso nacional que reanuda así finalmente con la testimonialidad política de las Brigadas Muralistas del gobierno anterior.

4. La secuencia de intervenciones urbanas aquí descrita concluye con este último trabajo firmado por el grupo CADA. Después de 1982, los artistas jóvenes vuelven a reconcentrarse en la pintura y en los circuitos de galerías que sustentan la convención del cuadro. El reconfiamiento de la práctica artística al cuadro como estructura cerrada de una producción que se limita a los espacios instituidos, coincide con el cierre de los horizontes democráticos y el fracaso de la ilusión del cambio que movilizaban las protestas de 1983. Lo privado (la subjetividad de un imaginario pictórico que se refugia en la galería) reemplaza a lo público de la exterioridad social, como si la vuelta al cuadro sirviera de marco de autoprotección contra los desencantos de la Historia que retorna a su cauce represivo. Frente a la oposición adentro-afuera que armó una de las líneas de debate de la “avanzada”, algunas obras optan por resignificar la espacialidad galerística con una crítica a su convención que opera sea travistiendo su arquitectura —¿Qué Hacer? de Díaz-Mellado (1984)— sea redistribuyendo en ella las señales intervenidas de la problemática urbana —*Paisaje* de Brugnoli-Errázuriz (1983). Otros, sin embargo, tal como ocurre con Lotty Rosenfeld, persisten en su voluntad de apartarse del privilegio institucional de los recintos de arte cerrados para seguir profanando —en el asfalto— el culto de la obra que ritualiza el museo y comercializan las galerías como fetiche de mercado.

Lotty Rosenfeld prosigue —desde 1979— su riguroso trabajo de marcación de las cruces en el pavimento, reeditando en múltiples lugares (el desierto del Norte de Chile, el frontis de la Casa Blanca de Washington, la frontera Chile/Argentina, etc.) su gesto de alterar un código de circulación urbana: “Los ejes que dividen las pistas de circulación son atravesados por una tela blanca, transformando el signo original en una cruz que —reiterada a lo largo de la carretera— forma una cadena

que transgrede el código de señales que norman la circulación callejera" (E. Balcells).

L. Rosenfeld redistribuye las marcas de ordenamiento del tránsito en un acto que traiciona el ideal de rectitud fijado por la linealidad del camino que obliga a no apartarse de lo trazado. *Una milla de cruces en el pavimento* de Lotty Rosenfeld resimboliza el espacio al convertir el signo menos (-) operador de la resta en el signo más (+) operador de la suma, cometiendo así una infracción a la unidireccionalidad del sentido que, gracias al arte, bifurca hacia un plural creativo y transformativo. L. Rosenfeld infringe la gramática del orden impuesto por un subsistema de comunicación social, poniendo el signo en duda y su legibilidad en crisis: reconjugando las líneas que señalan el orden (la vertical y la horizontal) bajo el modo —femenino— de la disidencia. Este trabajo de las cruces firmado en el pavimento por L. Rosenfeld toma como pretexto a un signo de tránsito como el más inofensivo de todos los signos —en un país bajo castigo y represión— para erigirlo en una señal de advertencia que muestra la invisibilidad del poder que se grafica rutinariamente. Violar el trazado de las geografías del tránsito tiene, en el contexto chileno, el valor metafórico de una negativa a dejarse pausar por la ideología del orden; una negativa que contiene a la desobediencia como matriz de rearticulación del sentido.



Las retóricas del cuerpo

1. Es en el plano del cotidiano —de los microcircuitos de relaciones intersubjetivas que se tejen a nivel de la pareja y de la familia, del trabajo, de la organización doméstica, del recorrido urbano, etc.— donde se traza la división entre lo público (el ámbito exterior de la productividad social) y lo privado (todo lo restado de dicho ámbito que se confina en la interioridad del hogar). Esta división deviene estratégica en sociedades como la chilena donde el autoritarismo penetra el cotidiano (por ejemplo: a través de las mitologías de la familia fabricadas en torno a la mujer⁽¹⁾) y escamotea la construcción —de por sí política— de lo que separa lo exterior de lo interior, es decir, lo masculino de lo femenino, lo político de lo apolítico.

Al ser un territorio de cruce entre lo individual (biografía e inconsciente) y lo colectivo (programación de los roles de identidad según normas de disciplinamiento social), el cuerpo es el escenario físico donde mejor se nota esta división estratégica. En su condición, además, de reproductor social de los modelos de dominación sexual,

¹ "A esta definición del 'ser mujer', el discurso del régimen militar chileno le agrega una significación específica: 'ser patriota'. De este modo es neutralizado el cuestionamiento del orden patriarcal que realiza ese mismo discurso cuando discrimina la política en cuanto caos. Lo masculino es (...) restaurado como ámbito (aparentemente) no-político bajo la figura del paterpatria. La política es concebida de acuerdo al orden jerárquico del ámbito doméstico; el referente ya no es la polis de la democracia griega sino el pater familias del Imperio Romano (...). Si el orden patriarcal se basaba antes en la exclusión de la mujer del mundo político-público, ahora descansa en la sujeción de la mujer al ámbito privado-apolítico (familiar-patriótico) como la única esfera lícita". Norbert Lechner-Susana Levy, *El disciplinamiento de la mujer*, Santiago, Flaco, 1984.

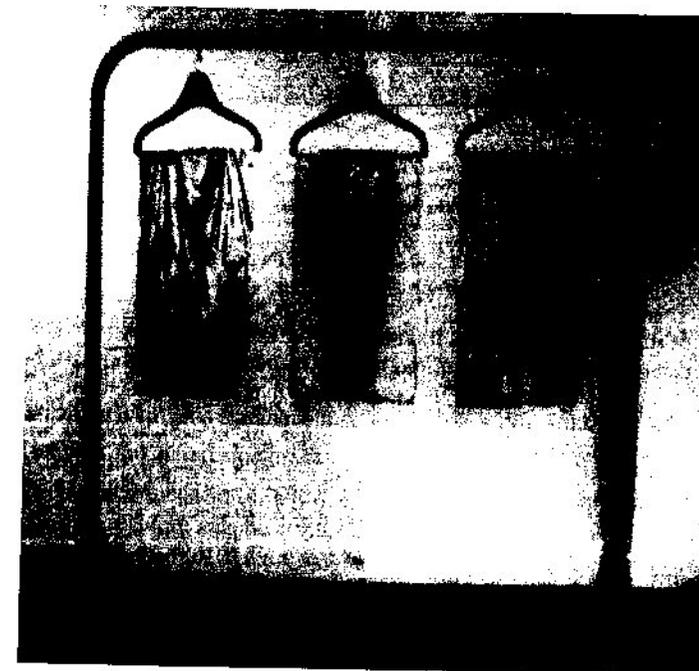
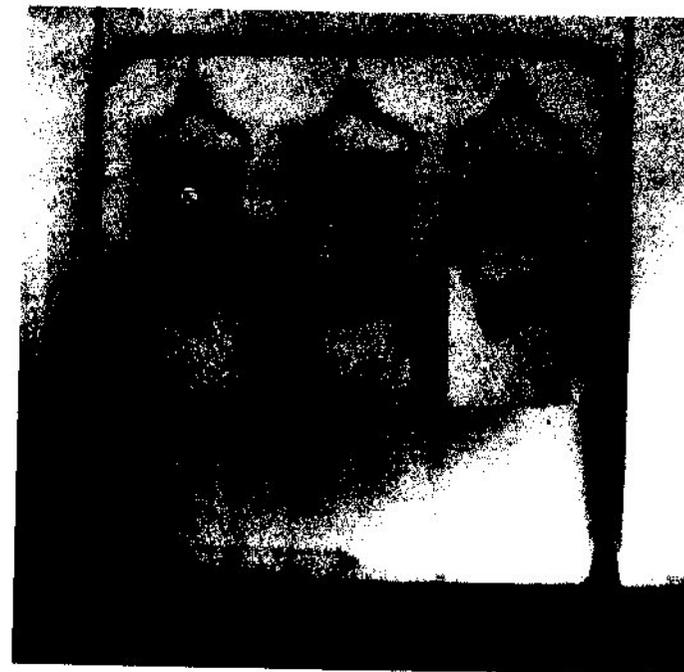
el cuerpo se presta para que una práctica crítica desmonte la ideología de lo masculino y lo femenino que el poder encarna en rituales prácticos y en simbologías culturales. El cuerpo es un agente material de estructuración de la experiencia que habla distintas lenguas a la vez: es productor de sueños, transmisor de los mensajes que emite la cultura, animal de rutinas, máquina deseante, depositario de memorias, actor en representación-de-poder, trama de afectos y sentimientos, etc... Por ser una zona limítrofe —dividida entre la biología y la sociedad, la pulsión y el discurso, lo sexual y sus categorizaciones de género, la biografía y la historia, etc.—, el cuerpo humano obedece las fronteras de sentido que la discursividad social prescribe como normalidad o bien se estrella contra ellas.

2. A diferencia de lo que sucede con la relación entre arte y ciudad, no se registra ningún antecedente significativo de ocupación del cuerpo en el arte chileno que preceda los trabajos realizados por la "avanzada" a partir de 1975.

Dos manifestaciones que tienen lugar en 1975 serán determinantes en marcar la problemática del cuerpo como soporte de práctica artística. Estas dos manifestaciones son la exhibición del *Perchero* de Carlos Leppe (1975) que marca la primera comparecencia fotográfica en el arte chileno de un desnudo masculino travestido de mujer, y el acto autoexpiatorio de Raúl Zurita que consiste en haberse quemado la cara (un acto consignado en la fotografía del rostro mutilado que figura en la tapa del libro *Purgatorio* (1979)) con cuyo estigma carnal el autor da inicio a su itinerario de estructuración poética.

Estos dos acontecimientos prefiguran y condensan el valor crítico de la referencia al cuerpo como soporte artístico que la "avanzada" hace bifurcar en dos líneas principales: el cuerpo como zona mimética de camuflaje y simulacro (Leppe) y el cuerpo como zona sacrificial de práctica del dolor (Zurita-Eltit), bordeándose el primero con la teatralidad y el segundo con la literatura.

Después de su primera teatralización del cuerpo vivo en el *Happening de las Gallinas* (Galería Carmen Waugh, 1973), Carlos Leppe siguió escenificándose en el autorretrato fotográfico. Las poses de su *Retrato con hilos* (1975) frustraban toda complacencia narcisista, al exhibir una identidad coercitiva que metaforizaba las extorsiones del yo a las que se someten los sujetos socialmente inscritos en una red de renunciaciones y transacciones. *Reconstitución de escena* (1977) exhibe la misma severidad en el montaje que somete un documento fotográfico —nuevamente el autorretrato— al comentario de un dispositivo objetual que enfatiza lo represivo de una



Carlos Leppe, *El perchero*, 1975, acrílico, madera, fotografía y bronce, 180 x 120 cms., Galería Módulos y Formas, Santiago.



Diamela Eltit, *Maipú*, 1980, acción de arte, Santiago.

corporalidad que desfila por zonas de confiscación biográfica (hospitales psiquiátricos y prisiones) y de explotación sexual (burdeles). Después de estas primeras referencias fotográficas a un cuerpo socialmente violentado, C. Leppe realizó numerosas *performances*-video en las que aparecen diferentes técnicas de travestimiento de la identidad (la pose y su cosmética; la teatralización de personajes y la copia de retratos) que se oponen —con su fantasía del retoque— a la tiranía de los procedimientos de enrolamiento social y sexual que obligan a las identidades a permanecer iguales a sí mismas según el modelo socialmente prescrito². Las *performances* de Leppe ponen en escena un yo parodiante cuya estrategia de las apariencias usa disfraces de identi-

² "La Sala de Espera de C. Leppe presenta su propio cuerpo transformado, mediado por la televisión y aprisionado en una armazón de yeso, con el rostro maquillado como cantatriz de las óperas que resuenan en el audió. Este es un travestismo —desde ya un acto transgresor— particular en cuanto presenta una



Diamela Eltit, *Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago*, 1983, acción de arte, Santiago.

dad para jugar con una corporalidad sexualmente reversible y metamórfica. El rostro es el subterfugio expresivo de ese yo puramente retórico: un yo que se despliega en el juego falsificatorio de una galería de retratos maquillados que burla la demanda de identidad fichada por la sociedad en el inventario fotográfico. Esta identidad trucada de C. Leppe usa lo mimético como engaño en respuesta a las presiones de un contexto uniformado que exige máxima fidelidad a los roles que distribuye la sociedad como excluyentes y no-intercambiables. Desde el desnudo masculino de *El Perchero* en 1975 que vestía la retórica de lo femenino como cadena de artificios, el cuerpo de C. Leppe se postula como un cuerpo de citas: una zona intercitacional de referencias cosméticas, fotogénicas y teatrales a modelos corporales que desconstruyen y reconstruyen su identidad en la diferencia y la alteridad. La cita corporal da cuenta, en Leppe, de esta intersegmentación de un yo no psicológico (en el sentido de no ser un yo interior) que, al revés, rechaza los efectos de profundidad y las interpretaciones hermenéuticas de la identidad esencialista. Tal como la usa C. Leppe, la cita corporal —la corporalidad como montaje de citas en permanentes desplazamientos y reconversiones de géneros— desmultiplica la identidad colectiva en el perímetro fragmentario y discontinuo de lo individual.

3. Mientras Leppe postula una corporalidad que juega con las apariencias y reinventa su imagen a través de maniobras significantes que se lucen en la exterioridad de la

virtualidad femenina en un cuerpo además reprimido (el yeso). No se trata entonces de un acto exhibicionista o de liberación personal (negada también por el yeso) sino de la proposición de una identidad dividida. Se trata de una proposición problemática de la identidad sexual, en una puesta en escena que, por individual, no deja de involucrar una contradicción colectiva. El interés de un problema tal rebasa la analogía, pertinente sin embargo, entre masculinidad/autoridad y feminidad/afectividad (...). Quizás podamos agregar que un programa de transformación personal es un comienzo necesario para todo intento de transformación social. La obra de Leppe apunta a la constitución de un sujeto productivo, capaz de reconocer en su propio cuerpo los conflictos sociales que lo atraviesan y que conforman la sociedad". Fernando Balcells, Revista *Análisis*, diciembre 1980, Santiago.



Superior izquierda: Carlos Leppe, *Happening de las gallinas*, 1974, *performance* e instalación, Galería Carmen Waugh, Santiago.

Superior derecha: Carlos Leppe, *Sala de espera*, 1980, video instalación (la madre del artista recita), Galería Sur, Santiago.

Inferior izquierda: Carlos Leppe, *Sala de espera*, 1980, video instalación (fotografía de la madre y del hijo proyectada en una pantalla), Galería Sur, Santiago.

Inferior derecha: Carlos Leppe, *El día que me quieras*, 1981, video *performance*, Galería Sur, Santiago.

pose, Zurita y Eltit reivindican "los contenidos concretos del dolor" en una práctica abnegatoria de identidad que apunta a la comunidad nacional como substrato mítico.

Los principales actos de automortificación corporal que, en el arte de la "avanzada", señalizan un itinerario de construcción simbólica basado en una subjetividad sacrificial e incluso martirial son: la cara quemada de Raúl Zurita (1975) y el haber atentado contra sus ojos para cegarse tal como aparece narrado en el *Anteparaiso* (1980); los cortes



Diamela Eltit, *Maipú*, 1980, acción de arte (la autora se autoinflige cortes y quemaduras antes de leer fragmentos de su novela en un burdel), Santiago.

y las quemaduras de Diamela Eltit, quien comparece dañada en la *performance* literaria que realiza en el interior de un prostíbulo (1980). Las marcaciones de Zurita y Eltit configuran una emblemática corporal que apela al dolor como método de acercamiento a un borde de experiencia donde lo individual se une solidariamente con lo colectivo. Son prácticas que buscan la autocorrección del "yo" en lo fusional de un "nosotros" redimido y redentor. El dolor es el umbral que autoriza el ingreso del sujeto mutilado a zonas de identificación colectiva donde comparte con los marginados los mismos signos de desmedro social que evidencia en carne propia. El dolor voluntariamente infligido es la sanción legitimante que asimila el artista herido a la comunidad de los dañados³). Como si, al analogizarse las marcas del deterioro autoinfligido en el cuerpo del artista con las marcas de padecimiento colectivo, la experiencia del dolor y el sujeto artista se fundieran en la misma cicatriz nacional.

Estas prácticas de mortificación corporal desarrolladas por Zurita y Eltit se ins-

³ "Diamela Eltit trabaja individualmente con lo que ella llama "zonas de dolor", zonas marginales de reclusión social: prostíbulos, hospitales psiquiátricos, hospederías, cárceles. "Lo que a mí me importa es iluminar esas zonas, hacerme una con ellas a través de la comparecencia física. No tiene un carácter moral hacer que esas zonas cambien, sino solo evidenciarlas como existencia(...). Una forma de daño individual enfrentado a algo dañado colectivamente. Entonces ahí tú te expandes y te fundes". CADA, "Cómo matar el arte y, de paso, cambiar el mundo", entrevista, *La Tercera*, noviembre 1982, Santiago.

criben en la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios que ritualizan la violencia como una manera de exorcizarla. El valor expurgatorio del auto-supliciamiento corporal va ligado a una mística de identidad que invita al yo a extralimitarse para acceder a la trascendencia. Este registro de la sacralidad que connota en particular la retórica corporal de Zurita explica sin duda la fascinación ejercida por el autor en Chile: en tiempos en que lo real se ve sometido a interdicto, se va acumulando una demanda de simbolicidad que entró a satisfacer la cristianización del mensaje zuritiano.

4. Esos son los dos modelos de arte corporal que orientan la escena del arte chileno en los tiempos de la "avanzada": el cuerpo de Leppe como dispositivo simulatorio que falsifica sus propios datos de categorización sexual en la denuncia de la identidad como trucaje de roles, y el cuerpo estigmatizado de Zurita-Eltit que conciben el dolor como una técnica de reaprendizaje del habla comunitario desde un ser padeciente que renace de la cicatriz. Por un lado, el cuerpo de Leppe como teatro materialista de desmontaje de las ficciones de identidad sociales y sexuales y, por otro, el cuerpo de Zurita-Eltit como cuerpo edificante en su huella cicatricial que responde a una moral del sacrificio que el humanismo (y no sólo el cristiano) reinscribe en una metafísica de la identidad social. Pese a los significados culturalmente divergentes que intencionalizan cada práctica del cuerpo, los trabajos de Leppe, de Zurita y Eltit presentan rasgos en común:

— Leppe y Zurita ocupan su biografía como soporte material de producción de obra. Desde *Sala de Espera* (1980) hacia adelante —y tomando en cuenta lo que el *Perchero* ya ilustraba en materia de castración simbólica—, Leppe incluye la presencia de su madre en sus *performances*-video donde ella aparece narrando la vida del autor. El referente materno actúa en la obra de Leppe como vector de identidad que garantiza la ilación del transcurso biográfico, y también como fuente pulsional de vocalización del habla a través del canto. En el caso de Raúl Zurita, el libro *Purgatorio* se abre con la foto documental de la quemadura en la cara que convirtió en marca autobiográfica. El soporte de impresión de las páginas de escritura en las cuales se despliega su itinerario poético, reproduce un informe psiquiátrico diagnosticando un caso de "psicosis" y tres encefalogramas del autor. El trabajo de la escritura y su productividad textual se recortan sobre un paisaje mental que delata la condición de enfermo (sancionada por la medicina) de un autor que elige retratarse en su misma patología, como señal de una infracción creativa a lo que la sociedad regula como normalidad y sanidad. Estos trabajos de Leppe y Zurita desocultan la biografía que, a diferencia de lo que supone una determinada ideología de la creación, deja de

actuar en ellos como aquel trasfondo narrativo subyacente a una psicología del autor escondida en la obra; una psicología que debería revelarse en su imaginario a través de la producción de fantasmas. Ambos creadores objetivan la biografía como soporte de rearticulación del yo que pasa a ser materia y volumen de producción artística. También parodian el rol interpretante del psicoanálisis en relación al fenómeno de arte. Leppe divulga las figuras —presuntamente secretas— del discurso del inconsciente (la castración y la madre) mientras Zurita incorpora a su escritura la información clínica de sus perturbaciones mentales afirmando que tanto las escisiones del yo como los desequilibrios de conciencia son potencializadores de lo creativo.

— Tanto Leppe como Zurita y Eltit confrontan el lenguaje —el conjunto de las normas simbólicas que prescriben el funcionamiento de la comunicación verbal— a trazas sensibles que preceden o exceden el código de la verbalidad: el signo cutáneo —las cicatrices en Eltit y la quemadura en Zurita— y la voz —el canto en Leppe. Son trazas que desplazan la función comunicativa del signo a texturas no lingüísticas, llevando la palabra hasta su disolución fonética y gramatical. Ellos tres recurren al *gesto*, como una práctica desviante que rompe la linealidad del discurso. También a la *voz* —exacerbada en el grito (Eltit) o en el canto (Leppe)— que resomatiza la palabra. Y a las inscripciones en la piel (las cortaduras y quemaduras de Zurita y Eltit; el ideograma cultural de la tonsura en la *Acción de la estrella* (1979) de Leppe que traslada la cita de Duchamp a un soporte cutáneo).

— Tanto Leppe como Zurita y Eltit incorporan la sexualidad a su problemática de obras. C. Leppe pone en escena el referente edípico (la figura de la castración; la sobredeterminación biográfica del rol materno) y se vale del travestismo como desfile cosmético de identidades cambiadas. Raúl Zurita juega con la alternancia del masculino y del femenino para, en su libro *Purgatorio*, valerse de la indeterminación sexual como categoría fluctuante de identidad⁴. Diamela Eltit formula una doble crítica al discurso que sexualiza a la mujer en conformidad con las representaciones dominantes de la ideología de lo masculino: lo mortificador de sus trazos corporales testimonia su insumisión al modelo de belleza que fetichiza a la mujer⁵ mientras que

⁴ "El sujeto (...) parte de una situación tan desmembrada y tan precaria, que ni siquiera tiene acceso a la definición sexual. Ocupa el masculino y el femenino indistintamente". Raúl Zurita, entrevista, *La Tercera*, noviembre 1982, Santiago.

⁵ "Yo poso con mis cicatrices como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo (...) superponiendo al mismo cuerpo dañado los signos propiciados por el sistema: ropa maquillaje, etc, que puestos en contradicción, no resuelven sino evidencian la dicotomía que (...) articulan el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia y a la sumisión al modelo". Diamela Eltit, "Socavada de sed", *Ruptura*, Santiago, Ediciones CADA, 1982.

el beso callejero a un vagabundo (*El beso*, acción/video (1982)) infringe la ley de los intercambios sexuales pagados haciendo que una mujer artista se ofrezca en la calle por nada, desde la gratuidad del arte.

5. Carlos Leppe, Raúl Zurita y Diamela Eltit llevan el cuerpo a ser un productor de signos cuya actividad bordea el lenguaje en la frontera que traza entre lo decible (lo que aún cae bajo el control de una traducción) y lo impronunciable (lo que desafía las cadenas de habla). Marcar el cuerpo equivale a forzar la escritura a toparse con lo que le es anterior (lo inarticulado; lo que precede o excede el sistema de estructuración simbólica y de formalización cultural). Leppe, Zurita y Eltit exhiben la sustancia pre-verbal de una gestualidad aún no codificada por el discurso. Cuando Zurita responde a la violenta provocación de una pintura (la de Juan Dávila expuesta en 1979 en la galería *Ca!*) con la descarga de un gesto masturbatorio que el registro fotográfico convierte en acción de arte, su actuación hace valer la fuerza descontroladora de una manifestación corporal que pone en crisis, sexualizándolas, las normas de recepción crítica socialmente aceptadas en los circuitos del arte⁽⁶⁾. El cuerpo —llevado a disgregar el orden de la racionalidad lingüística— pone en escena lo otro innominado del lenguaje, su reverso: la materialidad somática y pulsional que ese lenguaje reprime obligando al sujeto a renunciar a su inconsciente en tanto flujo de energías incapturables.

La aparición de lo corporal en el arte chileno de esos años, como una dimensión vedada y traumática que revienta el orden de codificación socio-comunicativa, resomatiza el lenguaje a través de una conducta signica que se quiere intraducible —porque excedentaria— al sistema de imposiciones discursivas y a las prohibiciones de sentido de las tomas de poder. El cuerpo como soporte de intervención artística en la escena de “avanzada” sirvió para que afloraran vastos estratos de significación que permanecían bloqueados por la censura ejercida sobre el lenguaje. Estos excedentes de discurso —presimbólicos y transimbólicos— que no se ajustan a la sintaxis de lo permitido (esta compulsión de lo no verbalizable que trabaja subterráneamente la legibilidad social) accedió a la superficie del arte gracias a la corporalidad.

Por no depender en forma unívoca de los patrones lingüísticos de sobrecodifi-

cación de la experiencia, el cuerpo abre un registro de polivalencias expresivas que escapa a las restricciones impuestas por el monopolio lingüístico, abarcando partículas asignificantes y flujos trans-semióticos. También permite reasignar valores de intensidad a aquellas zonas sumergidas de experiencia que se volvieron bruscamente intrascribibles por la rotura de los nexos entre el referente (la realidad) y su pauta designadora (el lenguaje) en el contexto de una sociedad en plena convulsión de códigos. Remodelado por el arte, el cuerpo transitó la frontera entre lo biográfico-individual y lo simbólico-comunicativo⁽⁷⁾.

⁶ “Era una obra que a mí me parecía muy subversiva, en el sentido más amplio del término: no puramente político sino que rompía todos los códigos. Y pensé que cualquier discurso verbal frente a eso era una forma de domesticación y que había otras formas de respuesta frente a la obra de arte: acción en lugar de palabras...”. Raúl Zurita, “Entrevista Samuel Silva”, *La Tercera*, noviembre 1982, Santiago.

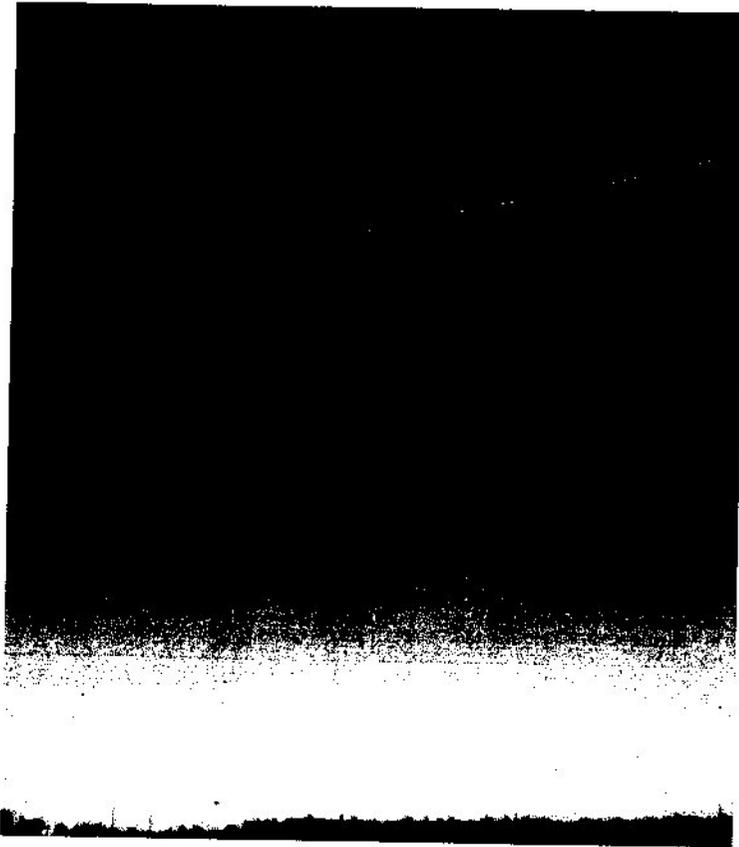
⁷ “Yo quise fijar el límite entre lo que no se puede escribir y lo que ya empieza a ser escritura. Entre lo que se puede hablar y lo que no se puede hablar. Frente a determinada experiencia que para uno puede ser extremadamente violenta o dolorosa, el ya marcarla, aunque sea haciéndose daño, como quemarse la cara, es ya una señal...”. Raúl Zurita, “Una aventura poética radical”, *El Mercurio*, abril 1983, Santiago.



Desplazamientos de soportes y borradura de las fronteras entre géneros

1. La escena de “avanzada” pretendió operar una reformulación del cuerpo de la obra que la desadaptara de su rol de conformidad a las estructuras de producción artística dominantes, sea negando dicha obra a la oficialidad de las gestiones encargadas por la institución-Museo, sea sustrayéndola de la red de apropiaciones mercantiles de las galerías.

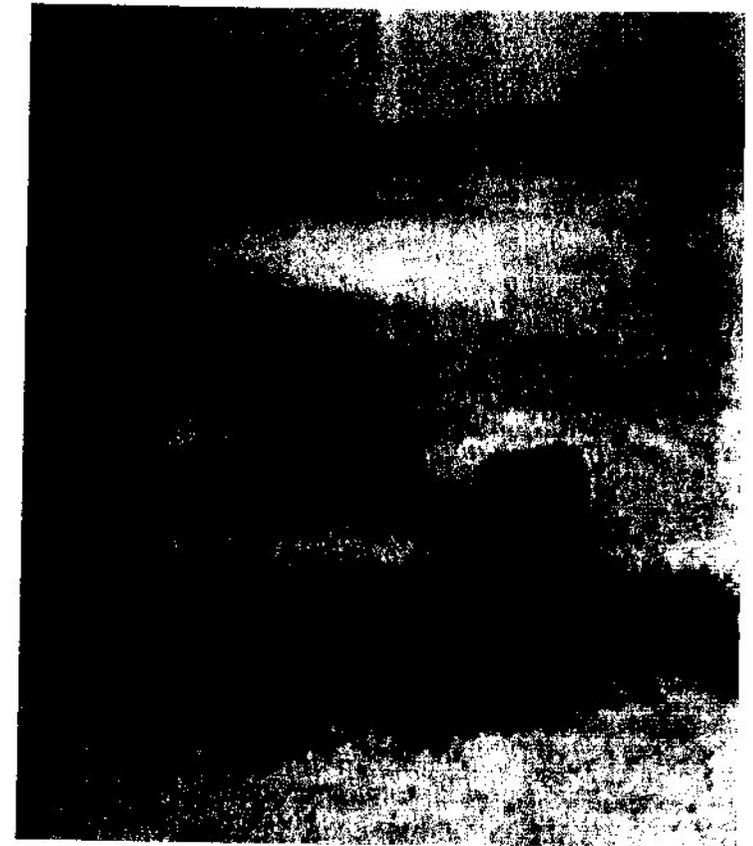
Esas maniobras de desacondicionamiento institucional y comercial del formato de la obra fueron propuestas desde un nuevo espacio de pensamiento artístico que llevó a la creatividad a salirse de los campos tradicionalmente delimitados por aquella ley de los géneros que aísla e incomunica las prácticas en campos de especialización. La ampliación de los soportes de realización artística planteada por la escena de “avanzada” supone la desestructuración de los marcos de compartimentación disciplinaria que recluyen el trabajo de producción cultural en zonas de confinamiento académico y profesional: *“romper con las barreras que parcelan la creatividad se transforma hoy en asunto capital”* (Zurita). Era necesario extender el formato de la obra hasta la borradura de las fronteras entre los géneros para, nos dice D. Eltit, cometer el “incesto” y violar así la pureza de las clasificaciones arbitrariamente impuestas en nombre de la tradición. La tendencia a suprimir las divisiones trazadas en cada campo por las ideologías de la producción artística —una tendencia que culmina con el deseo del grupo CADA de disolver las fronteras entre “arte” y “vida”— se explica, sin duda, por las circunstancias chilenas en las que se gestó la “avanzada”. La serie de restricciones y de prohibiciones que impe-



Raúl Zurita, *Poema de humo en el cielo de Nueva York*, 1982.

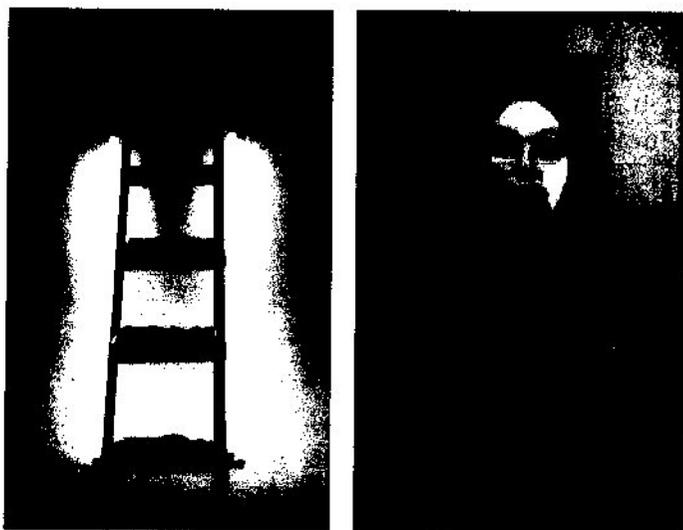
ran en lo social durante el período militar es tal que empuja las obras a querer desobedecer —al menos dentro del arte— los límites y las limitaciones. La abolición de las fronteras entre los géneros artísticos es una transgresión a las reglas aprisionadoras de la creación que opera como una metáfora del deseo político-utópico (mientras tanto negado) de remodelación de la totalidad del campo social. El acto de libertad que realiza el artista al traspasar las barreras de formatos y géneros que coartan su ejercicio de la creatividad, simboliza la voluntad de reapertura de los horizontes de vida y experiencia que fueron clausurados por los dispositivos de mantenimiento del orden represivo.

2. Las mecánicas de desplazamiento de los soportes artísticos que caracteri-



Eugenio Dittborn, *Historia de la Física*, 1982, que registra el derrame de 350 litros de aceite quemado en el desierto de Tarapacá, Chile.

zan a la “avanzada” comenzaron a operar trasladando una técnica como la del grabado a soportes cuya materialidad (ya no la imagen impresa en papel destinada a ser enmarcada) somete la inscripción de la imagen en serie a nuevas dinámicas de relación entre matriz y copia. Los primeros trabajos de desplazamiento artístico surgen hacia 1980 en el Taller de Grabado (dirigido por Eduardo Vilches) de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, donde —a diferencia de lo que ocurre en el resto de las escuelas de arte— se permite ahí cuestionar y reformular lo academizado por los ritos de la enseñanza universitaria. Carlos Gallardo define el ritual de la matanza de las vacas (documentado fotográficamente por el autor en el matadero) como una edición en la que cada vaca ejecutada por la matriz-muerte es editada y seriada como grabado animal (1980); Arturo Duclos retranscribe un frag-



Carlos Leppe, *Visualizaciones del Purgatorio de Raúl Zurita*, 1979, instalación, Galería Cal, Santiago.

Eugenio Dittborn, *Visualizaciones del Purgatorio de Raúl Zurita*, 1979, collage, Galería Cal, Santiago.

mento poético —una cita de Nicanor Parra— en diferentes soportes de madera (objetos domésticos, bancos de parques, barracas de venta de madera, etc.) haciéndonos “reubicar en su especificidad al maestro xilógrafo: la xilografía como práctica secular, reintroduce su conciencia histórica en el interior del arte, como testimonio preindustrial, como imagen prefotográfica, como panfleto político” (Duclos). Carlos Leppe concurre a un encuentro en el Taller de Artes Visuales T.A.V. (1981) con una *performance* llamada *Prueba de artista* en la que el código del grabado —activo (la matriz) y pasivo (la copia)— se desdobra mediante un abrazo en dos cuerpos masculinos: “Se quiebra en Prueba de artista la relación autoritaria jerarquizada y dependiente entre una matriz única y un número indeterminado de copias; a partir de la primera copia se abre la posibilidad de producir una segunda matriz, impresión mediante. En consecuencia, la noción de matriz elaborada a lo largo de Prueba de artista coincide con la noción de matriz en las pestes, epidemias y enfermedades infecciosas en general: cada contaminado es un agente contaminante, cada copia es a su vez matriz que, descentrada y proliferante, se encuentra en todos y cada uno de los puntos de la epidemia, en todos y cada uno de los puntos de la edición” (Dittborn, *La Feliz del Edén*, 1983).

No sólo la técnica del grabado es sujeta a desplazamientos de matrices y a



Carlos Altamirano, *Visualizaciones del Purgatorio de Raúl Zurita*, 1979, instalación, Galería Cal, Santiago.

extensiones de soportes sino también la escritura poética. Raúl Zurita extiende el formato de la página del libro al cielo de Nueva York donde, en 1982, escribe un poema aéreo de 15 frases de 8 kms de largo con letras de humo¹. Por su lado, Eugenio Dittborn —en una acción registrada en video— saca a la mancha del cuadro para trasladarla al desierto del Norte de Chile como nuevo soporte de impregnación pictórica que le permite experimentar con el aceite, en una desértica sequedad, la problemática del derrame de secreciones (1980). Arturo Duclos traslada los íconos de la pintura a un soporte de ornamentación funeraria (los huesos humanos) que rescata antropológicamente el gesto de pintar y trae a la escena —la del arte— la reminiscencia de los cuerpos sin enterrar de los desaparecidos (1985). Carlos Altamirano desnaturaliza las obras maestras de la historia del arte nacional proyectando su imagen en una sábana tendida en el pavimento de la calle desde el segundo piso de la Galería Sur (*Tránsito suspendido*, 1985) y rebajando así la mirada superior del arte canónico al dejarla caer en horizontalidad de un soporte cotidianamente peatonal.

¹ “La escritura sobre el cielo del chileno Raúl Zurita, es la extensión límite de la palabra proyectada en toda su fugacidad y esplendor. Espectáculo de la letra presentada en su dimensión también espectacular, producida por la tecnología, difuminada y evaporada por las condiciones climáticas”. Robert Dye, “Graffiti en el cielo”, *Ruptura*, Santiago, Ediciones CADA, 1982.



Carlos Altamirano, *Paisaje de Santiago*, 1982, intervención en una pantalla de televisión.

Carlos Gallardo, *Edición es: 10 muertes con igual procedimiento*, 1980, intervención en un matadero, Santiago.

Arturo Duclos, *Huesos humanos pintados*, 1985, Galería Bucci, Santiago.

Con estas extensiones de técnicas y formatos, el arte de la "avanzada" se propuso criticar la tradición de las Bellas Artes que consagra el oficio pictórico en la exclusiva convención del cuadro, desplegando la inventividad de obras que llevaron los recortes de fronteras del género artístico hasta sus límites de experimentación y riesgo.

3. El primer trabajo enunciativo que reformuló la noción misma de soporte —entendida como la estructura material de producción de obra— lleva la firma de Raúl Zurita quien, en un texto que circuló en fotocopia durante la exposición *Homenaje a Goya*, lanza la pregunta: "¿Cuáles son los soportes? No ya una hoja de papel no una fotografía no una cinta de film o video no ya un acto. El soporte es nuestra propia vida objetivada en (...) nuestros paisajes sudamericanos ciudades/aldeas don-

de la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza: esa es la obra" (*Hoy, el arte soy yo / la desamparada*, 1979).

La intervención de Zurita no deja que lo creativo se ciña a los límites fijados por un soporte autoconvenido como artístico por la institución de arte, y se niega a la finitud de un resultado (la "obra") que cosifique el proceso de elaboración formal y conceptual. De ahí que el CADA —suscribiendo los postulados de Zurita— llegue a imaginar la supresión de la noción misma de "obra" que declara ser el reflejo estetizante de una tradición de ilusionismos que busca suplantar lo real por "la ficción en la ficción"⁽²⁾. En la proximidad de los conceptos elaborados por el alemán Wolf Vostell, el artista deviene simple "obrero de la experiencia" (lo que le niega el privilegio de la ganancia individualista de la firma) y su obra se formula como "vida corregida": un modelo socializador de autotransformación de la experiencia diaria en sustancia estética que se funde en el anonimato de la creación colectiva.

El rechazo al fetichismo artístico (y a la sublimación estética de la obra) apoyado en el deseo de transformación histórica de la realidad social que expresa la crítica de Raúl Zurita a los soportes convencionales del arte, convirtió a su discurso en uno de los más influyentes del período. Su itinerario de estructuración poética que comenzó con el gesto solitario de haberse dañado la cara en el libro *Purgatorio* (1975) termina celebrando la consumación del proyecto artístico de transformación de vida en la innecesariedad de su existencia como obra, al "asumir la vida de todos como único producto a colectivizar". La radicalidad de este itinerario de Zurita lleva la obra artística a la paradoja de construir un devenir que le significa trabajar en su propia desaparición como arte: "el arte llegaría a ser algo superfino si la vida de cada uno pasa a ser acto creativo (...). Si eso sucede —es nuestro pensamiento utópico— el arte tradicional pasa a ser innecesario porque cada hombre se convierte en artista" (CADA).

Parte de la fascinación cultural que ejerce la palabra de Zurita en un Chile de horizontes negados se explica por el voluntarismo utópico de una discursividad cuya palabra decretante autoejecuta su propio poder (emanante de la verbalidad) al convertir en realidad lo nominado por ella como simple deseo⁽³⁾. No es de sorprenderse

² "Para nosotros, el objetivo es la disolución del arte en la creatividad cotidiana... Estamos tratando de que los términos arte y vida dejen de ser contrapuestos. Y planteamos a futuro, la vida como obra de arte y la creación de una sociedad distinta como la producción de una gran obra de arte". "Entrevista al CADA", *La Tercera*, noviembre 1982, Santiago.

³ "Hoy el arte soy yo / la desamparada... Nuestros paisajes sudamericanos (...): esa es la obra" (Zurita, *Los proyectos*, 1978); "Defino un lugar que es la irrupción de mi propio fenómeno... Pero la nueva marca en el cielo, no en la cara: ese será el Paraíso" (*Cal* 1979); "La obra es: un vaso de leche derramado bajo el azul del cielo" (*Para no morir de hambre en el arte*, 1979), etc.

que, en un país de restricciones como Chile, esta voz de las utopías haya cobrado toda su fuerza liberadora. Primero, porque construye el "aún" en el zurco visionario de una escritura mesiánica que adquiere valor de credo para los marginados de la historia que se creen incluidos en su profecía de la Nueva Vida. Y segundo, porque elimina lo real como obstáculo al hacer que la obra sólo exista mientras dura su promesa verbalizada en un simple acto de enunciación, evitando así hacer fracasar su condición utópica de palabra anticipadora de futuros y soñadora de imposibles⁴.

El sobredimensionamiento de la palabra de Zurita en un Chile roto por la violencia del quiebre también se debe a cómo su palabra satisface la tentación del Todo. Es una palabra que plantea lo *totalizador* como respuesta al extremo *fragmentarismo* de un cuerpo social que ha sido víctima de múltiples efectos de desintegración comunitaria. Esta fantasía de totalidad la lleva a exceder los límites del arte para abarcar "la vida como totalidad" haciendo que el mundo y lo real rediman el arte en la trascendencia de un más allá de los códigos⁵. El poeta llega incluso a revertir el mecanismo de causalidad que tradicionalmente arma la dependencia entre arte, historia y sociedad: el arte deja de tomar a la historia como marco de referencia general para ser ahora "*capaz de integrar la polivalencia del desarrollo histórico concreto como un modo de producción de la obra o como un momento de su estructura*" (Zurita). Sin duda que adquiere fuerza de compensación simbólica y mítica pensar que, en un país condenado a una historia represiva, el voluntarismo del arte es capaz de romper con la fatalidad diciendo que es ahora la obra la que —utópicamente— contiene a la historia y no al revés.

4. Aunque el reconocimiento literario de la obra de Raúl Zurita consagra al autor en el género de la poesía⁶, la publicación de su libro *Purgatorio* da las pautas de lo que llegará a ser una de las características de la "avanzada": "*su tendencia a desacralizar los géneros históricamente establecidos para construir las obras a partir de*

⁴ "No tengo nada que oponer a una utopía y eso es lo que hace la utopía deseable. Siempre que se instale en el único lugar que hay para cualquier utopía que, como la poesía, es algo que existe sólo en el lenguaje". Enrique Lihn, "Dossier Literatura", *Cal* N°3, 1979, Santiago.

⁵ "Sermejante idea (la de una conversión del arte en vida) comporta un doble aspecto: plantea por una parte la liquidación del arte tradicional, y por otra, presume la superación de los supuestos sociales sobre los que reposa esa forma institucional a través de dicha misma liquidación (...). Hay aquí recurso al modelo maravilloso de una ruptura de toda causalidad, es decir, al del milagro". Pablo Oyarzun, "Arte, vanguardia y vida", *Escritos de Teoría* N°5, octubre 1982, Santiago.

⁶ "En 1979, cuando apareció su primer libro, *Purgatorio*, tuve la alegría de reconocerlo como el delfín de la poesía chilena, como el legítimo heredero de los grandes". Ignacio Valente, "Zurita entre los grandes", *El Mercurio*, 1982, Santiago.

retazos y fragmentos de dichos géneros" y "*los intentos por eliminar las barreras que separan las distintas artes*" (Zurita).

La escena de "avanzada" intensifica los cruces de textos e imágenes en obras que, desde la literatura, incorporan el dispositivo de la visualidad a la escritura, o bien desde el arte, llevan las obras a asumir la textualidad como uno de sus recursos de organización de los signos. En el conjunto de obras posteriores a los ochenta (C. Altamirano, C. Gallardo, A. Jaar, J. Castillo, E. Adasme, V. H. Codocedo, etc.), se advierte una misma preocupación de los artistas por la "*incorporación de textos a la obra de arte*". La mayoría de los textos incorporados a la visualidad revisten un carácter metadiscursivo: son enunciados que entregan ayudas conceptuales y testimonian a la vez la necesidad (autorreflexiva) que tiene el artista de ir comentando su propia práctica para orientar el desciframiento de la obra en un contexto de censura, opacidades y conflictos de interpretaciones.

Junto a los artistas visuales, los mismos poetas que giran en torno a la "avanzada" (Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, etc.) proceden a la creación de obras en las que la palabra comparte su protagonismo con otras mecánicas de lenguaje⁷. Del cine al video, del video a la fotografía, de la fotografía al cuerpo, del cuerpo a la escritura, de la escritura al cine; etc., las obras de la "avanzada" transitan por géneros que hablan de un nomadismo creativo definitivamente rebelde a la fijeza de los marcos y de los enmarques. El trabajo artístico-literario de Diamela Eltit es la mejor prueba de esta inclinación hacia lo transgenérico⁸. Su novela *Lumpérica* (1983) recopila en el interior de la publicación las instancias en las que la literatura dejó de ser libro para existir como *performance* y fundirse en una triple exterioridad: *biográfica* (la autora mujer exhibe las cortaduras y quemaduras de sus brazos y piernas durante una lectura pública cuya imagen de registro volverá fotográficamente a la novela), *social* (el burdel donde se realiza la lectura existe cotidianamente como un escenario de marginación y explotación sexuales) y *multimedia* (el arte, el cine y el video transfiguran la palabra impresa en un cruce de mediaciones extra-literarias). La novela *Lumpérica* recoge

⁷ "La escritura se ve solamente como uno de los posibles soportes del discurso literario y por primera vez, en nuestra historia, es puesta en tensión con el no-texto, con lo que está al margen del texto". Raúl Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1983.

⁸ "Lo visual tiene para mí un carácter experimental. Ha sido casi totalmente ejercido en zonas marginales; en ese sentido, yo no distingo tan claramente mis prácticas visuales de las literarias, incluso más, diría que ambas forman parte de una misma práctica". Diamela Eltit, "Desde la mujer a la androginia", *Revista Pluma y Fincel*, agosto 1985, Santiago.

fotográficamente la imagen de los cortes que su autora ha experimentado en el tránsito entre *cicatriz* (el cuerpo biográfico) y *graffa* (el cuerpo escritural), y ese tránsito inscribe en el interior del libro las roturas existenciales que las disociaciones entre el registro-arte y el registro-vida le infringieron al marco de la literatura.

Del mismo modo en que textualidad y visualidad se interrelacionan dentro de las obras, las escenas del arte y de la escritura (crítica, poética y narrativa) que la "avanzada" conjugó vitalmente se mantuvieron en permanente diálogo de producción creativa y teórica. Los creadores de la "avanzada" compartieron el hecho de ser parte de *"una generación radicalmente más interdisciplinaria que nuestras precedentes, tal vez porque se ha entendido que en las circunstancias en las cuales ella ha emergido, requería, para sobrevivir, un esfuerzo de intelección, de audacia y de ensimismamiento activo elevado a su más profunda consecuencia"* (Zurita, 1985).

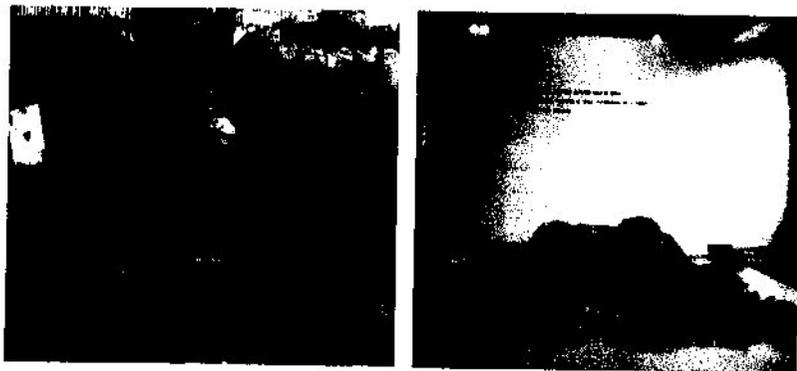


La problemática latinoamericana

1. Desde los comienzos de la formación de su tradición, la pintura chilena se rige por los patrones internacionales dictados por la academia que no sólo enseña las técnicas y los estilos sino que también inculca los ideales de representación social del arte europeo según el esquema centro-periferia que forma y deforma a las modernidades latinoamericanas. Desde entonces que la historia de la pintura chilena se arma como un doble, un reflejo de identidad subordinado al discurso de lo ajeno cuyas estructuras de dominación cultural buscan ex-propiar lo "propio" borrando la resistencia local.

Chile, como todo país involucrado en los procesos de colonización latinoamericana, se caracteriza por lo parchado y residual de una tradición cultural hecha de traspasos y remedos de signos. La memoria del pasado nacional está compuesta por retazos de historias otras cuyos préstamos de identidad le sirven de retoque mimético a la carencia y la desposesión. Tanto el recorte mecánico de materiales sobre-impuestos desde afuera como la pasividad de una recepción cultural que no siempre tiene la oportunidad de concertar localmente la operatividad de los materiales a seleccionar, acondicionan las culturas latinoamericanas para que vivan su relación con la modernidad europea bajo el modo de lo imitativo y lo sustitutivo, copiando determinaciones de lenguajes que no responden a los requerimientos históricos de los procesos locales de significación social.

La modernidad dominante y sus redes metropolitanas obligaron a lo latinoamericano a regirse por una escala de valores universales que tacha la concreción de



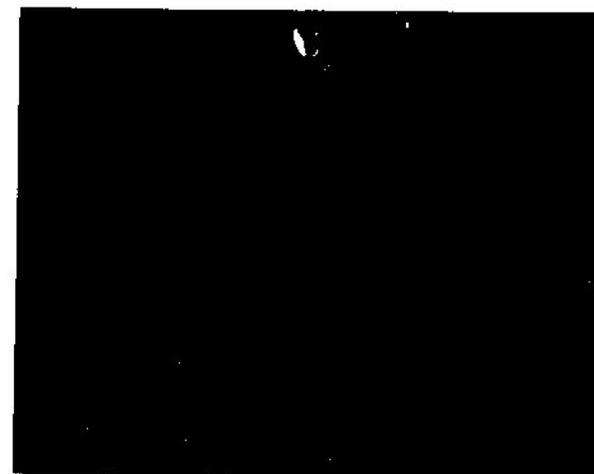
Izquierda: Francisco Brugnoli, *Siempre gana público*, 1966, collage en tela, 100 x 150 cms.
 Derecha: CADA, *American Residues*, 1982, instalación, Project for the Arts, Washington, DC.

los respectivos modos de historicidad social que les dan especificidad a los signos en función de sus localizaciones de contextos. Esta misma modernidad suele asociar la periferia al rescate de la dimensión telúrica del paisaje andino o bien a la consagración de lo indígena, usando folclorismos y costumbrismos para asimilar —románticamente— lo propio a lo autóctono mediante un retorno a *los mitos de lo originario*.

Cuesta desprenderse de la concepción esencialista que condensa lo latinoamericano en el primitivismo de imágenes encargadas de retratar su “ser” apelando a la mitologización de lo nativo y al fantasma del origen de una identidad pura; una identidad que debe protegerse de las contaminaciones de signos que exacerban los tráficados de la comunicación internacional. La ruptura crítica con este latinoamericanismo esencialista que satisface la demanda de “naturaleza” cifrada bajo las convenciones de lo exótico, sólo acontece habiendo reconceptualizado los vínculos entre centro y periferia, modelo y copia, identidad y diferencia.

La búsqueda de una “identidad latinoamericana” llegó a su máxima exaltación durante el período de la Unidad Popular, motivada por la ideología —pro cubana— de la revolución y del “hombre nuevo” que expresaban su anti-imperialismo en exposiciones tales como “América no invoco tu nombre en vano” organizada por el Instituto de Arte Latinoamericano⁽¹⁾. En esos años, sin embargo, el arte chileno ya se

⁽¹⁾ *En el ámbito cultural la reivindicación de lo nacional y lo latinoamericano como expresión de la aspiración de una ‘identidad propia’; concitará la adhesión del sector intelectual-artístico que ascendientemente vivía el compromiso con los cambios sociales; la revolución cultural implica una cultura (...) que abarque nuestra realidad histórica como totalidad: una cultura latinoamericana” (“El arte al pueblo con Allende”).* Osvaldo Aguiló, *Plástica neovanguardista: antecedentes y contexto*, Santiago, Ediciones Ceneca, 1983.



Superior: Carlos Leppe, *Acción de la estrella*, 1979, video performance e instalación, Galería Sur, Santiago.



Inferior: Carlos Leppe, *Prueba de artista*, 1982, performance, Museo de Arte Moderno, París.

abría a la experimentación de trabajos que resemantizaron las imágenes del arte internacional (como sucede con el Pop Art, en el caso de Brugnoli), al hacerlas entrar en una irónica confrontación con las poéticas latinoamericanas de la miseria y del subdesarrollo con las que desencajaban.

2. La reflexión en torno a lo latinoamericano va adquiriendo una nueva potencia crítica en las obras de la “avanzada” que fracturan los dispositivos de producción



Gonzalo Díaz, *Let's see if you can run as fast as me*, 1982, collage, serigrafía en tela, 270 x 400 cms., Bienal de Sidney.

de signos artístico-culturales entre lo local y lo internacional. Varias obras de la “avanzada” eligen formular estas tensiones desafiando la saturación —de bienes, signos y mercancías— del circuito internacional, desde la marginalidad de su condición de subcultura traducida a lenguajes de desechos: “*formas en tránsito; aquí sólo yuxtaposiciones de signos de distintos orígenes*” (Juan Castillo, *El collage social*, 1982). Son obras motivadas por el desgarramiento latinoamericano de una identidad carencial, escindida por los desfases y las contradicciones de su precaria y retrasada modernidad con la riqueza de los aparatos y tecnologías importadas del arte internacional (las cámaras *polaroid* y los equipos de video).

De una u otra manera, las obras de la “avanzada” productivizan su condición de periféricas al exhibir la heterogeneidad de los códigos que componen las irregulares sedimentaciones de la trama cultural latinoamericana, haciendo ver la disimilitud de los signos que se entrecruzan en ella. Son obras que se sitúan en las zonas de entrecortamiento de una historia cuyas segmentaciones de lenguajes nacen de la discontinuidad de los procesos de implantación cultural que la intervinieron localmente, expresando el registro híbrido de una fragmentaria pertenencia latinoamericana.

El procedimiento de la cita —común a obras como las de Dittborn, Leppe, Díaz y Dávila— subraya la condición de *recorte* que adquieren los signos al verse desinsertados de su contexto original de producción y luego reinsertados en una nueva trama de enunciación local enteramente parchada por los restos de discursos que acusan la desintegración. Por ejemplo, la *performance* de la *Acción de la Estrella*



Carlos Leppe, *Cuerpo correccional*, 1981, video performance e instalación, Festival de Video del Instituto Chileno Francés de Cultura, Santiago.

(Galería *Cal*, 1979) en la que Carlos Leppe lleva la cita de la estrella de Duchamp tonsurada en su cabeza a ocupar el lugar declarado vacante de la otra estrella que figura en la bandera chilena, refuncionaliza críticamente el significado de una de las obras emblemáticas de la vanguardia europea haciéndola chocar con un motivo nacional que exhibe —en negativo— la confiscación y usurpación de una identidad política.

Las obras chilenas de la “avanzada” declaran su pertenencia a una cultura del recorte mediante la sistematización del fragmento y de la cita. La suma discontinua de operaciones que son parte de la cadena de transmisión cultural de los signos que viajan entre una cultura y otra, lleva cada extracto de información, aislado y separado de su totalidad referencial, a vagar fuera del repertorio de origen antes de insertarse en una localidad a menudo refractaria. Al cortarse los nexos vivos que integraban el signo a sus dinámicas de producción cultural, este signo —arrancado de su contexto original de enunciación— corre el riesgo de verse inmovilizado y hasta convertido en fósil por una recepción pasiva en la periferia. Las obras de la “avanzada” que recurren a la mecánica citacional someten la relación original/copia a sacudidas productivas que buscan reenergizar esas dinámicas de los signos. En el caso de Leppe, el trasplante de un referente artístico internacional se encarna en la textura cutánea de la *Acción de la estrella* para re-intensificar el modelo volviéndolo sensible y afectivo. En el caso de Dittborn, la cita revierte el mecanismo subordinante de la autoridad cultural: lo que se cita no es una referencia acreditada por el saber universal sino uno de los lugares comunes del lenguaje popular que expresa un mundo sub-local. Los



Carlos Leppe, *Sala de espera*, 1980, video instalación, Galería Sur, Santiago.

automatismos de lenguaje de las frases hechas y de las hablas encontradas sintomatizan un cuerpo nacional reprimido en sus *lapses* que toma la revancha de lo popular a través de “una manuscipción que invierte el orden de la jerarquía cultural, y sirve de ejercicio de recuperación para la historia de los postergados” (Mellado).

3. Estas obras de la “avanzada” incorporan a sus procesos de construcción artística la tensión entre lo propio y lo ajeno que pugnan entre sí como fuerzas de entrechocamiento cultural. La obra de Dittborn se ha mostrado experta en manifestar esta disimilitud de registros yuxtaponiendo o bien contraponiendo en el interior de la misma unidad perceptiva configurada como imagen, distintos modelos de aprendizaje visual y de instrumentación de la representación (pintura, dibujo y fotografía) cuya desvinculación histórico-social se expresa en el no-calce de los modelos culturales⁽²⁾.

² “...La materia conlleva la memoria de sus usos y aplicaciones. Cada técnica porta en su estructuración un modo de relación con el mundo (...). Trabajar simultáneamente con diferentes técnicas, exponerlas en su montaje, implica trabajar con comprensiones dispares, significa trabajar acompañado por un grupo de memorias (...) exponer un sinnúmero de técnicas sobrepuestas y montadas las unas en las otras”. Ronald Kay, *Del espacio de acá*, Santiago, Visual, 1990.

Existen también otras maneras de contextualizar el sujeto de la obra de arte latinoamericana como sujeto de la subordinación y la marginación periféricas. La obra de Gonzalo Díaz cita, por ejemplo, imágenes recopiladas de un fondo iconográfico nacional y popular (etiquetas de vinos o bien envases domésticos) que hablan de una versión históricamente datada de la publicidad chilena en tanto configuradora de estilos gráficos. Esas imágenes en semi-desuso juegan con el anacronismo de una imaginaria popular que ilustra el destino de los signos que, modernos en su origen foráneo, se inscribieron localmente como signos ya pretéritos al haber tenido que esperar tan largamente el momento de su diferido traspaso nacional. Además, la recurrencia en la obra de Díaz del uso de la plantilla como procedimiento *stencil* recuerda la etapa manual de un tiempo pre-mecanizado que funciona como el correlato gráfico del subdesarrollo industrial de la periferia latinoamericana⁽³⁾. En el caso de Leppe, la obra emplea materiales pobres (barro y yeso) en la réplica geográfica de un paisaje local (el Cerro San Cristóbal) que delata un sujeto urbano educado por una cultura de la reproducción, a la vez que confronta ese espectador de la copia y la imitación paisajísticas y arquitectónicas a la máxima contemporaneidad del lenguaje internacional de la *performance* para que modernización y retraso se citen uno a otra descalzadamente. La elección del baño de hombres como escenario donde presentar su trabajo en la sección “Performance” de la Bienal de París a la que el artista fue invitado en 1982, también expresa la voluntad de Leppe de usar la marginalidad cultural como subterfugio para ingresar al marco de competencia internacional sin ocultar la discriminación periférica. Desde el baño como lugar “impropio” que figura el reverso cultural de los espacios de muestra consagrados por la Bienal de París, Leppe acusa las desclasificaciones de identidad (también sexuales) de las que se vengán ahora el artista travesti y su obra. En esta obra de la Bienal de París, Leppe recita un texto que interpela en español al público francés ocupando la retórica urbana de los vendedores ambulantes de Santiago de Chile, es decir, superponiendo al código internacional de la teatralidad de la *performance* artística el subcódigo vagabundo de la gestualidad callejera que la marginaliza satíricamente. Por su lado, Eugenio Dittborn exhuma en sus cuadros los rudimentos de un pasado (el arcaísmo de los modelos y las formas primitivas de manualidad) que el autor hace coexistir con el presente (el hipercontrol fotográfico de las imágenes en serie) mezclando así diferentes

³ “La parodia que se trae Díaz trabaja sobre esa (otra) premeicanización que significa la instancia *stencil* de su método, precisamente con el objeto de mimar el estado de desindustrialización de nuestra cultura, asumiendo los procedimientos seriales que nos debieran corresponder en la actualidad manufacturera de la condición periférica”. Díaz-Mellado, *Protocolo*, junio 1984, Santiago.

estratos de temporalidad humana, técnica e histórica. Dittborn retrotrae además la academia de la pintura a la barbarie corporal del pasado cosmético de las decoraciones faciales de los maquillajes indígenas, en los tatuajes y las pinturas de guerra. Pervierte el género noble de la pintura como arte superior consagrado por la tradición europeizante de las Bellas Artes, mediante la rehabilitación en el cuadro de haceres menores: los trabajos manuales (la costura y las artes aplicadas heredadas de artesanías memorizadas por mujeres). Dittborn descompone el rito de la visualidad en alfabetos primarios de gestos y texturas que balbucean su procedencia incierta: “*se abandona toda estructura discursiva, para desde la mayor indigencia pictórica, desde la mayor ausencia o máxima presencia de modelos, desenterrar la materialidad de unas marcas, unas incrustaciones, unos fósiles*” (Gonzalo Muñoz). Mientras tanto, J. Dávila sistematiza otro modo de manifestar los tránsitos de identidad que marcan la hibridez de un sujeto formado por una interpluralidad de referentes culturales: la obra enfatiza las operaciones de *remake* que desfiguran la imagen sujeta a los repasos y los traspasos que mediatizaron su inscripción y transcripción artísticas. Los materiales iconográficos de la pintura de Dávila son todos materiales de segunda mano que han ido perdiendo el valor de origen de la fuente autorizada. La obra reprocesa en el cuadro las operaciones gráficas de los catálogos de arte internacional (seccionar, reencuadrar, recortar, indexar, etc.) como señal contrahecha de una cultura de la reproducción. A su vez el grupo CADA resuelve su participación en la exposición *In/out* (Washington, 1983) con una instalación que le devuelve a Estados Unidos la ropa americana usada que se destina a la reventa en los barrios pobres de Santiago, junto con la documentación sonora de una operación al cerebro que dice “*Ropas y miseria / mente y mercadería / enfermedad y síntomas de enfermedad*” (CADA). El grupo CADA ya se había opuesto al internacionalismo de las categorías promovidas por las culturas metropolitanas declarando que “*los cuerpos hambrientos*” del paisaje latinoamericano son, en su anterioridad desnuda, los verdaderos soportes de la práctica que el arte internacional fue catalogando después como arte de la *performance*⁴. Usando un recurso igualmente declarativo, Gonzalo Díaz —en

⁴ “Es así como por ejemplo, prácticas de arte que estuvieron en boga hace 10 años como el body art, el land y las performances (...) constituyen en nuestro paisaje realidades absolutamente cercanas, previas a su estandarización como arte, precisamente por el grado de dramatismo que conlleva nuestra cotidianeidad en el trato con esos soportes hambrientos, inmensas llanuras improductivas, eriazos (...) Porque al margen de cualquier manierismo, los logros de las trayectorias de arte en las metrópolis; la significación del cuerpo como soporte, del paisaje como escritura, constituyen para nosotros hechos demasiado familiares, salvo que esa familiaridad está ganada a costa de otro tipo de privaciones”. “Una ponencia del CADA”, *Ruptura*, Santiago, Ediciones CADA, 1982.

su envío a la Bienal de Sydney (1984)— define en el cuadro que “la *performance* chilena” no es sino la consignada gestualidad del mozo estampado en la etiqueta de un vino nacional. En ambos casos presenciamos un tipo de operaciones discursivas (dramatizante en el caso del CADA e ironizante en el caso de Díaz) que —mediante un acto de suplantación nominal— pretende revertir el orden de predominancia metropolitana de las categorías en uso, reivindicando como verdaderos antecedentes del arte internacional las referencias locales que fueron omitidas o descartadas por él. Estos nuevos recursos performativos designan como realidad artística los sustratos negados por el arte internacional para, desde esta autosuficiencia del nombrar, invertir paródicamente el gesto de autoridad (metropolitano) que sólo reconoce como original lo que él mismo designa como tal.

4. El mayor desafío para este conjunto de obras de la “avanzada” chilena que pretendió subvertir la norma de recepción dominante del discurso internacional y cuestionar su universalidad del valor artístico, consistió en haber tenido que exponerse a ser juzgado por este mismo discurso en las dos circunstancias que marcaron la participación de las obras de la “avanzada” en eventos tales como la Bienal de París (1982) y la Bienal de Sydney (1984).

Las oportunidades que tuvieron las obras de la “avanzada” de exhibirse en el circuito internacional fueron evidentemente escasas debido a que, por ejemplo, una Bienal como la de Sao Paulo seguía canalizando las selecciones nacionales por vías ministeriales que, en el caso de Chile, estaban oficialmente comprometidas con el régimen militar⁵. Además, imperaba afuera un desconocimiento del arte chileno que, en el mejor de los casos, lo reducía a la mirada compasiva de la solidaridad política, sin darse por enterado —salvo meritorias excepciones⁶— de que en el campo anti-dictatorial se había producido una ruptura neovanguardista.

⁵ “Respecto a los concursos y acontecimientos internacionales como bienales, etc., el Ministerio de Relaciones Exteriores es quien recibe las informaciones que luego traspasa al Museo”. Nena Ossa, “El concepto de museo y otros”, *Cal* N°3, 1979, Santiago.

⁶ “Mientras el mundo hipertecnológico y postmoderno está efectivamente viviendo su historia ahora envuelto en ideologías desvanecientes, hay otros mundos en nuestra tierra amarrados a sus destinos autónomos. Más allá de las escalas de valores dictadas por las geografías de poder, yo encuentro ejemplar y original la época cultural que emerge de tu trabajo. El romanticismo semiológico de tus escritos y el conflicto vital, psicológico, sexual, antropológico, intelectual y político reflejado en las performances montadas por tu grupo no son ciertamente cultura reproducida. Son una actividad necesaria y auténtica, que puede servir de modelo a muchos de nosotros en el ‘centro’”. Alessandro Mendini, “Carta a Nelly Richard”, *Domus* N°616, abril 1981, Milán.

La primera exhibición internacional de las obras de la "avanzada" tuvo lugar en el marco de la Bienal de París (1982) a la que —por invitación no oficial— participó Chile después de más de diez años de ausencia. La publicación simultánea en la revista francesa *Art Press* de textos de artistas y críticos chilenos que analizaban provocativamente las ambigüedades de su participación en la Bienal⁽²⁾, no hizo sino subrayar las dificultades de comprensión que enfrentaron estas obras de la "avanzada" al tener que disputar y negociar el valor de su diferencia con el sistema de recepción internacional. Tal como lo anticipaban los mismos textos publicados en *Art Press*, el significado de la muestra de la "avanzada" en la Bienal de París cayó bajo la sanción —colonialista— del "déjà vu". Los trabajos chilenos de *performance* y acciones de arte de la "avanzada" —exhibidos como registros fotográficos— fueron juzgados anacrónicos por la mirada internacional que los remitió al neovanguardismo europeo de los años sesenta: un neovanguardismo (por ejemplo, el *body art*) que el discurso imperante —el discurso postmodernista de rehabilitación de lo pictórico— había ya cancelado. El tímido interés que despertaron las obras de la "avanzada" en París estuvo casi enteramente limitado al valor documental y testimonial de su referencia al contexto sociopolítico: "lo que un cierto público desea ver es la catástrofe representada. Y es efectivo que en la Bienal, no se esperaba de Chile sino una muestra de tercermundismo" (J. Mellado). No hubo atención suficiente para leer el juego de reelaboración crítica al que esos trabajos chilenos sometieron los modelos que pedían prestados al arte internacional para devolvérselos enteramente transformados —y re-intencionalizados— por la tensión entre arte, política, modernidad y periferia. El discurso autosatisfecho del arte internacional marginó a las obras de la "avanzada" sin percatarse siquiera de que su recuperación perversa de los desechos era en sí misma una crítica de lo que le sobraba a Europa y Estados Unidos. Tampoco entendió el choque de identidades nacido de la conmoción entre el discurso de la falta y el discurso del exceso que, en trabajos surgidos de la desposesión, desafiaba su riqueza de historias sobresaturadas de referencias e íconos.

(2) N°62 de la revista *Art Press* (París, septiembre 1982) incluyó una doble página sobre la participación de Chile en la Bienal de París, con textos de Eugenio Dittborn, del grupo CADA, de Nelly Richard, además del anuncio barroco de una *performance* de Carlos Leppe cuyo texto decía: "En defensa de una nueva geografía corporal, el martes 13 de julio de 1982, la noche del eclipse total que vuelve nuestro continente más oscuro que nunca, Leppe, encerrado en el gallinero, amamanta el huevo tatuado de la performance latinoamericana".



La vuelta a lo placentero

1. Un conjunto de obras de la “avanzada” se ha interesado en repensar los fundamentos histórico-nacionales de la tradición de la pintura chilena bajo el modo de una revisión —crítica y paródica— de su discurso iconográfico. Inicia esta secuencia la obra de Eugenio Dittborn llamada *De la chilena pintura historia* (1975, Galería *Época*), en la que el autor pone en escena los diferentes mecanismos de suplantación de identidad que han llevado la historia oficial de la pintura chilena a la tachadura de lo popular como un referente sistemáticamente excluido de su campo de representación nacional. Posteriormente, las obras de Carlos Altamirano y Gonzalo Díaz desenmascaran el artificio de los usurpadores del relato oficial que convirtieron a la historia de la pintura chilena en un simulacro. *Tránsito suspendido* de C. Altamirano (1981) restituye las obras maestras de la tradición nacional a la geografía del abandono que les fue restada (sitios periféricos y barrios populares), multiplicando en el vagabundeo de la ciudad las señales de omisión de sus desechos de urbanidad. *Historia sentimental de la pintura chilena* de G. Díaz (1982) se vale de la figura serializada de un ícono-mujer estampado en el envase de un producto de consumo doméstico caído en desuso y de la retórica de lo sentimental (devociones amorosas y leyendas patrióticas) para ilustrar uno de los tantos descalses de representación que separan el discurso de la pintura oficial de los sub-relatos menores y ocultos que fueron expulsados del campo de sublimación histórica de lo nacional.

Referidas a la tradición de la pintura chilena, es decir, autorreferidas a sus propios marcos de formación y de-formación canónicas, estas obras —las de Dittborn, Altamira-



Gonzalo Díaz, *La primera comunión*, 1985, óleo, látex, pastel y acrílico en tela, 152 x 400 cms. Galería Visuala, Santiago.

no y Díaz— fuerzan la historia del arte a confesar lo hasta ahora inconfesado por ella. Son obras que confrontan el retoque europeizante del discurso oficial de la pintura a los objetos y situaciones que este discurso debió denegar o censurar para no defraudar la visión que esperan de la periferia los procesos de colonización cultural. Lo reprimido (lo nacional y lo popular) es reintroducido en el interior del cuerpo represor (el oficialismo cultural y la academia de la pintura) como aquella prueba de censura que evidencia los fraudes del modelo europeizante. La reorganización del doble relato que escinde ocultamente esta historia pictórica de simulación e impostura, conduce a una nueva composición de enunciados en la que lo silenciado se convierte finalmente en una acusación.

Las obras de Dittborn, Altamirano y Díaz desmontan lo heredado como tradición por la academia del género de la pintura y cuestionan el travestimiento iconográfico de un pasado que ha falsificado el cuerpo de figuración nacional.

2. A mitad de la década de los sesenta, las obras de José Balmes, Gracia Barrios, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, etc. rompen con el ilusionismo de la tela y con los supuestos representativos de la pintura ligados a la institución del cuadro⁽¹⁾. Las obras de Balmes, Barrios, Brugnoli, Errázuriz, etc. critican la metafísica de la imagen a través de distintas operaciones de materia y lenguaje que trasladan a la exterioridad de la

¹ "Lo más rescatable (...) es el trabajo que se iniciará a partir de un grupo de cierta importancia en el seno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (Brugnoli, Errázuriz, etc.) a mediados de los años sesenta, que proponía una serie de obras desde fuera de la pictorialidad y de la representación. Hay en ellos una renuncia al ilusionismo, y aparece el arte como 'presentación', trabajando desde la cotidianeidad que se incorpora a través de elementos objetuales a la obra de arte". Osvaldo Aguiló, *Plástica neovanguardista: antecedentes y contexto*, Santiago, Ediciones Ceneca, 1983.



Gonzalo Díaz, *Historia sentimental de la pintura chilena*, 1982, pintura spray en algodón, 110 x 170 cms., Galería Sur, Santiago.

"superficie" el falso misterio de la "profundidad" de la pintura. Pese a lo precursor de su crítica artística a los fundamentos de la representación, el alcance de estas obras permanece escasamente valorado debido a la ausencia de un aparato crítico que se hiciera cargo del debate que abren, históricamente, en contra de las tendencias idealizantes que guiaban la tradición ilusionista de la pintura chilena.



Superior izquierda: Muestra colectiva, *Provincia sealada*, 1983, Galería Sur, Santiago. Participan: M. Álvarez, F. Arriagada, A. Balmaceda, R. Cabezas, R. Dannemann, R. Di Girolamo, C. González, N. González, D. Hernández, C. Juillerat, A. Kohon, F. Núñez, J. Sterenberg, I. Valdivieso, R. Vega, Y. Yancovic.

Superior derecha: Muestra colectiva, *El enemigo público*, 1985, Galería Sur, Santiago. Participan: Bruna Truffa, Rodrigo Cabezas, Sebastián Leighton, Roberto Di Girolamo.

Inferior izquierda: Samy Benmayor, Sin título, óleo en tela, 200 x 150 cms.

Inferior derecha: Nury González, *5000 metros de pintura rupestre*, 1985, pintura y serigrafía en cuero, 200 x 296 cms., Galería Sur, Santiago.

Durante el período de la “avanzada”, aunque sin inscribirse en una línea de continuidad con las prácticas anteriormente mencionadas, se acentuará la tendencia a querer desmitificar el espacio trascendente de la tela y los supuestos contemplativos de la tradición del cuadro; a rebatir la concepción dominante del arte sustentada en la valorización fetichista de la obra, en la consagración artesanal de sus señas de manualidad y en el reconocimiento del talento como genialidad expresiva o virtuosismo del oficio. Las nuevas matrices —fotográficas y documentales— de socialización de la imagen que acaparan la atención de los textos críticos de la “avanzada” hacen que la cuestión de lo pictórico se vea desplazada y casi postergada. Sin embargo, durante los mismos años en los que se realizaban *performances* y acciones de arte, una obra enmarcada en la pintura dialogó intensamente con la “avanzada”:

la de Juan Dávila. Desde antes de su partida a Australia (1979) y en cada una de sus exhibiciones posteriores en Chile, la obra de J. Dávila generó un fuerte impacto vitalizador que sedujo a la escena chilena con su trabajo de desarticulación pictórica². La reocupación del vocabulario *pop* en la obra de Dávila enfatiza la intención desacralizadora del arte mediante recursos de aplanamiento del relato que el autor deriva de la gráfica publicitaria y los *comics*, subrayando la intrascendencia de motivos recolectados de un entorno consumista que los traduce a simples estereotipos visuales. Desde sus comienzos, la obra de Dávila traspasa al cuadro las coordenadas fotográficas de reproducción y multiplicación seriales de la imagen *massmedia*. La técnica vulgarizada de una pintura de cartelera comenta e interpreta las imágenes del arte internacional que son manualmente rebajadas a su condición de copias y, a la vez, reintensificadas por la hipersaturación de la pincelada que les agrega una nueva carga pictórico-erótica. En oposición a los mitos expresivos de la espontaneidad creadora y de la impulsividad del gesto, la pintura de Dávila recurre al juego de las réplicas culturales con citas meta-pictóricas que glosan la historia de los estilos apropiándose de las firmas que desindividualizan la noción de autor.

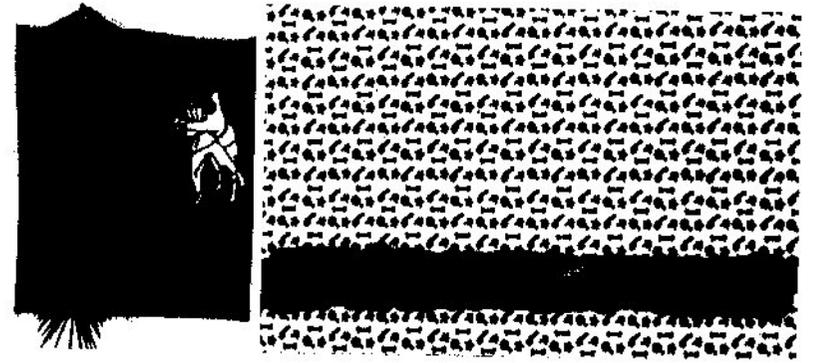
Desde su ejercicio investigativo de la pintura, la seriedad reflexiva de la obra de E. Dittborn también interpeló a la “avanzada” para que no descartara tan fácilmente a lo pictórico. La obra de Dittborn desglosa múltiples procedimientos de cromatización del soporte, de aplicación de revestimientos y tintura, de impregnación de pigmentos que, desde la fisicidad de la huella, retrotraen la historia convencional de la pintura a la primariedad somática del derrame de la mancha. La estructura material del cuadro sufre alteraciones que descomponen el marco de la pintura: el desnudamiento del bastidor, la tela deshilvanada o bien gastada por sus tránsitos laborales (sacos harineros), los materiales residuales (plumas, celuloide, algodón, etc.) que se encuentran apresados por “la transparencia

² “Desde un comienzo, su obra provocó encendidas polémicas en el público y en la crítica. Conviene precisar que las polémicas no se originaron ni por el empleo de medios inusuales, ni por el uso de una técnica insólita, ni tampoco por una particular concepción del soporte pictórico. La causa hay que buscarla en el modo de concebir y organizar las imágenes (...). Una actitud ruptural está implícita en su obra”, Gaspar Galaz y Milán Ivelic, *La pintura en Chile*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1983. “La obra de Dávila constituye una reivindicación espectacular de la fuerza subversiva de la pintura”, Fernando Balcells, “Dávila; la ofensiva liberalidad”, *La Bicicleta* N°6, abril 1980, Santiago. “La vehemencia de la propuesta de Dávila y la violencia de sus imágenes, muy poco usuales en la gran mayoría de las muestras de galería, llamó la atención sobre la capacidad subversiva y transgresora de la pintura, la que en términos generales encuentra bastante domesticado su campo de acción bajo el peso de la tradición formalista e ilusionista. La pintura de Dávila (...) desmitifica el cuadro”. Osvaldo Aguiló, *Plástica neovanguardista: antecedentes y contexto*, Santiago, Ediciones Cenech, 1983.



Eugenio Dittborn, *Desierto*, 1982-85, plumas, pintura y fotoserigrafía en sacos, Galería Sur, Santiago.

del acrílico que cubre, fija y ordena a todo el conjunto en una sintaxis balbuceante, de primeras palabras, gestos de desorganización del orden de una escena opresiva" (Gonzalo Muñoz). La última etapa de las pinturas aeropostales de Dittborn sistematiza este desarme de la geometría del cuadro en una estructura do-



Izquierda: Arturo Duclos, *Valse*, 1982, collage en óleo y corderoy (paua), 144 x 139 cms. Galería Sur, Santiago.

Derecha: Arturo Duclos, *La lección de anatomía*, 1985, serigrafía en toalla, 100 x 200 cms., Galería Bucci, Santiago.

blada y plegada que circula como metáfora transcontinental de lo periférico y lo itinerante.

Ya un grupo integrado por alumnos de Bellas Artes de la U. de Chile (Sammy Benmayor, Jorge Tacla, Ismael Frigerio, etc.) se había rebelado, en los años ochenta, contra la marginación y la postergación de la pintura de las que culpaban a la "avanzada". En 1982, de vuelta de Italia, Gonzalo Díaz arma otro contrapunto a la "avanzada" exponiendo su *Historia sentimental de la pintura chilena* que juega con el esmalte sintético y el spray; con el procedimiento stencil del recorte serigráfico y con la cosmética y el camuflaje como estrategias de (di)simulación de la imagen. Tanto la obra de Díaz como la de Dittborn y Dávila comparten varios rasgos conceptuales: son obras que recortan fragmentos preexistentes de visualidad pública y las reensamblan en una narrativa pictórica rota y descentrada; son también obras que ponen en deliberada relación de contraste —en el interior del cuadro— la manualidad del gesto del pintor (y su pulsionalización de la descarga cromática) con los procedimientos de traspaso mecánico de la imagen seriada que provienen de una visualidad predominantemente fotográfica. Esta reflexión de la pintura sobre sí misma que organiza las obras de estos tres artistas hace que dichas obras se distancien —discursivamente— de la escena neopictórica chilena que, después de 1982, se arma en concordancia con las tendencias del primitivismo gestual y del salvajismo expresionista que la moda de la transvanguardia internacional consagra como éxitos de mercado.

3. La exposición de A. Duclos, P. Aguilar, M. Soro, S. Paredes y H. Rodrí-

guez (Galería Sur, 1982) es la primera manifestación colectiva de artistas jóvenes que reorienta —grupalmente— un después de la “avanzada” en una dirección pictórica inédita. El gesto de mayor torsión crítica que realiza esta muestra de Galería Sur consiste en señalar una vuelta a lo privado que, desde las connotaciones maternas de lo doméstico (hogar y familia), se opone a la monumentalidad de lo público cuya categoría de intervención social había sobredeterminado políticamente la producción de la “avanzada”.

Luego otro grupo de artistas jóvenes (S. Benmayor, R. Di Girólamo, R. Valdivieso, R. Cabezas, C. Balmaceda, S. Leighton, P. Barrenechea, etc.) que exponen en *Provincia Señalada* (Galería Sur, 1983³), también reaccionan contra el neovanguardismo de la “avanzada” chilena pero, esta vez, con una vuelta al cuadro avalada por el éxito internacional de la crítica transvanguardista a la heroica monumentalidad del referente político y sus utopías de transformación social⁴. Varias son las actitudes que comparten estos artistas jóvenes: la reivindicación del imaginario subjetivo contra las tendencias conceptualizadoras y racionalizantes del pensamiento analítico; la reafirmación del yo (biografía e inconsciente: pulsiones, deseo) que se manifiesta a través de una iconografía del autorretrato; la recolección de signos extraídos del léxico de la moda (música rock y gráfica publicitaria) que expresan una sensibilidad colectiva estandarizada por el mercado en rechazo a los signos de la “alta cultura”, etc. Por lo general, esta nueva pintura “se resuelve como un acto afectivo liberador de energía” (Brugnoli) y prevalece en ella la impulsividad del gesto y el juego antiintelectivo con la imagen (hasta “el primitivismo v la irracionalidad”) como franca oposición a las exigencias reflexivas y discursivas que las obras de la “avanzada” habían hecho pesar sobre el arte chileno. También reaflore en su pintura lo espontáneo del registro sensorial y emocional que se levanta contra los procesamientos tecno-informativos de la imagen

mediatizada con los que la “avanzada” negaba la improvisación manual. Estas nuevas obras pictóricas son escenarios de “la huella como autovalorización: narrativa y autobiografía, primitiva descripción y confianza sólo en la propia historia, la propia marca, señal de supervivencia. Disfrute de un gesto vital y euforizante que promueve la reaparición de una visualidad de carácter hedonista” (Brugnoli).

Son varias las razones que empujan a los artistas más jóvenes al repliegue pictórico de la vuelta al cuadro como un espacio acotado de reconcentración manual del trabajo con la imagen. Operan, por una parte, las influencias de los modelos internacionales (transvanguardismo y neoespressionismo) que traen como referencias los artistas chilenos que regresan de Estados Unidos (S. Benmayor y J. Tacla) o bien de Italia (G. Díaz⁵), además del consumo visual de las revistas y catálogos que divulgan la información del arte internacional. Incide, por otra parte, la necesidad de rebatir la autoridad del discurso teórico de la “avanzada” que se percibe como inhibitoria y represiva, desde el polo contrario a lo que planteaba ese discurso: desde el placer del arte y el disfrute de la imagen que promueven la estética transvanguardista. Pero son muchas las diferencias que separan el contexto chileno del régimen militar de la escena del arte internacional cuyas redes de mercado consagraron afuera la estética transvanguardista. Aquí son tan escasas las referencias de modernidad que la pintura chilena ha logrado asimilar en beneficio de una tradición analítica que la vuelta a la “fantasía individual” de la imagen dista mucho de tener el valor de provocación crítica que cobra en otras partes. El rechazo a la ideología vanguardista de la ruptura que combate la transvanguardia se entiende mejor en contextos —los del arte europeo— donde dicha ruptura ha alcanzado a tener fuerza de tradición, cosa que no sucede en Chile donde el vanguardismo carece de fortaleza histórica. Por otra parte, el refinamiento de los desplazamientos paródicos de técnicas y estilos que arman el collage transhistórico de la estética postmodernista, presupone la disponibilidad de un repertorio iconográfico y museográfico al cual citar autorizadamente. Aquí, este juego de la cita se inscribe en falso porque la historia del arte nacional es una historia de usurpaciones y enmascaramientos: citar la tradición (un gesto que reivindica la transvanguardia) equivaldría a citar el relato de su impostura; mezclar fragmentos de identidad sería recolectar señales de desposesión; indexar el pasado se asimilaría a catalogar las formas trasvestidas de una historia colonizada. Por último, la violencia

³ “La expectación sobre lo que sería ‘una nueva generación de artistas’ empieza a plantearse desde la exposición Provincia Señalada (Galería Sur, septiembre, 1983)”. Francisco Brugnoli, “Los más jóvenes y las escuelas de arte”, *Apech*, abril 1985, Santiago; “Los artistas (...) pertenecen a un movimiento plástico que empezó a evidenciarse en 1983 en la colectiva titulada Provincia Señalada. Allí quedó de manifiesto que el arte conceptual, que respondió en un primer momento a la instalación de la dictadura, había quedado atrás”. Claudia Donoso, “Pintura joven”, “Seis +”, *Apsi* N°158, agosto 1985, Santiago.

⁴ “De la llamada también transvanguardia se vale Gonzalo Díaz y su instalación imponente de Galería Sur. En ese mismo local exhibió Sammy Benmayor, un adherente incondicional y, acaso, el más válido de este lenguaje, hoy día mundialmente dominante y tan fructífero en nuestro país. A idéntica tendencia pertenecen el talentoso Bororo y el novel Roberto di Girolamo. Este último consiguió llamar la atención (...) al lado de Rodrigo Cabezas y G. Habaca con ocasión de una embajada de arte joven de Chile que se hizo admirar en Colombia, Venezuela v Ecuador”. Waldemar Sommer, “1984, gran año plástico”, *El Mercurio*, diciembre 1984, Santiago.

⁵ “Pero el influjo más notorio es el de Gonzalo Díaz, quien a fines de los setenta volvió de Italia transformado por la transvanguardia. Entonces comenzó la vuelta a la pintura”. Claudia Donoso, “Pintura Joven”. “Seis +”, *Apsi* N°158, agosto 1985, Santiago.

represiva del contexto chileno sigue recreando aquí la urgencia de un arte que no permanezca inactivo, que no se repliegue tan cómodamente en la esfera del divertimento.

4. La opción pictórica de la vuelta al cuadro a la que adhieren mayoritariamente los artistas jóvenes posteriormente a 1982, modificó notablemente la coyuntura artístico-cultural y los lineamientos del debate crítico. Ciertas problemáticas que habían sido determinantes para la “avanzada”, como aquella centrada en lo periférico-latinoamericano, quedan ahora relegadas por la emergencia de esta nueva pintura que se desentiende de la marginalidad de lo local y aspira, más bien, a formar parte de las grandes redes metropolitanas del mercado del arte internacional. La universalidad de un lenguaje pictórico basado en el subjetivismo de la pintura y la interiorización del yo contribuye, además, a la tachadura de lo histórico y lo político.

Este reposicionamiento de la pintura que ocurre después de los ochenta pone en escena una discusión sobre las relaciones entre lo artístico y lo universitario. Desde sus años de emergencia, la “avanzada” permaneció desvinculada de las Escuelas de Arte⁽⁶⁾. Ninguno de sus artistas (ni Dittborn ni Altamirano ni Leppe ni Rosenfeld, etc.) perteneció al cuerpo universitario ni gozó de respaldo académico. Por lo mismo la “avanzada” no pudo pedagogizar su reflexión crítico-artística en el interior de las universidades⁽⁷⁾ donde, además, los profesores de arte se muestran reticentes frente a referentes artístico-críticos que pudiesen cuestionar el tradicionalismo de su enseñanza. Además, el programa formativo de las escuelas de arte es tan deficiente que, al privilegiar la simple especialización técnico-artesanal en detrimento de la formación teórica, priva a los estudiantes de los instrumentos de análisis que les hubiese permitido debatir en torno a la “avanzada”. Pese a lo determinante de estas circunstancias, muy pocos estudiantes —quizás los formados por E. Vilches y G. Díaz que mantuvieron durante estos años sus cargos de profesores en la Universidad Católica y en la Universidad de Chile

⁶ “En 1977 —salvo raras excepciones— no hay actividad docente universitaria reconocida en artes visuales: los profesores democráticos ya han sido exonerados. La actividad que suple dicho vacío es el Seminario Arte Actual dictado por Nelly Richard en el Instituto Chileno Norteamericano en 1979”. Justo Mellado, *Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica*, Santiago, Taller de Artes Visuales, 1983.

⁷ “En esto tiene que ver un aspecto jamás considerado en los análisis; a saber, la cuestión de la ‘generación espontánea’ de pintores que egresan sistemática y analfabéticamente de las escuelas de arte. No hay ninguna publicación de la vanguardia en las bibliotecas universitarias. El espacio de reproducción teórica ha sido hasta ahora una empresa titánica del privado. No habiendo institución bibliográfica, la pintura permanece desvalida. Su revaloración pasa a ser producida desde el oscurantismo energético. Y en ausencia de textos circulantes, el Acuerdo Díaz-Mellado propone otro eje de recomposición del espacio plástico en torno a dos cuestiones centrales: la reforma de la enseñanza de arte en Chile y la constitución de un discurso sobre pintura”. Díaz-Mellado, *Protocolo* N°5, septiembre 1984, Santiago.

respectivamente— se atrevieron a reflexionar seriamente sobre el desmantelamiento del aparato universitario que afectó el sistema de enseñanza artística.

A diferencia de lo ocurrido con los artistas de la “avanzada” que vivieron el golpe de 1973 como una brusca interrupción de su trayecto formativo, el hecho de que los autores de la nueva pintura se constituyeran como artistas bajo el régimen autoritario sin haber vivido el trauma histórico en carne propia contribuyó a la desmovilización político-social de un mensaje creativo que ya no tenía como tajante prioridad expresar su oposición a la dictadura. Después de más de diez años de subordinación del arte a los imperativos de la lucha anti-dictatorial, la nueva pintura se desculpabiliza y recobra lo placentero como una opción de arte que le es por fin permitida. Contra la autorepresión del disfrute estético que impuso la sobredeterminación de lo político en el arte de la anti-dictadura y contra la severidad de los requisitos analíticos de la “avanzada”, reaparecen el goce del color y la sensualidad de la imagen; la desinhibición de formas que aluden sin complejo a su procedencia extranjera; la libertad de trabajar intimistamente el autorretrato sin miedo a traicionar la responsabilidad del vínculo colectivo; la fascinación por las retóricas de la moda (música y vestimenta) en sus versiones consumistas, etc. La nueva escena de la pintura chilena desdramatizó la conciencia del arte, devolviéndole a la imagen la gratitud de una expresión subjetiva.

Este giro pictórico modificó el trato del arte joven con la institucionalidad artística. Pierde completa vigencia la discusión de la “avanzada” en torno a las estrategias anti-oficiales con las que debía combatir los riesgos de asimilación ideológica y recuperación institucional que implicaba su participación en eventos oficiales. Al abandonar las señas de negatividad crítica que se ocultaban bajo los pliegues de la censura y al hacer prevalecer el interés individual por sobre la crítica social, la nueva pintura se vuelve más fácilmente acomodable dentro del sistema del arte (mercado, galerías y crítica promocional) con el que sostiene un trato de mutua conveniencia. Habiendo renunciado a la combatividad del arte social, la pintura joven parece mostrarse indiferente a las trampas del poder institucional. Sin embargo, “lo gratuito” de la imagen se vuelve finalmente “utilitario” ya que el sistema cultural dominante —y el sentido común del mercado oficialmente regido por la banalidad del gusto— destina el espacio recreativo y gratificante de la pintura a amortiguar la fuerza desestabilizante de las intervenciones crítico-sociales.



Historia y memorias

1. Según los esquemas de análisis difundidos por el campo de investigación de las ciencias sociales chilenas, el modelo autoritario entró en sucesivas fases de redefinición política que condicionaron las actuaciones del movimiento cultural opositor: el primer momento (1973-1977) es de “negación” del pasado, y se caracteriza por medidas fuertemente represivas que buscan confiscar la memoria de lo colectivo que aún retiene la fuerza ideológica y simbólico-cultural del gobierno de la Unidad Popular. Es el momento más silenciador y represivo del régimen que, además de las desapariciones de personas, se define por ordenar los cierres de espacios y las desarticulaciones de organismos. Lo cultural, bruscamente cortado de sus fuerzas de correlación social, se sumerge en la tarea de juntar los pedazos de una totalidad rota realizando manifestaciones que se coordinan a través de talleres, agrupaciones, etc.

El segundo momento, llamado “de fundación” (1977-1981), coincide con la preocupación del gobierno por fabricarse una imagen y afianzar su hegemonía en base a un encuadramiento ideológico y también económico. La cultura oficial se alinea con las políticas mercantiles del “neoliberalismo” que rige en lo económico⁽¹⁾, haciendo prevalecer dinámicas de mercado que someten la gestión cultural a los apor-

⁽¹⁾ “La tercera corriente de pensamiento que conforma la dinámica de afirmación es la Neoliberal, corriente vinculada a sectores de derecha que aspiran a una burguesía moderna basada en el capital financiero internacional. Desde esta vertiente, se concibe a la cultura como bien transable, similar a otros, y que requiere por lo tanto ser desarrollado con criterios mercantiles y de eficiencia empresarial”. Bernardo Subercaseaux, *La industria editorial y el libro*, Santiago, Ediciones Ceneca, 1984.

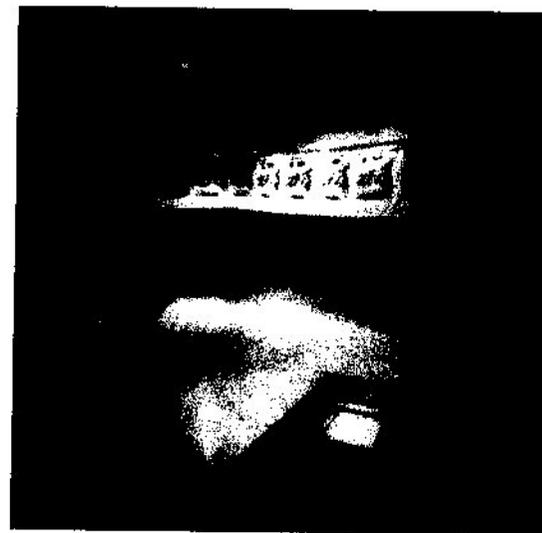
tes del capital privado que financia concursos, becas a artistas, exposiciones, etc. El modelo de "arte-empresa" que lleva al sector industrial a financiar gran parte de la actividad artística chilena (incluyendo la no-oficial) no deja que lo cultural se rija por una política de Estado². En 1978, ya se había formado la Unión Nacional por la Cultura (UNAC) como organismo de carácter gremial que pretendía agrupar a los artistas en un frente de reivindicaciones susceptible de fortalecer el "movimiento cultural alternativo". Durante este segundo período, ocurre además que "las propuestas rupturales van ganando en espacios y generando sus propios circuitos de socialización" (Aguiló), con la inauguración de las galerías *Cromo* y *Época*.

A partir de 1982, el proyecto autoritario entra en crisis. Fracasa el modelo económico y comienza a apreciarse una notable baja de estímulos a la creación de parte de la empresa privada que auspiciaba sus manifestaciones artísticas³. Las presiones ejercidas desde diversos frentes de oposición y luchas por la recuperación democrática empujan al gobierno a remodelar su imagen. Se levantan varias medidas de censura, lo que amplía el margen de permisividad en torno al arte y la cultura. Ese período en el que crecen las esperanzas de redemocratización política que animan a la izquierda chilena, significa también la progresiva recuperación por parte de las fuerzas democráticas de las plataformas de reivindicación estudiantiles (a nivel de movimientos universitarios) y populares (a nivel de organizaciones sindicales y poblacionales). Sin embargo, comienza a producirse un progresivo debilitamiento del movimiento cultural alternativo debido a la agudización de las diferencias partidarias entre los sectores políticos de oposición que se desunen frente a cuáles deberían ser las estrategias a adoptar de parte de los bloques de recomposición de fuerzas.

Durante el año 1983, gran parte de los artistas chilenos siente necesidad de llevar su proyecto artístico a campos de lucha y frentes de oposición más directamente vinculados a las prioridades contestatarias para que sus llamados sean capaces de sus-

² "Los dos grupos económicos más importantes del país en el período autoritario incursionan en este terreno: Fundación del Pacífico (...) y la Fundación BHC (...). En 1976, nace la Corporación de Amigos del Arte, que cuenta entre sus socios a empresas privadas de los distintos grupos económicos del país. Esa entidad organiza eventos artísticos de gran envergadura (*Encuentro de Arte Industria y Encuentro de Arte Joven*) y mantiene un programa de becas para artistas". Anny Rivera, *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario-Chile: 1973-1982*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1983.

³ "Hasta el año pasado cundían las becas, concursos, encuentros, recitales, exposiciones. Los artistas tenían un estímulo (...). El declive se empezó a notar de a poco. Disminuyendo las actividades de la Corporación de Amigos del Arte, cuyo principal auspiciador ha sido el BHC, las becas a artistas plásticos bajaron de 51 el año pasado a 34 este año (...). El encuentro de Arte Industria que por 2 años organizó Lily Lanz, directora de Galería Época, también murió por inanición financiera", *Hoy*, enero 1983, Santiago.



Victor Hugo Codocedo, *Contingencia*, 1983, instalación, Galería Sur, Santiago (fotografías de artistas chilenos que protestan en favor de la democracia frente a la Biblioteca Nacional), serigrafía en tela.

citar una mayor movilización popular. Esta es la razón por la cual se producen tensiones entre el arte de la "avanzada" —confinado a microcircuitos socio-comunicativos— y las redes de mayor extensión comunitaria que recogen y amplían la denuncia social del arte militante.

A fines de 1984, se frustran las esperanzas de redemocratización de las que eran portadoras las organizaciones de izquierda y el gobierno entra en un nuevo período represivo. Reaparece la censura bajo cuyos efectos se suspende la publicación de varias revistas opositoras y la circulación de materiales disidentes. En el campo del arte, este cierre de perspectivas de transformación política y social coincide con la redelimitación pictórica de la actividad artística en los circuitos de galerías. La gran cantidad de exposiciones realizadas sin trabas por pintores recién egresados de las escuelas de arte durante uno de los momentos más pesimistas de los años militares, va despejando las incógnitas acerca de cuál sería la reacción de la nueva generación de artistas formada bajo el aparato burocrático-represivo universitario.

2. La configuración de lo artístico como plataforma de expresión cultural más o menos dinámica va ligada a los signos de descomposición o recomposición de las fuer-



¡¡EL PRESENTE ES DE LUCNA, EL FUTURO ES NUESTRO !!
 OFP JUVENIL COORDINADORA NA...

A.P.J. (Asociación de Plásticos Jóvenes), 1984, afiche sindical.

zas de oposición chilenas. Inmediatamente después del golpe, lo político es condenado como discurso, práctica y representación. El campo artístico pasa entonces a constituirse en un espacio sustitutivo y compensatorio que posibilita el reagrupamiento de las hablas fracturadas en torno a la memoria de todo lo que el régimen militar quería borrar⁴⁾. El arte reemplaza a la política que ha sido vedada, cohesionando las identidades disgregadas por el quiebre de 1973 en torno a la reafirmación de un pasado común que condensa el recuerdo de lo históricamente negado. El "nosotros" de ese arte cohesionador funciona como vector de identificación colectiva de los sectores marginados, proporcionando un sustrato simbólico de identidad y representación que ritualizan el "acto" y el "festival solidario" (Ochsenius) como instancias de rescate de las expresiones de mayor

⁴ "En un primer momento, lo artístico jugó —para los sectores excluidos del proyecto autoritario— un papel de reconocimiento simbólico y de memoria histórica (...). En este sentido, el discurso artístico jugó un papel de mantención de identidades que se percibían amenazadas por el nuevo orden. Frente a la desaparición de otros signos de identificación y reconocimiento (lo político), lo artístico aportó estos signos primarios de identidad. Sólo un poco más tarde, lo artístico fue ejercicio de expresión". Anny Rivera, *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario-Chile: 1973-1982*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1983.

Feministas en Movimiento

Un grupo de mujeres reuniendo su sistema feminista en la habitación...

ESTAR se hace bien asumir lo que nos co...

eriosa la necesidad de darnos una manera de...

de septiembre estructurar nuestro el Movimiento difícil, lento y sita mucha imager en la repes y esquemas que para no...



un papel, pero cuando en el grupo se empezaron a leer las respuestas: soy contradictoria, sensible, reprimida, tímida, afectiva, responsable, etc., etc. en todas las "dejar el rollo racional", acepta nuestras contradicciones, no tener que "dejar de ser" para "ser". Entre medio almorzamos y la conversa seguía. Volvimos después

Nos/otras 1, 1983, el Movimiento Feminista por la Democracia se manifiesta frente a la Biblioteca Nacional, Santiago.

arraigo popular como son el teatro, la música y el folclor. El arte cumple en estos años de violencia y oscuridad la función básica de reconsolidar los nexos de pertenencia y adhesión comunitarias al pasado obliterado, desde la tradición de formas y contenidos que tratan de reafirmar la continuidad de una memoria ideológico-cultural. La expresividad contestataria y protestataria de un arte del testimonio y la denuncia prevalece sobre cualquier exigencia formal de redefinición crítica de las pautas de lenguaje, ya que la cultura militante considera que las rupturas de códigos amenazarían con estropear el precario consenso de identidad que debieron retejer los excluidos y los perseguidos en medio de la adversidad nacional.

Cuando emerge en 1977, la escena de "avanzada" violenta los formatos de representación (de lo) popular que reunían al movimiento opositor. Su experimenta-

lismo neovanguardista la sitúa en relación de tensión y conflicto con las organizaciones de la cultura militante. De hecho, durante todo el período en el que se mantiene vigente como escena, la “avanzada” vive apartada de aquellos centros culturales (por ejemplo, el Centro Mapocho) que movilizaban su público en torno a los emblemas de una cultura de resistencia que cree en la acumulación de fuerzas en la pugna ideológica. Por carecer de vinculación política a fuerzas sociales de apoyo, el trabajo artístico de la “avanzada” es considerado más bien elitista dentro del campo cultural de oposición. Sólo el T.A.V. (Taller de Artes Visuales) se convertirá en la plataforma de intensos debates críticos entre los artistas de la “avanzada” y los agentes de las formaciones culturales alternativas, haciendo productivos los conflictos de posiciones y lenguajes que dividían a sus actores.

3. La primera franja del sector progresista que dirige su atención hacia las transformaciones operadas en el campo artístico por la escena de “avanzada”, es el grupo de las ciencias sociales que canaliza su trabajo de reflexión política a través de algunas instituciones como FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) donde se investigan las políticas culturales susceptibles de contribuir al diseño de un nuevo pensamiento democrático⁵. Los intelectuales encargados de rearticular el campo de análisis de la izquierda chilena parten demostrando particular interés —en especial, José Joaquín Brunner— por los trabajos del grupo CADA⁶. El concepto de “intervención del cotidiano” que el CADA pone en práctica a través de las “acciones de arte” concebidas como modelos creativos de reprocesamiento social de la experiencia diaria, calza con el énfasis puesto por los nuevos investigadores en “*la cultura constituida cotidianamente (y cotidianamente reproducida) que transcurre en los infinitos circuitos*

⁵ “Al definirse un nuevo foco de atención intelectual en torno a la cuestión de la cultura autoritaria se inauguró en Chile una corriente de investigación que ha dado lugar a una proliferación de problemas y líneas de exploración (...) Hay en este campo de investigación, una cierta convergencia de enfoques que, por decirlo gráficamente, se encuentra regida por la fuerza de atracción (explícita o implícita) que ejerce una suerte de post-marxismo crítico inspirado en Gramsci, combinado con elementos todavía muy heteróclitos tomados de la moderna sociología de la cultura (...), cabría especular sobre unas influencias (recibidas de maneras directas o por extraños vericuetos del campo intelectual) provenientes de Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Louis Althusser, algunas corrientes o escuelas de la semiología y, rastreando más atrás, probablemente Max Weber”. José Joaquín Brunner, *Cultura autoritaria y cultura escolar*, Santiago, Ediciones Flasco, 1983.

⁶ “El despliegue exteriorista de CADA que, al combinar los trabajos corporales con la proclamación de una nueva poética y la intervención subversiva del paisaje social, se sitúa en la franja más avanzada del espectro, logrando atraer sobre sí la mirada atenta del movimiento de reconstrucción de la sociabilidad chilena (...). CADA traslada a la escena plástica la plataforma historicista de convocación de la convergencia socialista”. Justo Mellado, *Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica*, Santiago, Taller de Artes Visuales, 1983.



José Balmes, *Protesta*, 1983, collage en pastel y acrílico en tela, 200 x 200 cms.

de comunicación intersubjetiva de sentidos” (Brunner) como un nivel privilegiado de microanálisis de la textura comunitaria y de los daños producidos en ella por los mecanismos de coerción social administrados por el poder. Son las utopías —sociopolíticas y estéticas— de resignificación del cotidiano las que hacen converger algunas de las opciones de la “avanzada” (las del grupo CADA) con las tesis articuladas en el campo de recomposición política de las ciencias sociales por los intelectuales a cargo de la renovación política de la izquierda chilena; unos intelectuales que “*privilegian el movimiento social por sobre el partido*” en la “*reconstrucción del tejido social*” que le dará forma cotidiana a un nuevo “*sujeto popular*” (Rodrigo Baño⁷).

⁷ “A medida que se prolonga el período autoritario aumenta el debate teórico ideológico del marxismo. La internacionalización de gran parte de la intelectualidad de izquierda contribuye a que sean trasladadas al país las discusiones que se producen a nivel mundial, particularmente europeo, respecto a los llamados

Sin embargo, fuera de este particular eje de convergencia que le reporta al grupo CADA el beneficio de una mirada sociológicamente atenta a sus acciones de arte, el resto de las proposiciones artísticas y críticas de la “avanzada” queda omitido por la sociología alternativa al no estar directamente ligado a los intereses de una “cultura activa de masas” (Brunner) que se sume al proyecto de una nueva democracia readministrada políticamente desde supuestos partidistas. Lo mismo sucede con otra de las instituciones gestoras de un trabajo de “conocimiento, rescate y desarrollo de una cultura nacional” (CENECA) que desempeña un rol determinante en el análisis de las transformaciones culturales ocurridas durante el período autoritario. En el caso de CENECA, el teatro y la música como expresiones de mayor arraigo popular desplazan y postergan la consideración de las problemáticas críticas y artísticas generadas por la “avanzada”, como si su sociología de la cultura presintiera —y resintiera— la capacidad de esas obras de desbaratar sus hipótesis más tradicionales en cuanto a la identificación forzada de la cultura “democrática” con las representaciones tematizadas de lo “nacional” y lo “popular” que eran sólo abordables por ella a través de un análisis de contenidos.

También la prensa de oposición vinculada a las fuerzas progresistas comparte la misma reserva de la sociología frente a la producción de “avanzada”. Pese a que algunas publicaciones contribuyeron activamente a la divulgación de los trabajos del CADA, la revista *La Bicicleta*, los semanarios *Hoy*, *Apsi*, *Análisis*, *Cauce*, etc... tendieron siempre a favorecer el compromiso de “aportar al desarrollo de un arte nacional expresivo de amplios sectores de la población” (editorial de *La Bicicleta*, diciembre 1979), dejando al margen de su voluntad de identificación popular las estéticas más complejas de la neovanguardia. Cuando recoge en sus espacios de comentario artístico los trabajos de la “avanzada”, la prensa cultural opositora sociologiza su mensaje para hacerlo funcional al llamado de la contingencia que prioriza el compromiso nacional. Estos espacios de comentario periodístico-cultural sólo destacan los trabajos que mejor ilustran el discurso contestatario de la violencia y la represión, alineando el significado de las obras en la dirección pretrazada por un conteni-

*'socialismos reales' y al sentido de la democracia. Relacionado estrechamente con lo anterior, la ya antigua, aunque latente crítica en contra de los partidos políticos cobra creciente auge y se desarrolla una fuerte tendencia destinada a impulsar la creación y crecimiento de movimientos sociales que actúen con autonomía de los partidos (...). Todas estas influencias, críticas y elaboraciones, le dan bastante peso intelectual a las llamadas 'corrientes renovadoras' de la izquierda chilena. Sin embargo, no logran romper el predominio de los partidos de izquierda más ortodoxos'. Rodrigo Baño, *Lo social y lo político*, Santiago, Ediciones Flaco, 1985.*

dismo del mensaje fácilmente (traducible a la contingencia política) que ignora el juego proliferante y dispersivo de los significantes.

La serie de transformaciones conceptuales con las que la “avanzada” sacudió al sistema de producción artística, no sólo transgredió las coordenadas de valoración estética consagradas por el arte de la tradición. También infringió la ortodoxia del pensamiento político acostumbrado a subordinar lo cultural a los imperativos de la representación social y política. Desde ya, el arte de la “avanzada” rompe con los supuestos representacionales de ese discurso que transparenta las formas en su aproximación temática a los contenidos. La reestructuración de los procesos de lenguaje crítico y visual que sistematizó la “avanzada” implicó una reflexión sobre la materialidad de los códigos de significación artística que le era completamente ajena a la transparencia del mensaje que perseguía la estética del “compromiso”.

4. El movimiento artístico alternativo nacido a comienzos del período militar y que jugó un papel determinante en el fortalecimiento del polo cultural opositor, tuvo por función básica restaurar la imagen quebrada de la cultura nacional mediante un trabajo de restauración simbólica de sus identidades rotas y parchadas.

Las operatorias de lenguaje desplegadas por la “avanzada” nos dicen, por el contrario, que los signos de identidad individual y colectiva que retratan sus obras habían entrado en crisis de confiabilidad, y con ella, el yo y sus representaciones de mundo. La noción de sujeto que esas nuevas obras ponen en escena ha dejado de ser plena y unitaria. Ya no es el sujeto inexpugnable de una voluntad de historia que aún confía en la coherencia de sus ideales y en la garantía de una verdad última. En el Chile post-golpe, esa verdad ideal entró en colapso vital porque los marcos de aprehensión de lo real quedaron enteramente remecidos por la fractura histórica. Lo nacional es un cuerpo dislocado que carece de un referente histórico condensador de aspiraciones comunitarias. De ahí que el conjunto de las obras de la “avanzada” enuncien un sujeto que desconfía de los sistemas totalizantes (en particular, de las ideologías) y que sólo se reencuentra en el fragmento, bajo el modo de la rotura y la discontinuidad. Las obras expresan la inarticulación de un yo que carece de correlatos fijos de sentido y cuyas categorías subjetivas fluctúan entre procesos de identidad todos ellos mutantes y reversibles. Al escindirse los modelos de conciencia que contenían la promesa de una moral y una verdad trascendentes, chocan entre sí los residuos de lenguaje que transitan por una geografía del abandono (marginalidad sexual, auto-supliciamiento, miseria social, etc...) para hablar de los riesgos de “una aventura de

extremación de los sentidos" (Muñoz): una aventura que evidencia los síntomas históricos de una descomposición del sujeto cuyas fuerzas pulsionales y biográficas acusan la pérdida de organicidad social desde los bordes más accidentados del pensamiento y la creación. La escena de "avanzada" propuso un tratamiento de la visualidad y la escritura que fragmentó imágenes y diseminó lenguajes para poner así en duda, desde el arte, las globalizaciones de sentido practicadas por los discursos de adoctrinamiento y persuasión ideológica que ya no coincidían con las fracturas de una historicidad reventada.

5. La relación que mantenía la escena de "avanzada" con la institucionalidad política de la izquierda chilena, se dificultó aún más con la parcial repolitización de las organizaciones de la cultura partidista que convocaron al arte a suscribir sus consignas militantes. En 1983, el llamado a solidarizar con las protestas nacionales desde un arte más directamente vinculado al acontecer popular, se expresa en una serie de exposiciones tales como *Ahora Chile*⁸⁾, *Contingencia* (Codoceo), el trabajo colectivo del *No +*, etc... Dicho llamado refuerza "la división entre sectores de vanguardia con una actitud de ruptura frente a la tradición plástica antecedente y aquellos vinculados a las tendencias más históricas" (Rivera); una división que se irá agudizando a medida que los artistas del exilio se reincorporan a las plataformas culturales nacionales. El énfasis nuevamente marcado por la sensibilidad política de la cultura opositora en la función testimonial-denunciante de obras que deben hacer explícita su adhesión combativa a las luchas populares de 1983, condena el experimentalismo de la "avanzada" a permanecer al margen de la Historia: en el lugar del simple *experimento*⁹⁾. La reconquista del arte como plataforma de expresión cultural de las luchas políticas contribuyó de hecho a

⁸⁾ "Si en el pre-73, la plástica ilustra y decora el programa del gobierno popular, en el 83 esa misma plástica ilustra y decora el programa de paso a la democracia. Esa ha sido la manera habitual de relacionar la política y la cultura en la identidad de izquierda. Es así cuando esa izquierda deja ver su vocación estatal y confunde a sabiendas la extensividad con la productividad. Hoy Ahora Chile re-sitúa las condiciones de subordinación para el nuevo período que se abre (...). El texto de *Ahora Chile* y la convocatoria a un Congreso Nacional de la Cultura no hacen más que reeditar los términos de 'El pueblo tiene arte con Allende': y su retorno como operación discursiva que se juega a establecer la continuidad con el 73". Justo Mellado, "Ahora Chile", Cuadernos de para el análisis, 1983, Santiago.

⁹⁾ "Parece que un gran desconcierto recorre los ámbitos creativos enfrentados hoy a dos desafíos básicos: dar rienda suelta a su condición experimentando y profundizando en nuevos lenguajes artísticos y responder como personas al llamado de la gran mayoría de los chilenos que están empeñados en recuperar la democracia. Después de algunos brotes aislados en los primeros meses, en abril, los artistas se movilizaron no en torno a tendencias o grupos estéticos cerrados, sino centrados en ideas de fuerza comunes. Las exposiciones (...) muestran un empeño colectivo en salir del empantanamiento de ciertos sectores de artistas plásticos". Hoy, abril 1984, Santiago.

cerrar el paréntesis de la "avanzada", relegándola a la marginalidad comunicativa de un arte que, según sus detractores, no se roza con la "trascendencia de los hechos" que narra monumentalmente el humanismo triunfante del arte de la historia.

El retorno de las grandes figuras del exilio —J. Balmes, G. Barrios, G. Núñez, etc.— dio lugar a que se confrontaran las estéticas de los artistas chilenos del interior con las de los artistas del exterior. La vehemencia del reencuentro hizo creer, en algunos casos, que las posturas defensivamente asumidas por cada grupo presuponían que el lugar del otro era virtualmente portador de una amenaza¹⁰⁾. Por lo general, los artistas del exilio (cuyas tomas de posiciones políticas y culturales quedaron ampliamente respaldadas por la prensa de oposición) hacen saber que desconfían de la noción de "ruptura" empleada para designar el corte neovanguardista de la "avanzada". Desde lo expresado por ellos, las implicaciones fundacionales del discurso de la ruptura, por un lado, tachaban los antecedentes de cuya historia los exiliados eran parte —reiterando los efectos negativos de la des pertenencia— y, por otro, parecían complicitar con la dictadura al favorecer lo nuevo como "borrón y cuenta nueva"¹¹⁾. A ojos de los exiliados, la "avanzada" reeditaba el mismo tic de la dictadura: su misma compulsión en borrar el pasado, en eliminar las huellas de lo que precedió su emergencia en la historia para auto-fundarse abusivamente como origen de lo nuevo.

Pero un análisis comparativo de las estéticas desplegadas en unas y otras circunstancias nos habla, sobre todo, de las diferencias de lenguaje que separaron a las producciones del adentro y del afuera de Chile. El arte del exilio parece no haber sentido la urgencia de replantearse la validez de los sistemas de productividad creativa con la misma desesperación que los protagonistas de la "avanzada" empeñados todos ellos en "*disolver las fronteras entre lo poético, lo plástico y lo político*" (Mellado). Independientemente de las evoluciones estilísticas de cada autor, los artistas que

¹⁰⁾ "Excluidas estas tendencias de la política nacional (las anteriores al 73), puestas en el índice, condenadas al exilio, habrían dejado vacío un espacio que rápidamente es ocupado por el programa sustitutivo de la vanguardia (...). El hecho es que esas tendencias retornan hoy día con el peso histórico de sus agentes principales (...) para exigir el espacio que le fuera arrebatado. Así planteado el problema, la vanguardia quisiera defenderse de la omisión figurada por el retorno (...). Pero me parece que esa omisión tiene que ver no tanto con la descalificación de que es objeto por parte de los retornados, sino por el intento de éstos en restituir la continuidad del arte chileno, interrumpido por la dictadura". Justo Mellado, *Benmayor*, 1984, Santiago.

¹¹⁾ "Aquí se habla de la tendencia emergente de Zurita, Muñoz, Maquieira, como algo absolutamente nuevo... Eso me parece falso y peligroso, toda vez que coincide con los planteamientos de la junta, con el 'borrón y cuenta nueva', en el corte con el pasado. Es así como una contrapartida al apogón cultural, porque —dirían ellos— si surgieron estos poetas, es por lo que ocurrió y gracias a lo que ocurrió en Chile". Gonzalo Millán, *Apsi* N° 143, mayo 1984, Santiago.

siguieron creando fuera de Chile permanecieron relativamente fieles a técnicas y géneros conformes a las tradiciones, sin ninguno de los intentos tan marcados en Chile por desconstruir la canonicidad del arte⁽¹²⁾. Los artistas exiliados respondieron al trauma de la separación (roturas de identidad, quiebres de la historia y mutilaciones biográficas) mediante un apego a la repetición y la herencia, como si la estabilidad de las formas avalara la continuidad del pasado del que necesitaban seguir formando parte para reparar los efectos de desidentidad producidos por el desarraigo. Por otra parte, los estereotipos denunciadores del arte contestatario garantizaban la comunicabilidad de un mensaje que, fuera de Chile, iba destinado a satisfacer la demanda de una colectividad generalmente más política que artística⁽¹³⁾. De ahí la predominancia, al menos en los primeros años del exilio, del tono combatiente de un arte del testimonio y la protesta que reconfirmaba a su destinatario como miembro de una comunidad violentada por el golpe a través de emblemas familiares de reconocimiento ideológico-político. Es mediante la cita ritualizada del pasado traumático que el exiliado perpetúa la memoria de la Historia a cuya empresa de restauración política se reintegrará a su vuelta a Chile como guardián nacional del recuerdo⁽¹⁴⁾. Contra la nostalgia de esta historia anhelada por el exiliado como plenitud y trascendencia de sentido (como origen y destino), las prácticas de la “avanzada” trabajaron con una temporalidad histórica no sólo desprovista de heroicidad sino inenarrable: una temporalidad dividida por memorias y contra-memorias que usaba figuras dispersas y trizadas.

El reencuentro del Chile del exilio con la producción de la escena de “avanzada” hizo finalmente que se toparan dos concepciones (y prácticas) de lo histórico: la de la Historia como *continuum* de sentido y linealidad de discurso orientada hacia el triunfo de una verdad finalizada en el recuerdo, y la concepción multilineal de una temporalidad desintegrada e inconclusa cuyo sujeto —en crisis de supuestos y representacio-

nes— arriesga en el lenguaje la capacidad que éste tiene de rearticular el sentido como pérdida y vaciamiento de la totalidad. La preferencia de la “avanzada” por estructuras de obras que, a diferencia del cuadro en la tradición de la pintura, rechazaban la tentación de la inmutabilidad frente al tiempo de las colecciones de museo, da cuenta del estallido de una temporalidad viva que opuso lo efímero de su poética del acontecimiento al humanismo trascendente refugiado en la gloria histórica del monumento.

¹² “Un análisis rápido de la literatura producida en el exilio presenta inmediatamente un rasgo peculiar, cual es, el de mantener una fijación con las corrientes producidas con anterioridad al golpe militar”. Raúl Zurita, *Literatura, lenguaje y sociedad*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1983.

¹³ “El arte chileno en el exterior asumirá en gran medida el rol que le otorga la colectividad política del exilio: la denuncia, la concientización, el mantener la permanente vigencia del problema chileno”. Osvaldo Aguiló, *Plástica neovanguardista; contextos y antecedentes*, Santiago, Ediciones Ceneqa, 1983.

¹⁴ “Mientras estuvo en el exilio, Guillermo Núñez realizó cerca de 5.000 dibujos y 400 pinturas que, hechas en series, reflejan las zonas de oscuro dolor después de su experiencia de cárcel y encierro involuntario(...). Pinto y dibujo la tortura para que no me torturen a mí, ni a los otros. Pinto y dibujo el horror para no acostumbrarme a él”, dice Núñez. Y hay en este testimonio sin puños, consignas ni banderas, un conjunto de imágenes destinadas a recuperar y mantener la memoria colectiva de un tiempo que quiso borrarlas”, *Apsi* N°148, julio 1984, Santiago.