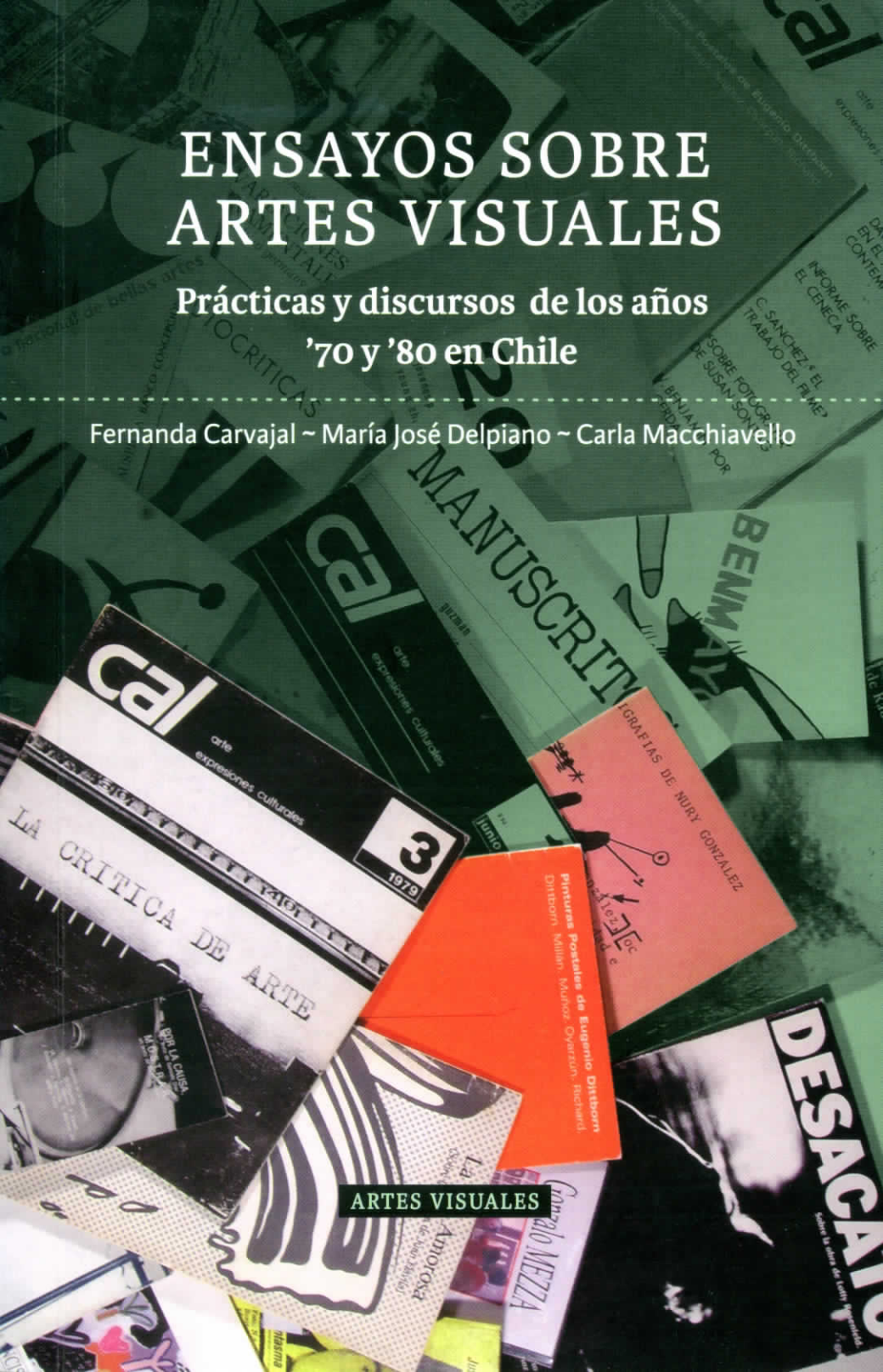


ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

Prácticas y discursos de los años
'70 y '80 en Chile

Fernanda Carvajal ~ María José Delpiano ~ Carla Macchiavello



ARTES VISUALES

FERNANDA CARVAJAL

(Santiago, 1982) es Socióloga de la Pontificia Universidad Católica de Chile y candidata a Magíster en Comunicación y Cultura en la Universidad de Buenos Aires. Es coautora del libro *Nomadismos y Ensamblajes, Compañías Teatrales en Chile 1990-2008* (Cuarto Propio, 2009) y ha publicado artículos en revistas chilenas y argentinas. Actualmente es docente en el Instituto de Sociología de la Universidad Católica y es miembro de la Red de Conceptualismos del Sur. Investiga y vive alternadamente en Santiago y Buenos Aires.

MARÍA JOSÉ DELPIANO

(Santiago, 1982) es Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2006) y Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (2010). Actualmente se desempeña como profesora asistente en el Instituto de Estética de la Universidad Católica, donde dicta las cátedras de Historia del Arte I y II.

CARLA MACCHIAVELLO

(Santiago, 1978) es Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Historia del Arte y Crítica (2005) y Doctora en Historia del Arte (2010) en Stony Brook University, Nueva York. Su trabajo se ha centrado en el arte contemporáneo, con un énfasis en América Latina, investigando en medios como la *performance*, el video y distintas prácticas conceptuales. Ha publicado en revistas y catálogos en Estados Unidos y América Latina, realizando también curatorías en distintos países. Actualmente se desempeña como profesora asistente de Historia del Arte en la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

Lom
PALABRA DE LA LENGUA
YÁMANA QUE SIGNIFICA
Sol

Carvajal Edwards, María Fernanda

Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile [texto impreso] / María Fernanda Carvajal Edwards; María José Delpiano Kaempffer; Carla Macchiavello Cornejo. -1ª ed.- Santiago: LOM Ediciones, 2011.

120 p.: 14x21,6 cm. (Colección Artes Visuales)

ISBN : 978-956-00-0270-9

R.P.I.: 206.359

1. Arte Chileno – Historia – Siglo XX I. Título. II. Serie.
III. Delpiano Kaempffer, María José IV. Macchiavello Cornejo, Carla.

Dewey : 709.040983.- cdd 21

Cutter : M124e

Fuente: Agencia Catalográfica Chilena

© **LOM Ediciones**

Primera edición, 2011

I.S.B.N.: 978-956-00-0270-9

R.P.I.: 206.359

EDICIÓN, DISEÑO Y COMPOSICIÓN

LOM Ediciones. Concha y Toro 23, Santiago

TELÉFONO: (56-2) 688 52 73 | FAX: (56-2) 696 63 88

E-MAIL: lom@lom.cl | WEB: www.lom.cl

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LOM

Miguel de Atero 2888, Quinta Normal

TELÉFONOS: 716 9684 - 716 9695 | FAX: 716 8304

Impreso en Santiago de Chile

Ensayos sobre Artes Visuales

Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile

Fernanda Carvajal
María José Delpiano
Carla Macchiavello



CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES



Artes Visuales

Índice

PRÓLOGO

SOLEDAD GARCÍA | 9

PRESENTACIÓN

ALEJANDRA SERRANO | 13

Yeguas

FERNANDA CARVAJAL | 15

Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile

MARÍA JOSÉ DELPIANO | 51

Vanguardia de exportación: la originalidad
de la "Escena de Avanzada" y otros mitos chilenos

CARLA MACCHIAVELLO | 85

SOBRE LAS AUTORAS | 119

Vanguardia de exportación: la originalidad de la “Escena de Avanzada” y otros mitos chilenos

CARLA MACCHIAVELLO

Resumen

Por medio de una comparación entre la presentación y recepción de la “Escena de Avanzada” en la Bienal de París de 1982, la exposición “Con Textos” en Galería Sur ese mismo año, el Seminario Arte Actual –dirigido por Nelly Richard– que tuvo lugar en Santiago en 1979, y la exposición trashumante de Robert Rauschenberg que llegó a Chile en 1985, se revisan las contradicciones presentes en ciertas “escenas de origen” que facilitaron la instalación del conceptualismo en Chile en los años ochentas como una vanguardia. Se argumenta que la definición del arte “de avanzada”, como uno carente de padres o referencias externas, jugó un papel fundamental en el aislamiento cultural nacional durante el período de la dictadura y la pobre recepción que tuvieron estas prácticas conceptuales en el exterior. Entre los objetivos de este ensayo está replantear el problema del “vanguardismo” en el arte local, indagar en las contradicciones de su propio discurso desterritorializador de imágenes nacionales unificadas y progresistas durante la dictadura militar mientras reterritorializaban su propio lugar en la historia, analizando cómo los discursos en torno a las artes más experimentales en el país fueron transformándose, pasando del aislamiento al panlatinoamericanismo marginal.

Cuando Robert Rauschenberg visitó Chile en 1985, una gran exhibición de sus nuevas obras fue mostrada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, recibiendo una eufórica aclamación crítica (siendo llamado por *El Mercurio* un “maestro –un impulsor del Pop, el arte conceptual y las pinturas con técnicas mixtas, un vanguardista en la década del ‘50” y la

exposición “el acontecimiento plástico más notable desde la exposición “De Cézanne a Miró”, que tuvo lugar en los años cincuenta” (“Llega R. Rauschenberg”, 1985), lo que hasta entonces se había entendido como la vanguardia nacional parecía haberse retirado para dar paso a tan magno evento. Por una parte, el video-arte como medio estaba desplazando a las propuestas gráficas conceptuales que habían dominado la escena artística chilena de finales de los setenta y principios de los ochenta asociadas a artistas como Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Catalina Parra y Francisco Smythe, entre muchos otros, afianzándose como medio a través del cual criticar a la sociedad y exhibir fácilmente en un escala internacional. Por otra parte, generaciones más jóvenes de pintores y artistas haciendo instalaciones estaban salpicando el paisaje artístico, y las discusiones en torno al arte parecían girar cada vez menos alrededor de la creación de un arte verdaderamente nacional, preocupación central de lo que se había definido como la “Escena de Avanzada” chilena, que en abrazar modelos internacionales.

Pero fue la pintura la que se convirtió en el emblema de este momento de renovación y en la némesis del arte conceptual predominante hasta entonces. Si bien nunca había desaparecido del todo, y algunos ejemplos conceptuales como Roser Bru y Juan Dávila a fines de los '70 y Arturo Duclos y Gonzalo Díaz a mediados de los '80 fueron incluso incluidos en los anales de la vanguardia local (Richard, 1986), una forma específica de figuración expresionista se apropiaba del sistema institucional artístico, especialmente en las galerías (desde un bastión del arte conceptual chileno como la Galería Sur, hasta una galería más comercial como Arte Actual). Este regreso pictórico fue primero anunciado por un nuevo tipo de pintura humanista de carácter expresionista y bases conceptuales asociado a Gonzalo Díaz, quien ganó en 1980 el primer premio del Sexto Concurso de la Colocadora Nacional de Valores con la obra “Los hijos de la dicha o introducción al paisaje chileno”. Díaz abandonó rápidamente las características alquímicas y antroposóficas de su discurso a favor de formas sobrias y temas más analíticos tras su regreso a Chile de Italia en 1982, aunque su anterior triunfo cimentó la reciente importancia adquirida por la pintura. En una entrevista de 1980, Díaz incluso atacó la moda del arte conceptual en Chile, refiriéndose a aquellos que habían “subido por comodidad a esos carros [conceptuales]. Pasó igual con el arte abstracto” (“Un catálogo de miedo”, 45). Curiosamente, Díaz se convertiría en uno de los ejemplos más importantes del arte conceptual chileno desde mediados de los ochenta.

Las comparaciones con la Transvanguardia italiana y el neoexpresionismo norteamericano abundaban en la evaluación crítica de estas nuevas

obras, llevando a discusiones sobre la vigencia y relevancia de los modelos conceptuales en tanto éstos se oponían a la moda representada por un pictorialismo espontáneo y un arte de apariencia menos cerebral. Claudia Donoso definió claramente el problema cuando tituló su artículo de 1985 en la *Revista Apsi*, “El match de la vanguardia”, donde entrevistaba a Carlos Leppe y Sammy Benmayor. El último fue descrito como parte de un grupo de jóvenes pintores que “marcan un virulento rechazo a lo que sienten como un exceso de reflexión de la vanguardia. Han sido calificados de “hedonistas” de la pintura, material que manejan con una voluntad espontánea...” (Donoso, *El match de la vanguardia*, 49). En la entrevista, Leppe se mofaba de los pintores que describía como guiados por “el Benito Oliva hecho en casa” (una posible referencia tanto a los propios artistas como al escultor Gaspar Galaz, quien en sus escritos sobre la historia del arte local reciente comparaba la aparición de esta nueva pintura subjetiva con la Transvanguardia italiana (Galaz, *Chile Arte Actual*, 329), aunque distinguiendo claramente “el desfase... en la adopción de un modelo determinado”), declarando que estos artistas no entendían o se preocupaban por “el problema entre cultura dominante y cultura dominada”, soñando solamente con “un estudio en New York o Firenze”. Pero más importante era su cuestionamiento de la posición apolítica tomada por ellos. Leppe argumentaba que esta nueva generación de pintores negaba “el contexto social y político como aquello que determina las prácticas del lenguaje. Eso lleva a la falacia mongólica de creerse ciudadanos del mundo. No son conscientes de la situación de periferia que es, para mí, clave” (Donoso, 50). En este contexto de rabietas conceptuales frente a la agresión pictórica local, la llegada de Rauschenberg al Museo con sus planchas de cobre que pretendían reflejar el paisaje chileno y sus problemas, parecía acabar la disputa con la imposición de un modelo híbrido de pintura-objeto-gráfica y cerrar así la lápida sobre la tumba de la “avanzada” y sus representaciones del paisaje social.

Pero la defunción de las prácticas conceptuales en Chile había comenzado antes. Aunque siempre existieron discrepancias entre artistas y críticos que apoyaban los modelos conceptuales, el reto más importante al modelo de vanguardia que creían estar presentando vino en 1982, cuando quince artistas seleccionados por Nelly Richard participaron en la 12ª Bienal de París: Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Marcela Serrano, Elías Adasme, Gonzalo Mezza, Víctor Codocedo, Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Mario Fonseca, Virginia Errázuriz, Arturo Duclos, Mario Soro, Eduardo Vilches y el grupo CADA. Este fue un evento transcendental en la escena artística chilena, no solo porque significaba participar en la Bienal por primera vez tras nueve años de ausencia, aún cuando fuese fuera de la competencia, sino porque

involucraba exhibir a las autoproclamadas prácticas de vanguardia en un escenario internacional. La ocasión sería la presentación en sociedad de las vanguardias chilenas, su salida fuera del caparazón cultural. Sin embargo, el encuentro sería desastroso para los egos de los chilenos, como fue captado en las discusiones que siguieron en 1983, tanto en el seminario centrado en el arte actual chileno —realizado en el Taller de Artes Visuales (TAV) entre mayo y junio de ese año— como en los artículos publicados en la edición de Julio de *La Separata*, en cuanto a que las prácticas de las autodefinidas artes “avanzadas” en Chile fueron consideradas obsoletas y provincianas a nivel internacional. El evento apuntaba a la mayor contradicción de estas manifestaciones conceptuales: cómo crear una forma de arte independiente, no-derivativa y actual, política y espacialmente comprometida, que no fuese artísticamente ingenua.

La invitación a la Bial de París había surgido gracias a la promoción y los contactos personales de Richard, dejándola en la posición de curadora. Investigaciones recientes en torno al tema (Honorato y Muñoz, “Una mirada sobre el arte en Chile”) no solo han relatado cómo el curador de la Bial, Georges Boudaille, quien conoció a Richard en una conferencia de crítica organizada por el C.A.Y.C. en Buenos Aires el año anterior, tomó interés por el arte que ella presentaba y la invitó a participar como curadora del envío chileno, sino que también han empezado a indagar en la campaña que Richard ya había iniciado en 1981 de llevar el arte chileno que favorecía a la luz internacional, especialmente sus intervenciones para publicar en la revista de diseño italiana *Domus*. Estas investigaciones también han puesto énfasis en la problemática discusión entre Richard y los artistas escogidos respecto a cómo se presentarían las obras en la Bial (Varas, “De la vanguardia artística chilena a la circulación de la *escena de avanzada*”), particularmente si una semblanza de grupo o esfuerzo colectivo iba a ser subrayada. Poco se ha hablado de la exhibición tentativa montada en la Galería Sur entre abril y mayo de 1982, que generó discordia entre los artistas y varias respuestas escritas.¹ El proyecto subyacente de la exposición titulada “Con Textos” consistía en crear interconexiones entre las reproducciones fotográficas de las obras de la “avanzada” y algunos textos, sugiriendo diferentes modos de lectura a través de las leyendas. Parte del proyecto fue

1 En la postal de invitación a la exposición, la cual hace referencia al Quebrantahuesos y “rewriting” de Ronald Kay, aparecen mencionados como artistas participantes los siguientes apellidos: Adasme, Altamirano, Bru, Brugnoli, Codocedo, Dávila, Díaz, Dittborn, Donoso, Duclos, Errázuriz, Fonseca, Gallardo, Jaar, Leppe, Maquieira, Mezza, Parada, Parra, Saavedra, Smythe y Vilches.

documentado en el primer y segundo número de *La Separata* de 1982, por ejemplo en “Texto Legible y Texto Visible”, una serie de citas relacionadas con obras específicas y crítica, y en el texto de Adriana Valdés “‘Caption’ es palabra capciosa”. Para la segunda edición, había una notable pérdida de energía y desilusión entre artistas y críticos, como se manifestó en el texto de Richard “‘Con Textos’ en Galería Sur: un marco de desalentamiento”, y en las respuestas críticas de Francisco Brugnoli y la posición irónica de Gonzalo Díaz publicadas en el mismo número. Según Brugnoli, las obras mostraban signos de “fatiga” y autocomplacencia aún antes de llegarles al público (y la Bial). Para Brugnoli, estas obras no solo se producían en un lugar marginal, sino que su carácter remoto era enfatizado en la exposición. Esto lo llevaba a solicitar un cuestionamiento interno del significado de la marginalidad, especialmente porque el concepto de margen “nos lleva al mecanismo (manierismo) de la autoalimentación” (Brugnoli, *Una fatiga, un agotamiento*, 1982), proponiendo en vez “traspasar, romper el margen” para realizar un arte que no se agotara en sí mismo.

“‘Con Textos’ en Galería Sur: un marco de desalentamiento” de Nelly Richard, columna sobre la exposición colectiva aparecida en Revista *La Separata* N° 2, mayo de 1982. Colección Centro de Documentación de las Artes Visuales.



La disputa terminó cuando Richard optó finalmente por enviar fotografías y reproducciones de las obras más emblemáticas de cada artista que trataran con el cuerpo social y el paisaje nacional. Cada envío tendría el mismo tamaño y sería montado en una retícula homogénea a lo largo de tres líneas horizontales en las paredes de un corredor dentro de una de las carpas de la Bienal. Tal disposición difería de la de "Con Textos", como se puede ver en un artículo de Revista *Hoy* (Foxley, 32) cuyas fotografías muestran a la instalación de Dittborn con periódicos dispuestos en una mesa, pudiendo ser manipulados por el público, por oposición a la versión domesticada y estática mostrada sobre los muros parisinos. Como fue mencionado por Justo Pastor Mellado en el contexto de una discusión sobre la participación chilena que tuvo lugar en el "Seminario de análisis de una coyuntura" en el TAV en Santiago durante mayo de 1983, las obras nacionales parecían ser una "antología razonada" (Mellado, *Seminario. Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica*, 9) de un movimiento que ya había fallecido. El único elemento no tradicional incluido en la Bienal fue una *performance* de Carlos Leppe, el cual había sido anunciado en Francia con un texto heroico: "En defensa de una nueva geografía corporal, el martes 13 de Junio de 1982, la noche del eclipse total que devuelve a nuestro continente más oscuro que nunca, Leppe, escondido en un gallinero, amamanta al huevo tatuado de la *performance* latinoamericana." (Art Press, 1982).

En la *performance*, Leppe apareció primero en el baño de hombres de la Bienal, vistiendo un esmoquin y llevando una pequeña maleta. Leppe estaba acompañado por el artista Juan Dávila y otro hombre, quienes vestían camiseta sin mangas y se dedicaron a lavar ropa interior en los lavatorios.² Tras sacar algunos de sus contenidos y acumular un montículo de pelo en cuya cima se encontraba una minúscula reproducción de la virgen, Leppe comenzó a leer fuertemente un texto en español relatando su travesía a través de los Andes, mientras usaba los manierismos y lenguaje de un vendedor ambulante. El artista procedió entonces a desvestirse, se aplicó un maquillaje exagerado en su cara, incluyendo pestañas postizas, comenzó a rasurarse las piernas y estómago, y se vistió con unos calzones y sostenes pequeños con mostacillas, coronando su cabeza con plumas teñidas con los colores de la bandera chilena. Una vez vestido, Leppe comenzó a doblar y bailar al ritmo del bien conocido "Mambo Número 8" de Pérez Prado, el cual daba su título a la *performance* (Mambo Número 8 de Pérez Prado). Tras colapsar

2 Esta información está basada en la descripción de Justo Pastor Mellado, quien tomó las fotografías de la *performance*, otorgada en una entrevista a la autora en julio de 2011.

exhausto en una silla, Leppe se comió un gran pedazo de torta, se forzó a vomitarlo mientras intentaba cantar el himno nacional chileno, y luego se arrastró fuera del baño, murmurando llamados a su madre y colapsando en el suelo mientras una grabadora tocaba el tango de Carlos Gardel "El día que me quieras" cantado por la madre del artista.

Durante su *performance*, Leppe regurgitó más que solo un pedazo de torta. Una serie de estereotipos respecto a América Latina fueron abyectados por el artista y dejados como un regalo. La posición defensiva del anuncio en torno a una "nueva geografía corporal" que ataba el cuerpo del artista con América Latina, implicaba desde un comienzo que esta región había sido atacada o estaba en una posición disminuida, necesitando del artista como su abogado. Sin embargo, si Leppe se convirtió en su medio y traductor, la comunicación no sería pareja, como lo sugerían las múltiples referencias a obras anteriores de Leppe. Las alusiones al "Happening de las gallinas" de 1974 y la muñeca travesti latinoamericana que había aparecido en *Cuerpo Correccional*, anticipaban un discurso hermético y autoreferencial que podría afectar una clara comunicación. La lectura parsimoniosa de un texto en español sin traducción enfatizaba tal dificultad, impidiendo que el público parisino comprendiera claramente las palabras del artista y las dificultades descritas por la narrativa de viaje a través de la frontera montañosa. La propia travesía de Leppe se veía empuñada, minimizada al volverse incomprensible; la montaña amenazadora reducida a una grotesca pila de pelo oscuro.

No obstante, habían varios elementos que una audiencia europea podía reconocer. El exotismo y extrañeza del artista, al igual que sus actos bizarros y exagerados, podían cumplir por una parte con las expectativas de una América Latina barroca (Sarduy, *Ensayos Generales Sobre el Barroco*), o por otra con las asunciones sobre la *performance* como género. Leppe había sido invitado a actuar, pero lo que representó fueron estereotipos de América Latina producidos por el "otro" europeo (y por extensión, "occidental"), el travesti de Leppe cambiaba de géneros, se ponía diferentes máscaras conectadas con América Latina como si fuesen prótesis o maquillaje, desde su marginalidad y pobreza (el vendedor ambulante, el inmigrante pobre), hasta su histrionismo barroco y música basada en tambores; o, al menos, la versión estereotipada de la música latinoamericana ejemplificada por el mambo de Pérez Prado, una versión de salón de la música cubana reconociblemente "latina". Aún cuando la música estuviese relacionada con un periodo de dominación norteamericana en la isla, podía representar cualquier cosa exótica. Al igual que las palabras intraducibles de Leppe, sus

acciones absurdas, e incluso las referencias a la bandera chilena que podría reemplazar a la francesa, todos eran signos sobre el "otro".

La transformación de género de Leppe implicaba la presencia de un espectador masculino y una cultura patriarcal, una figura dominante para quien la muñeca latinoamericana actuaría su identidad. La metamorfosis del artista en una bailarina exótica y erótica, un cuerpo que actuaba su propia extravagancia para otros, sugería que éste era un cuerpo feminizado y espectacular, América Latina transformada en carnaval y mundo al revés. Tal fue la posición de Francesca Lombardo, quien enfatizaba en *La Separata* lo matérico y corpóreo de la *performance* en el baño relacionándolo con una "liturgia histriónica" y un "discurso descontrolado" (Lombardo, 7). Lo que Leppe presentaba era un continente fabricado de exceso y abundancia, un nuevo mundo de carne puramente seductora, listo para ser conquistado, medido y revisado. Pero éste era también un cuerpo dudoso, que cambiaba sus formas, con una identidad inestable; un cuerpo grotesco vomitando su interioridad. Y este niño malo que se había divertido demasiado en la fiesta y terminado con dolor de barriga, se encontró perdido en medio de tanta tradición europea. Sin un padre a quien declarar como suyo, Leppe se arrastró por el margen de tantas capas de genealogía artística occidental hacia la voz de su madre chilena, cantando una canción de amor de una estrella del tango argentino. Si había algún residuo de identidad en este encuentro, estaba siendo continuamente desplazado.

La asunción de una posición marginal realizada por Leppe era reforzada por la ubicación de la *performance*: los baños masculinos de la bienal. En ese entonces, Richard conectó tal acto de marginalización con una cuestión latinoamericana, argumentando que la obra de Leppe ponía en tensión cómo el arte latinoamericano era "discriminado" por la cultura dominante cuando los discursos de la primera no calzaban con los parámetros interpretativos e históricos de la última (Richard, "Nelly Richard responde a un cuestionario. Los chilenos en la Bienal de París 1982", 24). En el espacio del museo, el arte latinoamericano era literalmente el desecho, "marginalizado de los espacios de consagración" y de esta forma "deshabilitado para la competencia internacional" (Richard, "Chile en la XII Bienal de París", 1), mientras que Lombardo interpretó la selección del lugar como la encarnación de una "democracia secreta" (Lombardo, 7). Aunque Richard señalaba un aspecto importante sobre la percepción y recepción del arte latinoamericano en contextos europeos y norteamericanos, el cual identificaba con un cuerpo que había sido víctima de una de-clasificación histórica de la identidad y del discurso, la *performance* de Leppe también apuntaba hacia adentro. Si bien la obra ilustra la problemática de centro y periferia que Richard

comenzaba a delinear en su escritura, el problema del encuentro con el otro podía ser leído en la dirección opuesta. El vago convertido en muchacha del coro de Leppe se resistía a la asimilación, disfrutando y exagerando su propia diferencia, enfatizando lo intraducible, mientras posicionaba su propio "otro" cultural. Aun cuando Richard leía correctamente estos gestos como "yendo en contra de formas de imperialismo cultural" (Richard, "Chile en la XII Bienal de París", 1), ellos también subrayaban el problema multivalente que significa encontrarse con el otro, así como la problemática del nacionalismo y la ubicación, especialmente en el campo del arte.

Una vez de regreso en casa, Richard tuvo que responder a preguntas incisivas respecto a la selección de obras y la percepción del arte chileno en el extranjero. Además de recibir ataques de la prensa por su limitada elección de obras, a lo cual ella respondió que toda selección involucraba un acto de edición y estaba determinada por las preferencias subjetivas del curador (Richard, "Nelly Richard responde a un cuestionario", 24), Richard tuvo que defender la pobre recepción de la participación chilena en la Bienal. En 1982, Richard argumentaba que la inclusión de las prácticas chilenas basadas en "la intervención del cuerpo social como soporte de la creatividad" dentro de un contexto que celebraba en cambio un modelo pictórico neo-expresionista que socavaba las "utopías de las vanguardias", era un elemento definidor que marcaba las distancias que "nos separan de otras culturas (europeas y norteamericanas) que autorizan el éxito de la transvanguardia" (Richard, "Nelly Richard responde a un cuestionario", 24). Según Richard, estas últimas culturas estaban caracterizadas por la "acumulación" y "una saturación de referencias" llevando a la producción de un arte que no cuestionaba a la tradición y solo citaba su propio pasado, excluyendo de la historia a otras experiencias. En un campo cultural que estaba fascinado por su propia pintura expresiva autoreferente, el modelo de vanguardia chileno no podía competir justamente y era por tanto negado un lugar en los anales internacionales.

En 1986, Richard reconceptualizó las causas de esta exclusión, haciendo uso de un lente poscolonial. La marginalización chilena en la Bienal había respondido a una "sanción colonial" (Richard, *Márgenes e Instituciones*, 110) que reducía a las prácticas chilenas a una reelaboración "anacrónica" de prácticas antiguas de *performance* y arte corporal que "una rehabilitación posmoderna de lo pictórico había cancelado". Incapaz de asimilar formas de arte que repensaban los "modelos prestados del arte internacional de manera de devolverlos completamente transformados—y reintencionados—por las tensiones entre arte, política, modernidad y periferia", la escena internacional no se había percatado que las obras chilenas habían realizado

una “perversa recuperación de los residuos [internacionales]”, un acto que era “en sí mismo una crítica de aquello que sobra en Europa y Estados Unidos” (Richard, *Márgenes e Instituciones*, 110). Con una distancia de cuatro años de la desilusión, Richard podía echarle la culpa al “otro” europeo y transformar el envío de la “escena” en una verdadera crítica de vanguardia poscolonial. Los artistas chilenos eran ahora “prestamistas” de modelos internacionales, apropiacionistas que le devolvían a la madre patria europea una serie de copias desviadas.

Pero la reevaluación de 1986 de Richard en torno a la actuación de la “Escena de Avanzada” en un contexto internacional negaba lo que hasta 1982 había sido una de las principales características de las tendencias conceptuales que ella misma había fervientemente delineado. Aunque mucho del aislamiento del arte chileno de las escenas artísticas internacionales podía ser correctamente asociado a los efectos de la dictadura militar, como lo hizo Richard en la entrevista de 1982 con *Pluma y Pincel*, donde agregaba como causa la falta general de conocimiento de las prácticas locales en el exterior debido a una carencia de difusión e intercambio cultural, la insularidad de las prácticas conceptuales chilenas también había sido el producto de los mismos discursos que ellas habían sostenido.

Este discurso había sido resumido en el “Seminario Arte Actual. Información. Cuestionamiento”, organizado y dirigido por Richard en el Instituto Chileno Norteamericano en abril de 1979, en el que participaron todos los artistas que formarían la “Escena de Avanzada”. En la revista *La Bicicleta*, se describía al Seminario como un estudio colectivo cuyos objetivos eran dobles: indagar en el arte contemporáneo extranjero para actualizarse en el arte de vanguardia y enfocarse en el arte chileno actual introduciendo prácticas alternativas de producción que contrarrestaran el arte burgués y conformista predominante (“Seminario Arte Actual Información Cuestionamiento”, 43). Aparte de esclarecer el rol fundamental de la crítica como productora de discursos y como un agente cultural tan valioso como los artistas, en el seminario Richard indirectamente aseguraba su propia posición como productora de conceptos nuevos en el campo artístico chileno. Por dar un solo ejemplo más tardío de tal influencia, en un video que se encuentra en el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Palacio de La Moneda en Santiago, el cual incluye tomas para el video final que sería utilizado por Leppe en la *performance* “El día de mi madre” de 1981, aparece la mano de Richard con un lápiz inscribiendo la frase que da el título a la obra sobre el torso del artista yacente en el suelo, mientras se escucha en el audio a Richard dando instrucciones a Leppe respecto a sus movimientos

(Leppe, 1981). Si hay un ejemplo de “producción” y del carácter de “madre” de la vanguardia chilena de Richard, sugiero éste.

En la demarcación de límites del seminario, se estaba definiendo un espacio de acción artística particular. Según Richard, en Chile existía la necesidad de reflexionar sobre la condición y la producción del arte en el contexto interno, reenfocando la perspectiva sobre “una situación social específica (la nuestra)...” (“Seminario Arte Actual Información Cuestionamiento”, 43), ya que la coyuntura histórica de la dictadura solicitaba del arte un nuevo tipo de conciencia. Haciendo uso de un lenguaje marxista pronunciado, se planteaba al seminario como un acto “desmitificador”, en cuanto revelaba la hipocresía de las estructuras artísticas oficiales que solo reproducían el *statu quo* a través de obras que enfatizaban la contemplación y pasividad de los espectadores. En cambio, el seminario proclamaba una nueva conciencia de la realidad artística y social que permitiría a los artistas producir obras críticas que no imitarían la realidad, sino que la cuestionarían en el presente. Lo que importaba era el aquí y el ahora, el impacto histórico que los artistas por medio de su “reevaluación conceptual” tendrían en su propio contexto mediante un “arte socialmente consciente... responsable de la sociedad en que se sitúa y por tanto consciente de sí mismo y de su función comunicativa.” (“Seminario Arte Actual Información Cuestionamiento”, 43). Un arte que al acercarse a la vida ordinaria repetía los ejemplos de la vanguardia internacional cuyo rol dentro del seminario era el de funcionar más como hitos naturales del paisaje artístico, estrellas distantes y guías en el camino solitario que emprenderían estos nuevos profetas.

Al definir su identidad como vanguardista, se distinguía claramente a las nuevas prácticas del arte pasado. El seminario planteaba una lista de antecedentes de obras locales experimentales, haciendo una separación tajante entre lo nuevo y el arte “ilustrativo” de la política (como el muralismo), distinguiendo a su vez a las nuevas experiencias de ejemplos esporádicos anteriores sin genealogía suficiente (como Valentina Cruz o Juan Pablo Langlois Vicuña y Cecilia Vicuña en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1969 y 1971, respectivamente). Este argumento ya implicaba una contradicción con el propio discurso antigenealógico de la vanguardia, problema que se repetiría en el texto de Richard para la *performance* de Leppe “Acción de la estrella” de 1979, en el cual la crítica comentaba de una comunidad de artistas de vanguardia que uniría a Leppe con Duchamp como miembros de la misma tribu (Mezza, 1979). Sin embargo, los artistas conceptuales no solo habían intentado distanciar su producción de la tradición encarnada por la pintura en Chile, sino que habían tratado de definirse a sí mismos como eminentemente nacionales y, por lo tanto, sin relación con las tendencias

internacionales. Si el arte del pasado era calificado de ser dependiente de influencias extranjeras, el arte nuevo debía ser estrictamente independiente de ellas. De esta creencia derivan frases tan ingenuas como la de Fernando Balcells cuando en una entrevista con Roberto Neustadt sugiere que el término “escultura social” es “mérito de Raúl Zurita” (Neustadt, 70), y la constante negación de Joseph Beuys en los escritos del CADA de los '70 y '80 (vale la pena señalar que el único artista que hizo directa referencia a Beuys entonces fue Ernesto Muñoz en su exposición individual en la Galería CAL en marzo de 1978, titulada “Acciones y Documentación sobre el evento Beuys”).

Pero el ser completamente autónomo sería una tarea difícil de cumplir. Los artistas conceptuales en Chile entre 1974 y 1985 referenciaban modelos internacionales constantemente, ya sea directa o indirectamente, desde Wolf Vostell a Allan Kaprow o desde Duchamp a Beuys. Incluso cuando atacaban a la “nueva” pintura chilena por estar basada en modelos extranjeros como el neo-expresionismo, los artistas conceptuales locales y los críticos que los apoyaban recurrían a ejemplos externos, como se pudo ver en la publicación que hizo *La Separata* de extractos del texto de Joseph Kosuth titulado “Necrofilia, Mon Amour” publicado en *Artforum* en Mayo de 1982. La situación descrita por Kosuth parecía duplicar las discusiones chilenas del momento, particularmente su interpretación del “renacimiento de la pintura” como una reacción de jóvenes artistas a la autorreflexividad conceptual de la generación del propio autor. La caracterización de Kosuth sobre la falta de crítica de la nueva pintura y su enfermiza conexión con el mercado, se repetía en los comentarios de Richard publicados en el mismo número sobre la Transvanguardia italiana y en el texto de Díaz, donde se atacaban las obras de Tacla y Benmayor como imitaciones hedonistas de ejemplos foráneos.

Curiosamente, el texto de Kosuth citado en *La Separata* terminaba refiriéndose al problema de definir una identidad nacional en el arte. Según Kosuth, los efectos del cambio de aguas en las artes habían tenido un impacto especial en Estados Unidos de América, ya que su “cultura” se había definido de acuerdo a parámetros internacionales y aún tenía que encontrar su “carácter” nacional (Kosuth, “Necrofilia, Mon Amour”, 2). El artista argumentaba que esta falta explicaba en parte el porqué el modernismo había sido abrazado por los Estados Unidos al punto de ser identificado con él, aún cuando la escena artística local era todavía dependiente de modelos intelectuales europeos para poder entenderlo. Por su parte, Europa había apoyado a las nuevas vanguardias norteamericanas, viendo en ellas una suerte de fuente de la eterna juventud. Estas últimas reencarnaban a las vanguardias europeas, permitiéndoles permanecer vivas después de haber

dejado el viejo continente en la primera mitad del siglo veinte. Ahora que el modernismo había sido supuestamente asesinado (por el conceptualismo, entre otros), los artistas de Estados Unidos se habían quedado con las manos vacías, mientras que los europeos (especialmente los italianos) todavía tenían una rica y larga tradición cultural propia que podían citar.

Es interesante que mientras la inclusión del texto de Kosuth sugería tácitamente que existía una situación comparable en el exterior con el caso chileno, había escasa reflexión en *La Separata* respecto a las influencias de las tendencias conceptuales locales y su proceso de autodefinición. Incluso las discusiones más tardías en torno a la “Escena de Avanzada” y a la participación activa de Richard en su formación, han retenido la idea de que la dictadura generó un quiebre que fue reflejado en la escena artística, cortando toda conexión con el pasado y otros lugares (Oyarzún, 2005). Estas discusiones o han asumido que las prácticas conceptuales en Chile eran eminentemente disruptivas porque estaban definiendo una manera diferente de hacer arte en la nación a pesar de la anterioridad o influencia de modelos externos, o han repensado el problema de la recepción en el extranjero de acuerdo con la condición periférica asumida por los artistas que fue entendida en los años ochenta como equivalente a la de otras naciones latinoamericanas (y hoy, cualquier otra marginal, tercermundista). Las contradicciones y motivaciones involucradas en estos procesos de autodefinición han permanecido relativamente intocadas, llevando al mito de la “Avanzada” como un campo conceptual políticamente cargado por una parte, y a la obscuridad persistente de muchas obras, ideas e influencias paternas que permitieron su formación y contribuyeron en última instancia a su aislamiento por otra parte.

La identidad es un tema cargado de problemas respecto a quién habla por quién y con qué autoridad. Está sujeta a levantar sospechas, ya que la subjetividad es el “centro” fragmentado desde el cual el hablante comienza a referirse a su propia identidad y la de otros. Y si bien el reconocimiento de tal fragmentación se ha convertido en moneda corriente en el mundo posmoderno y poscolonial, todavía es difícil incorporar sus consecuencias en un nivel cotidiano o evitar clasificaciones y binarismos rígidos. Si no se pueden hacer a un lado las cuestiones de centro y periferia, novedad y copia, o lo nacional y lo internacional cuando se analizan las prácticas conceptuales chilenas de fines de los setenta y los ochenta, es posible observarlas desde otra posición que pueda tener en cuenta las desviaciones, particularidades, continuidades y desplazamientos realizados por estos artistas de los modelos tanto internos como externos.

Esto implica mirar de reojo, simultáneamente hacia dentro y hacia afuera, o al menos dejar que la mirada vaya de un lado a otro, haciendo eco de uno de los modelos más importantes propuestos por estos artistas: ubicarse en el margen. Pero esto significa entender el margen no como una posición periférica privilegiada y completamente anti-institucional (como lo sugiere *Márgenes e Instituciones*), sino como un punto que está dentro y fuera, que nunca es una sola cosa. Esto involucra trazar los múltiples mapas entrelazados en una escena artística específica donde dentro y fuera fueron repetidamente demarcados y desmantelados, mostrando su inestabilidad y posibilidades de transformación. Mientras los artistas chilenos re-trabajaban simultáneamente ejemplos extranjeros (desde Duchamp a Vostell, Kaprow a Kosuth, Pane a Beuys, el estructuralismo y posmodernismo), cuestionando su originalidad y respondiendo a un ambiente cambiado, estaban haciendo que lo interior y lo exterior se encontraran y refractaran de maneras fértiles en un momento en que definir la identidad estaba al centro de la vida cotidiana. En un contexto marcado por la construcción y la ansiedad en torno a los bordes, el desplazamiento de los límites y la inestabilidad producida a través de la repetición excesiva eran unidos a la reevaluación de lo marginal como un sitio de posible apertura, ofreciendo maneras alternativas de producir la realidad.

En su demarcación de bordes internos, los artistas conceptuales chilenos miraron hacia elementos nacionales reconocibles de la cultura y la naturaleza. Desde las referencias de Eugenio Dittborn al arte chileno y los modelos paisajísticos locales, a la recuperación de Catalina Parra del mito del imbucho, pasando por los pasajes de San Diego de Francisco Smythe y los metros urbanos de Carlos Altamirano, hasta las vírgenes de Carlos Leppe y las evocaciones hechas por múltiples artistas a la cordillera de los Andes o el desierto de Atacama, la selección de emblemas estuvo relacionada con lo que se percibía formaba parte de la historia de Chile, su patrimonio cultural, sus cualidades geográficas, territoriales y su gente. Todos eran elementos que circulaban en torno a la identidad, definiendo sus contornos y distinguiendo lo nacional de otros países, otras historias y, en última instancia, otros tipos de arte. La selección de elementos tan notorios no era ni natural ni neutral, a pesar de su aparente persistencia en el tiempo. En cambio, estaban en directa relación con las representaciones que la dictadura también escogía como símbolos de unidad nacional, homogeneidad e identificación colectiva, imágenes transformadas en arquetipos locales que eran usadas como signos de autenticidad.

Pero el hecho de que estos modelos no estaban dados naturalmente, sino que eran construcciones humanas cargadas de significado contingente, era

algo que la dictadura indirectamente revelaba y que los artistas intentaban destacar. Eventos como la disputa de fronteras con naciones vecinas, particularmente Argentina en 1978, apuntaban a la naturaleza disputada de los bordes y reivindicaciones territoriales. Cambios en las ciudades, especialmente la capital, donde el modelo de modernización y liberalismo económico se encontraba con la resistencia y persistencia de zonas marginales (como en las renovaciones del Paseo Ahumada), señalaban algunas de las discrepancias dentro de la visión propuesta por el régimen de una nación progresista avanzando en línea recta hacia la realización de su potencial económico y social. Y fue la repetición insistente de que los bordes de la nación estaban asegurados mientras la historia y los conflictos del presente decían lo contrario, que la economía marchaba a pesar de una recesión para contradecirlo (Aliaga, 11), que las poblaciones habían desaparecido cuando meramente habían sido trasladadas a ubicaciones más remotas, y que no existían violaciones a los derechos humanos a pesar de los cuerpos faltantes para probar lo contrario, la que revelaba las contradicciones y fisuras en esas nociones ejemplares. La iteración se convirtió en algo más que propaganda: fue convertida en una forma de normalización de un estado excepcional, una manera de naturalizar lo no-natural, una forma de actuar la identidad.

Varios artistas conceptuales estaban cuestionando los usos y valores representacionales de tales "originales" como fuentes nacionalistas. Para un número creciente de artistas, el interceptar las imágenes de una nación unificada, el deconstruir la superficie lisa del progreso económico, el revisar la visión progresiva de la historia, y desnaturalizar lo natural mirando al paisaje como una construcción, se convirtió en maneras de exponer las faltas y bordes quebradizos de estas representaciones. A la pulcritud del simbolismo nacional y el paisaje eterno promovido por él, estos artistas alzaron visiones infernales de montañas monstruosas (por ejemplo, Dittborn y su video "Lo que vimos en la cumbre del Corona", 1981), con desiertos convertidos en purgatorios (como en los cruces entre el video del mismo autor "La historia de la física", su texto "Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década del 80", sus referencias al *Purgatorio* de Raúl Zurita, y la misma exposición "Purgatorio" de 1980 con trabajos de Altamirano, Dittborn y Leppe) y sitios manchados por la exterminación étnica (en Dittborn y Marcela Serrano), mientras la limpieza de la modernidad urbana era transformada en cajas estériles (Altamirano y sus dos exposiciones en Galería Cromo en 1977) y la ciudad convertida en un sitio de muerte (Leppe en 1977, Elías Adasme en 1979-80). La repetición fue tomada como un signo del trauma, un síntoma de la carencia que posicionaba una ausencia radical al centro y en los márgenes de la identidad nacional y sus manifestaciones visuales.

Repetir no solo era actuar una identidad, sino mostrar su fracaso de coagular como una marca estable.

En esta batalla por la identidad, la marca gráfica adquirió una nueva centralidad como signo de prácticas sociales de demarcación y como experiencia física del límite. En paralelo a los esfuerzos de la dictadura por inscribir los bordes del territorio nacional de manera permanente, aseverando la soberanía sobre sus "contenidos" y defendiendo sus límites de la influencia externa, ya sea del comunismo (Pinochet, 33) o de las Naciones Unidas (Huerta, 1975), varios artistas estaban proponiendo otras formas de trazar mapas que cuestionaban la regularidad y naturalidad de estas fronteras. Al mirar hacia la historia nacional e indagar en las relaciones entrelazadas entre economías, políticas y deseos coloniales, artistas como Dittborn apuntaban a las cambiantes fronteras de la nación y cómo éstas habían contribuido a moldear espacios simbólicos y físicos de identidad. Más aún, los mapas podían contener planos soterrados, inscripciones ocultas y una serie de trazos capaces de exponer topografías irregulares y el espectro de otra geografía humana.

Los bordes y las líneas adoptaron en algunos casos la forma concreta de entidades "naturales" separando a la nación de otras. Pero si montañas, desiertos, océanos y planos de hielo podían ser interpretados como elementos que ofrecían límites intrínsecamente fijos y una base nativa sólida para la identidad, los artistas conceptuales chilenos estaban deconstruyendo la aparente inmovilidad de estas marcas naturales y su innato carácter local. Los discursos que trataban con las extremidades de la nación y con su ubicación remota ("Colonización de Chiloé", 1975), o con las cualidades prístinas y edénicas asociadas a diferentes espacios naturales y sus paisajes, fueron revisadas y abiertas mientras se reconstruían otras redes de relaciones sociales. Tal como el régimen volvía patente en sus proyectos lo que podía ser considerado una tierra inhóspita y extrema como el desierto, también podía ser leído como un sitio 'virgen' para el desarrollo futuro ("Traiguén: el Far West chileno", 1978). El paisaje nacional no era estático ni fijo, sino que se revelaba como una reconstrucción imaginaria de proyecciones físicas y mentales, un sitio profundamente investido con significados en disputa.

Si la naturaleza era dependiente de construcciones sociales y significados ideológicos, en el caso del paisaje urbano esta relación parecía ser aún más punzante. Mientras la capital se expandía en tierras agrícolas vecinas, los "límites" de la urbanización y su concomitante motor de expansión económica fueron atacados. Aunque la creación de nuevos patrones urbanos en la ciudad podría parecer alejada de la matriz colonial, artistas como Altamirano, Leppe y Rosenfeld entre otros hicieron evidente que ambas eran

formas físicas para ejercer control social. Este disciplinamiento del espacio fue asociado con jaulas, celdas y hospitales como espacios de contención, relacionados con signos de la calle regulando el tráfico y el flujo de personas, o incluso con los edificios de cementos que los enmarcaban. No obstante, había otras formas concretas en que el espacio urbano era físicamente alterado. El desplazamiento de poblaciones urbanas completas hacia los márgenes de la ciudad ("Nueva operación para erradicar campamentos", 1977), la creación de nuevos barrios para clase alta con sus respectivas avenidas para conectarlos con el centro y el embellecimiento de la ciudad fueron todos intentos por modernizar y "limpiar" lo que era considerado como elementos residuales de un retraso asociado con el malestar social y la pobreza antihigiénica. Pero mientras estas nuevas zonas eran construidas, varios artistas construían otros panoramas de la ciudad, documentando la existencia de bordes internos y zonas marginales (desde Smythe a Juan Castillo y CADA). Estos lugares eran valorados como sitios de potencial transgresión social, encarnando la condición del límite y un espacio de ambigüedad. El margen era interpretado como un umbral que segrega y une la diferencia, una tierra fronteriza que podría permitir la emergencia de nuevos significados en torno a lo urbano y la comunidad.

Tal preocupación por los bordes como espacios de indeterminación y transgresión social llevaron a la creciente identificación de algunos artistas y sus prácticas con lo marginal. Este último fue interpretado a través del género, lo étnico, la clase social, o conectado tanto con la desviación social y lo popular como con lo físicamente remoto. La marginalidad fue ligada con la oposición a formaciones hegemónicas y sus construcciones. Así, críticos como Adriana Valdés podían referirse a las obras de los artistas conceptuales como siendo capaces de unir un fuerte fondo teórico con "una circunstancia que [representa] precariedad, marginalización, pulsación reprimida" (Valdés, "Metale crítica", 1982). Como el título del libro de Richard hacía evidente, había una oposición consciente de parte de los artistas hacia lo institucional, la cual fue asociada con la dictadura y con cualquier forma conservadora tanto artística como social.

Sin embargo, había más en estas prácticas conceptuales que hostilidad hacia las instituciones, y la relación aparentemente binaria entre ellas estaba plagada de elementos híbridos. Uno de los problemas más importantes de la "escena" fue la suposición de que lo marginal era inherentemente un sitio de subversión, lo cual llevó en parte a su idealización y a la contradicción en torno a la posición centralizada ocupada por los artistas respecto a los márgenes sobre los cuales hablaban o a los cuales apuntaban. Este fue el dilema al centro de las obras del CADA, la cual influyó en el rol redentor que

tomaron los miembros del colectivo en relación con los problemas sociales que estaban subrayando y sus percepciones respecto a los cambios efectivos que sus obras realizaban en el paisaje social.³ En muchos casos, la extensión de prácticas inscriptivas en lo cotidiano y la borradura de los límites entre arte y vida estuvieron temperadas por su dependencia de las mismas instituciones criticadas, sobre todo porque encontraban en estas últimas su legitimidad artística. Si bien hubo relaciones entre artistas y distintas comunidades periféricas, las obras conceptuales estaban amenazadas por el fantasma de convertirse en inadvertidas colonizadoras del otro, creando su propio esencialismo marginalizante sin ser críticos al respecto.

La identificación con lo marginal también podía tomar formas corporales más directas. Si un caso extremo fue el beso de Diamela Eltit con un vagabundo, capturado en un video de 1983 de la serie "Zonas de dolor" (video interesante, ya que los gestos corporales del vagabundo y la artista sugieren que mientras el primero deseaba continuar con el cruce entre arte y vida, la segunda daba por terminado este intercambio de fluidos real), lo marginal podía ser conectado conceptual y concretamente con diferentes corporalidades. Estas podían ser las de prostitutas, vendedores ambulantes, delincuentes, indígenas, vírgenes, mujeres en general, travestis, criaturas mitológicas sureñas o artistas reconocidos, y podían aparecer como anónimos, enfermos, saludables, fragmentados, zurcidos, duplicados, muertos o vivos. Pero fuesen cuerpos adoloridos, atormentados, contagiosos, o simplemente existiendo en su banalidad y miseria cotidiana, lo corporal fue atado a la identidad nacional y su paisaje, lo somático presente en cada acto de demarcación. El territorio nacional no estaba vacío ni era meramente una construcción abstracta, sino era experimentado y fabricado a través de la acción y presencia de cuerpos reales. Hablar de la nación era dirigirse también al cuerpo político como una manifestación física y una producción social, un sitio hecho no solo de piedras y agua sino de carne.

En un contexto de desaparición forzada, re-presentar el cuerpo se transformó en un acto de subversión. Mientras cuerpos concretos desaparecían, los artistas conceptuales insistían en su representación, volviendo visible aquello que permanecía opaco y velado en el discurso oficial. El cuerpo fue

entendido como un sitio donde se realizan inscripciones sociales y simbólicas concretas y se disputa su sentido. Las geografías y mapas trazados por estos artistas fue también corpórea, los espacios que interrumpían y las normas que transgredían fueron vistas como usadas y producidas por diversos cuerpos que a su vez eran marcados como marginales o normales, desechables o necesarios. La traducción y desplazamiento realizado en las obras conceptuales de lo plano a lo tridimensional, de cuerpo individual al cuerpo político, y de éste de vuelta a la fisicalidad de la ciudad y sus usuarios, les permitió criticar y volver manifiestas las interacciones entre cuerpo, espacio y discurso.

Tales actos de demarcación del cuerpo político fueron asociados en la escena local con un gesto de vanguardia. El nuevo valor dado a lo corporal significó no solo romper con una tradición que había evitado su representación cuando no coincidía con los parámetros de la alta cultura, sino que representaba un compromiso político con el presente y con un espacio particular. Evitando y criticando la idea de la autonomía estética, artistas y críticos capitalizaban en la necesidad de unir arte y vida al dirigirse directamente a las transformaciones en el cuerpo político, contrarrestando las representaciones y mensajes hegemónicos con inscripciones corporales concretas. Sin embargo, es en este punto donde se vuelve aparente una de las más grandes contradicciones de la escena conceptual conocida como la "Escena de Avanzada": la forma estricta en que definían su identidad y creaban su propio espacio. En otras palabras, su territorialidad.

Tanto los artistas conceptuales como los críticos que los apoyaban estaban realizando actos de demarcación, trazando límites y cerrando sus propios bordes. Si bien abogaban por modelos de ambivalencia y pluralidad que se asociaban con la marginalidad y los intersticios, los artistas de la llamada "Escena" pensaban que operaban con un acercamiento distinto al arte, separado de otras prácticas, puros en su impureza, radicalmente marginales. Si esto tomó en un comienzo la forma de distinguirse del arte de los informalistas chilenos o los muralistas, así como de las tradiciones pictóricas surrealistas y abstracta-geométrica-conservadoras, también implicó negar cualquier forma de dependencia de modelos de vanguardia extranjeros. Usar imágenes y símbolos profundamente conectados con lo local les ayudó a evitar el problema de la dependencia de formas externas universales (como la abstracción), así como la deconstrucción de imágenes les permitía evadir la cuestión de volverse ilustrativos políticamente, mientras que el énfasis en el proceso aparentemente eliminaba la creación de mercancías estáticas asociadas al arte burgués. Pero al declarar su territorio como originalmente vanguardista, los grupos conceptuales chilenos amenazaban con encerrarse

3 En su video, *El Estado Soy Yo* (1985), de Carlos Flores, el autor habla de un arte "caritativo" que intenta hablar por el otro, refiriéndose principalmente al arte de unos pocos privilegiados con suficiente educación y tiempo como para hacer "arte" y que intentan solucionar los problemas de los otros (marginados del campo del "arte"). Si bien esta es una crítica al arte "educado", se podría extender a los propios artistas que esgrimían estos conceptos. No obstante, Flores realiza una suerte de *mea culpa* en el video, en cuanto señala que la producción de su propio texto requeriría de que otros permanecieran en el analfabetismo.

en su pequeño feudo, evitando otras comunidades de resistencia (tanto en el exterior como en lo local) que no calzaran con sus parámetros. Mientras de-territorializaban las imágenes de la nación articuladas por la dictadura, estos artistas re-territorializaban sus propias versiones aparentemente multifacéticas. Por dar solo un ejemplo de esto en la diseminación de las semillas conceptuales, la exposición "Provincia señalada" de 1983 en Galería Sur no solo retomaba el uso de símbolos nacionalistas como el poema de Alonso de Ercilla (usado repetidas veces en el caso de Dittborn), sino que planteaba a una generación más joven de artistas que realizaban un tipo de pintura figurativa de carácter objetual y conceptual marcadamente subjetiva, la cual si bien se distanciaba del referente político de sus antecesores, estaría explorando una tierra fronteriza cuyo suelo había sido ya nivelado por sus padres: los co-curadores Leppe y Díaz.

Hubo, sin embargo, artistas conceptuales que continuamente trabajaron para echar abajo bordes, incluidos los suyos. Aunque se tendía a repetir temas y regresar al mito autofabricado de ser una vanguardia independiente, artistas como Leppe también cuestionaban este autoconfinamiento en la creación de un arte nacional, como se manifestó en sus *performances* de los ochentas (desde "Sala de espera", de 1980 hasta "Siete acuarelas", de 1987). Pero mientras el campo del arte chileno se llenaba en esa década de más actores cuyas prácticas tenían evidente relación con ejemplos internacionales, sugiriendo una acercamiento híbrido al arte y sus fuentes, al tiempo que artistas ya establecidos como Dittborn parecían alejarse del imaginario chileno y aventurarse en proyectos internacionales por medio de sus pinturas aeropostales, o incluso las selecciones de Richard eran reevaluadas de acuerdo con parámetros internacionales como en el caso de la Bienal de Sydney de 1984, cuando Leon Paroissien escogió solo dos de los cuatro artistas propuestos por Richard (Dittborn y Díaz, por oposición a Leppe y CADA) debido a su fácil legibilidad y traducción en el extranjero, la distancia, reclusión e identificación del arte de vanguardia con un contexto específicamente nacional se volvió más problemática y su relevancia fue marcada como obsoleta. Al final, incluso el discurso de la vanguardia debía reiterar sus premisas para reafirmarse y aseverar la validez de sus propios bordes. El libro *Margins and Institutions* publicado en 1986 no fue tan solo el canto del cisne que marcaba el fin de grupos como CADA o la retirada temporal del arte de artistas como Leppe y Altamirano, sino que implicaba la naturalización en el terreno de la historia del arte de un grupo coherente, cohesivo y claramente definido reunido alrededor de ideas compartidas bajo el signo de la "Escena de Avanzada".

Las Raíces de la Paz
Por Néstor Raúl Balmori

Los Escandalos Liricos de
Ken Russell
Por Andrés Rodríguez

Artes y Letras

EL MERCURIO

CUERPO

Reseña de Chile: Domingo 11 de Julio de 1983

Libros: Daxos Teatro; Televisión: Cuadros Remata; Antologías: Conferencia Crítica; Novedades Científicas; Entrevistas: Concertos Opera; Ballet; Arquitecturas





Rauschenberg, el Gozo Creador

Por Waldemar Sommer

Nunca antes en Chile, como ahora, se ha visto un artista tan comprometido con su país. En la realización de uno de sus últimos trabajos, el cuadro "Escena de Avanzada", Robert Rauschenberg se enfrenta a la tarea de crear un arte que sea una respuesta a la crisis cultural que vive Chile. Este cuadro, que forma parte de una serie de obras que el artista ha estado realizando en los últimos meses, es una obra que busca conectar con el público chileno a través de un lenguaje visual que sea comprensible y significativo para ellos.

Rauschenberg, quien nació en 1925 en el estado de Nueva York, es uno de los artistas más importantes de la generación de los sesenta. Su obra ha sido reconocida internacionalmente por su uso innovador de los colores y su enfoque conceptual del arte. En Chile, su trabajo ha sido visto como una respuesta a la crisis cultural que vive el país, y ha sido objeto de una serie de exposiciones y debates que han generado un gran interés por parte del público.

En esta ocasión, el artista presenta una serie de obras que exploran temas relacionados con la identidad y la cultura. Estas obras, que incluyen pinturas, dibujos y fotografías, reflejan su profunda reflexión sobre el rol del artista en la sociedad chilena. A través de su arte, Rauschenberg busca establecer un diálogo con el espectador, invitándolo a cuestionar sus propias ideas y valores.

La exposición "Rauschenberg, el Gozo Creador" es una oportunidad única para apreciar el trabajo de uno de los artistas más importantes de la generación de los sesenta. Las obras que se exhiben ofrecen una visión profunda de la cultura y la sociedad chilena, y son una excelente oportunidad para reflexionar sobre el rol del artista en la sociedad.

El artista Robert Rauschenberg en su estudio. Fotografía de Waldemar Sommer.

"Rauschenberg, el gozo creador" de Waldemar Sommer, columna sobre la exposición de Robert Rauschenberg en el Museo Nacional de Bellas Artes en la sección Artes y Letras, 21 de julio de 1983. Cortesía *El Mercurio*.

Fue en este contexto de redefinición de la identidad chilena y de asegurar los bordes del territorio vanguardista cuando Robert Rauschenberg apareció repentinamente en la escena. Si bien en 1977 se exhibieron obras gráficas del artista en el Instituto Chileno-Norteamericano de Santiago, aparte de una

- 107 -

La Acusa de "Acciones de Guerra":

Reagan Denuncia Confederación de Estados Terroristas

■ Afirmó que integran esa alianza Cuba, Nicaragua, Irán, Corea del Norte y Libia.

■ Bajo la ley internacional -advirtió- cualquier Estado que es víctima de acciones de guerra tiene derecho a defenderse a sí mismo.

■ Inmediata y virulenta respuesta de Fidel Castro.

WASHINGTON, 8 (AP). — El Presidente de los Estados Unidos, Ronald Reagan, anunció hoy que se prepara a abrir una guerra contra el terrorismo. Cuba, Libia, Corea del Norte y Nicaragua, son parte de una "confederación de Estados terroristas" que participan en "acciones de guerra contra el gobierno y el pueblo de los Estados Unidos", indicó.

"Y bajo la ley internacional", añadió Reagan, "cualquier Estado que es víctima de acciones de guerra tiene derecho a defenderse a sí mismo".

En un discurso pronunciado ante



OBRA DE ARTE INSPIRADA EN CHILE — Conecta a muestra a leer en el Museo de Bellas Artes. Muestra organizada por Robert Rauschenberg. En la fotografía, una de las obras inspiradas en Chile. "La Colibrí de los Carrizales I", en la que figura el alce de una botella de vino tinto y el resultado de un juego de la Palla, (Juego de Intelectuales). La muestra -osea, más en 4 millones de dólares- se inaugurará el 17 de Julio y contará con la presencia del autor. (C. I.)

smog

Denuncian uso de vehículos contaminantes al atardecer, para evitar sanciones. (C. 7)

acuña

Luego de su actuación en Wimbledon, el tenista chileno se prepara para el mundial. (C. 9)

dólar

Superintendencia de Valores prepara normas contables para las pérdidas derivadas del tipo de dólar preferencial. (C. 1)

interés

El Banco Central subió del 2,4 al 2,9% la tasa de interés máxima que los bancos pueden cobrar por depósitos a 30 días. (B. 1)

nazi

El ahora criminal de guerra más buscado, Alois Brunner, está en Suiza. (A. 7)

Imagen del montaje de la exposición de Robert Rauschenberg en el Museo Nacional de Bellas Artes en portada de diario *El Mercurio*, martes 9 de julio de 1985. Cortesía *El Mercurio*.

Si ser vanguardista, implica por definición estar expuesto a la obsolescencia; entonces este no fue un problema inherente a las obras chilenas presentadas en París en 1982. Pero la resistencia y negación de modelos

La yuxtaposición de los intentos chilenos de mostrar en el extranjero su autoproclamado arte de vanguardia (y la pobre recepción que encontraron entonces) con las representaciones del paisaje mostradas por Rauschenberg en 1985, evidencia dos acercamientos radicalmente distintos a la relación entre prácticas de vanguardia y política exhibidas en un contexto internacional. Si bien oponer estos ejemplos puede parecer maniqueo, mi interés ha sido explorar algunas de las razones por las cuales las prácticas conceptuales chilenas entre 1975 y 1985 han tenido hasta muy recientemente poco impacto a nivel internacional y un proyecto como el de Rauschenberg continúa recibiendo aclamación crítica. Es irónico que la última exposición de Altamirano por varios años se titulara "Pintor como un estúpido", abriendo a finales de julio, pocas semanas después de la exposición de Rauschenberg y a escasas cuerdas de ésta. La exposición funcionaba más como una antología de las obras del propio Altamirano y un pequeño cementerio de vanguardia (o paisaje de ruinas y manchas, ya que las reproducciones de obras de CADA, Leppe y otros se encontraban comprimidas entre fragmentos de vidrios, mientras lo único móvil eran los videos expuestos y la frase "paisaje", que daba a la calle en una de las vidrieras de la Galería Enrico Bucci, como si estuviese capturando un paisaje urbano en movimiento por oposición al texto de Richard estático en el muro). Pero la muestra parecía también aludir a la de Rauschenberg, sobre todo al encontrarse incluido el video "Altamirano, artista chileno", el cual mostraba al chileno en una carrera loca por arribar a la institución que acogía ahora al artista extranjero. Si en 1982 las obras chilenas parecían imitaciones obsoletas del arte de vanguardia cuando se mostraban fuera del país, o eran demasiado políticamente autorreferentes para que las audiencias europeas las digirieran, las propias interpretaciones de Rauschenberg en torno al cuerpo político chileno estaban desfasadas respecto al contexto específico que trataban, por decir lo menos. Pero en vez de culpar a Rauschenberg por su ingenuidad política, el problema continúa siendo cuán efectivas y vanguardistas fueron las prácticas conceptuales chilenas. ¿Cuál fue la relevancia de sus obras tanto dentro como fuera de sus fronteras nacionales? ¿Fue tan solo una cuestión de contexto lo que les otorgó su estatus radical, estando enraizadas en un ambiente dictatorial y opuestas a él? ¿O acaso el aparente rechazo internacional refleja una posición neocolonial que desestima el arte que viene de lugares no-hegemónicos debido a su falta de centralidad?

internacionales, aun cuando éstos eran apropiados, el intento por auto-definir estas prácticas como eminentemente chilenas, negando cualquier padre e influencia diferente a la propia, fueron factores que contribuyeron en parte al aislamiento del arte chileno de las escenas internacionales. Uno de los argumentos de este trabajo es que el problema de definir un arte de vanguardia solo en términos autorreferentes lleva a una posición insular que el caso del arte chileno fue más allá del “complejo de *finis terrae*” de un país tercermundista física y psicológicamente separado del resto del mundo, periférico en su tercermundismo. Aunque este último punto de vista ganó importancia en los ochentas a nivel internacional en medio de las políticas de la identidad y una preocupación creciente por la globalización, ayudando a redefinir el asunto del aislamiento chileno en torno al eje de lo hegemónico y lo periférico, el problema sobre la identidad nacional en el arte permanece irresuelto.

Un ejemplo. A fines del 2009, una tienda llamada “Puro Chile” fue abierta en Soho, Nueva York. Haciendo referencia al himno nacional, la tienda ofrece principalmente vinos chilenos, una de las exportaciones más prominentes del país aparte del cobre, aunque tiene un espacio separado que será crecientemente dedicado a vender ciertos productos nacionales que unen lo “tradicional” y lo “nativo” (como lana, comida y diseños mapuches) con lo “moderno” (lo cual puede ser calificado dependiendo de la ocasión, como un diseño internacionalmente adaptable y semiabstracto). En las repisas y espacios poco intrusivos, hay varios folletos exhibiendo imágenes espectaculares del paisaje chileno, particularmente de sus “bordes” y zonas fronterizas, como el desierto y la Patagonia. Es de particular interés que la sala trasera de la tienda ha sido usada para producir eventos que tienen la intención de mostrar arte chileno como otro producto de exportación. Sin embargo, si bien el interés ha sido mostrar lo “nuevo” que está pasando “allá”, los grupos conceptuales que he mencionado han sido el sustrato y fuerza restrictiva detrás de todos estos esfuerzos. Esta “influencia” puede ser vista en el espacio prominente que ocupa la “Escena de Avanzada” en el libro “lanzado” en la tienda (*Copiar el Edén*, publicado en el 2007, pero con una complicada historia de distribución internacional), la cual contó con la presencia de su editor y motor internacional, Gerardo Mosquera, así como en la charla sobre arte contemporáneo que la siguió. En esta última estuvo Arturo Duclos, pintor conceptual que emergió a comienzos de los ochentas y quien se refirió a artistas y grupos de esa década e incluso de la anterior, mientras que Camilo Yáñez se refirió a artistas más jóvenes trabajando de manera crítica con temas relacionados en parte con la identidad. ¿Quién fue a la charla? Puros chilenos. El vino parece vender mejor que el arte.

No es la intención de este trabajo solucionar este problema ni proponer una versión definitiva de este periodo, sino que he tratado de mirar algunas brechas y puntos de contacto en la escena artística chilena y sus mitos. Si en los sesentas la vanguardia en Chile era definida por medio de una apertura a otras experiencias artísticas y políticas latinoamericanas, el intervalo que produjo la dictadura militar permitió la creación de un nuevo espacio artístico que se definió en oposición a ese expansionismo y sus postulados ideológicos durante los primeros ocho años. Esta nueva vanguardia reflejó de cierta forma la postura cerrada y conservadora de la dictadura en cuanto negó cualquier forma de asimilación cultural. Es irónico que después de 1982, los artistas conceptuales chilenos y sus defensores propugnaran una forma de panlatinoamericanismo, abriéndose a otras escenas regionales bajo el signo de lo marginal en vez de establecer conexiones entre sus situaciones políticas, intersecciones históricas e influencias artísticas actuales.

El problema de cómo estas prácticas son vistas desde el exterior de sus límites territoriales de producción es una crítica bien fundada que también debe ser tomada en cuenta cuando se revisa el arte chileno. Los centros hegemónicos de producción artística y teórica continúan controlando y manejando el acceso a versiones “oficiales” de la historia, otorgando valor a algunas prácticas por sobre otras, dependiendo de su ubicación o cambiante atractivo. El problema de la traducción en las artes está relacionado con esto, cómo entender por fuera un arte que se refiere a problemas locales, o simplemente un arte que es producido en lugares periféricos (desde un punto de vista “occidental”). Si bien yo misma he realizado mis propias traducciones al mirar estas prácticas desde múltiples distancias, físicas, temporales y personales, la importancia de ellas radica en cómo estaban repensando modelos de identidad y representación, cómo estaban reinterpretando modelos interiores y exteriores para criticar a la sociedad del momento, proponiendo otros modelos de acción, comunicación y experiencia en la vida cotidiana. Uno de los valores de estas obras fueron los modelos contestatarios que proponían, los cuales estarían insertos en un espacio entremedio de irresolución, apertura y ambigüedad que podrían sugerir otras avenidas para el ser, ya sea en un evidente medio represivo o no. Si bien eran conservadoras en su postura aislacionista y aun cuando estaban enraizadas en el contexto dictatorial nacional, las prácticas conceptuales chilenas entre 1975-1985 propusieron diferentes maneras de experimentar el espacio, el cuerpo y la vida cotidiana que se deleitaban en la ambivalencia, las intersecciones, traspasando límites mientras tomaban en cuenta el espacio del cual surgían. Apareciendo en un momento de crisis, reafirmaban el valor de la criticalidad y la transformación, apuntando a otras maneras

de producir espacio y corporeidad. Si este tipo de discurso ha recibido en los últimos treinta años más validación a través de críticas poscoloniales, y convertiría a estas prácticas en versiones adelantadas de las mismas, esta coincidencia temporal es menos importante que la posibilidad sugerida por ellas de cambiar los mapas de la realidad, creando formas diversas de acción social.

Bibliografía

- CAMNITZER, LUIS. *Conceptualism in Latin America: didactics of liberation*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2007. Impreso.
- CAMNITZER, LUIS Y JEAN FARVER, EDS. *Global Conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum of Art, D.P.A., 1999. Impreso.
- DELEUZE, GILLES. *Kafka. Towards a Minor Literature*. 1975. Trad. Dana Polan. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 1986. Impreso.
- DITTBORN, EUGENIO. *Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década del ochenta*. Santiago: sin editorial, 1980. Impreso.
- GALAZ, GASPAR Y MILAN IVELIC. *La Pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso: Universidad Católica, 1982. Impreso.
- . *Chile Arte Actual*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988. Impreso.
- GALAZ, GASPAR, PATRICIO M. ZÁRATE, ALEJANDRA WOLF, EDS. *Entre Modernidad y Utopía, Segundo Fascículo, Período 1950-1973, Chile 100 Años*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. Impreso.
- GALENDE, FEDERICO. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60s a los 80s)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso.
- MELLADO, JUSTO PASTOR. *La Novela Chilena del Grabado*. Santiago: Editoriales Economías de Guerra, 1995. Impreso.
- MITCHELL, W. T., ED. *Landscape and Power*. 2da ed. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1994. Impreso.
- MOSQUERA, GERARDO, ED. *Copiar el Edén. Arte Reciente en Chile/Copying Eden. Recent Art in Chile*. Santiago: Ediciones y Publicaciones Puro Chile, 2006. Impreso.
- NEUSTADT, ROBERT. *CADA DIA: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. Impreso.
- OYARZÚN, PABLO, NELLY RICHARD Y CLAUDIA ZALDÍVAR, EDS. *Arte y Política*. Santiago: Universidad Arcis and Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005. Impreso.

- PEDRAZA, GONZALO. "Landscape and Visuality in Contemporary Chilean Art." *Atacama Lab*, ed. Incubo, 5-47. Chile: Incubo, 2008. Impreso.
- PINOCHET, AUGUSTO. *Pinochet: Patria y Democracia*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1983. Impreso.
- RICHARD, NELLY. *Cuerpo Correccional*. Santiago: Francisco Zegers Editores, 1980. Impreso.
- . *Una mirada sobre el arte en Chile, octubre 1981*. Santiago: sin editorial, 1981. Impreso.
- . *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2007. Impreso.
- . *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973*. Melbourne: Art & Text, 1986. Impreso.
- . *Márgenes e Instituciones*, 2da edición. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007. Impreso.
- . (ED.). *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- SARDUY, SEVERO. *Ensayos Generales Sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- SOJA, EDWARD. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagines Spaces*. Cambridge, MA: Blackwell, 1996. Impreso.

Revistas

- ALIAGA, MARÍA ESTER. "En medio de la crisis: los caminos no conducen a Chicago", *Revista Apsi*, 4-7 Oct., 1983. Impreso.
- Art Press*, N° 62, (Sept. 1982). Impreso.
- BRUGNOLI, FRANCISCO. "Una fatiga, un agotamiento", *La Separata*, N° 2 (May. 1982). Impreso.
- DONOSO, CLAUDIA. "El match de la vanguardia," *Revista Apsi*, 18 Nov.- 1 Dic., 1985: 49. Impreso.
- "El genio de los desechos", *Revista Hoy*, 22-28 Jul., 1985: 35. Impreso.
- FOXLEY, ANA MARÍA. "De ayer y hoy," *Revista Hoy*, 28 Abr.- 4 May., 1982: 32. Impreso.
- "Seminario Arte Actual Información Cuestionamiento," *La Bicicleta*, N° 4, Agosto-Sept., 1979: 43-46. Impreso.
- LOMBARDO, FRANCESCA. "Apunte y glosa", *La Separata*, N° 6, Jul. 1983: 6. Impreso.
- MELLADO, JUSTO PASTOR. "Seminario. Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica", *Cuadernos de/para el análisis*, N° 1, Dic. 1983: 9. Impreso.
- "Necrofilia, Mon Amour (extractos de un texto de Joseph Kosuth en *Artforum*, mayo de 1982)", *La Separata*, N° 5, Oct. 1982: 2. Impreso. Originalmente publicado por Joseph Kosuth como "Portraits: Necrophilia Mon Amour," *Artforum* 20 (Mayo 1982): 58-63. Impreso.

- "Rauschenberg & Co.", *Revista Cauce*, 30 Jul.- 5 Agost., 1985: 30. Impreso.
- RICHARD, NELLY. "Chile en la XII Bienal de París," *La Separata*, N° 6, Jul. 1983: 1. Impreso.
- . "Dos enfoques de la plástica," *Revista CAL*, N° 1, Jun. 1979: 11. Impreso.
- . "La pintura en Chile' de Galaz e Ivelic: una instancia redefinitoria para el arte chileno", *La Separata*, N° 1, Abr. 1981. Impreso.
- . "Nelly Richard responde a un cuestionario. Los chilenos en la Bienal de París 1982", *Revista Pluma y Pincel*, N° 2, verano 1983: 24. Impreso.
- . "Segundo Encuentro Franco-Chileno de Video Arte: encuentro y desencuentros (notas)", *La Separata*, N° 6, Jul. 1983: 6. Impreso.
- "Un catálogo de miedo," *Revista Hoy*, 5-11 Nov., 1980: 44-45. Impreso.
- VALDÉS, ADRIANA "'Caption' es palabra capciosa", *La Separata*, N° 1, Abr. 1982: 1. Impreso.
- VALDÉS, ADRIANA. "Meta(le) crítica acerca del libro de Nelly Richard. Una mirada sobre el arte en Chile, Santiago, 1981", *La Separata*, N° 2, May. 1982. Impreso.
- "Video Arte: Alternativa en gestación", *Revista Pluma y Pincel*, N° 3 (Mar. 1983): 29. Impreso.

Periódicos

- "Colonización de Chiloé y Aisén", 21 febrero, 1975. Impreso.
- HUERTA, ISMAEL. "Respuesta a informe de la ONU", *El Mercurio*, 18 octubre, 1975. Impreso.
- "Llega R. Rauschenberg", *El Mercurio*, 14 Julio, 1985. Impreso. Impreso.
- "Nueva operación para erradicar campamentos", *El Mercurio*, 23 Mar., 1977. Impreso.
- "Plan para colonizar la zona Austral", *El Mercurio*, 15 de febrero, 1975. Impreso.
- SOMMER, WALDEMAR. "1977: año de afirmaciones plásticas", *El Mercurio*, 8 enero, 1978. Impreso.
- . "Rauschenberg, el gozo creador", *El Mercurio*, 21 Jul., 1985. Impreso.
- "Traiguén, el Far-West Chileno, cumple 100 años", *El Mercurio*, 2 Dic., 1978. Impreso.

Catálogos

- MELLADO, JUSTO PASTOR. *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1985. Impreso.
- ROBERT RAUSCHENBERG. *A Retrospective*, ed. Walter Hopps and Susan Davidson. New York: Guggenheim Museum, 1997. Impreso.

Internet

- VARAS, PAULINA. "De la vanguardia artística chilena a la circulación de la *escena de avanzada*". Investigadora Privada blog. Julio 5, 2008. Web. Ab. 30, 2010. <<http://paulinavaras.wordpress.com/2008/07/05/de-la-vanguardia-artistica-chilena-a-la-circulacion-de-la-escena-de-avanzada/#more-34>>.
- HONORATO, PAULA Y LUZ MUÑOZ. "Una mirada sobre el arte en Chile". *Recomposición de escena: 8 publicaciones de artes visuales en Chile. Textos de arte en Chile 1973-2000*. Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Web. Abr. 30, 2010. <<http://www.textosdearte.cl/recomposicion/mirada2.html>>.

Videos

- Altamirano / Artista Chileno*. Carlos Altamirano. 1981. Video.
- Zona de dolor*. Por Diamela Eltit, dirigido por Lotty Rosenfeld. 1980. Video registro de acción de arte.
- El día de mi madre*. Por Carlos Leppe. 1981. Video registro de *performance*.
- El Estado Soy Yo*. Carlos Flores. 1985. Video.
- Estrella Acción*. Gonzalo Mezza. 1979. Video.

Sobre las autoras

Fernanda Carvajal

(Santiago, 1982) es Socióloga de la Pontificia Universidad Católica de Chile y candidata a Magíster en Comunicación y Cultura en la Universidad de Buenos Aires. Es coautora del libro *Nomadismos y Ensamblajes, Compañías Teatrales en Chile 1990-2008* (Cuarto Propio, 2009) y ha publicado artículos en revistas chilenas y argentinas. Actualmente es docente en el Instituto de Sociología de la Universidad Católica y es miembro de la Red de Conceptualismos del Sur. Investiga y vive alternadamente en Santiago y Buenos Aires.

María José Delpiano

(Santiago, 1982) es Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2006) y Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (2010). Actualmente se desempeña como profesora asistente en el Instituto de Estética de la Universidad Católica, donde dicta las cátedras de Historia del Arte I y II.


Carla Macchiavello

(Santiago, 1978) es Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Historia del Arte y Crítica (2005) y Doctora en Historia del Arte (2010) en Stony Brook University, Nueva York. Su trabajo se ha centrado en el arte contemporáneo, con un énfasis en América Latina, investigando en medios como la *performance*, el video y distintas prácticas conceptuales. Ha publicado en revistas y catálogos en Estados Unidos y América Latina, realizando también curatorías en distintos países. Actualmente se desempeña como profesora asistente de Historia del Arte en la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

ENSAYOS SOBRE ARTES VISUALES

Fernanda Carvajal – María José Delpiano – Carla Macchiavello

Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile es resultado del primer Concurso de Ensayos de Investigación, organizado el año 2010 por el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Moneda. Los tres ensayos seleccionados corresponden a *Yeguas*, de Fernanda Carvajal, una exposición sobre el contexto artístico y político en que intervienen las *performances* del colectivo de arte Yeguas del Apocalipsis (Francisco Casas y Pedro Lemebel) a partir de 1988; *Las operaciones críticas de Eduardo Vilches para el grabado en Chile*, de María José Delpiano, que aborda y analiza la doble ruptura que generó Vilches sobre la técnica y la comprensión del grabado en Chile, así como el giro conceptual que experimentó esta técnica desde entonces; y *Vanguardia de exportación: la originalidad de la "Escena de Avanzada" y otros mitos chilenos*, ensayo en el que Carla Macchiavello asedia el problema de las tensiones discursivas de conceptos como "vanguardia", "conceptualismo" y "margen", presentes en textos y obras de la llamada "Escena de Avanzada". Destacan en ellos la revisión de las genealogías artísticas y de los supuestos teóricos para explorar y cuestionar, desde la recepción de textos y obras, las categorías y conceptos que se han reconocido y determinado en el ámbito de la crítica cultural en Chile durante los años '70 y '80. A partir de documentos y fuentes primarias, las autoras abordan temas como el desarrollo artístico y pedagógico del grabado, las acciones, intervenciones y *performances*.


CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES



9 789560 002709