

# CUADERNOS DE / PARA EL ANALISIS 1

- \* Vanguardia e Instituciones
- \* Referencialidad política en el campo de las artes visuales
- \* Problemática de una cultura periférica
- \* Feminismo e Identidad social

1.17083  
C961  
1983  
c.1

Nº 1 - Diciembre 1983 - Santiago de Chile



CENTRO CULTURAL  
PALACIO  
LA MONEDA

**CENTRO DE  
DOCUMENTACIÓN  
ARTES VISUALES**

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley N°17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.

EC W/EN  
709.17083  
C969  
1983  
C.1

Editores: Justo Mellado / Nelly Richard

## POR UNA LECTURA DE LA F(R)ASE

La mayoría de los trabajos aquí presentados han sido **textos escritos para ser leídos en ocasiones reglamentadas de oralidad pública**: Seminarios y Debates.

Publicar un material que ha sido ya expuesto a sanción significa cargar la palabra con el peso de las circunstancias que la dejaron entonces irresponsada; en suma, no resignarse a que esa palabra permanezca **confiscada** por el silencio de aquellos que sigue reclamando como interlocutores.

Insistir en la publicación de este material significa, además, superar las circunstancias de debate en que está solo permitido —en un simulacro de enfrentamiento— exhibir los argumentos de fuerza en la batalla por el sentido.

Un público de arte no se constituye sólo por su asistencia libre espectadora a una serie de debates, sino por la estructuración colectiva de una mirada responsable y cooperante en el proceso de análisis de las obras. Dicho público está por constituirse como núcleo específico de lectura.

## **PROGRAMA**

### **I.— VANGUARDIA E INSTITUCIONES**

La noción de Vanguardia es aquí considerada bajo dos aspectos: en cuanto modelo de anticipación social de una nueva creatividad; en cuanto movimiento fundacional que ambiciona constituirse en Referente Histórico.

Los textos presentados a continuación problematizan las condiciones de operatividad de ese modelo de Vanguardia: vale decir, su relación al aparato dominante y al complejo de instituciones que regulan el funcionamiento social, en la medida que la inscripción histórica de las manifestaciones vanguardistas pasa por la negociación de su propio espacio en el interior del campo de fuerzas que administra la institucionalidad cultural y política.

### **II.— REFERENCIALIDAD POLITICA EN EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES**

Los textos aquí reunidos fueron leídos o publicados con motivo de las exposiciones realizadas en Galería SUR en el curso de 1983. Este espacio fue ocupado como plataforma de debates con el fin de ir ensayando un análisis de las obras consideradas en su extensividad crítico-política.

La escritura practicada es contingente en cuanto regida —en su movimiento— por el curso de la actualidad cultural que pone en marcha el dispositivo crítico; los textos pretenden, sin embargo, superar el espontaneismo de un comentario que se agota en la inmediatez de su relación al objeto, perfilando sus opciones de trabajo más allá de los límites circunstanciales que autorizan la aparición o desaparición de tal objeto.

### 1) Primer momento: el reposicionamiento de la pintura

El reposicionamiento de la pintura, marcado por una vuelta a la estética del cuadro, aparece sancionando el debilitamiento de la **escena de avanzada**: escena, hasta entonces, generadora de intervenciones vivas en el cuerpo social usado como soporte de creatividad.

Estos textos toman a su cargo las dos primeras exposiciones de Galería SUR 1983 que sintomatizan ese retorno a lo pictórico, mostrándose atentos al desplazamiento de referentes operado entre ambas escenas como a su significación en términos de productividad artístico—social.

### 2) Segundo momento: la función de ilustración

Esta secuencia de textos se propone indicar y medir las resistencias que hilvanan el traje de la (re)compostura plástica. Dicha operación postula un arte cuya función ilustra el combate social, jugándose a interpretar los intereses populares —la teoría del artista como expresión del inconciente colectivo— y a testimoniar la voluntad de cambio social. Los trabajos analizados reinscriben las prácticas de arte en una postura de subordinación estructural, operando una retorsión del campo cultural como visibilidad expresiva de lo orgánico—político.

### 3) Tercer momento: dos tentativas de re/citación pictórica

Ya sea desde el terreno de la fabulación metapictórica como desde la reivindicación discursiva de la sentimentalidad, las obras presentes de Dávila y Díaz re/toman el programa (in)cierto de la crítica pictórica para responder a la interpelación de las tendencias que caracterizan los dos momentos anteriormente (s)indicados en esta sección.

## III.— PROBLEMATICA DE UNA CULTURA PERIFERICA

Los fenómenos de marginalización cultural que afectan a los países en situación periférica anclan el objeto de la siguiente reflexión.

El estudio en cuestión (se) trabaja la posibilidad de revertir las condiciones que obligan a esas culturas a depender de las normas de significación internacional y a disputar su estatuto de legitimidad histórica dentro de un marco de lectura que las censura en cuanto minoritarias.

Asumiendo la historia de esas culturas como proceso de transferencia y de sustitución en los que toda producción de formas aparece condicionada por el procesamiento crítico de referentes internacionales, se propone desconstruir el mito primitivista de la "identidad latinoamericana".

#### IV.— FEMINISMO E IDENTIDAD SOCIAL

Se abre aquí el pensamiento feminista a una reflexión acerca de la inserción de la mujer en diferentes estructuras de signos históricamente represoras de su condición.

La hipótesis con cual se opera postula lo femenino como disidencia de identidad: como polo de tensión creativa que actúa en el interior de toda dialéctica subjetiva.

En fin, como estrategia de lenguaje susceptible de jugarse en toda práctica que pone en crisis el código de representación dominante y quiebra la Ley del discurso mayoritario.

## INDICE

### I.- Vanguardia e Instituciones

- Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica. pág. 17  
*Justo Mellado.*
- Algunas observaciones a "Vida cotidiana, cultura y sociedad: Chile, 1973—1982" de J.J. Brunner. 32  
*Justo Mellado.*

### II. Referencialidad política en el campo de las artes visuales

- Primer momento: el reposicionamiento de la pintura.
- Retroactivaciones de un proceso. *Nelly Richard.* 47  
Texto publicado en el catálogo de la exposición DIAZ/DITTBORN/  
DUCLOS/BENMAYOR/LEPPE, Galería Sur, abril 1983.
- Inversión de escena. *Nelly Richard.* 52  
Texto escrito para ser leído en el debate acerca de la exposición  
PROVINCIA SEÑALADA (organizada por Gonzalo Díaz y Carlos  
Leppe), Galería Sur, agosto 1983.

## Segundo momento: la función de ilustración

- Defensa de la in/disposición objetual en contra de la errancia manual de estos tiempos. *Justo Mellado*. pág. 59  
Texto escrito para ser leído en el debate acerca de la exposición PAISAJE (Brugnoli/Errázuriz), Galería Sur, septiembre 1983.
- Desde el andén. *Nelly Richard*. 62  
Texto escrito para ser leído en el debate acerca de la exposición PAISAJE (Brugnoli/Errázuriz), Galería Sur, septiembre 1983.
- Paisaje. *Justo Mellado*. 66  
Texto escrito para ser leído en el debate acerca de PAISAJE (Brugnoli/Errázuriz), Sala del Instituto chileno-francés de Valparaíso, septiembre 1983.
- Contingencia. *Justo Mellado* 70  
Texto escrito para ser leído en el debate acerca de CONTINGENCIA, exposición de Cocodedo/Parada en Galería Sur, septiembre 1983.
- Ahora Chile. *Justo Mellado* 77  
Texto escrito para ser leído en el debate acerca de AHORA CHILE, exposición colectiva en Galería Sur, noviembre 1983.

## Tercer momento: dos tentativas de re/citación pictórica

- Acerca del mecanismo de la cita en el materialismo pictórico de Juan Dávila. *Nelly Richard*. 85  
Texto escrito para el catálogo de la exposición FABULA DE LA PINTURA CHILENA de Juan Domingo Dávila, Galería Sur, diciembre 1983.
- La disputa de la cita bíblica. *Justo Mellado*. 90  
Texto escrito para el catálogo de la exposición FABULA DE LA PINTURA CHILENA de Juan Domingo Dávila, Galería Sur, diciembre 1983.
- Cuestión de etiqueta. *Justo Mellado* 96  
Nota de presentación de la obra de Gonzalo Díaz en el catálogo de la Bienal de Sidney - 1984.
- Nota de presentación de la misma obra en el Catálogo de Galería Sur, diciembre 1983.

## III. Problemática de una cultura periférica

- Culturas latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la diferencia?. *Nelly Richard*. 103  
Texto escrito para el Catálogo de la Bienal de Sidney 1984 y reproducido en el Catálogo de Galería Sur, diciembre 1983.

#### IV. Feminismo e Identidad Social

Los descontroles del sentido. *Nelly Richard.*

113

Texto publicado en revista NOS/OTRAS, noviembre 1983.

Un femenino obrando en el lenguaje. *Nelly Richard.*

120

Texto escrito para ser presentado en el II Encuentro Feminista Latinoamericano, Lima, agosto 1983.

# 1. VANGUARDIA E INSTITUCIONES

La noción de Vanguardia es aquí considerada bajo dos aspectos: en cuanto **modelo** de anticipación social de una nueva creatividad; en cuanto **movimiento** fundacional que ambiciona constituirse en Referente Histórico.

Los textos presentados a continuación problematizan las condiciones de operatividad de ese modelo de Vanguardia: vale decir, su relación al aparato dominante y al complejo de instituciones que regulan el funcionamiento social, en la medida que la inscripción histórica de las manifestaciones vanguardistas pasa por la negociación de su propio espacio en el interior del campo de fuerzas que administra la institucionalidad cultural y política.

## ENSAYO DE INTERPRETACION DE LA COYUNTURA PLASTICA.

Justo Mellado

“Toda la plástica chilena a todo lo largo de esta década, puede ser leída como la **disputa de las citas bíblicas**. la mancha que funda. La escritura que funda. Toda la plástica chilena es una sucesión de Pietás, Moiseses, Vías Crucis, Santos Sudarios, puestos en tensión por la más avanzada tecnología de la reproducción mecánica”.

## 1. ESPACIO PLASTICO Y ESPACIO POLITICO

(...)

Todo relato sobre vanguardias remite a las nociones de **movimiento** y de **estrategia** para poder responder a las preguntas siguientes:

- 1) ¿De qué movimiento es vanguardia la vanguardia?
- 2) ¿Cuál es la estrategia que consolida y la consolida?

Ambas respuestas exigen precisar de antemano de qué vanguardia se trata y por qué su nominación nos convoca. Se trata, sin más, de la vanguardia plástica chilena, que extiende su campo de maniobra a través del espacio cultural chileno a todo lo largo de esta década. Su mención nos convoca porque su deflación actual permite pronunciar desde aquí un discurso sobre algunos rasgos peculiares de su historia. Rasgos que su propia historiografía no podrá considerar. Hemos aprendido que solo se escribe para consagrar a Otro y consagrar(se) modelando al Otro como Obra.

Baste decir por ahora que la existencia de la vanguardia plástica **insiste** en el espacio cultural chileno. Veremos de qué manera. En lo inmediato, la cuestión es saber, en primer lugar, ¿en qué nivel de contradicción específica de dicho espacio cultural se ubica la emergencia de la vanguardia plástica? ; en segundo lugar, ¿cuál es el efecto discursivo —como efecto político— de su primera cadena de habla? .

Todo comienza alrededor de los años 77-78. Es un momento en que el campo del discurso político se reconoce como relato de una crisis teórica de envergadura. Uno de los rasgos de su reconocimiento se presenta como puesta en estado de sitio de la noción misma de vanguardia política. Ahora bien: en la misma época, los grupos que en el espacio plástico se instalan como referentes fundacionales reproducen en su cadena enunciativa y distributiva los mismos patrones de inscripción social que son puestos en cuestión en el campo del discurso político. Es decir, reproducen la escolaridad del modelo de Iskra.

Es posible que no todos los presentes conozcan la referencia. Iskra: el periódico de Lenin. En ruso, la chispa. A propósito, una frase de Mao: la chispa encenderá la pradera. Toda la vieja China semi-colonial y feudal arderá en una gran llamarada. Toda la vieja China es leña seca. Como decir, toda la vieja tradición pictórica chilena arderá en una gran llamarada por el efecto energético de la chispa que se sabe y se la sabe por libro: La chispa que es siempre el Verbo que era en el principio como condición de toda inseminación histórica. El Verbo como visibilidad de la verdad política en la exhibición de su encarnación, en el entendido que toda verdad comporta su política de la verdad, y que toda política de la verdad trae consigo su policía. Y en el comienzo de toda política está Iskra, el periódico, el soporte editorial que más que un periódico es un Organizador colectivo. Manifestando su pre-tensión, lo que no hace la vanguardia plástica es construir un espacio entre sí y su base social de apoyo. Es decir, no logra construir su opinión.

La modificación de su escenario acarreará la modificación de su habla. Este es el ABC de la sobrevivencia.

El segundo campo, por efecto de la importación e imposición de una escritura, se revela como campo inconstituído en proceso de constitución como tal. Emerge. Solo con ello, se pone. Se instala.

¿Bajo qué condiciones, emerge una escritura? Emerger, digamos, para la comodidad, es ser puesto en circulación. Tenemos: grupo emisor (escritor); soporte editorial determinado; equipo de circulación del soporte; modo de circulación en el seno de una coyuntura intelectual. Otro nivel: soporte editorial y espacio de exhibición de obras. Dos tipos de "soporte" de una puesta en consumo: lectiva y visual. Algo decisivo: lo lectivo se da, curiosamente, a ver, y no a leer. Su lectura es propuesta, objetivamente, como visión.

Tenemos, pues, un golpe de estado "real", que modifica un objeto (la sociedad chilena); tenemos un golpe de estado "textual", que constituye un espacio.

Modificación y constitución son dos tipos de respuesta a una crisis de nominación. Con una salvedad. Al irrumpir la vanguardia plástica, esta necesita declarar su anterioridad como un corpus sin historia, sin tradición. Es, precisamente, lo que le permite instalarse como fundación.

Pues bien; en 1977-78, ambos campos discursivos —plástico y político— no establecen espacios visibles de contacto; sin embargo, por el carácter de sustitución política que asume el campo cultural en la actual coyuntura las relaciones que se mantenían ocultas adquieren un grado de convergencia tal, que se facilitan las vías de aproximación para el estudio de sus desarrollos anteriores. El hecho de que hoy se articulen de manera especial exige ser estudiado con rigor, en un momento en que el optimismo renovador del pensamiento democrático chileno omite graciosamente sus traumas en virtud de la urgente necesidad moral de avance y de solución de los grandes problemas nacionales.

Exagero, sin duda. Todos sabemos que la moral es el anverso de la economía —¡para no hablar de la economía de los discursos!

Tenemos, entonces, en 77-78: por un lado, un campo de discurso político atravesado por una crisis; por otro lado, un campo de discurso plástico que se constituye como irrupción formal. Ambos campos, pertenecientes a lo que "grosso modo" podemos denominar **espacio cultural** democrático, sufren modificaciones sustanciales en virtud de acometidas externas de distinto carácter: el primero —campo del discurso político— por efecto del golpe de estado se queda sin escenario sobre el cual hablar.

(...)

Del 77-78 al 82-83 la energía calórica y lumínica de la llamarada se ha limitado en intensidad, pero ha acrecentado su extensión, así como también, ha cambiado de portador. No es que el escenario plástico haya cambiado de manera radical, sino que su habla, "representada" por el habla de su grupo estructurante, se sobredimensionó en relación a las obras que dió efectivamente a producir. Tenemos en el caso del campo político un escenario cuya modificación acarrea consigo el modo de su nominación; tenemos en el caso del campo plástico un habla que dice muchísimo más de lo que efectivamente soporta el escenario que da a producir en su escritura. Su inflación es mayor que su soporte.

Para referirme al período inflacionario hablaré de **vanguardia plástica**; con el objeto de designar su **período de deflación**, solo de **escena avanzada**. Ambas denominaciones adquieren su derecho de circulación a partir de dos textos claves para la comprensión de los períodos: **Postulación de un margen de escritura** (1981) y **Una mirada sobre el arte en Chile** (1982), escritos por Nelly Richard.

El período inflacionario, sancionado por el texto que indico marca su máxima tensión discursiva a fines de 1981. Desde allí se inicia la deflación. Pero en su estado de máxima tensión, este texto declara el primer intento de precisar el carácter de los trabajos de la escena como programa plástico, pese a la gran diversidad de obras recuperadas como antecedente. Lo que este texto opera, en junio de 1981, es un gran desplazamiento.

Por una parte, establece los límites de la vanguardia plástica; por otra parte, presentándola en un grado de homogeneidad que no poseía, intenta un arriesgado desplazamiento discursivo. El campo plástico se estrecha, y, en su movimiento reductivo no logra construir un público. Hay uno posible a la espera en el campo del discurso político. Al menos —se sospecha— existe una tradición de lectura. Lo que intenta ese texto es exportar un modelo de producción de signos que se desea modélico a la crisis del discurso político.

Ambos campos poseen entonces un desarrollo discontinuo. El primero logra recomponerse con rapidez. La rapidez que le permite el peso de su propio acumulado. En su globalidad, se trata de un campo que reabsorbe sus crisis para seguir avanzando. Posee una historia en la que puede apoyarse, descubriendo en ella gérmenes de recomienzo y reactivación. Si le cambian el escenario, se las arregla, mal que mal, para producir el habla conveniente a los nuevos tiempos. El campo plástico, en tanto inaugural, carece de tradición. Precisa declarar el territorio que ocupa, "leña seca", para hacer arder todos los referentes anteriores en una gran llamarada.

¿Qué ocurre entretanto? El intento de desplazamiento se enfrenta con un campo político en vías de recomposición global. Recomposición que se sostiene gruesamente en una lectura historicista; única lectura posible de convertir su crisis en movimiento positivo de regeneración.

Un elemento básico de esta regeneración es la reivindicación de un nuevo tipo de representación política. Se trata entonces de un campo que dice haber resuelto en sus propios términos su crisis y no se hace permeable a la ofensiva violenta del efecto criollo de una lectura que se sostiene en referentes teóricos que la izquierda chilena siempre ha mirado con sospecha.

La vanguardia plástica —en una de sus tendencias— se apoya en esos referentes e invierte su conocimiento en polo de acumulación al interior del espacio cultural. El campo político ya había conocido irrupciones similares a comienzos de la década del setenta por la vía de Althusser. Ciertamente, un Althusser absolutamente cercenado de su antecedencia bachelardiana y spinozista.

La vanguardia plástica, habiendo realizado la “revolución teórica” en el campo plástico —es el supuesto con que se trabaja— intenta extender su discursividad al campo político, que en esto de las “revoluciones teóricas” ya se decía venir de vuelta.

Lo que la recomposición del campo político postula no es una revolución teórica sino una **renovación programática**. Pretender informar los discursos políticos por la vía de la extensión del formalismo literario francés, en un medio recompuesto gracias al historicismo gramsciano, no podía sino indicar una nueva causa de exclusión y aislamiento, para esa misma tendencia de la vanguardia plástica.

La fase de deflación de la vanguardia plástica, es decir, cuando se da a nombrar como escena de avanzada en **Una mirada sobre el arte en Chile**, sanciona el quiebre de lo que habría sido su frente. En ese entonces (1981), una tendencia de dicha escena opta por una política anti-formalista y se juega a desplazar hacia el campo plástico los efectos de la renovación programática del campo del discurso político. Es lo que pretendo demostrar a todo lo largo del Seminario.

En verdad, dicha tendencia no opta por el anti-formalismo. El historicismo que sostiene su discurso hace que esa tendencia sea naturalmente anti-formalista. Ahora, es el discurso de Nelly Richard quien había unificado sus posiciones como pertenecientes a un mismo frente.

Sin embargo no hubo frente. Yo denomino frente a ese espacio en el que todavía no se resolvía el problema de la hegemonía. Pero no es propiamente un frente. Es un **frente de textos** que se dan a conocer en momentos precisos. Frente y escena no es lo mismo. Cuando hablo de este escena pienso que se le daba el atributo de frente, cuando carecía de todo para constituirse en frente.

(...)

Para entrar en la materia de esta segunda sesión, vuelvo a la distinción entre campo político y campo plástico.

El primero se recompone a partir de una voluntad que re—escribe su historia. El segundo, en su período inflacionario, no reescribe una historia; **declara fundarla**. Digamos que **funda una escritura**. Veremos qué es lo que oculta en esa funda. En todo caso, lo que da a leer, no es la escritura de la historia plástica chilena, sino la escritura de sus propias condiciones de ocupación territorial.

Preciso el itinerario: 1) Instalación del núcleo de vanguardia; 2) Consolidación de su escena; 3) Extensión discursiva desde el campo plástico al campo político, fracaso de su extensión y quiebre de su frente; 4) Retraimiento y deflación.

## 2.- LAS ESCENAS DE ESCRITURA

(...)

A partir de estas consideraciones preliminares es posible sostener la hipótesis según la cual la presentación chilena en la 12ª Bienal de París **no refleja** la fuerza transformativa que dichos trabajos postulaban, todavía en abril 82, en la coyuntura interna. Son los operadores que forman parte de la escena quienes no asumen la naturaleza de las infracciones vehementemente declaradas en/por la escritura que ésta ha dado a producir, pero que al mismo tiempo los ha constituido en dicha facultad. Es el instante que marca el retraimiento de los operadores de ese plus de sentido que Nelly Richard les atribuye. Precisamente, el texto editado a propósito de **Una productividad llamada margen**, en Galería Sur, el 30 de junio de 1981, expone los términos de un programa plástico—político que sobredimensiona el rol y el carácter de la producción significativa de la escena de ese entonces, que reúne a un conglomerado heteróclito de artistas más preocupados por adquirir el atributo de la modernidad que de postularse como operadores de una anticipación política. Porque de lo que se trata, es de la **imposición de una ficción literaria** por parte de esa escritura, que si bien acusa la deflación de su frente interno, todavía está en condiciones de asumir el último riesgo de sacar a pasear su patio trasero. El registro fotográfico de ese patio es lo que llevará en su Valija Diplomática.

Sólo una ficción literaria que apunta a disolver las fronteras de lo poético, de lo plástico y de lo político y postula dichos espacios como convergencia de una identidad cultural en crisis de representación, puede plantearse la necesidad de estatuir una escena plástica desde la cual establecer una base de apoyo resistente que precise los límites de una producción dispuesta a proponerse como modelo de anticipación crítica de una nueva creatividad social. La escena así constituida permite el despegue de acometidas discursivas que combaten las nociones habituales de representación política, desde

la afirmación de una práctica artística autónoma, con las características que Nelly Richard anota en **Postulación de un margen de escritura** (junio de 1981) y que CADA proclama en las páginas de **Ruptura** (agosto de 1982).

En su fase ascendente, es preciso recordar que el desarrollo de esta escena recibe el efecto de la mirada atenta proveniente del movimiento de renovación de las ciencias sociales chilenas, que, esmeradas en encontrar nuevos cauces a sus proyecciones estratégicas, encuentra no solo en la plástica, sino también en la música y el teatro, elementos eficaces para la cohesión de su utopía. Este fenómeno sobredimensiona la importancia de la lucha por la hegemonía en la escena de avanzada, en tanto la cohesión de la utopía política del movimiento democrático supone la consolidación de una plataforma uniforme y totalizante de desarrollo del campo cultural como espacio de sustitución de la intervención política en este período, porque es en el seno de este espacio y en el rodaje de sus aparatos de intervención que se producen y reproducen los temas básicos de constitución de una nueva opinión pública.

Revisemos el itinerario de la travesía. La escena de avanzada en su constitución como ficción literaria presenta dos momentos básicos.

El primero, que se desarrolla entre 1975 y 1981, está marcado por la reivindicación militante de su irrupción formal respecto al propio sistema de arte, atribuyéndose el carácter de una verdadera ruptura epistemológica. A la luz de esta pretensión propongo la relectura de un conjunto de textos, que a propósito de **Final de Pista** (Dittborn, 1975) y **Reconstitución de escena** (Leppe, 1979), reúnen temporalmente a un grupo heterogéneo de escritores (Nelly Richard, Ronald Kay, Adriana Valdés, Enrique Lihn, Cristián Hunneus).

No solo 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? ).

El segundo momento, que va desde 1981 hasta la fecha, comprometiendo su desarrollo a mediano plazo, indica la proyección y recuperación política de la irrupción formal anteriormente anotada. Entre uno y otro momento tiene lugar un desplazamiento de las escrituras que instalan en un comienzo a la escena como ficción.

El primer momento está caracterizado por una enconada lucha sostenida por dos escrituras ligadas a las obras de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn; momento cuyo punto cúlmine puede estar indicado por la edición, en noviembre de 1980, de dos textos: **Cuerpo Correccional** de Nelly Richard y **Del espacio de acá** de Ronald Kay.

Textos (todavía) no leídos.

Ambas estrategias, por carecer de plataformas de repercusión en el campo cultural del movimiento democrático fueron perdiendo paulatinamente su rol convocante y dejaron el espacio interpretativo a la componente sociologista de los discursos sobre arte. Esta última, al presentarse como la extensión en la plástica de la plataforma de convocación política de la convergencia socialista en su componente historicista, recupera el carácter irruptor de las prácticas de arte que definen a la escena de avanzada en su fase de inflación y las enmarca en su proyecto global de re/socialización; única posibilidad para ésta tendencia de entrar en la historia como propuesta figurativa/discursiva anticipatoria de los deseos del inconciente colectivo popular.

Y única ocasión de los grupos de decisión política para poner orden en el espacio avanzado de la poesía y la visualidad. Si aceptamos indicios que permiten hablar de espacios avanzados en lo que se refiere a la crítica del discurso político. En algún lugar, esos deseos del inconciente colectivo, hechos presentes por esas obras que ponen en exhibición su escena, la del inconciente (se dice), están inscritos antecediendo al lenguaje; solo que no habrían sido puestos en palabra. El discurso sobre las obras y las obras de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn son significativas a este respecto.

(...)

La antecendencia tiene dos formas: por una parte, como anticipación política a la que hacía referencia en la figura de la utopía; por otra parte, la antecendencia de un Algo impreso en el inconciente colectivo como huella indeleble de la categoría del interés objetivo. Huella profunda que impone desde su anterioridad de lengua la necesidad de su expresión.

Mientras el lenguaje poético recuerda su existencia, realiza la misión del Bautista. El lenguaje poético, entonces, pone la palabra, el deseo colectivo. Y este es siempre posterior a la huella que lo funda. El lenguaje representa y reproduce esa huella en miles de copias, según sea el grado de desarrollo de las fuerzas productivas.

En la actual coyuntura, marcada políticamente por la emergencia de la discursividad "movimentista", la escena de avanzada se escinde en dos tendencias generales, para entrar en su período de desconstitución. La situación provocada por la convocación a la Bienal solo cierra un período para marcar el inicio de otro. Su desconstitución no significa desandar un camino, sino la disolución de la ficción que la sostenía a nivel del discurso. La escena no se saca de encima la nominación de ficción literaria para transformarse en atributo de un programa artístico político autónomo, sino que se diluye como posibilidad colectiva. Hoy solo es posible hablar de CADA y de algunas individualidades de reconocida trayectoria en la plástica. (¿Cuáles se (los) fueron quedando en el camino?).

Un fenómeno diferente ocurre con las escrituras que sostenían la ficción como base de apoyo fundamental. Diluye la escena, las tendencias deben readecuar sus estrategias

de inscripción, sobre todo aquella que ha sido fácilmente acusada de formalismo; ya sea reabajando los objetivos que caracterizaban su sobredimensionamiento; ya sea trasladándose a otros espacios que el de las artes visuales y extender su normatividad a otras áreas de intervención todavía no atravesadas por su analítica: últimamente, feminismo y movimiento cultural.

En la actual coyuntura intelectual la deflación de la escena de avanzada es directamente proporcional a la inflación política y cultural de CADA, cuya posición vanguardista declarada en el texto de *Art Press* (septiembre, 82) (1), se "señala el carácter experimental que marca no sólo nuestras prácticas artísticas sino también el conjunto de nuestra historia social: la experiencia socialista, la experiencia neoliberal o corporatista". Ciertamente, toda vanguardia indica un camino a seguir, pero la experimentación no define su carácter; denota más bien un itinerario investigativo donde las postulaciones quisieran exhibir un carácter anticipativo —y por ende modélico— de las nuevas formas de sensibilidad social. De súbito, descubrimos en Chile un cuerpo social cuya extensión se presta a la industriosa capacidad de experimentación de los grandes sistemas de organización social como de postulación artística. Chile emergería como una materia privilegiada para ensayar la posibilidad de la humanidad futura. Pero al mismo tiempo, en el discurso de CADA, la relación entre historia social y vanguardia plástica se daría como puesta en evidencia de la falta de constitución de un cuerpo preciso sobre quien hablar. Una cosa es nominar el cuerpo social como soporte de creatividad, otra cosa muy diferente es la construcción de la teoría sobre la cual se sostiene dicha nominación.

Apelar a un cuerpo falto de constitución, se dirá, es justamente afirmar la utopía razonable de estos tiempos. Nuestra historia es, en efecto, experimentación porque no presenta los atributos de una historia real y completa; diríamos que se trata de una historia a medias. De igual forma, el arte nacional no poseería consistencia histórica; estaría detenido en una fase no reconocible de su desenvolvimiento.

Las nuevas prácticas de arte del período tendrían como función nominar el proceso de completud de esta ausencia. Pero si no hay historia constituida de la cual desmarcarse no habría vanguardia posible que afirme su ruptura, porque esta ruptura exige la presencia de un corpus cuya tradición es ley. Sólo hay ruptura en la infracción de un cuerpo pleno y continuo. De repente, no sabemos a qué continuidad CADA hace referencia para situarse como ruptura.

La escritura sobre arte produce el paso y al mismo tiempo se produce a si misma como condición de paso. Es en este sentido que afirmo que la escena de avanzada es una ficción literaria en estado de desconstitución, no porque la escritura de la cual dependa su inscripción haya fracasado, sino porque la inscripción social de una práctica no depende del proferimiento exclusivo de la palabra, sino de su puesta en validación y distribución por los mecanismos de reproducción de su comentario, en la perspectiva

—como se dice— del reconocimiento de la necesidad de su existencia por parte de un grupo social determinado.

(...)

Ahora bien: desde la primera publicación de los poemas de Raúl Zurita en *Manuscritos*, desde la edición de *Purgatorio* y desde la "exposición" *Visualizaciones* (Altamirano/Dittborn/Leppe, Galería CAL, 1980), las relaciones entre imagen y texto ya no serían lo que eran (¿y cómo eran?); pero desde esa ocasión, el problema de la relación de lo discursivo y lo figural jamás volvió a ser pensada con rigor.

(...)

**Visualizaciones** (CAL - 1980) cumplió la función de calificar una exigencia y una demarcación territorial. Marca, por sobre todo, la autonomía de Raúl Zurita respecto del campo de las artes visuales. Sus proposiciones no solo lo exceden en la apertura de sus trabajos como integrante de CADA, sino en el nuevo tipo de desplazamiento afirmado como postulación macrosocial. En esa autonomía se afirma el Verbo como encarnación de proposiciones cuya ejecución supone, exige otra noción de la categoría de soporte. Y aquí asistimos a un nuevo cambio de estatuto entre lo figural y lo discursivo, igualmente no pensado en su distinción.

Paréntesis: lo figural como invención poética de la anticipación. A propósito, digamos que las relaciones figura y texto se superponen a las relaciones entre utopía y política en la vanguardia plástica chilena; finalmente, entre poesía y prosa, en la actual coyuntura. El mito opera de la manera siguiente: la poesía '(e)anuncia lo que la prosa prefigura.

Ejemplo: poesía (anunciación) —prosa (prefiguración como diseño de programa)— programa (y acción). Un ángel del cielo anunció a María que era la escogida. Todo Chile como María.

Las ciencias sociales en épocas de crisis de sus referentes de conocimiento se vuelven hacia el campo literario. Se envuelven en el campo literario.

El género llamado análisis objetivo de la situación concreta se desplaza hacia una retórica del ensayo político—ético. Irrupción de la subjetividad en el relato. Siempre, un informe está en nosotros, el colectivo.

Aquí ocurre una gran operación discursiva, similar a la que tiene lugar en la escena de las artes visuales. Si esta última necesita construir la ficción que la instala, la escena de las ciencias sociales solo pone en razón lo que la literatura, en particular, la poesía de

este tiempo— le anticipa como necesidad. Pero cuidado: las ciencias sociales, para recuperar su credibilidad pública, declaran en un Otro discursivo el soporte de su regeneración. Como si pusieran en palabra el mandato expresivo que les viene de fuera. La poesía y el arte anticipan lo que la prosa científica literaturizada relata como inscripción de voluntad colectiva. En la actual coyuntura intelectual y adelantándome a lo que plantearé en la tercera sesión, lo **figural anticipa**. Lo **textual pone en palabra** la necesidad de este tiempo como relato del programa posible en un camino de victoria declarado. Pienso, más particularmente, en la estrategia textual y política de CADA.

(...)

Hay una obra y ésta se presenta como modelo de producción de signos cuya armazón es puesta en palabra por la escritura sobre arte. La obra es remitida a un valor de pre-concepto. El concepto viene y le viene por rebalse. Las escrituras describen la epifanía, ponen en exhibición un interior de obra.

En esta coyuntura, las obras se exhiben dos veces: visualmente; textualmente. En Leppe y en Zurita esto es ejemplar: si pensamos que la masturbación de Zurita en Galería CAL es un comentario a la pintura de Dávila, es un comentario gestual contra la escritura de Nelly Richard: es la declaración pre-eminente del gesto fundante que se carga a la razón. A la aridez de la razón analítica de Nelly Richard, Zurita antepone el grumo de su dispositivo modélico. El semen fluye. Viene de un dentro respecto del cual este semen expresa su consistencia. Es la primacía del contenido ontológico sobre la forma que lo desfigura. Las obras necesitan de la desfiguración de la escritura, pero deben aceptarla como un mal menor. El texto dice más que la obra y la complica de manera innecesaria. En ese decir de más, se constituye la escena de avanzada del arte chileno como escena de escritura. En el campo político, por ejemplo, las escenas de escritura se juegan a constituirse en el **menos dicho**, en ese no dicho que habla por su omisión.

Estamos ante una anticipación; una antecedencia gestual que toma a la escritura como su representación, si no, como su expresión. Y el gesto, en esta panorámica, es anterior al habla. La cadena es esa: gestualidad, oralidad, escritura. Tres fases del desarrollo de la cultura. Pero la reivindicación de la gestualidad modélica de Zurita y Leppe, en los trabajos del 80-81, pone en evidencia un modo de aproximación a la identidad que afirman. Me refiero a la identidad nacional en cuya huella se postulan. Es decir, como apertura de esa huella. Es la emergencia de la frase grabado en la memoria. Leppe-estrellada recibe la unción pentecostal: hablará en gesto; lo pondrán en lengua.

La antecedencia gestual es análoga a la antecedencia de la mancha en el sistema Dittborn-Kay. Si las secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo son la matriz anterior al lenguaje (Kay), propongo la siguiente y forzada modificación, según la cual

Las escrituras que ponen en marcha ese desprendimiento ejecutan/realizan la historia y habilitan su posterioridad. Por esta vía no resulta sorprendente constatar que las obras chilenas declaradas por CADA (*Art Press*, sept. 82) (2) como esa anterioridad, autorizan/retorizan una estrategia textual y política que se arma como producción de gérmenes de identidad nacional, dada a comprender —esta última— sobre el terreno ya arado por las nociones de hegemonía y voluntad nacional—popular. Comprometido en una articulación semejante, Dittborn postula también esa anterioridad declarando para la misma revista (3) la presencia americana como la matriz anterior a la razón europea. A falta de razón propia, antepone esa antecendencia nuestra, que determina desde ya la razón por venir.

Es así como se trama la polémica entre formalismo (Richard) e historicismos (Dittborn—CADA).

La escritura de Nelly Richard es la única que se juega en la reivindicación de la superficie. Sus tesis sobre el simulacro en la obra—Leppe insisten en la línea demarcatoria establecida por la ausencia del corte carnal.

En los trabajos que involucran el corte, la incisión, la apertura de la carne, hay implícita una concepción de la producción de los conceptos como “representativos” de un origen, se planteaban como momento filogenético de la evolución del concepto.

Toda una tradición de filosofía política se fundaría sobre la suposición de existencia de un momento filogenético en el nacimiento de toda sociedad. Discursivamente, dicho momento se apropió de la noción rousseauista del estado de naturaleza. En sus tendencias historicistas la vanguardia plástica y sus escenas de escritura operan activando este modelo, porque requieren estatuir una anterioridad que funde sus propósitos. La anterioridad genética de los personajes de la gráfica—Dittborn puesta en escena por la “caligrafía torpe, patéticamente escrupulosa de esos anfibios culturales” (Kay), evidencia el carácter ejemplarizante de nuestra historia, su detención intermedia entre el estado de naturaleza y el estado de cultura, a medio camino entre el habla y la escritura, entre el concepto y su representación; finalmente, la identidad como trabajo en proceso (progreso).

Adultos que “alguna vez cruzaron contra viento y marea las preparatorias de la escuela pública” (Kay) copian los textos que Dittborn cita en sus serigrafías. La cita convierte en criterio de autoridad el lugar común reivindicado, exhibido por una manuscricpción que invierte el orden de la jerarquía cultural. Este es el ejercicio de recuperación para la historia de los postergados de siempre, que realizan el proyecto asignado al silabario, en términos de asegurar el comienzo de la historia con la invención de la escritura.

Efectivamente: “La invención de la escritura es un hecho muy importante para la

humanidad; marca la separación entre la pre—historia y la etapa histórica de la humanidad. A raíz de este invento, el hombre comienza a dejar por escrito los hechos y las actividades que realiza" (*Descubriendo el mundo*, Santillana, número 4, Libro de historia y geografía para cuarto básico, 1982). Esta cita tomada de un libro escolar, habilita el acto de trasponer al modo de la cita indicada, un trozo, un fragmento culturalmente connotado (poesía de Gabriela Mistral, lugares comunes, refranes populares), para provocar la máxima tensión entre el efecto caligráfico y su referente literario. Es el producto de un gesto que no corresponde, puesto en relación "comparativa" con el sello de un fragmento de memoria literaria chilena, entregada bajo la forma de una exigencia in/memorial en los primeros años de la escuela primaria al sujeto de la torpe caligraffa, para infringir al habla el castigo de su puesta en escena inconclusa. Castigo a medias, puesto que la manuscrición concentrada en su propia impericia se afirma como expresividad antropológica tensada con el cuerpo tipográfico de la prensa en general. Frente a las civilizaciones que ostentan la sobredimensión de su historia escriturada, la sobreposición de una torpeza cultural reproducida y ampliada por el dispositivo fotográfico afirma la necesidad de recordar el estadio del espejo de la misma civilización; en suma, un llamado a recordar el origen, presentificado en el olvido que la prensa y el cuadrillaje espacial operan en la imagen fugaz que puebla la memoria popular. Dicho origen es la historia por inventar en virtud de la afirmación democrática de un estado de cultura posible. Es la determinación de una identidad posible inscrita en la inconclusión americana del mito rousseauiano.

### 3.- PARA UNA TEORIA DE LA IMPRIMIBILIDAD SOCIAL DEL VERBO

Como decía, una coyuntura es una articulación de dos campos de discursividad. Afirmo, en seguida, que las nociones de registro y reproducción son los goznes sobre los cuales se articulan estos dos campos. Cada campo se configura de la manera siguiente: el campo del discurso político como puesta en palabra de los intereses objetivos de la clase obrera; el campo plástico como puesta en palabra de la anterioridad gráfica y gestual de las obras; operación ya mencionada en la segunda sesión.

Ambos campos tienen de común el hecho que sus operaciones de estructuración comparten el modelo de la mancha definida como anterioridad del lenguaje. La puesta en palabra viene a ser la explicitación de un ya existente cuya aparición espera en un momento preciso la operación expresiva adecuada.

¿De qué manera ambos campos se ponen en palabra? Propongo remitirse a la mecánica de la normalización. Siempre hay un poniente: sujeto que pone y (se) lo pone. Siempre hay un puesto: aquel a quien se lo ponen. En el campo real de fuerzas social el puesto es el vehículo del programa del poniente vivido como suyo: la categoría de la

encarnación social en el seno de las masas cuya movilización progresiva es obra política. Son esas masas las que configuran el proyectado social como restitución elaborada de los intereses traducidos en lengua común.

Del **texto original** —aquel que la clase lleva impresa en su ser pero que está impedida de leer por sí sola y por sí misma— al **texto traducido**, hay una pérdida de sentido colmado por la categoría del partido político que le restituye la palabra que no ve escrita pero que ya se sabe por libro.

Lo puesto en palabra es el interés objetivo, entendiéndolo por ello, el escondido de clase determinante de su naturaleza expresada en un espacio determinado. Ese espacio es la escena que el sujeto que escribe le arma y se lo arma. Es la correspondencia.

Decíamos: el gesto, la figura, son declarados ostentosamente anteriores al lenguaje. El relato histórico refigura la fuente misma. Se escribe la historia para recomponer como presente la visión del pasado. De súbito nos encontramos en la regresión de los dispositivos que fundaban nuestro uso de la metáfora de la fotografía como hipótesis. En esa regresión ampliada se involucra la noción misma de reproducción. Iniciamos el retorno desde la industria a la manufactura, de la manufactura al artesanado.

Ideológicamente, es el itinerario imaginario del regreso al origen de los relatos, al origen de la figura, al origen del gesto. Ha habido una interrupción del movimiento de aparición. Lo que se expresa ya estaba. La puesta en palabra registraba la emanación de la verdad del movimiento constitutivo de la clase. La regresión contra la aparición del interés objetivo, censurado en su emanación misma. Y cuando le ha dado curso, ha manifestado su perversión.

(...)

La metáfora de la pintura persiste para describir la historia oficial. Es la historia desde el punto de vista del salón. En la metáfora de la fotografía persiste aún la voluntad de la descripción de la historia popular. La noción de negativo remite a la existencia de una anterioridad determinante que define la copia, su paso a positivo.

Pasar a positivo: casi una traducción. Como el paso a conciencia, que incluye el paso de la reivindicación económica a la afirmación política y marca la progresión de la cadena de acción que esta puesta en palabra da a producir en la fijación de la verdad emanada y convertida en programa.

## NOTAS

- (1) C.A.D.A. *l'avant-garde chilienne*. Revista *Art Press*, número 62, septiembre 1982, página 15.
- (2) C.A.D.A. (ibid).
- (3) Eugenio Dittborn, *Nous les artistes des provinces lointaines*. Revista *Art Press*, número 62, septiembre 1982, páginas 14-15.

# ALGUNAS OBSERVACIONES A "VIDA COTIDIANA, CULTURA Y SOCIEDAD: CHILE. 1973-1982" DE J.J. BRUNNER.

**Justo Mellado**

## I

Miradas las cosas desde el punto de vista de la Renovación 82, (2) los intelectuales orgánicos son aquellos que construyen discursos sobre la recomposición de la escena progresista, buscando monopolizar las condiciones que les permitan imponer sus formaciones discursivas dentro de una pugna entre concepciones competitivas de la organización y consolidación del movimiento político de nuevo tipo.

## II

El desarrollo de las concepciones competitivas tiene que ver con el progreso de las teorías marxistas en Chile, estudiado tanto a partir de sus "usos" como de la "comparación" programática. En este campo, la teoría ha sido sistemáticamente subsumida al imperativo propositivo del Programa, cancelando toda distancia analítica que pudiera poner en cuestión las condiciones de su dilución.

### III

Cuando una de las concepciones competitivas ejerce la hegemonía sobre las otras concepciones orgánicas operantes en la escena progresista, lo hace a través del **control institucional** de los aparatos de producción intelectual, obteniendo el monopolio del reconocimiento social y político de las prácticas significantes en el "campo cultural".

Tal es el caso de la concepción gramsciana, cuyos soportes institucionales de producción exhiben una gran variedad de recursos, que atraviesan el espacio articulado por las tensiones del "movimiento político" y del "movimiento social".

### IV

El **control institucional** se establece a partir de un **adquirido político** que garantiza en épocas de reflujo del movimiento de masas la capacidad de conducción de un **contingente** intelectual que hasta antes de 1973 había mantenido relaciones subordinadas con la dirección estatuida del movimiento político.

Con posterioridad a esa fecha la escena progresista, se constituye como un **otro** social inorgánico y desestructurado, pero como el único espacio de reconocimiento del **movimiento social** que hasta entonces ocupaba un rol activo en la escena política del país.

### V

Sólo es posible hablar de **escena progresista** relativa al **campo cultural** cuando persiste en Chile una situación de competencia fundamental entre concepciones del mundo antagónicas, que aspiran al monopolio de las condiciones de imposición de sus formaciones discursivas.

De hecho, una de ellas ejerce su dominio sobre la otra. La escena progresista es una noción que recubre las actividades de recomposición y resistencia de la concepción del mundo subordinada, en la perspectiva del establecimiento de condiciones de acumulación que le permitan abandonar la posición desmedrada que hoy ocupa.

### VI

La concepción del mundo que corresponde a la escena progresista carece de unidad. Se trata más bien de una cobertura ideológica que abriga las evoluciones y tensiones de concepciones que se disputan, a su vez, la dirección de la lucha por el ensanchamiento del espacio social de la escena por constituir y unificar.

En esta lucha, en lo que va corrido desde 1973, una concepción domina la escena; la concepción gramsciana del marxismo, como sinónimo de práctica de renovación teórica en el debate actual de las ciencias humanas en Chile.

## VII

Hay, en efecto, **usos** de Gramsci en Chile y será preciso determinar el alcance político de sus operancias. Hay un uso que está determinado por las opciones programáticas previas de un movimiento que padece una grave **crisis de conocimiento**. Hay otro uso de Gramsci que en la actual coyuntura intelectual habilita el discurso de **desculpabilización** de las capas intelectuales que hasta la fecha no habían podido quitarse de encima la presión y el acoso de las capas políticas de dirección del movimiento popular.

Esta desculpabilización se afirma en la autonomía (siempre relativa) y en la singularidad del rol y de la nueva función atribuida a los intelectuales en una etapa de constitución de un vasto consenso nacional.

## VIII

El **vasto consenso** es el revés del **programa popular de transformaciones**, adecuado a las exigencias del presente, determinado por **esa** derrota de 1973, que busca diferir y confundir **nuestra** memoria social.

Precisamente, uno de los usos de Gramsci es el de permitir el desarrollo de un "discurso de ensanchamiento" para cuya imposición es inevitable restringir el campo de la disención programática, con el objeto de mantener el debate dentro de los marcos de un socialismo democrático posible, cuya viabilidad parece apoyarse decididamente en la revalorización de la "democracia burguesa".

## IX

La **imposición** se presenta como **proposición exigible** por el cúmulo de experiencias posibles a desarrollar en un marco represivo, considerando que la constitución de una escena progresista coherente y acumulativa se juega en la maleabilidad que el corpus cultural presenta a las iniciativas del movimiento social, en su tentativa por abrir cada día más espacios de sociabilización de la vida cotidiana.

La **proposición exigible** es el reconocimiento real de un posible horizonte político forjado a partir de la restitución de una memoria nacional arrinconada por el ojo persecutor de turno, que quisiera borrar toda huella de su antecendencia.

## X

La **antecendencia** sin embargo, contenía los gérmenes de un error que condujo al Gran Movimiento a sufrir la Derrota y el Silencio. He ahí la necesidad de refundar un discurso que rinda cuenta de las contradicciones omitidas. Otro uso de Gramsci se precisa en la afirmación de renovación de un pensamiento que ha dado vuelta la espalda al estatuto del error en política.

El estatuto del error es una construcción conceptual que los pensadores del Movimiento no consideran operable para las exigencias de reformulación de una línea programática. El error es, antes que nada, vinculado a la **predicción** del momento de intervención táctica de las entidades representativas. A la **falta** de predicción le acompaña una incapacidad para tomar a cargo la puesta en tensión del movimiento. Ese es el momento en que se piensa que el programa propuesto para esa fase no contemplaba una consideración correcta del **ánimo** de las fuerzas en presencia.

## XI

En la actualidad, la capacidad de predicción está limitada por la desvalorización del conocimiento empírico de la formación chilena, que en su estructura de clases ha sufrido cambios sustanciales. Ciertamente, la estructura dislocada genera un nuevo escenario político. En este nuevo escenario se ubica la tentativa de precisar la constitución de una escena progresista en el campo cultural, como respuesta al predominio de la ideología neo-liberal en ese campo.

## XII

No hay capacidad de predicción porque los encargados de esa función ya no pertenecen al cuerpo recompuesto de la sociabilidad chilena. Las nuevas predicciones deben provenir de la consideración de signos sobre los cuales no se habría prestado suficiente atención. Los trabajos de E. Tironi (**Inventario**), de Bengoa (**Pan y Baratiñas**) y de J.J. Brunner (**Vida cotidiana...**), (3) enumeran, con criterios dispares, aquellos espacios todavía no considerados por la **ciencia de la victoria** en crisis de credibilidad.

Justamente, porque esa ciencia "se mostró" incapaz para indicar el curso de la eficacia en la historia, que cada concepción marxista operante válida institucionalmente los usos actuales de Gramsci en la esperanza de socializar un léxico **en torno** a la fuerza que cuenta con todos los recursos para practicar su hegemonía "haciéndola pasar por" **avance teórico**.

## XIII

El **avance teórico** es la condición que garantiza los buenos oficios de la nueva predicción como de la proposición de un nuevo diseño societal. El buen oficio tiene que ver con la aptitud institucional de los destacamentos representativos para realizar un trabajo de costura fina. Esta última reproduce la actitud inscriptora de todo movimiento social con pretensiones de **refundar la política**, re-poniendo en uso el ropaje adecuado para vestir al actor de este proyecto; porque todos los grupos ascendentes en la historia de las luchas de clases han requerido vestir el ropaje de una época anterior, a fin de realizar la misión que su propia época les exige.

¿Con qué ropa habrá de vestirse el actor actual en vía de recomposición? . Está por verse cual es la misión que le corresponde, porque no está dado de buenas a primera que exista para esta época una misión que realizar, sino completar quizás, el proyecto in-terminable de un capitalismo estructuralmente dependiente, y de este modo revitalizar la hipótesis según la cual, la alternativa política de 1970—1973 no debía "leerse" como la opción entre Capitalismo y Socialismo, sino entre Capitalismo y Reformismo.

El **avance teórico** de la hora presente, en que la "cuestión del poder" dejó de estar a la orden del día, habilita el retorno al estudio de lo posible, extendiendo el **campo de maniobra cognoscitivo** en el cual habrá evolucionado la precariedad descriptiva de la sociología chilena.

#### XIV

El nuevo **campo de maniobra cognoscitivo** extendido al terreno cultural quisiera considerar bajo su rejilla analítica aquellos aspectos de la formación de una conciencia nacional, que otrora habría estado ausente de las preocupaciones de los grupos de decisión de la escena progresista. Dicha extensión se realiza en forma paralela en el campo político y en el campo social, tomándose en consideración una detallada enumeración de las **zonas de opacidad social** que el discurso progresista, dominado por el marxismo pre-gramsciano de los años 70, no había podido incluir en su catálogo razonado. Desde entonces es posible distinguir operatoriamente la existencia de dos dimensiones nocionales que se convertirán en el núcleo polémico del presente año sociológico: el sistema político y el movimiento social.

#### XV

Las dos dimensiones nocionales anotadas arriba rinden cuenta de la doble ilusión que "trabaja" en la/a la escena progresista.

La ilusión movimientista trata de construir una nueva columna vertebral partiendo de la sola sociedad civil, restando consistencia a la acción política, y concibiendo el momento partidario como emanación simple del movimiento social.

La ilusión política aspira reconstruir la antigua columna vertebral, pero bajo condiciones nuevas. La autonomía de los movimientos sociales será siempre relativa, en espera de la constitución de los organismos de conducción real de las luchas a desarrollar. ("El momento partidario, concebido como síntesis de la sociedad, es omnipotente y a ello se subordina el resto") (4).

#### XVI

La ilusión movimientista acumula su fuerza y su programa para una expansión a mediano plazo del espacio que ha conquistado para sí en el campo cultural de la escena progresista. Sólo desde allí puede desmarcarse del peso de un pasado bolchevista, deseoso

de ser frenéticamente lavado, si no omitido, para operacionalizar su nueva credibilidad en la esperanza de forjar una nueva sociabilidad que de libre curso a la creatividad.

La ilusión política, que en el campo cultural actual juega un rol aparentemente subordinado, espera pacientemente su turno, porque sabe que la hegemonía movimientista ha llenado el vacío que dejara la política partidaria en virtud de su clandestinización. Pensemos que el movimiento social ha emergido como noción no por iniciativa autogenerativa del movimiento llamado de masas, sino como una dinámica sustitutiva en un período de grave reflujo del movimiento político. La política, como telón de fondo de las tentativas de autonomización del movimiento social, es lo que siempre fue, "lo que cambia son las condiciones en que se realiza. Nada esencialmente nuevo ha ocurrido" (5).

## XVII

La ilusión movimientista ha encontrado su base de apoyo "terminológica" en la renovación de las ciencias sociales y en la emergencia de un movimiento artístico que recupera la búsqueda de la conciencia nacional. Es posible pensar que la plástica y el teatro, en este período, devienen manifestaciones sociológicamente programables y programadas, dependiendo para su inscripción en alguna escena colectiva, de la garantía de la ciencia social instalada como referente de vanguardia cognoscente.

Hoy, quienes cumplen el rol de legitimar colectivamente algunas prácticas de arte, son aquellas instituciones de investigación social en las que se produce el Saber progresista; porque es un hecho que la utopía necesita estar fundada sobre un amplio espectro de referentes contemporáneos que la teoría marxista dominante en los años 70 no había permitido considerar, aún cuando a la distancia reivindicase someramente algunas lecturas que se reclaman de un vago estructuralismo.

## XVIII

El movimiento de renovación de las ciencias sociales parece representar una instancia de continuidad de la cultura política excluida de dos hechos básicos en la historia presente: los marxismos en uso y las interpretaciones de la Derrota. La sola travesía por estos campos ponía a los científicos en abierta contradicción con las Direcciones partidarias, siendo éstos los únicos que tenían en sus manos los instrumentos para construir la teoría de la producción y reproducción del grupo de decisión que hasta la fecha (1973) había considerado a las ciencias sociales y sus actores universitarios como Secretarios del Príncipe.

## XIX

Llegó la hora en que los Secretarios se conjugaron para desarrollar su propia política, estableciendo condiciones nuevas de escritura de esta historia, no ya para validar una mirada coyuntural, sino para fundar una nueva ciencia de la coyuntura.

Esta nueva ciencia supone la apertura de **nuevos continentes del saber sociológico** en Chile, a través de los cuales se rinde cuenta de realidades nuevas que se sustraen a la mirada de Iskra.

Esto ha permitido, ciertamente, una "rearticulación del campo intelectual propio" de la izquierda, que busca expresar y coadyuvar en la rearticulación de una sociabilidad comunitaria pública, especialmente dentro del propio campo cultural.

## XX

Es posible pensar que a cada **nuevo continente del saber** corresponde un **nuevo territorio de intervención política**. No es extraño, entonces, el desarrollo de peculiares formas de aproximación entre ciencias sociales y movimientos estudiantil y artístico. Solo a partir de la **relectura** de la historia del movimiento estudiantil chileno es posible reivindicar hoy día su autonomía respecto de la bolchevización de su discurso y de su práctica, que lo conducen en la década de los 70 a presentarse culpablemente como "aliado táctico de la clase obrera".

Sólo a partir de la ficción literaria de la búsqueda de una identidad nacional perdida, reconocida como nuevo objeto de agitación de la utopía realizable, es posible proporcionar un marco de acogida a las prácticas de arte que "rompen las codificaciones habituales por medio de una resignificación de los cuerpos y de la realidad". (6).

## XXI

"La recomposición de los ámbitos de sociabilidad comunitaria pública se identifica, en sentido lato, con la confirmación de una cultura activa de masas". (7).

La **intervención** de la vida cotidiana desarrollada por algunas de las tendencias de la vanguardia plástica, como acción programática, quisiera proponer un **modelo de resignificación** de la "realidad" transformada en cuerpo social reprimido, que anticipe la recomposición de los ámbitos de sociabilidad perdida.

¡Sí! ¡Qué cierta es la derrota! ¡Toda la patria fue entonces la resurrección en sus despojos! .

## XXII

Como se sabe, el mártir cristiano habla por sus heridas, Su cuerpo entero deviene palabra. La experiencia del dolor permite la pronunciación de la identidad. Como la mancha a la figura, como el habla a la escritura política, la utopía precede y determina el programa.

La Voluntad Popular en constitución es Una, y su anticipación exige a la ilusión movimientista tomar a cargo la resignificación de la política. Pero aquí no se trata de remitirnos a la teoría de su habilitación, sino a la construcción de su hegemonía; porque en el campo cultural, la lucha adopta un carácter permanente de "guerra de posiciones".

Razón de más para designar el espacio permisible a los enemigos en el "seno del pueblo" y desplazar en favor propio las relaciones de fuerzas que tienen un decisivo efecto coyuntural.

### XXIII

No deja de ser curiosa la convergencia hegemónica del "marxismo gramsciano", en el terreno de las ciencias sociales, con la **teoría del artista como expresión del inconciente colectivo**, implícita en el programa de los grupos dominantes de la vanguardia plástica. Como si la poesía de Zurita y la nueva visualidad de CADA anticiparan figural y literalmente el rasgo utópico necesario a todo proyecto que afirmado en un historicismo precario reclama su derecho a incidir en la historia, como expresión de una voluntad nacional-popular que reconstituya la idea de Chile desde las cenizas de su posibilidad precolombina, obliterada por la otra historia que se sabe.

### XXIV

El marxismo dominante en la izquierda chilena, hoy, es el marxismo de su capa política dominante. Ha habido, en este sentido, un desplazamiento importante en la "conciencia política" de sus cuadros reproductores medios; cuestión que no está separada de la convergencia acusada entre renovación de las ciencias sociales y renovación del movimiento estudiantil, en tanto la fracción que asegura la continuidad entre la dirección de la renovación y los nuevos territorios sociales intervenidos, siguen siendo los estudiantes y los profesionales jóvenes recién egresados de las escuelas del área de ciencias humanas que todavía subsisten en el sistema universitario.

### XXV

El estudio de J.J. Brunner se desea específico y se presenta como "análisis cultural (...) de un cuadro de transformaciones experimentadas por la sociedad chilena entre 1973 y 1982". Su primera parte propone un conjunto de imágenes cuantitativas "sobre la vida cotidiana en Chile; la segunda parte desarrolla el análisis de estas imágenes en torno a una hipótesis central; y, la tercera parte esboza los cambios que ocurren en el campo cultural chileno.

¿Cuál es esa hipótesis central?

"Se sostiene que en Chile han cambiado durante estos años las propias condiciones de la sociabilidad".

La primera parte del estudio no puede sino describir sus efectos a partir de los relatos que más inmediatamente pueden dar cuenta del sentido común; a saber, la prensa, como extraño reflejo de "lo dicho social". Pero se trata de un relato minimizado por la elocuencia de las cifras. Son ellas las que permiten una precaria aproximación al

continente oscuro del consumo. La ciencia social, habituada a reflexionar combativamente desde el punto de vista de la producción y de la productividad "se había quedado corta."

## XXVI

Si; Chile ha cambiado. A falta de la fotonovela que ilustre pedagógicamente la hipótesis central, bienvenida sea la enumeración "naive" de los **emblemas operantes** en la nueva sensibilidad.

Valga esta tentativa como la primera aproximación a una **sociología de la sociabilidad**, nuevo espacio presupuestario de la ilusión movimientista.

Chile es un país escindido "entre cotidianidad y ciencia, entre discurso y conversación, entre el camino analítico y el de la calle"; en suma, entre "lo que sabemos" y "lo que vivimos".

El estudio en cuestión re/toma en su primera parte la certeza de la cotidianidad, de la calle, de la conversación; dejando para la segunda y la tercera, la puesta en práctica del discurso y del camino analítico, con el objeto de dar curso a la polémica con las dos "interpretaciones dominantes" (del bloque en el poder): el **consumismo** y el **modernismo**.

Pero no; hay una consideración que en J.J. Brunner sobrepasa esta distinción. Se trata del núcleo que justifica el relato de las "imágenes cuantitativas" como la "expresión" de aquello que "se nos escapa" hasta en los documentos más inteligentes.

## XXVII

La cultura remite a un bloque de signos; y como se sabe, los signos no dejan ver el bosque. Las experiencias reductoras del pasado cercano no habían sido capaces de rendir cuenta del **cotidiano**. Su objeto y su metódica no excedían el marco del Estado de compromiso, recluso en la significación de la vida social a la relaciones de conflicto entre los grupos sociales y el Estado.

Hoy, cuando el reduccionismo analítico ha perdido de vista el horizonte en que proyectaba el producto imaginario de su voluntad, la virtud de J.J. Brunner —a falta de información "real"— ha sido la de presentar un simil de descripción del comportamiento social de los grupos operantes en la actual situación política. Por **operancia** habrá que entender la realización inconciente de un programa de sociabilidad dominante, en términos exclusivos. Si en el pasado el avance de la conciencia se hacía medible por la **traducción** de la fuerza agitativa de las masas en voluntad de programa, hoy día el deterioro de dicha conciencia se mide a partir de la petrificación de un habla social exhibiendo su alma en pena en el cuerpo tipográfico de una prensa oficiosa.

La operancia no conoce resistencia más que la soportabilidad que el cuerpo social tiene para consumir los objetos que participan de su reproducción, como conjunto productor de sociedad. En este sentido, no hay sociabilidad alternativa, sino modos

alternativos de producirla. Ciertamente, la variación del producto está comprometida en su proceso propio de producción, pero el cotidiano, como índice de cohesión superficial de un grupo, cumple con la misma función imaginaria de ocultar el proceso de constitución de lo político, sub-exponiendo la política.

- (1) El texto-objeto de estas Observaciones corresponde a la ponencia presentada por J. J. Brunner en Chantilly (Francia), el mes de septiembre de 1982, en el Seminario internacional organizado por ASER—Chile (París).  
Un fragmento de este trabajo fue publicado en Ruptura (C.A.D.A.), número 1, septiembre 1982, bajo el título Lucha cultural y política.
- (2) Cf: Revista Margen, número 3, marzo 1982. Por una nueva política. Reproducción completa de textos y debates del Seminario organizado —bajo este título— por SUR Profesionales Consultores en julio de 1981, en Santiago de Chile.
- (3) Eugenio Tironi, Inventario; José Bengoa, Pan y Baratijas; Revista Margen, número 3. José Joaquín Brunner, Vida cotidiana, sociedad y cultura: Chile, 1973—82; ver nota (1).
- (4) Manuel Antonio Garretón, La política ayer y hoy. Memorandum para una discusión. ASER—Chile, Chantilly, septiembre 1982.
- (5) Manuel Antonio Garretón, Ibid.
- (6) José Joaquín Brunner, ibid.
- (7) José Joaquín Brunner, ibid.

## **2. REFERENCIALIDAD POLITICA EN EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES**

Los textos aquí reunidos fueron leídos o publicados con motivo de las exposiciones realizadas en Galería SUR en el curso de 1983. Este espacio fue ocupado como plataforma de debates con el fin de ir ensayando un análisis de las obras consideradas en su extensividad crítico-política.

La escritura practicada es contingente en cuanto regida —en su movimiento— por el curso de la actualidad cultural que pone en marcha el dispositivo crítico; los textos pretenden, sin embargo, superar el espontaneismo de un comentario que se agota en la inmediatez de su relación al objeto, perfilando sus opciones de trabajo más allá de los límites circunstanciales que autorizan la aparición o desaparición de tal objeto.

## 1) Primer momento: el reposicionamiento de la pintura

El reposicionamiento de la pintura, marcado por una vuelta a la estética del cuadro, aparece sancionando el debilitamiento de la **escena de avanzada**: escena, hasta entonces, generadora de intervenciones vivas en el cuerpo social usado como soporte de creatividad.

Estos textos toman a su cargo las dos primeras exposiciones de Galería SUR — 1983 que sintomatizan ese retorno a lo pictórico, mostrándose atentos al desplazamiento de referentes operado entre ambas escenas como a su significación en términos de productividad artístico-social.

## RETROACTIVACIONES DE UN PROCESO.

Nelly Richard

En materia de cultura, cualquier manifestación que tiende a fundarse como estatutaria o canónica genera, a consecuencia, su propia contramanifestación cuyo objetivo es entonces rebatir lo anteriormente afirmado por ella como autoridad; existe una determinada lógica de procesos según la cual cualquier manifestación una vez instituída suscita, a modo de respuesta, una manifestación contraria que pretende contestarla desde un lugar invertido de significación.

Referida al arte chileno, esta lógica indicaría, por ejemplo, como las presentes señales de reafirmación del cuadro actúan dándoles la réplica a las manifestaciones anteriores de negación de la pintura.

Esa fuerza de dialectización de las prácticas es en todo caso saludable puesto que nos invita a validar la contradicción como fuerza de procesamiento crítico destinada a combatir lo doctrinario y a impugnar cualquier pensamiento en vía de imperar como dogma.

## DIALECTICAS CULTURALES

Dentro de lo que señalamos como lógica de procesos, el significado de lo que **sin-**tomatiza este aparente reposicionamiento del cuadro en determinados sectores de arte chileno, me parece obedecer a un fenómeno de naturaleza más bien reactiva: prevalece la necesidad de reaccionar en contra de algo que se había vuelto represivo para algunos o bien la de contrarrestar el efecto de formas vueltas estacionarias mediante la actual

habilitación (o rehabilitación) de un lugar momentáneamente otro de sensibilización artística.

Desde ya ese retorno al cuadro no surtiría tantos efectos —ni daría tanto que hablar— si no estuviera sancionando el debilitamiento de la escena llamada "de avanzada" cuya condición deflatoria está puesta de manifiesto por la improductividad de sus (ex) operadores, por la carencia de proposiciones vigentes susceptibles de entrar a polemizar con esa iteración de la pintura.

Algunas de las manifestaciones de obras recientemente ocurridas en el arte chileno (pienso en Duclos, por ejemplo) son así más legibles desde lo que niegan (o desde el movimiento mismo de su negación) que desde lo que afirman; valen por el tipo de maniobras que ejecutan en función de una determinada estrategia cultural que las hace **desplazar la atención** hacia polos inesperados de experiencia estética.

La exposición de la cual hablamos (o la situación que traduce en términos más generales) participa asimismo de una dinámica de situaciones según la cual cualquier posición susceptible de convertirse en imposición, genera defensivamente una contraposición; tal como el corte operado por la "nueva visualidad" chilena (1977) se manifestó como negación de lo que imperaba entonces como tradición pictórica, la reafirmación de la pintura se manifiesta hoy en quienes la sustentan como negación de lo que se estaba ya volviendo **normativo** en la contrapintura.

En razón de esta misma dinámica de situaciones, la reocupación de lugares que se esfuerza en operar la pintura trae por consecuencia lógica un redimensionamiento de los trabajos anteriores; habría que preguntarse, por ejemplo, que es lo que esta exposición de SUR pone **ahora en tensión** respecto a trabajos precedentes (pienso en los trabajos del CADA) cuyo mérito consistía en haber ampliado el campo de las operaciones de arte; en haber rebasado los límites de compartimentación de las prácticas; en haber atentado en contra de ese confinamiento del arte a un rol de simple productor de imágenes en un marco fijo (inmovil) de representación; en haber procesado categorías concretas de experiencia social más allá de la estática del cuadro a la cual hoy retorna esta exposición.

Podría haberse tratado la exposición analizando cada obra por separado en cuanto manifestación individual: penetrando en la interioridad de cada proceso de significación, aislando cada operación de signos en unidad aparte, especificando cada modo de organización interna.

Quizás resulte más provocativo o desafiante (menos complaciente en cuanto las obras están sometidas a una medida de **confrontación**) analizar las obras desde las relaciones que estructuran con su entorno de lectura, desde los modos que tienen de dialogar con su contexto:

situando las obras en términos relacionales o **situacionales**; midiendo sus grados de operancia en un marco concreto de producción nacional y evaluando sus capacidades de enganchamiento productivo con los demás sectores de formación social.

## INSERCIÓN DE LAS OBRAS EN SU MARCO DE PRODUCCIÓN

El llamado entorno (o marco contextual) de estas obras consta directamente de:

— la **situación de exposición** configurada por la interrelación de sentido que resulta de la combinación de las obras entre sí; los diferentes enunciados plásticos (Dittborn/Díaz/Leppe/Benmayor/Duclos) alternan en una exposición que no defiende unidades de posturas ni homogeneidad de tendencias, que no constituye frente ninguno (que no pretende ser aleccionadora) al no convocar en torno a un programa, que **no se quiere demostrativa de nada grupal**.

Las obras —al estar juntas en una situación predeterminada de exposición— llegan sin embargo a patentizar una comunidad de supuestos: el hecho, por ejemplo, que sean obras que participan generalmente de una estética del cuadro y que **suponen**, como tal, la galería como recinto exhibitivo. Pero esta comunidad de supuestos es más bien circunstancial, en cuanto derivada de la agrupación de las obras en una misma sala; la exposición se quiere **aprogramática** y su contenido no tiene valor de postulado de arte.

— la **galería de arte** como soporte de actuación cultural: como espacio de mostración física de las obras, pero también, como **resguardo institucional** de un determinado modo de mostrar sancionado por la tradición artística: vale decir, como espacio reproductor de la ideología del cuadro.

Pese a lo fútil de las objeciones a la Galería en cuanto prolongación de la experiencia ritualista o ceremonial del Museo, en cuanto recinto de sacralización de las obras; en cuanto **área de privatización del arte**, me parece que esas objeciones debieran ponderarse mediante consideraciones locales acerca de la función contingencial (vale decir, específica a un orden de sucesos nacionales que diferencian nuestro contexto del contexto de arte europeo o norteamericano) que puede cumplir aquí una galería en concreto.

En un país tan faltante de espacios no oficiales donde realizar gestiones más independientes que las encomendadas por las instituciones, en un medio tan indigente como éste en que la noción de "mercado de arte" no logra ni siquiera cobrar realidad y deja como tal sin efecto los reproches de mercantilización que se les dirige a las obras de galería, en una escena como ésta tan desprovista de ocasiones susceptibles de abastecer un pensamiento cultural, un lugar como "Galería Sur" puede también significar(nos) un marco **posible** de operaciones en circunstancias en que los demás marcos

nos son habitualmente negados; un lugar como éste puede también justificarse en cuanto espacio mínimo de sobrevivencia cultural y plataforma crítica de incitación al debate.

— el **contexto de arte (y cultura) chilena** del cual estas obras son parte y que es parte de ellas; contexto tramado por una doble referencia:

1) el **pasado como referencia de producción**: cualquier obra internaliza en su proceso las determinantes históriconacionales de su formación como arte. Pintar, significa, desde ya, debatir la pintura en el marco de su tradición y rebatir esa tradición desde la pintura.

Al formularse desde el arte, una obra tiene la libertad de interrogar (o no) lo que la Historia ha tradicionalizado como pasado; de afirmar o negar la continuidad de la Tradición, de revisar su proceso, de reformarla o transformarla, de convocarla a modo de cita, de contestar su autoridad o dar esa autoridad por indiscutible.

Habría que preguntarse, en el caso de estas obras de SUR, que es lo que cada una de ellas **le discute** (o no lo discute) a la tradición de arte — o a lo que aquí se ha residualizado como tradición — y en que medida lo discutido le hace el peso a esa tradición; en que medida estas obras **interpelan** la tradición desde un lugar no repetido.

2) el **presente como referencia de producción**: cada obra supone no sólo la anterioridad de una tradición a la cual dar respuesta rechazando o aceptando lo que se hereda de ella, sino la existencia de un presente artístico (conformado por las demás manifestaciones que les son sincrónicas) y que define su **marco de competencia**.

Cada obra involucra en su percepción y lectura la existencia (o reconocimiento) de las demás obras que le son contemporáneas cuya suma actúa a modo de **referencia generalizada**; el contexto de producción artísticonacional dentro del cual se inscribe la obra actúa a modo de **presuposición de lectura**.

Las demás obras se constituyen respecto a la obra nueva en motivo de solicitud, incitación o provocación para que les responda: vale decir, para que entren con ellas en una "economía de diálogo" o de intercambio de posiciones. Notemos que cuando el trato de obras es demasiado autoritario o bien radicalizado (tal como ha sucedido últimamente en Chile), el régimen ya no es de diálogo sino de **altercación**: las posiciones se disputan o se arrebatan en lugar de discutirse.

Preguntarse, por ejemplo, qué es lo que hacen valer estas obras de SUR respecto a las demás obras chilenas con las cuales entran en competencia:

preguntarse cuáles son los elementos que vuelven esta pintura **irreductible** a la

otra pintura joven chilena (Cienfuegos, Lira, Rojo, etc.) que goza de aceptación de mercado y en que son inasimilables a las de esa otra pintura las categorías estéticas aquí propugnadas;

preguntarse, por ejemplo, cual es el alcance de la propuesta de transformación del campo de la experiencia estética formulado por esas obras de SUR. Preguntarse que es lo que se gana al pasar a ese arte ceñido al cuadro y que es lo que se pierde de lo anterior; pienso nuevamente en los trabajos del CADA 'que proponían la creatividad como fuerza interventora de nuestra cotidianidad y agente de remodelación crítica de nuestros espacios de relaciones sociales.

## INVERSION DE ESCENA.

Nelly Richard

La pregunta respecto a la exposición es: **¿cuál es la estrategia de la cual participa, cual es su política de inscripción cultural?** en circunstancias en que ninguna manifestación es inocente por estar siempre comprometida en una determinada coyuntura de sentido.

### REVERSIBILIDAD DE UNA SITUACION DE CULTURA

Me parece útil remitir la situación de arte que estatuye esta muestra a la situación inmediatamente anterior que aparece aquí **sancionada** por ella; se me hace aquí notoria una situación que —históricamente hablando— tiene carácter de relevo. Digamos que se pasa de la negación de la pintura implícita en la escena llamada “de avanzada” a la actual reafirmación de esa pintura y desvalorización conjunta de la escena mencionada como anterior.

Me parece que la nueva situación (por lo demás predecible en su resultado desde la muestra de Gonzalo Díaz “Historia Sentimental de la Pintura Chilena” —SUR, 1982) se postula históricamente como **reverso** de la anterior; trabaja para revertir (para dar vuelta) sus condiciones de inscripción. Esta afirmación me resulta bastante simple de ejemplificar en la medida en que el **efecto de reversión** opera casi simétricamente:

— la exposición “Provincia Señalada” reivindica —en forma que se quiere social-

mente convincente a juzgar por su operativo de despliegue— la noción de vitalidad y de talento en cuanto realidades declaradas más bien faltantes en el conjunto de obras anteriores.

De una escena a otra, se sustituyen las reglas de operación; mientras anteriormente (pienso en Dittborn, en el CADA) se validaban las instancias de verbalidad o **textualidad** incorporadas o anexadas a la obra, se valida aquí una **visualidad** pura: es decir, libre de intromisiones verbales, exenta de requisitos discursivas (libre finalmente de cualquier exigencia extrapictórica) y reacia a toda muestra de conceptualización.

El anterior **efecto de discursividad** que las obras ponían en escena (su trabajo de mediatización discursiva) cede ahora frente a una especie de espontaneidad creativa; de **impulsividad del gesto**.

— junto con el talento, se reivindica aquí la individualidad del gesto pictórico y del imaginario que ese gesto pone en acción.

Mientras la escena de "avanzada" se preocupaba: 1) por la **sociabilización de sus referentes** (noción de cuerpo comunitario en CADA y de historicidad social en Dittborn) y 2) por la **colectivización de sus soportes** (la ciudad, las instituciones, los soportes editoriales como marcos de intervención), se asiste aquí a un ejercicio pictórico enteramente **subjetivado**: a nivel referencial, la obra se desliga de su totalidad histórica y escasamente incorpora a su repertorio iconográfico elementos susceptibles de ser identificados como correlatos sociales.

— mientras en la escena anterior, Dittborn, Leppe o el CADA **problematizaban** dentro de la misma obra las condiciones de su producción en cuanto arte latinoamericano, esta muestra —pese al subterfugio de su título— se desentiende aquí de su propia marginación y tiende a omitir cualquier referencia a su situación de periferia.

No es que las formas empleadas (o las corrientes a las cuales pertenecen) sean más internacionales que las anteriores; el problema está en que el internacionalismo de sus referentes (por lo demás inevitable) no está **procesado** en el interior de la obra, —ni siquiera actúa en ella como contradicción. Queda **obliterada cualquier marca de conflicto** susceptible de haberse producido a causa del choque entre realidades culturales discordantes entre sí.

— mientras la escena anterior producía su propio discurso como enmarque de un programa de arte que se iba teorizando a sí mismo a medida de la producción de obras, esta nueva escena aparece **prescindiendo de la relación a los textos**; se abstiene de toda instancia de verbalización de la obra. Produce una vacancia de discursos, una especie de renuncia a la textualidad en contraparte a la sobrevaloración de la cual era objeto la palabra en la escena anterior.

Al poner de manifiesto el sistema de contraposiciones que va articulando esa nueva escena como reverso de la anterior, no se pretende condenarla por ser diferente (u opuesta) a la otra ni tampoco por no haber progresado en la continuación de lo mismo; existe una determinada lógica de procesos que justifica el surgimiento reactivo de manifestaciones destinadas a rebatir la autoridad de lo anterior, a negar lo previamente establecido. Desde esta perspectiva, lo reactivo de la muestra (el hecho que surja como reacción en contra de lo no pictórico de la escena anterior y se proponga desarticular dicho marco de imposición) se justifica en cuanto factor de dinamización de un proceso cultural y dialectización de una conciencia de arte.

El problema consiste —sin embargo— en evaluar el tipo de operaciones que esta nueva situación de arte posibilita dentro del marco de nuestra institucionalidad cultural se trata finalmente de saber que tipo de actitud propicia esta nueva situación de arte para juzgarla no en si misma sino en función de los efectos o contraefectos que surte dentro de una determinada coyuntura socio-cultural nacional.

## REDUCTIBILIDAD O IRREDUCTIBILIDAD DE LAS OBRAS A LO DOMINANTE

Pienso que cualquier proyecto nuestro es susceptible de medirse en función de su operabilidad histórica; se trata finalmente de detectar cuán operable o inoperable le resulta ser ese proyecto a la Ideología cuya representación nos proponemos impugnar.

No es que una manifestación (de textos, de obras) valga en si misma o esté caucionada por una especie de verdad o certeza interiores; ninguna garantía interna de sentido exime la obra de tener que pensarse (medir su operancia) en función de la exterioridad social dentro de la cual le corresponde actuar. El significado de una manifestación (y como tal su alcance histórico) es producto de como opera en lo concreto de una situación dada: de cuales son los efectos de participación social que desencadena en la totalidad productiva, de cual es el tipo de comportamiento crítico que despierta en el sujeto de la recepción, de como pone en crisis la institucionalidad de su práctica. El significado político de una obra no es proporcional al grado de compromiso que manifiesta esa obra con la ideología que suscribe su autor; depende de las transformaciones estructurales que la obra se propone practicar en el interior de su propio campo productivo y de la irreductibilidad de su efecto al Sistema de Producción dominante.

Desde ahí entonces, me pregunto por la situación de arte que la exposición define; me pregunto por el grado de asimilabilidad o inasimilabilidad de sus rasgos de producción al modelo del oficialismo cultural que pretendemos impugnar. Me pregunto cuán refractaria es a los efectos de lo dominante. Me pregunto, en suma, cual es el tipo de complicidades ideológicas que esta situación de arte arma o desarma.

Ya no se trata de polemizar en términos de oposición **pintura/no pintura** de acuerdo a las exigencias de una presunta contemporaneidad de formas sino de evaluar la operatividad de cada soporte o técnica en función del tipo de experiencia crítica que socialmente determina. Una técnica es más que un simple recurso de facturación material: es también un modo de instrumentación social de la percepción. Un soporte es más que la conformación espacial de las componentes físicas de la obra: **el soporte de una obra es la suma material de sus condiciones de existencia social en una comunidad históricamente formada.**

Temo, por mi parte, que la reivindicación de un arte vivido como pura interioridad **subjetiva** en ausencia de correlatos sociales que pongan de manifiesto —en el interior de la obra— la historicidad de sus condiciones de producción, que la formulación de un imaginario **no sociabilizado** y la postulación de una visualidad cuyas imágenes escapan al control de todo dispositivo social de producción de signos; temo que el **aflojamiento de toda tensión discursiva susceptible de articular la obra de una dinámica de pensamiento social**, satisfagan el propósito de otorgarle a la creatividad un valor simplemente ornamental y contribuyan a **desactivar** el arte en cuanto instrumento crítico de transformación de nuestro campo de conciencia social e histórica.

## 2) Segundo momento: la función de ilustración

Esta secuencia de textos se propone indicar y medir las resistencias que hilvanan el traje de la (re)compostura plástica. Dicha operación postula un arte cuya función ilustra el combate social, jugándose a interpretar los intereses populares —la teoría del artista como expresión del inconciente colectivo— y a testimoniar la voluntad de cambio nacional. Los trabajos analizados reinscriben las prácticas de arte en una postura de subordinación estructural, operando una retorsión del campo cultural como visibilidad expresiva de lo orgánico—político.

# DEFENSA DE LA INDISPOSICION OBJETUAL EN CONTRA DE LA ERRANCIA MANUAL DE ESTOS TIEMPOS.

**Justo Mellado**

De partida, dos consideraciones coyunturales para abordar la exposición.

Primero: la coyuntura discontinuada de Galería SUR. Segundo: la coyuntura de recomposición plástica.

En cuanto a lo primero: el trabajo Brugnoli/Errázuriz titulado "Paisaje" está planteado como oposición inmediata a la exposición pictórica de post-guerra, si por ello designamos el subterfugio táctico de "Provincia Señalada". El trabajo de Brugnoli/Errázuriz titulado "Paisaje" designa la guerra de siempre: ino al plan Marshall de la plástica nacionall .

Lo segundo: el trabajo Brugnoli/Errázuriz rotulado "Paisaje" se propone y se post-pone en oposición a las reivindicaciones expresivas del populismo plástico en las dos tendencias operantes de este período, a saber; la búsqueda del tercermundismo pictórico balmesiano y la búsqueda del identificado nacional-popular colectivista.

Desplazándose por estas vías, el fantasma del tren de la historia amenaza la actividad del campo plástico chileno.

Frente a la elocuencia conmemorativa de los cuerpos militantes que construyen la pose adecuada para inscribir su grano en el album de familia de la resistencia popular, el trabajo Brugnoli/Errázuriz modelado "Paisaje" afirma la máxima discreción material.

Desde la dogmática de la vanguardia plástica que de tanto ir el cántaro a su fuente, se puede relegar este trabajo a la antigüedad anecdótica del pop chileno y tramitar el juicio de la rememoración ante la ausencia del discurso que ligue este trabajo a su historia. Sería al menos una señal que autorizaría la mirada sobre la huella solitaria de Brugnoli/Errázuriz. Huella polifónica. Ambigua. Contradictoria. Persistente. Resistente. Huella al fin. Denotando en esta ocasión excepcional, si se lamentan los diez años, la negación de aquella escenografía que sobredimensiona los pequeños amagos retocados del único arte corporal que se re/trae por la excusa de la recomposición pictórica.

¿Qué se esperaba? ¿Militancia pictórica? ¿Autorización programática? ¿Cual es el programa plástico de Brugnoli/Errázuriz?

Sólo es posible leerlo a partir de esta **disposición—síntoma**.

¿Qué propone cuando in/dispone lo que expone?

¿Qué expone cuando propone lo que in/dispone?

**Una hipótesis:** Brugnoli/Errázuriz incorporan a la oficialidad cultural de la izquierda plástica la retórica de la vanguardia plástica de esta década. Pero ello no es eficaz ni efectivo: Brugnoli/Errázuriz se des/oficializan porque retienen y comprimen esa retórica tomada en préstamo. En esta retención se re/doran las cartas de presentación: esto no es lo que parece.

**Otra hipótesis:** desde la noción del compañero de ruta, en esta comprensión, Brugnoli aparece como el otro. Aquel que ya antes del 73 programa las intervenciones de la ciudad como lo Otro del complejo llamado brigadismo. Desde entonces podemos titular la travesía de Brugnoli/Errázuriz como la defensa de la disposición objetual básica en contra de la errancia manual.

**Otra hipótesis:** Brugnoli/Errázuriz no postulan ningún programa de recomposición; sólo re/editan una práctica que la irrupción de la vanguardia plástica remite a su antecedente pop, no queriendo ver más que una mala extensión rauschenberguiana. Por otra parte, la retórica del tercermundismo pictórico le exige una respuesta desde su imperativo expresivo.

**Nada.** Esta es apenas una obra contingente. Este "apenas" aclara la ceguera sobre este trabajo. En la disposición primaria de los materiales se califica su incompatibilidad. La madera llama al cáñamo y no al cordel de plástico. ¿Qué hace allí ese huevo tatuado? Los criterios de compatibilidad provienen de los arbitrarios que ya conocemos y que no desean reconocer en el trabajo Brugnoli/Errázuriz la crítica en acto al código establecido del retoque de la identidad encargada.

**Otra hipótesis:** Brugnoli/Errázuriz carecen del espacio discursivo que organice una

mirada crítica acerca de su inserción en el campo plástico. No han estado favorecidos por el escándalo de la relación personal. Se equivocan quienes quieren ver un combine-painting preminimalista fallido o un environment contra-hecho por la incompatibilidad de los objetos. Brugnoli/Errázuriz confirman la huella de los 60, cuya lectura real sólo puede ser efectuada hoy, desde la constitución de un discurso sobre arte autonomizado del comentario popularico.

Brugnoli re/edita un signo (a)dorado. A—dorado como a—tópico.

El dorado deliberadamente maniqueo que delata la mano del gato que saca las castañas. Como decir: madera es a fragilidad como ésta a autenticidad; dorado es a plástico como este a inautenticidad. Pero lo inauténtico es el simulacro proclamado de esta elocuencia pre/ligada; siendo el espejismo consumista des/atado que oculta la calidez de la materia prima nacional. Esta es la mirada inmediata.

El dorado ciudad de los césares pasará como una caída narrativa. El siempre fue el único para leer la clásica función expresiva del interés subjetivo de clase que se desmarca de la frase—Balmes en el Instituto chileno-francés: la contingencia soy yo.

No. En Brugnoli/Errázuriz la contingencia es el objeto. Estos objetos como unidades mínimas de retraimiento político y manual.

Sin embargo, más acá de esta contingencia, no pocos objetos, no pocas disposiciones no alcanzan a desmarcarse de la representatividad, sucumbiendo parte de este trabajo al imperativo narrativo de la cierta crítica política.

El problema incide, a mi juicio, en cómo esa crítica, desde el retraimiento y la discreción objetual, se arma desde un discurso plástico cuyo modelo de estructuración es fallido, en tanto descansa en una aproximación maniquea de los signos.

El método constructivo de Brugnoli/Errázuriz es inadecuado para este proyecto. El objeto no se juega en la alegoría. La alegoría es una manera pictórica de asumir la objetualidad.

Como diría Lenin: si a la electricidad le quitamos el soviét, ya no tendríamos socialismo.

El soviét, es aquí, el in/narrable del texto, el in/decible del gesto, el in/audible como resto.

## DESDE EL ANDEN.

Nelly Richard

Hay varias maneras posibles de pronunciarse sobre una obra: desde la materialidad de los dispositivos de signos que pone en escena, desde los referentes artísticos que articula, etc. Si tuviera aquí que referirme específicamente a la instancia de materialización de la obra, me arriesgaría a declarar la exposición en parte irresuelta o bien inclusive fallida en algunas de sus disposiciones significantes; entraría probablemente a desconfiar del recurso de metaforización o bien de alegorización que estructura la obra de Brugnoli y eso por el efecto de dicotomía que produce dicho recurso.

Percibo que lo que se denuncia estaría aquí resumido por la contraposición significativa operada entre aquellas materialidades brutas (la madera, por ejemplo) cuyo realismo retrataría el paisaje chileno como nuestro y aquellas técnicas de revestimiento o relucimiento de las apariencias (los brillos, por ejemplo) que aludirían —en contraparte al irrealismo de ese otro paisaje ya no nuestro porque falsificado o ilusorio, porque engañoso. La metáfora de la cosmética (noción de retoque) y del artificio aparecerían designando lo falacioso (lo mistificador y lo enajenante) de esa realidad impuesta o sobrepuesta (desde los espejismos consumistas hasta los barnices capitalistas) en contra de lo "auténtico" de la madera como cuerpo de realidad y de consistencia nacional. Desconfío de lo simplificador de esa dicotomía operada entre los pobre y lo rico, lo verdadero y lo falso, lo propio y lo ajeno, en lo que de ilustrativo tiene su mecanismo de polarización de los contrarios.

## EL GESTO ANTIHEROICO DE RENUNCIAR A LA MONUMENTALIDAD

En todo caso, preferiría abordar la obra desde otro aspecto; desde aquel aspecto que más sorprendente me parece, desde lo que llamo la extrema **discreción** de la obra respecto al "compromiso" político—nacional de sus autores. Digo "sorprendente" porque — pese a la precedencia de señales ya proporcionados por los autores acerca de lo no panfletario de sus posturas— era sin embargo posible esperar desde el historial de Brugnoli y Errázuriz, desde la conformación político-cultural del lugar que ocupan y desde su pertenencia orgánica a ese lugar, y también desde la actual coyuntura política que parecería estar favoreciendo tomas vistosas de posición, digo desde ahí, era posible esperar una mayor explicitud de la obra respecto al compromiso nacional o a la llamada "contingencia".

Es precisamente esa no explicitud de la obra la que me parece digna de recalcar en la medida en que descoloca los discursos preconstruídos de los partidarios; en la medida en que frustra las expectativas e inclusive decepciona la expresividad histórica de aquellos hoy esforzados en convertir ese compromiso en un **exhibicionismo** de acto y palabra.

En circunstancias en que asistimos a un **forzamiento** generalizado del gesto de querer **historizarse** a toda costa, no se presencia aquí nada forzado; ni en la aparentación de mecánicas de producción destinadas a satisfacer superficialmente la norma de vigencia implantada durante los últimos años en Chile, ni tampoco en la evidenciación política de señales referidas en la obra a la crítica al régimen que sus autores estarían sin embargo autorizados para formular a nivel de biografía cultural.

Dijémos que Brugnoli y Errázuriz perseveran en la línea de investigación plástica anteriormente trazada por ellos; no se percibe aquí ningún **aceleramiento** de recorrido, ni adelantamiento de trayecto. La exposición se nos aparece inclusive **datada**; digo, sería hasta plausible que la obra datara de los años 65. Su "anacronismo" (que entraría — desde la perspectiva que señalo— a positivarse) radica sin duda en que ignora deliberadamente las coordenadas chilenas de "actualidad" plástica y no recurre a ninguna de las señales de producción susceptibles de relacionar la obra con las estéticas vanguardistas de la "escena de avanzada". Para los espectadores ya educados mediante las pautas visuales dictadas por esa escena, el desconcierto máximo consiste sin duda en la ausencia aquí de toda mediación; lo "inactualizado" de la obra estaría en que — a diferencia de lo actualizado — por la escena de avanzada — los materiales comparecen aquí **improcesados**, libres de intervenciones mediatizadoras.

Esa fidelidad al ritmo propio de discursividad — esa **mesura**, ese **guardar las proporciones de la propia historia** — no dejan de ser meritorios contrastados con la preocu-

pación de otros para **ponerse al día**; para "subirse al tren de la historia" como dice Balmes.

Aquí no hay intento alguno de ponerse al día; no hay nada excedido en la obra, nada que delate el apresuramiento que otros manifiestan temerosos de quedarse fuera de relato.

La crisis de autoridad y el reordenamiento institucional derivados del nuevo "proceso de democratización" chileno, influye en que este período llame a los respectivos campos de participación social a remodelarse en la perspectiva del cambio político: a ajustarse a la política del cambio. Asistimos a un movimiento generalizado de reorganización de fuerzas, de recomposición de lugares, de reagrupamiento de frentes del cual no está exenta la escena de la cultura.

Parecería que —en algunos sectores del arte chileno preocupados de lo conmemorativo— lo enfático del gesto de sumarse a la protesta nacional (o de suscribir el cambio) entrara a suplir, a reparar o a compensar la ineficiencia autodeclarada de las propias obras. Parecería que lo reparatorio o compensatorio de ese gesto de denunciar o de protestar pasara por inscribirlo —aunque sea retóricamente— en un espacio cada vez más popular; como si la popularidad del soporte justificara de por sí lo revolucionario de la inscripción.

En contra de lo aparatoso o efectista de ese gesto forzado a la monumentalidad de la pose y a la espectacularidad nacional, en contra de tomas de palabra cada vez más declamatorias, en contra de esas místicas de la Historia, vale la pena aquí reparar en la discreción de esa muestra que no se reclama de la epopeya, que no hace nada tampoco para merecerse una recompensa nacional. Dicho de otra manera, no se percibe aquí ningún reacomodo de posturas; esa no recomposición discursiva me parece desde ya una señal de que aquí no se está víctima de ninguna paronofa de poder.

## DESMONTAJE DE LOS MECANISMOS OPERANTES EN LOS DISCURSOS DE PODER

Si admitimos que el arte es una plataforma crítica de desconstrucción material de los códigos de representación política, social o ideológica, no tenemos porque renunciar a esa crítica de la representación que llevamos a efecto desde el interior de los códigos a favor del decorativismo nacional de un gesto exterior a la práctica o inespecífica a ella; no tenemos porque renunciar a esa crítica del Sentido que internalizamos en el "hacer arte" con el pretexto de que la Historia cambiará —será reescrita por otros— y que obedeceremos entonces a nuevos imperativos de significación política. No tenemos porque confiar en que solo nos corresponde contribuir a acelerar ese proceso de cambio (esa reescritura de la Historia) sin tener que conjuntamente interrogarnos acerca de los

mecanismos de ideologización que están ya maniobrando en el interior de ese proceso: sin tener que **desmontar esos mecanismos**, puesto que la función del pensamiento crítico es precisamente la de mantener bajo vigilancia de sentido el conjunto de los discursos sociales, es la de sospechar de cualquier operativo de totalización de los significados históricos.

Lo más urgente —para algunos de nosotros— no es insertarnos decorosamente en el relato de aquellos que, de ahora en adelante, van a dictaminar otras reglas de intelegibilidad de los hechos de acuerdo a una nueva moral política, van a **reformular una nueva discursividad histórica**; consideramos que nos incumbe seguir cuestionando el estatuto de discursividad puesto que el arte no es sino ese espacio de permanente recuestionamiento del discurso social y de sus modos de asentamiento ideológico, el arte no es sino ese espacio de desconcertación permanente de la práctica del poder.

Aunque nuestra historia pase a ser reescrita por otros —y más allá de la reversibilidad de los procesos de interpretación histórica, más allá de la inversión de los actuales significados políticos— es la constitución misma de la Historia en cuanto Única (vale decir, dominante) y totalizadora de sentido la que cuestionamos, su constitución en cuanto discurso hegemónico.

Desde algunas prácticas nuestras, entendemos el arte como espacio crítico de redistribución de las señales de conciencia en un proyecto cuestionador de todas las formas de institucionalización de la práctica y del discurso; convertimos el arte en instrumento crítico de permanente desconstrucción del Sentido que —como tal— ataca al conjunto de los operativos de politización vigentes.

Más allá de la inmediatez de una crítica al régimen (por lo demás, susceptible de ser cumplida con más eficacia desde otras plataformas de militancia) lo que potencializan los espacios de arte es una crítica al Sistema (a lo que funda y legitima la existencia de ese régimen) siendo esa crítica la forma que usamos —desde el arte— para desenmascarar las técnicas de ideologización del discurso y de recomposición de las formas de poder.

## PAISAJE.

**Justo Mellado**

De partida, dos consideraciones coyunturales para abordar la reconstitución de esta escena, cuya primera edición tiene lugar en el mes de septiembre en Galería SUR de Santiago.

En primer lugar: su re—edición en esta sala, comprimida entre dos acontecimientos artísticos regionales; una bienal de pintura y una retrospectiva de los últimos diez años de plástica chilena.

En segundo lugar: su re—edición ocurre en un momento de recomposición del espacio plástico, en el sentido que el campo visual que se abre a partir de 1977, configurando lo que en la literatura de la época se denomina "escena de avanzada", cede hoy su lugar a la emergencia de una "nueva escena" conformada por la convergencia política de facto de dos tendencias que el plano de sus resoluciones y programaciones formales divergen de manera radical: el pictorialismo tercermundista y el historicismo plástico.

En cuanto a lo primero: el trabajo Brugnoli/Errázuriz titulado Paisaje propone la contingencia del objeto en contra de la errancia manual de la recomposición pictórica.

En cuanto a lo segundo: el trabajo Brugnoli/Errázuriz rotulado Paisaje se desmarca también de las reivindicaciones expresivas exigidas por la "nueva escena", afirmándose

La opción por estos materiales enfatizan la distancia de la materia prima; se trata de materiales recuperados como resto: restos de género que organizan un reverso de la manufactura del vestuario y que indican la función del recorte en el sistema de corte y confección ideológico; neumáticos gastados traídos de vuelta del rodaje para exhibir la condición de desarme del tráfico de los signos combatientes; tarjetas postales sustraídas del circuito de la sentimentalidad para designar el fondo iconográfico que sella la gloria del proceso de metropolización, la extrema visibilidad urbana que sigue el recorrido de la estatuaría y de las fachadas institucionales. En fin, acumulación y en una programación que considera la disposición objetual como una unidad mínima de retraimiento político y formal.

En Brugnoli/Errázuriz LA CONTINGENCIA ES EL OBJETO. Esta proposición arma mi discurso y lo hace incidir en el conflictivo panorama en que se juegan y se juzgan las escrituras sobre el período.

Decir que la contingencia es el objeto es re—situar (nos en) la polémica: el estatuto del testimonio, hoy, es emblemático; le atribuímos la síntesis comprensiva de un programa extraplástico. Sólo por eso, a veces, el objeto significa lo que ya estaba escrito. Diré además que el estatuto del objeto, respecto del testimonio, resulta ser ilustrativo.

El trabajo Brugnoli/Errázuriz des-hace la función ilustrativa de estas aproximaciones a la objetualidad. Aquí, el objeto no figura, des-figura el espacio temporal que lo acoge. Desfigura e in-dispone.

El trabajo Brugnoli/Errázuriz asume la objetualidad como proceso investigativo de una crítica a la noción de representación pictórica; pero sobre todo, de re-modelamiento de la noción de paisaje; de si es posible un paisaje no representativo exhibiendo —como en el caso de Virginia— las condiciones de su decaimiento y la imposibilidad de volver a constituirse.

En este sentido, los trabajos de Virginia son aproximaciones sucesivas al des-arme y al des-hecho. Pero al des-hecho como reverso de un proceso constructivo, para significar la exclusión del *objet trouvé* y su reemplazo por el *objet disposé*.

En los trabajos de Virginia las planchas regulares de madera elaborada recogen la huella del gesto pictórico básico para confirmar un espacio escenográfico mínimo, que redefine el cuadro a partir de su estructura elemental: soporte—superficie, signo y color básico. Virginia repite esa noción de telón de fondo para (a)cotar cada fragmento de obra: ese telón es la parte invariable de su proposición; las partes variables —postales, plástico, género, neumáticos— ocupan el delante de la escena para indicar el retraimiento de obra.

ordenamiento primario de objetos presentados en estado pre-combinatorio.

Se trata de trabajos que no pueden ser leídos sin considerar el proceso de su selección y aislamiento como indicadores de una crítica material a la espectacularidad decorativa de las obras de la vanguardia plástica en su fase deflacionaria.

El vestuario reemplaza la nominación verbal, el rodaje menciona el itinerario y la transferencia de los discursos sobre arte, el desvío del ciclo postal postula el desmontaje del código de representación del paisaje urbano.

Vestuario, rodaje y ciclo postal configuran el espacio otro que nos es dado a conocer por sus des-hechos. Ese espacio otro es el espacio por re-construir a partir de los residuos que tenemos a la mano, autorizado por la explotación reflexiva de un conjunto de objetos arrancados temporalmente del itinerario de su reconversión basural.

En el caso de los trabajos de Francisco, si también estos se arman a partir de la consideración de un fondo de objetos residuales, los elementos que lo conforman pertenecen sin embargo a un período más avanzado en la historia de la industria y son puestos en tensión directa con objetos que provienen del código objetual de la enseñanza de las bellas artes.

La epopeya de la electricidad sanciona la ausencia del soviét de las artes; sin embargo precisa también la decena de bujías por cada año en la frase del dispositivo que se muerde la cola.

Sólo se lee, sólo se produce arte en el surco abierto por otros. Brugnoli pone de relieve en la ordenación de estos surcos que la convergencia de las paralelas en un punto determinado es la ilusión óptica de nuestro tiempo. Es el proyecto irrealizado de la travesía del muro: si entendemos el campo social como tauromaquia.

Por un lado, los moldes extravertidos del huevo tatuado se dan a conocer como definición funcional de la matriz que nos modela: Mater Admirabilis ora pro nobis. Por otro lado, es la cita postal que instala a la Virgen del cerro San Cristobal en modelo de la performance latinoamericana.

La crítica política, implícita en la disposición objetual de Brugnoli precisa sus límites entre la crítica de la representación pictórica y la crítica de la especulación formalista de la vanguardia plástica. Desde la segunda es posible advertir un ataque por la vía del maniqueísmo plástico, sobre todo en torno a la usura del dorado deliberadamente alegórico que delata la mano experta del iluminador. Pero no olvidemos que el retoque hace aún más visible la superficie por omitir. Lo que resalta la acometida encubridora de Brugnoli es justamente la imposibilidad de encubrir el crimen de la

interioridad en los trabajos de arte.

El dorado ciudad de los césares no es una caída narrativa. Así como Virginia Errázuriz sustituye el **objet trouvé** por el **objet disposé**, Francisco Brugnoli lo hace mediante la categoría del **objet couvert**. Encubrimiento táctico para dar a ver una estrategia de construcción de obra que insiste en una cierta analítica objetual a partir del lugar que esos objetos son conminados a ocupar en el espacio cultural como síntomas de una ideología que sostiene la recomposición del espacio plástico nacional en el período por abrir.

En este contexto, el trabajo Brugnoli/Errázuriz titulado **Paisaje** se da a leer como reivindicación analítica de la disposición objetual, operando con el **ya conocido** que los otros desconocen para reconocerlo como origen y omitir la tragedia de su condicionamiento.

## CONTINGENCIA.

Justo Mellado

En el texto leído a propósito de la exposición Brugnoli/Errázuriz me referí, tanto a la coyuntura discontinuada de Galería SUR como a la coyuntura de recomposición de la escena plástica nacional. (1).

En cuanto a lo primero, reconozco a Galería SUR como espacio reflejo de una polémica manifestada a nivel de obra.

En cuanto a lo segundo, indico la **situación de deflación** de la escena de avanzada como espacio generativo y la **situación de instalación** —como referente normativo y sancionador de los nuevos tiempos— de una de las tendencias que disputara durante años la hegemonía de la escena de avanzada entendida como frente de arte. (2).

La polémica manifestada a nivel de obra puede ser comprendida a partir del texto de Adriana Valdés en **La Separata** n 6, a propósito de los trabajos de Soro, Duclos, Paredes, Aguilar, presentados en esta galería en el curso del año 82.

En este texto, Adriana Valdés sostiene a partir de Harold Bloom, que todo poeta escribe desde la represión de sus precursores literarios; que toda poesía anterior actúa como aparato represivo sobre la propia escritura. (3)

Podríamos afirmar extendiendo el descalce de esta cita que toda pintura anterior trabaja como aparato represivo sobre la propia pintura; que todo trabajo de arte anterior actúa como aparato represivo sobre los trabajos de arte actuales.

¿Qué estructura de trabajos se presenta en condición de aparato represor respecto de la tentativa Codocedo/Parada?

En primer lugar, la ya acusada discontinuación de los trabajos presentados en Galería SUR a lo largo de 1983. Menciono los inmediatamente anteriores: **Provincia Señalada** (29.07.83 al 11.08.83) y **Paisaje** (29.08.83 al 14.09.83).

¿Desde qué lugar es posible leer la discontinuación anotada? Sin duda alguna, desde el lugar establecido por la tendencia que hegemoniza la recomposición plástica y política en este período. Sólo desde allí es recomendable levantar una alternativa contra el descompromiso imputado a **Provincia Señalada**; contra el abandono de la contingencia directa advertido en **Paisaje**.

Es en este lugar de tránsito designado **Contingencia** —en el espacio discontinuado de Galería SUR y en el seno de la recomposición plástico-política— que se pone en marcha y en escena menor la tendencia mayor cuyo proyecto estratégico es puesto como tela de juicio final en las páginas editoriales de **Ruptura** como periódico y más—que—un—periódico—un—organizador—colectivo (septiembre 1982).

Esta marcha por los **Derechos Reservados** de la Representación viene a establecer su campamento para sancionar el **efecto septiembre** (10 años van) como la frase que debe estar siempre presente —grabada en la memoria—, estampada en las paredes interiores de la “bomba cerrada” del “nosotros mismos”: ¡No olvidar la lucha de clases! (4).

**Contingencia** de Codocedo/Parada puede ser leída como extensión táctica —en el espacio otrora repudiado de galería— (5) del trabajo por el cual un grupo de artistas —leemos en Revista HOY del 21 al 27 de septiembre— “optan 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” (6).

**Contingencia** de Codocedo/Parada propone —en el espacio concentracionario que acoge su **toma de terreno**— la lectura de la frase **no + discontinuidad plástica, no + autoreferencialidad, la contingencia supera toda ficción**.

A este propósito será preciso mencionar un fragmento del texto leído por Nelly Richard sobre **Paisaje**: “Pareciera que lo reparatorio o compensatorio de ese gesto de denunciar o de protestar pasara por inscribirlo —aunque sea retóricamente— en un espacio cada vez más popular como si la popularidad del soporte justificara de por sí

lo revolucionario de la inscripción”.

La tarjeta de presentación de **Contingencia** —que dicho sea al volver, anula cualquier trabajo postal que se postule en su espacio **en tanto hace sistema de imagen corporativa de la galería**— retiene la fotografía de Codocedo/Parada sujetos en instancia de rayadura mural. Pero ello no es afectivo. Codocedo/Parada sujetos a la exhibición —viniendo el fuera distintivo de la indumentaria— **no miman** el gesto que confirma la continuidad del arte brigadista como expresión espontánea de los intereses populares. Por el contrario, esa fotografía exhibe como contingencia las condiciones de desarme del trabajo mismo: Codocedo/Parada son testigos —no pueden ser más que eso— de la ineludible práctica de **borradura de la graffa emergente** que estampa la protesta en su muro de lectura pública.

Tres obreros, brocha en mano, cubren la huella de la frase que representa—reproduce la voz que no tienen y ponen término a la disputa por el diario mural. (7)

He aquí denotada con mayor claridad que en otras épocas la subordinación de los artistas como gremio a las ordenanzas generales de la clase obrera, omitiendo el hecho de que las instituciones en que descansa la producción de esas ordenanzas sólo permiten la actividad artística en tanto **ilustración** de las condiciones del combate social.

La vocación estatal de las vanguardias políticas determina desde ya el modo de relación entre el artista y el Estado, por democrático que se (lo) postule; lo cierto es que **en este terreno** el arte es siempre decorativo; ilustra, acompaña la toma de (la) conciencia, apoya la eclosión del movimiento social.

Bajo estas consideraciones, Codocedo/Parada observan cómo esa protesta maculada es cubierta por quienes brocha en mano soportan esas lamentables condiciones.

Es lo que se llama, **reversibilidad** de los signos. Teniendo la misma valencia que los panfletos de gobierno que citando a sus actos de conmemoración repiten también bajo sus condiciones **no — muertes ni violencia**.

La contingencia misma es reversible. De una conmemoración a otra se re/fuerza la costura de (esos) signos.

Pero más acá de lo dicho por algunos de nosotros, **la toma de terreno** operada en Galería SUR (nos) pretende **aleccionar sobre el nuevo arte de avanzada** que rime las últimas vocales de la ciencia (presente) de la consigna.

**Contingencia** de Codocedo/Parada introduce en este espacio interiorista la avanzada gráfica dispuesta a emplazar al formalismo richardiano, doblegar el pictorialismo neo-transvanguardista, denunciar la discreción materialista Brugnoli/Errázuriz, dibujando el

marco que los hace cómplices del estado de represión nacional.

¡Cuidado con aquellos que no sepan estar a la altura de las circunstancias!

Esta es una frase —sobrecargada de futuro— que se escucha a menudo hoy. Su eco se agiganta en el fragor de las barricadas.

En representación del trazo primigenio de las multitudes Contingencia (sobre) viene a declarar el peso de las circunstancias para que mañana no se venga a decir que a nadie se le avisó a tiempo.

## NOTAS

- (1) Defensa de la in/disposición objetual en contra de la errancia manual de estos tiempos. Justo Mellado.
- (2) "Escena de avanzada es un término que desde octubre 1981 designa el espacio progresista de las artes visuales en Chile. Se trata de un espacio cuyo criterio de inclusión se rige por el carácter desplazatorio y multiplicativo de las prácticas propuestas. (...) Escena de avanzada es una invención literaria que designa un terreno de maniobras ideológico donde lo plástico, lo político y lo poético convergen para constituir una plataforma cultural anticipatoria y definitiva de una identidad cultural en crisis de representación. Esta plataforma posible emerge como el efecto de una discursividad que se afirma en las prácticas visuales como índice de demostración de su poder y de su eficacia propositiva". (Texto—video, *¿Ha almorzado la gente? o Notas para un ensayo sobre la coyuntura plástica*. Octubre, 1982).
- (3) ¿Qué estructura de trabajos se presentaba, en ese entonces, en condición de aparato represor respecto a las tentativas de Duclos, Soro, Paredes, Aguilar? Sin duda alguna, las obras constituidas y constituyentes de Díaz, Leppe y Dittborn. Tres modalidades de presión y una sola disputa por la extensión de la escuela. Los primeros, en su condición de estudiantes pueden ser reivindicados en su bondad filial por haber bien aprendido las lecciones de la avanzada. Pero cuando dejan de ser estudiantes y no reconocen en sus obras la impronta de una de las Causas, son abandonados a la suerte descalificadora por la estructura de trabajos anteriores ocupada en repartirse los despojos de una herencia. Sin embargo, dicho abandono no es fruto de una casualidad, sino el efecto del rencor de una paternidad reclamada y no retribuida.

Adriana Valdés trabaja sobre la analogía con lo visual: mirar esta exposición y preguntarse, ¿quiénes son aquí los presuntos reprimidos? ¿Contra quién este trabajo visual?

Pensar, en noviembre 82, la represión social y presentar "los monumentos triviales y retóricos", "la degradación de ciertas imágenes religiosas", como aquel ámbito contra quien se trabaja, para realizar un acto de devolución vomitiva.

El segundo paso de Adriana Valdés consiste en ver la exposición "en relación con los medios". Es decir, ver la represión desde dentro de la galería de arte, desde el sistema de arte operado por la escena de avanzada: "espacio de precursores, espacio de la imposición y de la amenaza de lo establecido".

Lo establecido, para Duclos—Soro—Paredes—Aguilar es Díaz—Leppe—Dittborn. Ellos configuran ese "precursor" a quien se ultraja ("La escritura como acto de usurpación: esa sería la ley, y la historia de la escritura la sucesión de esos actos").

El lápiz pasta es una respuesta al nuevo colorinche y se re/fuerza como crítica de la sentimendalidad pictorizada. El dibujo torpe —análogo al modelado del *corse* se antepone a la precaria exactitud de la imagen serializada: la iconografía (menor) de la revista de modas desafía al dramatismo ejemplarizador de la mirada re/torcida en las serigrafías de la serie de "los delincuentes". Me refiero al hecho que la mirada es constreñida a re/torcerse. De una pasta (serigráfica) a otra (Bic) se arma el espacio de combate y de parricidio, temido y esperado con la frente en el frente.

¿Quién escribirá la historia de este parricidio frustrado? El padre sabe más por viejo que por diablo.

Si se piensa el trabajo de arte como trabajo de usurpación, habrá que pensar en la legitimidad que dicho trabajo sub-vierte y echa a correr por lo bajo. Y si se trata de una cadena de usurpaciones, el momento fundante de la legitimidad parece perderse en la noche de los tiempos. Aquellos precusores a que los usurpadores de hoy hacen referencia se instalaron también en este curso a costa de haber realizado la usurpación correspondiente. En el caso anotado se percibe la usurpación de una usurpación.

En el primer capítulo de *El Príncipe*, Maquiavelo escribe que todos los Estados, que todas las soberanías que tienen o han tenido autoridad sobre los hombres, han sido y son o repúblicas o principados. Ahora bien, los principados son o hereditarios o son nuevos. Y si son nuevos lo son de dos maneras: adquiridos recientemente con fuerzas propias o aliadas; añadidos al estado heredado por el príncipe que los adquiere. Enseguida, en los estados heredados se advierte menos dificultad para su conservación porque el príncipe hereditario tiene menos razones y necesidad de ofender. El problema, como se podrá apreciar, reside en los principados nuevos porque en ellos existe una dificultad natural: "la que estriba en que todos los hombres mudan de señor de buena gana creyendo mejorar con ello, y esta creencia los impulsa a tomar las armas contra aquél; y se desengañan al advertir, tras la experiencia vivida, que han empeorado" (Cap. III).

La escena de avanzada: ¿república o principado? Digámoslo: principado. No sabría atribuir a su constitución un carácter democrático. Y se trata de un principado hereditario donde la cuestión de la unidad de la casa reinante está en juego. Hay familias que se disputan la totalidad de la herencia, entrando a comportarse como usurpadores para asegurar la continuidad.

El principado de la vanguardia, logró establecerse luego de poner en duda el concepto de legitimidad pictórica. Debilitado por las luchas fratricidas perdió la escasa consistencia adquirida. Para conquistar la hegemonía, una de las facciones pidió auxilio a príncipes extranjeros, olvidando la máxima según la cual jamás se debe invitar a ingresar en su territorio a fuerzas más poderosas que las del principado necesitado de protección, porque en ese caso lo más seguro es que pierda también su independencia. Es lo que ocurre cuando una de las tendencias de la escena de avanzada requiere el auxilio de una garantía política externa para resolver la "conducción" de la nueva escena como frente "propio".

- (4) "En este afuera de la Galería: el Taller para unos y la calle para otros, el arte gesta su pre-historia, vale decir, su historia más trasgresora, 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" (Una bomba cerrada). Sobre V.H. Codocedo. Raúl Zurita/Diamela Eltit. p. CADA,

septiembre 1983, Catálogo Arte y Textos — Galería SUR — Exposición de Codocedo / Parada, Contingencia).

CADA desea confundir el "afuera de la Galería" con la realidad concreta de los hechos para determinar desde el Otro trascendente en la Historia —el espíritu de partido —la relevancia actual de los trabajos de arte. Para ello (les) es preciso atribuir a "la calle" el estatuto de categoría universal operando como "determinación en última instancia" de la constructividad de esos trabajos. En dicha economía, CADA construye la "connotación burguesa" del espacio de Galería para designarlo como aquel otro social que justifique con su existencia la necesidad de su acometida correctora. La razonabilidad de su política pasa por definir a la tendencia (calificada) formalista de la escena de avanzada como la ultra-izquierda plástica del período. Y como se sabe, las ultra-izquierdas tienen dos alternativas: o doblegarse (subjétivamente) ante una transacción política o hacerle (objetivamente) el juego al enemigo fundamental. Semejante inversión discursiva prepara, sin más, las condiciones de legitimación de la (próxima) caza de brujas.

Al definir el espacio alfabético como domesticación de la transgresión en la historia, CADA se (las) juega en relatar la gesta (heroica) de la eclosión del verbo en su fase modélica pre-inscriptiva a partir de cuya (sola) delegación la historia se configura como devenir. Dicha configuración pasa por la escritura como un mal menor (traumático) en el acceso a la "cultura".

- (5) "Al reseñar Codocedo las huellas de esas intervenciones hoy, en Galería SUR, cumple el ritual del recordatorio, salvo que ese recordatorio deviene doble: por una parte se recuerda lo efectivamente marcado, y por otra, se recuerda la galería en cuanto objeto convencional y receptáculo de una espacialidad distinta a ella misma" (R. Zurita/D. Eltit, ibid).

A mi juicio, la reseña de estas intervenciones omiten la antecedencia material de trabajos que desde Contingencia deberán leerse casi como trabajos experimentales, pre-sociales, en cuanto no directamente ligados a los acontecimientos.

La estrategia del recuerdo se arma a partir de la fecha conmemorativa (10 años) con la cual el historicismo plástico pretende lavarse de toda posible contaminación formalista o conceptual anterior. Aquí, el "retorno de lo reprimido" actúa como quitamanchas del identificado nacional—popular.

Al reseñar Codocedo estas huellas y hacernos recordar el carácter "convencional" del espacio de galería no hace sino promover el olvido de un debate que ya ha tenido lugar. Por indicar, nada más, sus manifestaciones más recientes me remito al texto de Nelly Richard *Algunas consideraciones generales acerca de la exposición anterior: Díaz/Dittborn/Benmayor/Leppé*, publicado en el Catálogo Arte y textos n 2, (03.06.83): "Pese a lo lícito de las objeciones a la Galería en cuanto prolongación de la experiencia ritualista o ceremonial del Museo, en cuanto recinto de sacralización de las obras; en cuanto área de privatización del arte, me parece que esas objeciones debieran ponderarse mediante consideraciones locales acerca de la función contingencial (vale decir, específica a un orden de sucesos nacionales que diferencian nuestro contexto del contexto de arte europeo o norteamericano) que puede cumplir aquí una galería en concreto.

En un país tan falante de espacios no oficiales donde realizar gestiones más independientes que las encomendadas por las instituciones, en un medio tan indigente como éste en que la noción de "mercado de arte" no logra ni siquiera cobrar realidad y deja como tal sin efecto los reproches de mercantilización que se les dirige a las obras de galería, en una escena como ésta tan desprovista de ocasiones susceptibles de abastecer un pensamiento cultural, un lugar como éste puede también significar(nos) un marco posible de operaciones en circunstancias en que los demás marcos no son habitualmente negados; un lugar como éste puede también justificarse en cuanto

espacio mínimo de sobrevivencia cultural y plataforma crítica de incitación al debate”.

- (6) Proposición de estudio: acerca del rol jugado por el periodismo cultural santiaguino en la estrategia de instalación social de la tendencia historicista de la vanguardia plástica, tomando en consideración los casos de Revista HOY, Revista La Bicicleta y Revista APSI.
- (7) En el (dis)curso del debate, Codoceo relata el pie de foto que faltaba: los obreros no cubrían la huella de su protesta —esa huella ¿es su huella?— sino la (otra) del enemigo citando (a) su (propia) conmemoración.

El encuadre de esa toma (se) apropia el equívoco y convierte la disputa del muto en acto resistente.

Tres obreros, brocha en mano, cubren la primera inscripción para sustituirla por otra; sin embargo esta operación no logra borrar el texto primitivo pudiendo leerse (de) bajo del nuevo como por transparencia. Esto muestra, en sentido figurado, no sólo que un rayado puede siempre esconder otro rayado, sino que difícilmente puede disimularlo en su totalidad.

## AHORA CHILE.

Justo Mellado

Mi intervención en este debate se refiere en términos generales a las relaciones que se establecen entre el espacio político y el espacio plástico, en Chile, en el período comprendido entre 1970 y 1983.

Con este propósito propongo a consideración dos textos demarcatorios del período:

- 1) **El pueblo tiene arte con Allende** (agosto — 70)
- 2) **Convocatoria a la exposición Ahora Chile** (octubre — 83)

Ambos textos pertenecen a una red análoga de escritura política, ya que si el primero indica la **voluntad transformativa** de un sector determinado de agentes culturales, el segundo indica por su parte la **voluntad testimonial** del mismo sector. Sobre esa trama, la primera voluntad aparece como síntoma de la **ilusión progresista** que consume a los artistas plásticos durante un período (cf; ideología del "hombre nuevo"); la segunda, en cambio, registra el dolor de la caída de esa ilusión y convierte la herida nacional en el soplo significativo que anuncia la venida del ave fénix de la reactivación social.

Si pensamos en los efectos institucionales de esos textos, el itinerario plástico-político verificado sigue los movimientos de una batalla estratégica que comprende sucesivamente fases de **estatización, des-estatización y re-estatización** de la cultura.

Si tomamos en cuenta algunos estudios recientes, podemos referirnos a la noción de Estado operable para designar el período institucional chileno anterior a 1973 en términos de Estado de **compromiso**, al cual va aparejada la noción de Estado **docente**, encargado de asumir el **difusionismo cultural**.

A partir de 1964, se pone en marcha la estrategia más coherente del difusionismo: el programa de Promoción Popular (valorización de la cultura popular como "cultura de la pobreza").

A partir de 1970, se lleva a cabo la **energetización política radical** de la cultura de la pobreza, pasando a ser sustituida la categoría de **promoción** por la categoría de **conflicto**. El Estado de compromiso se quiebra, llegando a presentar en 1973 una situación llamada de "equilibrio catastrófico de fuerzas".

Este período —1970/1973— es el tiempo de gloria de la extensión cultural asegurada desde el Estado, para las masas. El quiebre institucional de 1973 marca el comienzo de la **des-estatización** de los aparatos culturales.

El texto **El pueblo tiene arte con Allende** quería decir: el Estado de compromiso realiza una política redistributiva de la cultura. Diríamos: el máximo esfuerzo de redistribución del consumo de bienes culturales.

En la plástica, la redistribución del consumo pasa por la **democratización de los espacios de extensión cultural** como por la **socialización de algunos sistemas de reproducción de la imagen**. (Lo curioso es que este manifiesto de 1970 postula en el terreno plástico las mismas banderas sociológicas que sostienen al programa de promoción popular, puesto en marcha por el desarrollismo de los años 64—70).

Indudablemente, 1973 marca la ruptura de esa actividad artística extensiva.

Pero: ¿qué entender por actividad artística? Aquí se debe distinguir la **extensión gremial** de la **producción de obra**.

Lo que se desarma en 1973 son las instituciones de extensión gremial; no por ello se desarma el producto, ya que en este terreno la productividad no depende de la extensividad.

Pero 1973 no marca una ruptura en la institucionalidad de los aparatos de Estado más visibles, sino de los aparatos de representación del movimiento popular; es decir, los partidos políticos y estructuras sindicales.

Hasta 1973 la extensión cultural y la representación política aseguran la cohesión de la identidad de izquierda en Chile.

La identidad de izquierda buscó siempre producir la correspondencia entre cultura de izquierda y cultura nacional.

Esta correspondencia, en el post-73, se refugia en dos espacios básicos: organizaciones gremial-culturales y organización clandestina política.

Lo que subsiste como base teórica de esta correspondencia del identificado izquierdista es un marxismo reduccionista, cuya crítica recién se hace patente en Chile hacia 1977-78.

Por marxismo reduccionista entenderé, para los efectos de este debate, dos cosas: a) una comprensión mecánica de la determinación económica, y b) una concepción leninista de la práctica política (remito a revista **Margen** n 3, revista **Proposiciones** y a la línea editorial de **Flaco**, para situar el fondo documental de la crítica al marxismo reduccionista).

En una primera fase -1973/1978- la organización gremial-cultural se arma como espacio sustitutivo de la organización política. La política necesita a la cultura para hacer circular la palabra reconstructora de la identificación perdida. Lo cultural se trabaja como visibilidad expresiva de lo orgánico.

(Cuando hablo de política hablo de organización, de aparato. De un modo preciso de institución. Cuando hablo de cultura me refiero a un espacio institucional similar).

Si pensamos en el período pre-73, gloria del extensionismo y el difusionismo cultural, contrariamente a la posición combatiente que los agentes culturales asumen en su relación con la política, la cultura no hace más que ilustrar el proyecto político.

Preciso más aún: la plástica izquierdista no hace más que ejecutar la función ilustrativa de un programa.

Si coloco estos hitos textuales demarcatorios es porque en ellos -y en el espacio que demarcan- la cultura, y la plástica en particular, manifiesta su **subordinación estructural** respecto de la política.

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 aquí 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.

Entre 1970 y 1983 hay sólo dos tentativas de romper esa subordinación. Ambas fracasan. Apenas subsisten en el espacio intelectual nacional entre 1977 y 1982.

Estas tentativas están configuradas por movimientos de renovación del campo político como del campo plástico. Su emergencia se sitúa grosso modo en 1977. Por un lado, la constitución de la vanguardia plástica; por otra parte, la renovación teórica de las ciencias humanas. Estas son las únicas tentativas de este período que se dan como tarea desmontar la hegemonía del marxismo reduccionista en lo cultural y en lo político, atacando las bases constitutivas de su discurso: es decir, entre otras, la noción de representación. La noción de representación pictórica y la noción de representación política.

Se trata de dos tentativas que se proponen reformar la mirada sobre el espacio plástico y sobre el espacio político interviniendo en el interior de cada sistema, rompiendo en más de alguna medida las leyes de su constitución.

No habría que ser tan optimista para abordar estos años. Lo único que ha ocurrido ha sido la puesta al día del reduccionismo de izquierda en relación a problemáticas de arte y problemáticas políticas que no formaban parte de su discurso pre-73.

El texto de **Ahora Chile** y la convocatoria a un Congreso Nacional de la Cultura no hacen más que re—editar 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 ha sido posible por la irresponsabilidad histórica, tanto de la vanguardia plástica como del movimiento de renovación teórica, que no logran construir el movimiento cuyo discurso proclamaba preceder.

La vía de la re—estatización de la cultura exige, por supuesto, definir la política cultural que se incluya en el proyecto de redemocratización de la sociedad chilena.

La gran ilusión de los artistas y agentes culturales es pensar que sus esfuerzos de definición de una política para un frente tan amplio e inespecífico puede incidir en el diseño de un programa político global. Lo que ocurre es que en este contexto, la política cultural no es sino un espacio entre otros, en el que se realiza el ensayo general de la definición programática.

Es, pues, un simulacro.

La “verdadera” política cultural es definida no por los agentes culturales, sino por el rodaje institucional de los aparatos de representación del movimiento popular. La cultura, no es sino el espacio decorativo en que la plástica ejecuta la función ilustrativa del programa.

En 1983 el reduccionismo político recupera la hegemonía perdida temporalmente en 1977 a raíz de la emergencia de la renovación teórica.

En 1983, el reduccionismo cultural re-edita los términos de su hegemonía del 70-77.

Nos acercamos nuevamente a los días de gloria. **Ahora Chile** es un primer tanteo para la recomposición del frente de arte; es aquí que se postulan las políticas de recambio estatal en el nuevo período de extensión y de difusión que se inaugura.

### **3) Tercer momento: dos tentativas de re/citación pictórica**

Ya sea desde el terreno de la fabulación metapictórica como desde la reivindicación discursiva de la sentimentalidad, las obras presentes de Dávila y Díaz re/toman el programa (in)cierto de la crítica pictórica para responder a la interpretación de las tendencias que caracterizan los dos momentos anteriormente (s)indicados en esta sección.

# ACERCA DEL MECANISMO DE LA CITA EN EL MATERIALISMO PICTORICO DE JUAN DAVILA.

Nelly Richard

desensamblar:  
el cuerpo parcial/

el modo de existencia de la cita es el extracto: citar es proceder a dividir un total, dar efecto a la fragmentación.

El recorte de superficie que implica el procedimiento de la cita significa, desde ya, que se atenta en contra de la Unidad (del cuerpo, del texto) segmentando y fraccionando: se desconstruye la Totalidad. Al dividir, el acto de citar refuta la supuesta plenitud de lo indiviso (del Todo) a la que tiende el mito de la esencialidad; al **destotalizar**, ese acto critica —en la materialidad de su proceder— las nociones de esencia e interioridad objetando las metafísicas del discurso que descansan en la inmanencia del Sentido o en la transparencia de la Verdad y postulan la idealidad de un cuerpo.

Mediante la cita —el extracto y la técnica del recorte— el cuerpo de la pintura y del texto de la pintura devienen en Dávila una combinatoria de signos/objetos parciales: suma de discontinuidades y juego de plurales/

instrumentar:  
el cuerpo operacional/

el cuerpo de la pintura en Dávila es un cuerpo —soporte de intervenciones cuyo modelo no es natural sino quirúrgico (injertos, trasplantes) o protésico (adjunción de piezas, sustitución de órganos). Su modelo es de compostura.

De partida, el procedimiento de la cita le quita organicidad a la noción de cuerpo pintado: nueva crítica al mito de la Naturalidad (aquí, se destruye el modelo orgánico del cuerpo vivo o animado) instrumentando esa pintura, asignándole un modelo de tecnicidad y equipándola en función de ese modelo; volviendo su cuerpo operacional.

El correlato de cuerpo que define la pintura de Dávila ya no es el cuerpo entero —natural o biológico—. No es el cuerpo de las esencias ni de las sustancias; **no es el cuerpo verdadero ni pleno del humanismo pictórico**. Es el cuerpo en piezas; desensamblable y reensamblable. Es el cuerpo hipersegmentado de la Cultura: regulación de las fuerzas, circulación de energías y bloqueos de los circuitos, localización de intensidades, flujos y seccionamientos de esos flujos/

es el cuerpo reglamentado de lo Social: trama de simbolizaciones y mapa estructural/

mediar:  
el cuerpo institucional/

el acto de citar forma parte de un hábito referido a la textualidad; la manipulación de las fuentes bibliográficas es lo que instruye la tradición de ese acto. Trasladado al cuadro, el recurso de la cita evidencia la Pintura en cuanto **discurso**: cadena de signos y secuencia enunciativa.

La evocación mítica de la presunta espontaneidad creativa (talento e inspiración, genialidad expresiva) cede aquí frente a: la consideración de la Pintura en cuanto proceso históricamente codificado que se juega en la institucionalidad de un marco y se basa en una serie de convenciones cuya ley ejerce (sobre la obra) la presión controladora y reguladora de una Normativa de representación.

Pintar/la operatividad pictórica, consiste entonces en rearticular ese cuerpo de prescripciones introduciendo en la finitud de su sistema y poniendo en crisis esa finitud el gesto de una libertad: el gesto —estructural y combinatorio— de deshacer y rehacer la Pintura al infinito de sus posibles/

rememorar:  
el cuerpo citacional/

la sucesión de cuadros (de enunciados pictóricos) que la Historia o la Tradición ha ido acumulando como pasado, forma uno de los textos que fragmenta la cita: al mencionar dentro del cuadro la existencia de los demás cuadros que conforman su marco de producción, Dávila indica cómo cada cuadro al pintarse reorganiza la Pintura en su interior —cómo desestructura y reestructura la historicidad de los códigos interactuantes en su Sistema/

El gesto de pintar compromete la memoria de los demás cuadros ya pintados: transforma esa memoria al actualizar sus datos en una nueva estructura de significación pictórica y al reinsertarlos en su presente de producción/

comentar:  
el cuerpo autoreferido/

cada cuadro propone su espacio como inédito —nunca pintado— para que el pintor opere en él la redistribución de las coordenadas de la Pintura; lo que se pinta es la Pintura vuelta referencia —hecha lenguaje, historia, técnica e institución/

Dávila formula sus cuadros como un comentario pintado que interpreta la pintura de los demás pintores concitados en su gesto de pintar. La técnica de la cita **desindividualiza** el lugar del autor al evidenciar el gesto de pintar como **plural** —entrecruzado por la suma memorial de todos los gestos que lo preceden y apoyado en la colectividad material de signos ya repertoriados por la Historia de su práctica/

la función metalingüística del comentario pintado expone la pintura de Dávila como dispositivo citacional en que el sujeto—pintor decide de su gesto reflexionando sobre el gesto de otros que absorbe y transforma en el interior de su propia dinámica productiva.

replicar:  
el cuerpo dialógico/

el gesto del pintor no sólo convoca el recuerdo de los cuadros que les son anteriores; llama también a la escena de la pintura aquellos cuadros contemporaneizadores de su serie.

La pintura de Dávila yuxtapone fragmentos de obras cuya manifestación es coexistente a la del cuadro que las incorpora sincrónicamente a su haber: el cuadro entra así con las demás prácticas que forman su marco de competencia en una relación dialogante o bien **interpelativa**/.

la cita da lugar a que ocurra un intercambio de informaciones entre todas las imágenes que —reinscritas en una secuencia compartida de lectura— se acotan unas a otras: se comentan, se memorizan y se recitan, se interrogan, se niegan y se reafirman, en el acto de mutuo reconocimiento que les significa entrar en relación de contigüidad dentro de una misma serie referencial que —inédita— quiebra la continuidad de sus anteriores lógicas discursivas.

El cuadro de Dávila entra a polemizar con los demás cuadros mencionados en su pintar; **convierte el cuadro en plataforma de debate pictórico**. Llama las prácticas a controvertirse: a rebatirse o a debatirse en un juego de réplicas culturales que rompe el monólogo de la Tradición/

tramar:  
el cuerpo sociabilizado/

al poner en juego materiales cultos y técnicas de serialización de la imagen —al recolectar fuentes heterogéneas de impresiones gráficas— el cuadro hace que la pintura (recogiendo y **acogiendó su otro: la imagen popular**) **sociabilice** su comentario sobre el discurso iconográfico.

La mirada artística que desde la Pintura construye Dávila sobre el cuadro se encuentra ya tramada por una red óptica de colectivización de la imagen. El cuadro sobre-imprime los lugares que se contradicen en la cotidianeidad de la visión del que mira: el lugar del sujeto de arte cuya mirada —educada por la tradición museográfica— es subliminal porque idealizante de su modelo y el **lugar común** del sujeto massmedia cuya mirada está estandarizada por la estereotipia de la imagen fotográfica/.

La cita organiza un tráfico de imágenes que vuelve el cuadro prostibular; la técnica de pinturas de cartelera vulgariza el referente pictórico y lleva la Pintura a ser prostituida por la gráfica popular en la promiscuidad de sus estilos/

fragmentar:  
el cuerpo latinoamericano/

ese tránsito intercultural de referentes extranjeros entre sí que organiza la obra de Dávila, objetiva el lugar del sujeto de una práctica periférica (por ejemplo, latinoamericana) en cuanto lugar intervenido o bien interferido: cuya línea de pertenencia histórica aparece siempre entrecortada por el internacionalismo de los tramos que la cruzan desde lugares ajenos a ella y la segmentan. Objetiva también ese lugar en cuanto residual: el sujeto de esa **práctica sólo accede al Texto (internacional) de la Cultura** bajo el modo del extracto —mediante el seccionamiento de un cuerpo vivo y su conversión en fósil por la demora de lectura que petrifica la información/

el mecanismo de la cita pone en evidencia —mediante la técnica del corte y de la añadidura— la situación de re/corte en que comparecen los materiales de cultura; la fragmentación que opera la cita de un cuerpo disímil y el modo que tiene de heterogeneizar la trama de referencias objetiva el proceso de cultura a la cual pertenece el sujeto de esa práctica en cuanto proceso de transferencias y de sustituciones/

## LA DISPUTA DE LA CITA BIBLICA.

**Justo Mellado**

Tres antecedentes de trabajos chilenos merecen afectivamente ser concordados en hilación a la actual sub/posición de JDD, en cuanto enjuagan una glosemática general de cuestionamiento del academismo pic(his)tórico nacional: **De la chilena pintura, historia**, Dittborn (1975); **Revisión crítica del arte chileno**, Altamirano (1979); **Historia sentimental de la pintura chilena**, Díaz (1982).

El academismo puesto en moción de orden es el enemigo por caracterizar en un más acá del discurso crítico, en la medida que ninguno de los tres operadores producen el nuevo discurso sobre pintura; solo remodifican su **continuum** iconográfico y alteran el régimen textual del comentario artístico.

No basta incorporar la retórica popular para desnudecer el decir propio de la pintura, ni activar figuralmente la parodia del mensaje oficial para producir el discurso que falta. Estas tres antecedencias son la sombra que precede a un cuerpo no correspondiente. Dicho cuerpo es la historia por *re/calcar* en la memoria de siempre, porque se trata —antes que todo— de trabajos donde se ha corrido la pintura.

En Dittborn, el proyecto se autoriza en la práctica del dibujo como construcción de una realidad que destruye su fachada, es decir, el desmontaje de la monumentalidad forzada y tras(re)vestida de una historia excedida en la represión del discurso que la funda.

Desde el dibujo —como retraimiento paródico de una programación de obra que se consolida en la persistente atención a la especificidad del procedimiento como a su particularidad material— al video, el conjunto de la obra dittborniana re/posiciona la historia de la pintura como historia de una fuerza productiva.

De la chilena pintura, historia es un título que excede su programa y apunta a definir un tipo preciso de actividad crítica en el interior de cada espacio disciplinario de la historia como discurso, reacomodando los materiales primarios así como los datos que organizan el proceso de trabajo y que intervienen en la manufactura de sus componentes, determinando al mismo tiempo el espacio de su combinabilidad.

Se trata, entonces, de constituir la actividad teórica cuya necesidad ha sido anunciada por el título en expansión.

En Altamirano, en cambio, el programa se afirma en el empleo analítico de técnicas básicas de encuesta social que registran la recolección de la "filosofía espontánea" de los artistas en torno a la pregunta por la existencia de un arte nacional. Se trata de una revisión del arte postulada como trabajo de arte, pero que se retrae de la exigencia de un discurso crítico porque el proceso de análisis del material recolectado permanece en su nivel de literalidad máxima, tomándose la exhibición de las respuestas a la encuesta como el discurso crítico.

En Díaz, la plataforma se sostiene en la inflación paródica de un cierto estadio del espejo en la re/figuración de la pintura chilena como in/versión de la historia de su regreso, porque (re)trata una obra concreta que re/toca la trama de una historia dramatizada por la reproducción mecánica y (re)autoriza la instancia de limpieza de sangre de sus referentes actuales.

## LA FABULA DE LA PINTURA CHILENA

La sub/versión de JDD no debe ser agregada como capítulo cuarto de la historia que nunca falta, sino como su epílogo metapictórico. La recompostura y reposición de esa historia en sus agentes da paso a una operación narrativa que se trama en la hipertrofia de sus referentes elementales, a saber, el catálogo razonado de las obras más relevantes de la escena de avanzada.

Solo se viaja (y se viaja solo) para tener que volver (a revolver). JDD desde fuera de la escena repasa las condiciones del tránsito referencial de sus actores, forzando la **antecedencia fragmentaria** de las obras puestas en relato, con el propósito declarado de hacerlas reconocer la **sobredeterminación** que omiten, obligándolas a regresar por el camino de Damasco. De una cita a la otra, (toda) la **plástica chilena** de la década puede ser leída como retrato de batalla en la guerra de las citas bíblicas. Ninguna cita se mira desde la otra; cada cual se desautoriza en la persecución de la Cita Fundacional que la reconozca como delegación de la verdad del proyecto que figura.

JDD desde el terreno revuelto de una pintura desaforada des/analiza la constitución del **único espacio** narrativo que se autoriza como fuerza crítica emergente en el campo cultural chileno de esta década, **desdramatizando** su inflación gloriosa al exponer la **factura inacabada** de su figuración. Esas obras figuran desfigurando la fuente de su autoridad. En esa desfiguración se instala el máximo respeto por la noción misma de fuente.

JDD describe los **propósitos básicos** de una lucha ideológica que se **sintomatiza** en esa constructividad de obra. Su descripción —toda descripción es una toma de vista, de partido— está condenada a no ser leída, porque en este campo solo se escribe para consagrar, sólo se pinta para ilustrar un programa, sólo se interviene el espacio para anunciar la trascendencia del proyecto social.

El desafuero de JDD sobreviene en la razón de su no pertenencia a la escena. Desde la pequeña tradición de ésta, su tentativa no quiso, ni pudo ser leída como problematización de la representación ejercida desde la pintura misma. El criterio de pertenencia —con su correspondiente medición de radicalidad— estaba determinado por el abandono del cuadro. La radicalidad literal afirmada por los **environments** y trabajos **body** distrae la mirada sobre una obra que incorpora desde un comienzo el repertorio de aquella tradición internacional de la ruptura que autoriza el despliegue de aquellos trabajos que, inscritos en un marco de ignorancia y desinformación, se instalan en su

propósito fundacional: en verdad, no hay ruptura real, solo puesta al día en la transferencia pictórica.

La transferencia pictórica es un síntoma de la transferencia teórica que (se) arma la posibilidad de la transmisión social del saber en la formación chilena de la cultura periférica; es decir, de la historia de Chile como recorte y ficción artificiosa que disimula sus determinaciones para acceder a la historia verdadera.

JDD revierte los términos de la disputa bíblica diluyendo el principio de imprimibilidad del Verbo que hasta ahora inscribe la noción de santo sudario como soporte absorbente de la identidad nacional. El paño de la Verónica adelanta la función impresiva de la imitación de Cristo en la coyuntura plástica.

JDD recupera la in/tención del pincel lacio que destina su última gota a cubrir las líneas de sutura de la piel de citas y (re) presentar el friso que adorna la teoría de una complacencia regresiva en lo nacional—popular. Dicha complacencia se sostiene en la inflación metafórica de la materialidad de los soportes como en el desplazamiento literario de sus modelos conceptuales. Se (a)firma el cielo como aquel lugar hacia el cual todas las comunidades han dirigido sus miradas porque han creído ver allí las señas de su destino. Así como los nombres están grabados en el cielo —San Juan citado por Zurita—, los gestos del abandono y de la redención están esculpidos en el mármol, determinados por el relato mesiánico —el Renacimiento (re)cita la fuente—. Lichtenstein (re)cita —a su vez— la fuente picassiana retocada por la gráfica cubana que desmonumentaliza el muralismo realista y moderniza sus referencias visuales exigida por el desarrollo de la serialidad: "El pueblo tiene arte con Allende".

La incorporación de material impreso en la tela recuerda la desmarcación del tercermundismo pictórico respecto del informalismo. Material que, por lo demás, tendrá que

sufrir la tensión provocada por la incorporación de la fotografía a secas (y en seco), cuyo arribo la autoriza para reclamar el derecho a ser declarada subsuelo de la pintura. La epopeya de la mecanización inicia su marcha sobre la trama literaria de una historia que devolverá —sin querer— la fotografía a su origen; es decir, al efecto del relato mesiánico que funda el catálogo de la disposición gestual humana. La madre pictórica fecunda la fotografía; sostiene el hijo fálico en el momento de su muerte.

El niño unta el dedo en el mojón de caca que el mismo ha depositado sobre la paleta e inscribe su marca en la muralla. Esos trozos señalan una interioridad que la caca no hace más representar; el jeroglífico proclama la verdad de su continente. La política rellena el vacío.

El camino del pueblo chileno es una vía de cruces que conduce al lugar de todos y su nombre está escrito en la memoria grabada como cielo.

El rollo que se trae JDD retiene la demostración gráfica —la tela desnuda como inversión de una pizarra— de una hipótesis ya anunciada en *La Biblia* (fotonovela) de 1982: "liberación del deseo homóloga a la liberación social". La ley del Padre, como norma smiótica oficial, es la que retoriza la inmolación del padre penquista rescatando su acto de la esterilidad (suicidio) y reivindicándolo como sacrificio (utilidad social de su muerte).

La polémica actualizada sobre la función de matriz y copia generaliza la instancia stencil que revela el detrás innarrable del soporte pictórico: "la pintura no tiene vida interior" (Dávila). El corazón de las siervas de Jesús recortado en la zona del riesgo más aparente indica el acceso a la vía que se lo colma, porque en ese lugar, la pintura renuncia al límite de su ilusión.

La **Fábula** es una pintura atacante. El cuerpo que se manda no es un cuerpo de carne, sino un cuerpo de cita expuesto como demostración didáctica que toma prestada a la gráfica de la historieta los elementos de su puesta en situación para luego asediar la narrativa del friso. La historia relatada corresponde a la batalla de la fase asignada con ese nombre.

El rollo que (ine) traigo a propósito de JDD me permite acarrear a su desorden (pictórico) pulsional algunas hipótesis que han sido excluidas de los soportes editoriales progresistas porque comparten el estigma declarado de la sodomía y la masturbación. El texto programático debe vertir **por ahí** toda su ciencia de la consigna.

La sodomía y la masturbación son prácticas estériles. La teoría marxista del partido político —toda política eclesial es leninista; toda política leninista es eclesial— encuentra su homología textual en una teoría sexual genital reproductora que articula los elementos de su discursividad: desde “este lado” la familia es (también) la base del Estado.

## CUESTION DE ETIQUETA.

Justo Mellado

(Nota de presentación de la obra de Gonzalo Díaz en el catálogo de la Bienal de Sydney—1984).

En relación a las coordenadas trazadas por la vanguardia plástica chilena de la última década —caracterizadas por la irrupción de la fotografía en el espacio pictórico, por el desplazamiento conceptual de las técnicas clásicas del grabado y por la extensión de los soportes representativos hacia la consideración del cuerpo social como soporte de arte—, la obra de Gonzalo Díaz **redimensiona** las líneas de fuerza del campo plástico chileno, incorporando a su activo el arma de una retórica arrancada de las manos a una vanguardia que ya no logra efectivizar las exigencias de su programa. Es decir, **traslada** hacia un campo —la pintura— aparentemente descompuesto los modelos de producción de signos apropiados a la proposición de un nuevo código pictórico, descentrando el eje de su tradición.

**Let's see if you can run as fast as me** es una **tautología visual** que se estimula en la articulación de tres operaciones retóricas: 1) Conversión viciosa de su escala de iconicidad, 2) hipertrofia visual de sus referentes objetuales, y 3) transposiciones textuales como condición de re/solución del color en su nivel cero de des/composición.

Estas operaciones declaran la existencia de un espacio visual (cultural) concebido como **escaparate** en el que se descolora y desfigura el catálogo renovable de la Metrópoli.

(Nota de presentación de la misma obra en el Catálogo de Galería Sur, diciembre 1983).

En el trabajo sistemático de remodelación del **continuum** iconográfico del academismo pictórico nacional, esta obra podría ser entendida como una re/postulación del capítulo tercero de la historia que nunca falta, desmarcándose de su epílogo —**La fábula de la pintura chilena** de Juan D. Dávila, Galería Sur, diciembre 1983— con la única y exclusiva posibilidad que desea fabricar (se): el **desvío** programático por la alteración de su propia in/tensión, formulada en **Historia sentimental de la pintura chilena** (Galería Sur, julio 82.)

Entre el momento de escritura de la primera nota para el Catálogo de la Bienal (agosto 83) y el de esta segunda nota para el Catálogo de la muestra chilena en Galería Sur (diciembre 83), no sólo las condiciones de ésta fueron modificadas por la Administración de la Bienal —obligando a ejecutar algunos cambios y reconsiderar varios aspectos de las obras—, sino que además la **escena interna** en la que esos trabajos se inscriben y que de alguna manera representarán —a pesar suyo— en el extranjero **ha sufrido transformaciones** que inciden en la reconsideración de las posiciones en el terreno de la polémica pictórica de estos últimos meses.

Lo que en agosto me parecía una obra específica pensada para la Bienal, en diciembre la leo como una obra que retoma la frase inconclusa de la **Historia sentimental...** resituando esa tentativa a más de un año de su primera edición, para responder de paso la (des)calificación de **La fábula...** de Juan D. Dávila.

Es dable pensar que Gonzalo D'faz no desaprovecha la ocasión para insistir sobre aquellos tópicos que el epílogo declarado de Juan D. Dávila (ex)pone en desbandada desde (la) otra concepción de la pintura como cuerpo de cita. Cabe hacer notar el modo como una de las obras (re)traen el **body** y las intervenciones de una larga vuelta, castigándolos en su paso a la gráfica. ¿De qué extrañarse si otrora el retoque ejecuta el castigo y la venganza de la pintura sobre la fotografía?

Puede resultar una grosería remitir algunos trabajos corporales de la escena de avanzada a la referencia pictórica que los atraviesa gravemente en su ejecución. Sólo comparable con la otra grosería de afirmación de irreversibilidad de esos trabajos en una escena proclamada como progresión trascendente...

**The chilean performance** puede postularse como la indicación de existencia previa en la transferencia teórica y pictórica chilena, porque esa imagen —¿qué es lo que la hace correr con esa premura servil cuando corre lo que (se) corre? — se hace calzar en la disputa ya abierta de la cita bíblica —otra más— **sobrenombrando** el modelo gestual de la carrera de Salomé como instancia determinante de su origen.

Frida (Bautista) Kahlo es algo más que una cita pictórica; es una cita política que se las manda por un desvío invalidado. Hay un pictórico que ilustra ese programa (de flores) bordado en la sábana que la acoge. Léase hoz y martillo sobre ese caldo.

La Institución prepara la mortaja (de la recuperación); Diego Rivera mima su beso (de Judas); Tina Modotti congela en su mecánica vigilia el gesto que repara la loca carrera de la **doctrina** traída en bandeja. La cabeza que clama (en) el desierto de la pintura ha sido ofrecida de vuelta, por **convicción**.

¿Quién la pide? ¿Qué condiciones le han sido planteadas para que este otro antecedente corra todo lo que le sobra? La doctrina sostiene la legalidad de su promoción, pero no conoce la trampa en la reversibilidad del proceso pre—mecánico. En efecto, la manualidad retira el sello de esta obra. De lo simple a lo complejo todo es **molde o descalse**. El fondo iconográfico de la publicidad chilena de antes de la guerra —historia chilena de fósforos, historia chilena de vinos, historia chilena de pulido y limpiado sanitario— en el instante de la constitución del otro mercado interno permite anclar el referente que los funda para recordar en la **madonna** de ayer el modelo por restaurar, si acaso allí percibimos en sus colores la **instancia Patria Vieja** de esta historia como su recurso primario. Esto es, carrerinos y o'higginistas en la disputa republicana de las autoridades pictóricas.

Entre una recuperación y la otra —de Klenzo a Santa Carolina— el muñeco articulado—Cucchi ya no se da como cita, sólo (se) reproduce a escala ampliada fuera del cuadro —a mismo título que la plomada y el nivel— para recoger el objeto que lo determina en

su vientre de palo. Desde allí se invierte el progreso de la maternidad en la reproducción mecánica porque el hijo ampliado acoge al padre modélico de juguete —es decir, de mentira— reducido a la mención última, que es el paso al moldeado simple en matriz de papel para posteriormente ser aprisionado por la trama que se lo pone a punto (por punto).

Es así como se (a)firma el paso del objeto a su representación por la vía que porta Nicola Iontano, limitado en el encuadre de su traslado, porque después de todo ese es el (único) resultado de la carrera; vale decir, la sobrefiguración de una cita que lo ha perdido todo.

### 3. PROBLEMATICA DE UNA CULTURA PERIFERICA

Los fenómenos de marginalización cultural que afectan a los países en situación periférica anclan el objeto de la siguiente reflexión.

El estudio en cuestión (se) trabaja la posibilidad de revertir las condiciones que obligan a esas culturas a depender de las normas de significación internacional y a disputar su estatuto de legitimidad histórica dentro de un marco de lectura que las censura en cuanto minoritarias.

Asumiendo la historia de esas culturas como proceso de transferencia y de sustitución en los que toda producción de formas aparece condicionada por el procesamiento crítico de referentes internacionales, se propone deconstruir el mito primitivista de la "identidad latinoamericana".

# CULTURAS LATINOAMERICANAS: ¿CULTURAS DE LA REPETICION O CULTURAS DE LA DIFERENCIA?

Nelly Richard.

## I.— FORMAS DE REPRODUCCION

1. La comparencia internacional de obras venidas de regiones periféricas significa —para esas obras— un acto de renuncia a parte de lo que las motivó como obras: se exponen desde ya a carecer de pasado en un país otro que les desconoce toda anterioridad, a ver mutilado su presente nacional por supresión de todo enlace contextual con lo que definía su entorno. Al desprenderse de la totalidad social de la cual son parte (y que —a su vez— es parte de ellas) y al cortar la red de sus relaciones interproductivas con las demás prácticas, esas obras corren incluso el riesgo de permanecer injustificadas. Se encuentran en todo caso forzadas a sacrificar parte de la legibilidad de sus coordenadas de significación histórico-cultural.

El muro (de galería, de museo; de exposición internacional) que aficha el destino de esas obras en cuanto extractadas de su totalidad productiva, se erige en soporte de transferencia; cumple primero con tachar cualquier referente no propiamente museográfico. Actúa inevitablemente como soporte de neutralización de las fuerzas vivas que dimensionaban la obra en su exterioridad social.

Comparecer entonces en manifestaciones internacionales desde regiones periféricas significa, desde ya, saber del costo de tal transferencia; pero significa también abrirse a lo otro en un nuevo cruce de experiencias que reactiva el significado primero de las obras tensándolo en una contradicción histórica y geográfica. El afuera se constituye para esas obras en la garantía de su no clausura más aún en circunstancias en que esas obras están aquí privadas de respiro.

2. Para nosotros, países latinoamericanos, la comparecencia en escenas internacionales adquiere valor de desafío; nos significa entrar a disputar un estatuto de legitimación histórica dentro de un marco de lectura que tiende a subordinar cualquier manifestación secundaria (marginal, periférica) a las formas promovidas como modelos por los centros de poder internacional. Fatalmente opera un automatismo de la remisión que condenaría nuestras culturas a ser puramente duplicantes; cualquier forma nuestra aparecería como dependiente o tributaria de las formas internacionalizadas por las culturas metropolitanas —simple retención o copia, imitación, réplica, simulacro de un original patentado por el registro dominante.

Lo totalizador del modelo de lectura internacional hace que se interprete el conjunto de los fenómenos (aunque éstos emerjan de historias discordantes o contradictorias entre sí) dentro de un registro uniforme de secuenciación histórica; ese modelo toma en cuenta las variantes procesuales que especifican cada historia como minoritaria— como disidente respecto al dogma internacional de la Modernidad.

Sucede entonces que esas formas nuestras se encuentren restadas de sus respectivos campos de validación histórico nacional en cuanto queda obliterado su orden contingencial de aparición: queda omitida la especificidad de la trama sociocultural que determina el aquí y ahora de su surgimiento como fenómeno.

3. Las culturas periféricas difícilmente logran revertir el proceso que las condena —por mutilación de su facultad dialogante— a no ser sino receptoras de lo impuesto, asentadoras de mensajes ajenos.

Esas culturas nuestras —negadas al intercambio— se inscriben en el pasivo de una actitud generalmente acquiescente o ratificante de lo dicho: lo unilateralizado de la comunicación internacional las acondiciona como culturas puramente subscriptoras de las formas imperantes.

Las carencias de nuestras culturas no son sólo producto cuantitativo de la escasez de informaciones, sino producto de la relación cualitativamente deficiente (o deficitaria) que las culturas dominantes nos obligan a sostener con la información en cuanto monopolio.

4. El aplazamiento histórico y geográfico ha ido conformando nuestras culturas de modo que se identifiquen no como producción de formas sino bajo la forma de la reproducción; su destino en la historia ha consistido siempre en contactarse con los modelos internacionales a través de sus copias —es decir, diferidamente.

La obra se convierte para nosotros en vestigio de sí misma: en señal pretérita de algo ya sucedido cuyo valor de acontecimiento ha sido cancelado por la repetición.

Esa escena de arte que nos excluye a nosotros como actores e inclusive como testigos, se nos revela en un tiempo siempre secundo (reconstitutivo del momento que ya dejó de ser) y mediado por un registro de traducción internacional que convierte nuestras culturas en culturas del doblaje.

Nuestras culturas son también culturas del recorte: fraccionadas por el dispositivo fotográfico de selección de la imagen, las obras se nos presentan —en el extracto— ya cortadas de su red situacional.

5. Todo país involucrado en un proceso de colonización, se define por lo parchado de su indumentaria y por lo residual de su tradición: la memoria de su pasado está compuesta por retazos de historias otras, formada de restos híbridos, de sedimentaciones varias y depósitos de lenguajes ya petrificados.

El dispositivo internacional de inculcación de los signos no toma en cuenta la especificidad nacional de los complejos productivos en los cuales esos signos están destinados a insertarse; de ahí lo disperejo de nuestras tramas productivas y lo heterogéneo de nuestras series referenciales.

Fingidas en su seudolinealidad, impostadas en su pseudocontinuidad, esas historias nuestras se revelan como postizas (llena de añadidos, cubierta de retoques) y travestidas en su orden de correlación social.

Enajenadas por su condición de doble, viven su relación a la cultura en el modo de la sustitución.

## II.— PRODUCCION DE FORMAS

1. Es sin embargo posible validar obras que —pese a haber sido elaboradas a partir de un repertorio extranjero de figuras preexistentes— son capaces de llevar esas mismas figuras a la reelaboración crítica de sus condiciones previas de existencia y funcionamiento; es posible forzar esas figuras —a causa de las presiones contextuales ejercidas por un cambio de soporte para ellas inédito— a que signifiquen aquí por primera vez lo que no habían tenido oportunidad de significar nunca antes.

Esas formas se desprenden aquí de la seguridad de su propio pasado al tener que aventurarse en un presente para ellas desconocido; se desentienden aquí de la Tradición cuyo peso allá neutralizaba sus fuerzas y amortiguaba su choque, quitándoles vehemencia y ponderando su agresividad.

Aquí desprotegidas, esas formas se exponen por fin a la fuerza de conflicto con-

tenida en lo desmesurado del acto de toparse con esa realidad nuestra que les resulta extrema.

El traspaso histórico y geográfico de los referentes internacionales a un soporte tan faltante como el nuestro, va obligado a un reajuste de la perspectiva en la cual fueron originariamente inscritos esos mismos referentes; la urgencia a la cual se encuentran confrontados vuelve a tensar su significado en función ya no de un pasado (como ocurre en el caso de historias en acorde consigo mismas o con su memoria) sino de un devenir que rebase para nosotros la noción misma de Historia.

Se opera un retorno de la forma sobre sí misma que modifica su origen; por derivada que sea de otra tradición, no hay forma que no salga conmocionada de su paso por nuestra historia hecha miseria o represión.

Validamos entonces "la construcción de frases propias con un vocabulario y una sintaxis recibidas" en cuanto máxima estrategia crítica, en cuanto modo de subvertir un orden de procedencia y de inflexionar el sentido de lo que nos atribuye desde afuera; validamos la manipulación creativa de una tecnicidad internacional empleada (desempleada, reemplada) para fines de autosignificación histórica.

2. Si bien nos corresponde luchar en contra de los mecanismos de apoderamiento internacional de una conciencia negada a sí propio desarrollo y combatir la fuerza de hegemonía que ejerce Europa o Estados Unidos en contra de nuestras culturas, no por eso debemos renunciar a sacar provecho de lo que podamos extraer de sus conjuntos informacionales ni de lo que podamos reconvertir de ellos en base a una finalidad propia.

Tan enajenante (porque mistificador) como el efecto mismo de la colonización, resulta el querer autenticar lo latinoamericano en la pura remanencia de su pasado precolonizado.

La mitologización de la identidad latinoamericana (remitida a "lo primitivo") en formas de arte que aspiran a ser autóctonas, retratan esa identidad en la caricatura de sí misma; lo pintoresco y lo exótico (el mito de lo salvaje como retorno a la naturaleza; el mito de lo indígena como fuente leyendaria y memoria folklórica) conducen la cultura latinoamericana a una regresión de identidad: lo originario (es decir, lo precultural) sería la única clave legitimante de una historia resumida a la memoria de su pasado y entonces impedida de participar en una real dinámica histórica.

Si bien el sustrato mítico de nuestro continente abastece una cultura propia, la nostalgia por la virginidad de ese continente en cuanto autóctono y por la pureza de su cultura en cuanto libre de intromisión de formas advenidas desde afuera, implican que

esa cultura latinoamericana (entonces vuelta al primitivismo de un fantasma de pureza) se encuentra restada de todo proceso de dialectización histórica: al tachar toda huella del conflicto surgido de las diferentes cargas de instrumentación cultural que chocan entre sí durante los diversos procesos de colonización, se le niega a la conciencia latinoamericana —atravesada por la contradicción de historias en pugna— el derecho a abrirse a su auto-procesamiento crítico.

3. El desfase de las formas, la no sincronía de movimientos, el destiempo en que se inscriben nuestras prácticas respecto a las normas de contemporaneidad internacionalmente fijadas; la dificultad, por ejemplo, a encontrarle sentido a una estética como la “transvanguardista” en regiones tan marginadas como las nuestras, denotan lo que separa la conciencia desdichada que tenemos de nuestra historia (fallida, incompleta) de lo satisfecho de esa otra conciencia que lleva Europa o Estados Unidos a relacionarse con el pasado en términos pletóricos - colmado por una sobreabundancia de figuras.

La sobrecarga de historia lleva esos países a sucumbir bajo el peso de su propia referencialidad; allá toda innovación es ya citacional en cuanto cada forma está necesariamente anticipada por una forma predecidora que la reabsorbe en su continuidad. El cúmulo de las referencias y proliferación de las citas lleva esas culturas a constituirse en un puro tejido de presuposiciones y reminiscencias.

En el caso de las prácticas latinoamericanas nacidas de la carencia (de la desesperación) y de la residualidad (de los restos sobrantes de culturas saciadas), la tradición difícilmente tiene valor de patrimonio puesto que se construye sobre la base de una serie de actos de desposesión; el juego de las citas sólo entraría aquí a parodiar la historia de una conciencia desheredada por múltiples recursos de expropiación de vida.

4. Negarse a ser anexada en cuanto territorialidad cultural, no significa cerrarse a los aportes extranjeros en virtud de la presunta autenticidad de una conciencia localista; significa adecuar una técnica de discernimiento crítico que permita evaluar esos aportes en función de nuestra autoconveniencia histórica y discriminar entre lo informado de acuerdo a parámetros de valoración propios. Significa más bien diseñar una estrategia combatiente que permita sacarle partido a lo impuesto descuadrando el marco de referencias original.

Esa misma heterogeneidad de los referentes que conforma nuestra identidad en cuanto recortada, ese fraccionamiento histórico y esa disparidad de nuestra trama productiva, ese entrecortamiento de nuestros procesos de referenciación cultural, llaman nuestras prácticas a conceptualizarse de un modo que dé cuenta (y productivice) su propia marginación: el excentramiento de sus procesos.

Esas prácticas nuestras tratan, por ejemplo, de problematizar en su misma materia-

lidad el proceso de desnivelamiento técnico surgido de la implantación de signos que proceden de complejos productivos extranjeros a los soportes receptivos que los acogen; esas prácticas nuestras ponen en juego la estratificación social resultante de esa desavenencia entre técnicas de producción desiguales entre sí y anacrónicas en sus procesos.

Esas prácticas nuestras tratan, por ejemplo, de problematizar en su misma materialidad el proceso de desnivelamiento técnico surgido de la implantación de signos que proceden de complejos productivos extranjeros a los soportes receptivos que los acogen; esas prácticas nuestras ponen en juego la estratificación social resultante de esa desavenencia entre técnicas de producción desiguales entre sí y anacrónicas en sus procesos.

Las prácticas latinoamericanas más recientes tematizan la condición de su producción (incluso, la dramatizan) generando —en su interior— una dinámica de significación susceptible de cargar con el destino de la obra en cuanto dividida entre procesos de cultura antagónicos entre sí.

5. La revuelta de los signos (rebeldes a su origen) se suscita en el interior mismo de los lenguajes nuestros que los transportan desde una zona a otra vehiculando sus respectivas cargas de conflicto; subterráneamente, chocan entre sí los diferentes niveles de culturalización a que han estado sometidos a lo largo de nuestras historias. Entran en disputa —en el interior del signo— sus diferentes rangos de historicidad social.

Desde ya, pugnan entre sí dos fuerzas contrarias en el interior de cada historia nuestra; la que desde afuera impone una significación conforme a la norma internacional, la que desde adentro asume la defensa de lo propio (y no de lo nativo) alzándose en contra de ese marco externo de imposición.

El régimen de censuras que rige en América Latina y aflige nuestras culturas es doble: procede del internacionalismo de los imperialismos culturales que margina nuestra producción de las redes metropolitanas de significación artística. Procede además del autoritarismo de los regímenes políticos que someten el país al oficialismo de sus modelos de represión. Doble silenciamiento, doble ley de censura que nos corresponde levantar en el terreno del lenguaje entonces convertido en terreno de maniobras: el único sitio posible para imprimir en él el gesto de nuestra desobediencia.

El lenguaje que trabaja nuestras prácticas es en sí mismo ese campo de batalla, esa zona de emergencia de un significado que atenta en contra de sus regímenes de dominancia.

Subyacentemente, se van desplegando las tácticas de resistencia y de combate en contra de lo prescrito; se va perfeccionando esa contracultura que ocupa la faz oculta de los códigos. Que trabaja en la clandestinidad de los referentes; que se va disfrazando me-

## 4. FEMINIS

diente técnicas de travestimiento significativa, que va parodiando el orden, que va metaforizando el registro de la ley.

Sólo una arqueología de los lenguajes nuestros llegaría a dar cuenta de lo estratificado en el reverso de lo dominante: de lo inhumado bajo tantas sepulturas.

## 4. FEMINISMO E IDENTIDAD SOCIAL

Se abre aquí el pensamiento feminista a una reflexión acerca de la inserción de la mujer en diferentes estructuras de signos históricamente represoras de su condición.

La hipótesis con que se opera postula lo femenino como disidencia de identidad: como polo de tensión creativa que actúa en el interior de toda dialéctica subjetiva.

En fin, como estrategia de lenguaje susceptible de jugarse en toda práctica que pone en crisis el código de representación dominante y quiebra la Ley del discurso mayoritario.

## UN FEMENINO OBRANDO EN EL LENGUAJE.

Nelly Richard.

**DISOCIAR LO FEMENINO DEL REALISMO DE UN SOPORTE—MUJER:** preguntarse por la mujer como función por lo femenino como valor orienta de diferente manera el posicionamiento teórico del problema que nos ocupa. La primera pregunta remite al ser—mujer como miembro de una comunidad sexual cuyo sustrato biológico está condicionado por lo que cifra la especie en cada cuerpo. La segunda pregunta remite a lo femenino como valor simbólico: como polo de tensión que le correspondería a cada cual (sea hombre o mujer) incorporar a su propia dinámica de lenguaje e identidad a modo de potencialización creativa de su relación a los signos. Mientras lo de mujer posee en sí valor de suposición, lo de femenino (ya no supuesto de naturaleza sino manifestación de cultura) adquiere valor de proposición.

Se afirma generalmente que la mujer (ente biológico) resume la femineidad como plenitud o completud de sí misma; la mujer se posesionaría terminantemente de esa femineidad como de una esencia que le sería privativa. Ese realismo del cuerpo como justificativo de la esencia circunscribiría para siempre lo femenino a la verosimilitud de un cuerpo de mujer; función biológica (ser mujer) y valor simbólico (lo femenino) resultarían ser forzosamente congruentes en la tipicidad de un cuerpo homogéneo. Es ya necesario disociar lo femenino del soporte—mujer que suele ejemplificarlo en la inmediatez de su correspondencia naturalista a fin de autonomizar esa fuerza de ruptura en el interior de cualquier práctica —firmada por hombre o mujer— que se propon-

ga interrogar lo mayoritario del aparato de representación masculina y violentar la norma de comunicación dominante.

**INCORPORACION DE LO MASCULINO Y DE LO FEMENINO A UNA DIALECTICA SUBJETIVA QUE VA PLURALIZANDO LA FUNCION DE IDENTIDAD:** postular la femineidad como instancia polemizadora de los discursos de fuerza y poder no implica que esa instancia esté naturalmente ganada por el hecho que se origine en un sujeto—mujer. La condición de mujer no garantiza en si misma el valor de subversión de una práctica a menudo expuesta a solo perpetuar el orden de las tipificaciones dominantes. Por otra parte, la condición de hombre si posibilita la reivindicación crítica de instancias de virtualización femenina en determinados procesos de subjetivación creativa; el coeficiente de femineidad de esas prácticas masculinas se manifiesta entonces en la torsión del lenguaje que ejercen a modo de rompimiento del orden (sexual) de dominancia discursiva.

Más que la situación de la mujer en cuanto autora de la práctica (en cuanto signataria biográfica) es lo femenino en cuanto polo de imantación de un campo de identidad y discursos lo que daría lugar a explorar la eventualidad de la diferencia que trabaja los códigos; los polos de lo masculino y lo femenino coexisten ambos en cada sujeto (aunque uno de ellos permanezca latente o censurado por el otro) y es la tensión entre ambos la que va armando el itinerario simbólico de quien —sujeto sexuado— se ensaya en los signos.

La mujer ya no se caracterizaría por tener una relación exclusiva con lo femenino, sino preferencial: el haber sido tradicionalmente objeto de represión discursiva la urgiría a ella más que a cualquier otro para combatir dicha represión bajo la forma de un quebrantamiento de la norma declarada masculina. La mujer tendería a lo femenino motivada por la urgencia de reformularse como sujeto en una nueva escena de lenguaje; esa urgencia —esa tensión necesaria hacia lo aún no formulado— involucraría a la mujer en un constante devenir al cual se sumaría cualquier sujeto otro en semejante postura de desconformidad con lo establecido en materia de identidad.

**MODELO REDUCTOR DE UNA IDENTIDAD SEXUAL QUE OPERA POR EXCLUSION DE UNO DE LOS CONTRARIOS:** más allá de sus respectivas justificaciones biográficas, lo masculino y lo femenino dependen de roles programa-

dos por la sociedad dentro de un marco de interpretación simbólica: preguntarse por lo femenino significa desde ya cuestionar la esquematicidad del funcionamiento de los aparatos de conciencia que norman la identidad social según patrones rígidos de oposición de las funciones y contraposición de los valores de clases y sexos. Significa desmontar esos aparatos que decretan la inapelabilidad de lo masculino y lo femenino en cuanto asignaciones identificantes repartidas de una vez por todas y que nos condenan a la irreversibilidad de los límites genéricos de compartimentación de la identidad sexual.

Postularse como sujeto de una nueva dinámica social, significa cuestionar lo dual de ese mecanismo de enrolamiento de la identidad en categorías prefijadas por un marco de divisoriedad sexual; significa cuestionar el principio de una identidad obligada a estereotiparse en el estricto sometimiento a una disyuntiva (masculino o femenino = ser activo o pasivo) y proyectar una dinámica otra y plural de identidad en que la correspondencia entre esos roles socialmente adjudicados como permanentes deje de ser fija —en que esos mismos roles se vuelvan móviles, permutables, superponibles y multiplicables, transicionales.

Elegir lo femenino en fuerza de subversión del pensamiento social implica rebasar el sistema de representación ideológica que obliga a la repartición de la identidad en categorías duales; operar una simple permutación de los opuestos o sustitución de los contrarios (tomar una revancha; darle ahora a lo femenino una vigencia destinada a que ocupe triunfalmente el lugar de lo masculino sin previamente revisar la noción misma de jerarquía) solo equivale a **invertir** un orden y no a **subvertirlo**. No se trata de reemplazar cada término por su contrario en un orden simétrico de correspondencias que seguiría adscrito a esa lógica de lo dual en lo que de excluyente tiene; se trata más bien de buscar alternativas a la categoría de lo contrario bajo el modo de la **asimetría** o de la transversalidad; explorar, por ejemplo, la categoría de la **diferencia** en cuanto categoría pluralizadora que atenta en contra de la ley de lo Uno. Se trata de privilegiar lo múltiple en contra de lo dual, lo proliferante en contra de lo unitario, lo diseminativo en contra de lo centrado. Lo femenino ya no se opondría a lo masculino en una relación de contrarios: lo femenino se inscribiría como diferencia en el interior de cualquier proceso de representación unitaria —como fuerza demultiplicadora de lo Mismo y multiplicadora de lo Otro.

**DESIDENTIDAD Y RUPTURA DE CODIGOS:** dentro de una tipología del lenguaje, situar a la mujer en el lugar de la que siempre pregunta porque no está nunca conforme con lo dicho; porque no encuentra su puesto en la cadena de lo hablado ni

tiene cabida en el lenguaje. Situarla en el lugar de la que **introduce la duda** en cualquier campo de afirmaciones poniendo el sistema de crisis (haciéndolo vacilar) al **remecer** sus bases de asentamiento discursivo.

Situar a lo femenino en el lugar de lo que rompe el equilibrio; de la que **desborda el límite** (masculino) de ordenamiento del sentido. Excede el sistema de racionalización dominante. Quiebra la lógica de la representación social al exhibir en su interior la **marca de lo repulsado** por dicha lógica. Situar a la mujer en el lugar de la **desidentidad**: de lo que no se ajusta a nada codificado. De lo que está en fuga respecto a la Institución.

**LA TRADICION COMO REPRESION:** el esquema histórico-cultural vigente en nuestra sociedad restringe la participación de la mujer en el circuito comunicativo a un rol puramente ratificante de lo masculino en cuanto autoridad de palabra: se subentiende que el hombre (activo) habla mientras la mujer (pasivo) es hablada por él. El hombre habla por sí mismo y para sí mismo en la medida en que se ha adueñado de las estructuras comunicativas para sus propios fines de auto-representación masculina: la mujer a cambio es hablada por otros y se emplea como pasivo en la escena de los discursos; figura como simple signo traficado de intercambio masculino dentro de una economía de palabras cuyo monopolio detenta el hombre. La mujer está negada como sujeto del discurso en cuanto no es agente de su propia producción: en cuanto no controla los mecanismos de su propia inscripción comunicativa.

Ya que el hombre se ha apoderado del lenguaje y administra sus estructuras, lo masculino está implicitado en lo hablado como origen: como principio fundante, como regla de empleo y norma de representación. Usar del lenguaje que rige el intercambio socio-comunicativo equivale para una mujer a **ser hablada** por lo masculino que reglamenta dicho intercambio.

**LA COLONIZACION DEL CUERPO POR LA FANTASIA DEL OTRO:** la mujer no solo está censurada en cuanto sujeto hablante sino en cuanto corporalidad y deseo: no alcanza a ser autora de su propia construcción simbólica por ser figura diseñada en función de una mitología masculina. No es dueña ni de su propio imaginario al ser permanentemente recortada por la fantasmática de un deseo masculino: al ser habitada —como imagen— por la fantasía del otro. Ni siquiera su inconsciente le pertenece puesto que está trabajado por el modelo psicoanalítico que la condena a la desposesión y a la incompletud de sí misma: que la condena a asumirse como **defecto** —como falta anatómica respecto a la supuesta completud masculina.

**LA PALABRA INTERIOR:** cualquier iniciativa que la mujer tome respecto al manejo de un dispositivo de signos o al ejercicio autónomo de una palabra no puramente duplicante (cuya función deje de ser la de calcar la palabra del otro) cobra valor de provocación en una escena que solo destina la mujer a corroborar la palabra masculina; el problema radica en las limitaciones —derivadas de su inserción socio-histórica en una estructura de represión discursiva— que le dificultan a la mujer la exploración crítica de un nuevo puesto enunciativo susceptible de activar su relación al discurso mediante una ofensiva de lenguaje.

Combatir la represión de la cual se ha sido víctima no solo pasa por romper el silencio y adueñarse de una palabra hasta ahora prohibida; esa palabra arrebatada puede seguir perteneciéndole al otro si —pese al cambio de propietario— sigue inscrita en una misma economía de discursos y poder. Combatir esa represión tampoco para por invertir las funciones del discurso según un orden (aún dual) de contraposición de lo masculino y de lo femenino; es ya común que se oponga, por ejemplo, al racionalismo de la discursividad masculina el modelo anti-racionalista de una escritura—hembra del cuerpo o del deseo. Si bien es tentador apostar a la especificidad de una escritura femenina basada en un correlato biológico (ritmos y ciclos; flujos y secreciones) y que argumente lo sexuado de su manifestación en el modelo de una corporalidad viva y de una pulsionalidad suelta, esa escritura corre el riesgo —al prescindir del rol estructurante de un dispositivo de conciencia susceptible de conceptualizar la función de sujeto que expone ese modelo— de volver a limitar lo femenino a lo **primario** de un proceso que carece de las mediaciones simbólicas necesarias para jugarse en la exterioridad social.

Renunciar a lo simbólico (representación masculina de un principio fundante de instauración de la palabra e identificación con la Ley) en favor de lo semiótico (sustancia corporal preedípica rebelde —en su condición de materna— a esa ley paterna de reglamentación de los signos) y renunciar a la incorporación dialéctica de ambas manifestaciones en un proceso autoimpugnatorio de lenguaje que se va desestructurando y reestructurándose asimismo, expone el sujeto—mujer a **arcaísmos de conciencia** (narcisismo primario de un cuerpo asimbólico; vuelta a la indiferenciación sexual de una etapa previa a la constitución del sujeto) y a **regresiones sociales:** la mujer vuelve a ocupar el lugar de una convención que —con el pretexto de mitologizarla como ser de naturaleza— la censura como operadora social y castiga su condición de productora de signos. Vuelve a figurar como intuición o misterio: siempre ubicada en el más acá de lo inteligible. Disminuida en el ejercicio de su facultad simbolizadora, la mujer se encuentra confinada en lo inarticulado de un murmullo o de una palabra puramente interior que —al carecer de eje racionalizante— padece su condición de inestructurada como obstáculo a su real sociabilización..

**REDISTRIBUCION DE LAS COORDENADAS DE LENGUAJE E IDENTIDAD:** el lenguaje es ya en sí mismo un modo de articulación de la experiencia; el lenguaje es factor de estructuración de lo real en la medida en que nuestras leyes de pensamiento y la organización de nuestras categorías mentales —todo lo que condiciona nuestra aprehensión de la realidad— depende de un esquema de distribución lingüística. Por lo tanto no hay cambio posible de lo existente que no pase por una reelaboración de las condiciones de lenguaje anteriores; cualquier transformación de nuestro campo de conciencia e identidad, cualquier modificación de nuestra relación de sujeto al cuerpo, a la sociedad, a los signos o a la sexualidad, pasa por la remodelación del espacio de representación simbólica que articula el lenguaje dominante.

En su afán de reformularse como sujeto, la mujer no puede asumir lo femenino sino redistribuyendo sus coordenadas de lenguaje: ensayándose en una nueva trama de signos, experimentando nuevas posturas discursivas, probando nuevas configuraciones de palabras. En la medida en que lo femenino se constituye en polo de identidad y compromiso como tal la noción de sujeto; en la medida en que la noción de sujeto está atravesada por una doble articulación —biológica y simbólica— que define ese sujeto en cuanto **sexuado y hablante**, la emergencia o constitución de lo femenino no puede ser sino materia de lenguaje.

**EL GESTO DE LA DESOBEDIENCIA:** en su condición de heredado, el lenguaje nos lega una suma de representaciones que han sido constitutivas del orden vigente de dominación social e histórica: hablar desde lo heredado no solo de los contenidos sino de las formas sin entrar a revisar lo que esa herencia implica en cuanto a la perpetuación de una estructura represora de lo femenino, sitúa a la mujer en postura de consentimiento respecto a dicha estructura. El lenguaje que repite la mujer repite el modelo de su enajenación: por recurrir a lo preexistente de dispositivos de sentido que se valen de organizaciones de lenguaje represoras de lo femenino, la mujer se encuentra hablando desde la tradición que la ha desposeído de sí misma. Habría que desconfiar de lo establecido —por la memoria, por la historia o la tradición, por el pasado— en cuanto lo establecido por la sociedad funciona generalmente en cada una como **presuposición masculina**.

Puesto que no hay forma de no hablar sino desde el pasado ya que cualquier lenguaje está siempre trabajado por una memoria cultural y ya que —además— el orden genético hace que el sujeto se vaya formando incorporándose a una cadena de palabras y símbolos que le es siempre preexistente, el problema consiste no en renunciar a ese pasado, sino en propiciar nuevas coyunturas críticas susceptibles de redefinir el trato de su sujeto memorial con la Tradición; en preguntarse cuáles son las nuevas posturas

discursivas que convendría adoptar para que lo femenino se emancipe de esa tradición y se relacione con el pasado en el modo de la insumisión —cuales son los puntos de discontinuidad en la historia de las prácticas (cortes y rupturas) que posibilitan que lo femenino concorra en situaciones de lenguaje ya partícipes de una **crisis de representaciones**.

## LOS DESCONTROLES DEL SENTIDO.

Nelly Richard

Si bien la investigación feminista en Chile está desarrollándose con seriedad en el campo de las ciencias sociales, son aún muy escasas (por no decir, inexistentes) sus perspectivas de análisis referidas a los procesos de lenguaje.

Junto con postergar el análisis de sus propios modos de conformación discursiva, el Feminismo tiende aún a subestimar lo creativo (el arte, la literatura) como área de menor responsabilización social o política otorgándole a dichas prácticas una importancia subsidiaria; el arte sigue ocupando un rango subalterno en la escala de preocupaciones que atiende el programa feminista por cuanto su función sigue siendo considerada como **accesoria** dentro del sistema. Esa despreocupación por lo creativo situaría el Feminismo en posición de ratificar la discriminación de estatuto que tradicionalmente ha afectado el discurso artístico (y su objeto: el arte) dentro del circuito dominante de significación social.

Es urgente que el Feminismo deje de marginar el arte de su campo de problematización y se responsabilice además por la carga de denuncia que lo convierte en instrumento crítico de transformación social. Solo así el proyecto feminista logrará demarcarse efectivamente del espacio de lo masculino (de lo dominante) reparando aquella falla ideológica que hasta ahora ha causado la despreciación de lo artístico en la economía de las prácticas sociales. Seguir marginando el arte de los campos de teorización social y política, seguir confinándolo a un rol inesencial (simplemente decorativo u ornamental) o

bien **neutralizante**, equivale a reproducir lo idológicamente fallido de un Sistema que censura de sí mismo toda manifestación rebelde a su ley de hegemonía y de racionalización dominante.

El siguiente texto se propone:

- 1) reivindicar la producción de arte como espacio de redistribución crítica de las coordenadas de pensamiento social.
- 2) argumentar la necesidad de que el Feminismo tome en consideración lo creativo como proceso privilegiado de cuestionamiento del discurso social en lo que de masculino (de dominante) tiene.

## MARCO SIMBOLICO DE IDENTIDAD; LA FUNCION ESTABILIZADORA DEL LENGUAJE

Lo social se construye como tal sobre la base de una regla de Unidad —de sometimiento a la lógica de lo Uno— que norma los diferentes espacios de constitución del Sentido en función de un consenso de identidad.

El conjunto humano de mitos y representaciones que sustenta el marco simbólico de la sociedad se requiere **homogéneo** (pleno; sin roturas) y unitario (sin divisiones) por cuanto su función es la de forzar el Sistema a la cohesión y la de combatir la heterogeneidad material de las fuerzas vivas susceptibles —al multiplicarse— de atentar en contra de ese principio rector de unificación de la identidad social. Dicha identidad se ve así sujeta a un conjunto de técnicas (de reglamentación del intercambio comunitario y de legislación de su estatuto comunicativo) destinadas a encuadrarla en un marco de conformidad; el control ejercido por el lenguaje y sobre el lenguaje es sin duda la principal de esas técnicas encargadas de adecuar el sujeto a la norma dominante de significación social.

La primera función que cumple el lenguaje —genéticamente hablando— es la de incorporar el sujeto a la cadena hablada capacitando el “yo” para su participación en el circuito comunicativo. La adquisición y manejo del lenguaje garantiza —por una parte— la toma de posesión de aquella instancia llamada subjetividad (es sujeto quién se designa como “yo” en un nivel de posesionamiento lingüístico) y —por otra parte— la colectivización de ese “yo” dentro de un circuito de interparticipación comunitaria. El lenguaje sociabiliza el animal volviéndolo humano, es decir, hablante: define el sujeto como entidad regida por una suma de **convenciones** primeramente lingüísticas.

La primera función de control que ejerce el lenguaje consiste por lo tanto en

**regular el acceso del sujeto al mundo de lo simbólico:** amoldarse a los patrones lingüísticos que rigen la función comunicativa dentro de un grupo social dado equivale a plegarse al modelo de representación que ese grupo construye de sí mismo. El lenguaje funda la comunidad y legitima la pertenencia del sujeto a esa comunidad: el sistema de lengua ubica el sujeto bajo contrato comunitario y lo somete además a un determinado régimen de conceptualización de lo real que postula hegemónico. En/por el lenguaje, el conjunto de las representaciones que conforma el marco de simbolización comunitaria se encuentra **uniformizado:** la tarea de las instituciones (religiosas o políticas) consistirá en consolidar esa uniformidad de la Representación social. En defender esa **normativa de identidad** en contra de todo aquello susceptible de amenazarla (de hacerla peligrar) disgregándola o bien fisurando su unidad; en prohibir la dispersión material de los significados y en reprimir toda pulsionalidad rebelde a esa hegemonía del discurso.

Son varias las prácticas que descansan en esa función **estabilizadora** del lenguaje; prácticas que respetan el modelo de la racionalidad dominante y suscriben una lógica destinada a asegurar el triunfo de conciencia de un sujeto finalmente armónico —libre de conflictos porque negado a las presiones de su otro, cuerpo o materia. El correlato lingüístico de esas teorías reductoras de la heterogeneidad del sujeto lo produce un lenguaje (por ejemplo, científico) cuya característica primera es la **funcionalidad;** un lenguaje primeramente valorado en su condición de portador de información, que rinde una utilidad social puesto que sirve al intercambio de datos. Esa concepción utilitaria o funcional de la lengua sustenta, entre otras, la práctica científica que recurre a la función demostrativa de ese lenguaje vehiculador de conceptos cuyo valor es instrumental.

A diferencia de lo que ocurre con la ciencia, el arte está encargado —por el hecho de quebrar el modelo normativizador de la razón— de **problematizar** la función socio-comunicativa de ese lenguaje utilitario. Lo que distingue a la práctica artística de cualquier otra práctica es que su trabajo de manipulación de los signos atenta en contra de la norma de transparencia que caracteriza el lenguaje de la comunicación regular; que no se ajusta a la funcionalidad de ese modelo de intercambio informativo. El arte se constituye en práctica de excepción al infringir la regla que normaliza el lenguaje denotativo y referencial del cual se sirve la sociedad; desvía esa normas de sentido cuya función es **integradora** puesto que tiende a asimilar el sujeto a la estructura de comunicación que la sociedad define como mayoritaria.

El lenguaje que el arte pone en situación es —por contrario al lenguaje de la ciencia o al lenguaje de la calle— de naturaleza **desintegradora;** va destinado a violentar la Unidad Simbólica introduciéndose en su interior bajo la forma crítica de una **disensión de sentido.** Por eso decimos que: el arte es agente de ruptura. Su función dentro de la sociedad es la de perturbar el orden de las categorías de pensamiento desautomatizando el uso del lenguaje y desfamiliarizando el trato comunicativo.

## CRISIS DEL MODELO DE LA RACIONALIDAD CIENTIFICA Y REFORMULACION DE LA NOCION DE SUJETO

Si potencializamos el Feminismo en cuanto fuerza de transformación social de las estructuras vigentes de significación sexual y política, se nos hace necesario volver su movimiento cómplice de aquellos otros espacios (el arte, por ejemplo) encargados de provocar una crisis de representaciones en el conjunto de valores comunitarios. Al reclamarse de esas instancias de crisis del discurso, el Feminismo actuaría en consecuencia con el programa trazado de cuestionamiento del Sistema; desde el arte, por ejemplo, entraría a cuestionar la estabilidad de dicho sistema y la dominancia de su modelo que hace prevalecer aquellas prácticas (la ciencia o la filosofía, por ejemplo) destinadas a consolidar una **norma de coherencia** de la identidad. Al declarar prioritario el rol de esas prácticas en cuanto reforzador de las estructuras de identificación social, el Sistema no hace sino consolidar sus propias bases eliminando todo aquello susceptible de **desequilibrar** su edificio simbólico.

Descalificando a lo artístico, la sociedad conjura las formas de disenso susceptibles de poner en peligro su autoridad; los mecanismos de descalificación a los cuales recurre son varios. El primero de ellos consiste en inscribir el arte dentro de una tradición idealista que lo justifica en cuanto fenómeno puramente contemplativo; lo bello o lo misterioso, lo inefable, lo sublime, lo genial o lo inspirado, lo irracional, etc. son categorías que —al trascendentalizar la imagen— sustraen la obra de su campo de producción social y le niegan toda participación intelectual confinándola en un más acá o más allá de la (con)ciencia cuya Verdad debería ilustrar o decorar. Dentro de esa tradición, el arte estaría subordinado a un modelo superior —científico, religioso, político u otro— cuya **exterioridad** tendría la obra por misión traducir o manifestar; su rol sería necesariamente dependiente de las demás estructuras en la medida en que consistiría siempre en expresar o reflejar lo ya transcurrido en el afuera de la obra (historia o sociedad) con todo lo que de **pasivo** tiene esa función puramente **interpretante**. El arte entraría a **poner en imágenes** las categorías de pensamiento (es decir: de palabras) formuladas por la Sociedad con anterioridad a la obra. La vocación de esa obra consistiría entonces en transcribir los efectos de la racionalidad social (condenada a no ser nunca parte activa —es decir, cuestionadora— de ella) en un lenguaje ajeno a dicha racionalidad e inclusive **distractora** de su poder.

Es sin embargo posible —a partir de las experiencias más contemporáneas de desarrollo creativo— postular un arte cuya fuerza sea **activadora** de conciencia: interrogante y crítica. Un arte cuyo rol no sea el de traducir lo aconteciente sino de constituirse a sí mismo en acontecimiento. Un arte que practique el desarreglo sistemático de lo que el orden de la sociedad fabrica e instaura; una práctica conciente de lo socialmente desordenador. La producción de obras —cuando obedece a una responsabilidad crítica— trabaja el código de representación social bajo el modo de la interrogación: interroga

ese código en lo que de **unificante** u homogeneizador tiene. Introduce la diferencia (lo quebrador de Unidad) en una historia empeñada en resorber las marcas de esa diferencia: opera una crisis de la racionalidad al descuadrar el marco de simbolización que asujeta la sociedad como espacio homogéneo.

La función del arte es entonces la de inquietar: la de perturbar la quietud de un sistema que tiende —por vocación— a evitar cualquier fisura o rotura susceptibles de deteriorar la unidad de su conjunto de representación simbólica.

Debiera haberse partido diciendo que femineidad y creatividad son desde siempre cómplices entre sí: ambas fuerzas han sido oprimidas y **reprimidas** por el imperialismo de un modelo de pensamiento cuya lógica ha sido la dominante. El artista y la mujer sufren el mismo efecto de marginación de parte del sistema que los excluye a ambos de su racionalidad y los segrega en los márgenes de lo positivizado por la ciencia como Verdad.

Lo femenino y lo creativo entran a ser solidarios uno de otro por el hecho de haber sido censurados por un mismo dogma de Sentido que se ejerce en nombre de una fuerza conceptualizadora: sintomáticamente, la anulación de lo femenino como **fuerza deseante** (y la denegación de lo sexual en cuanto eje diferenciador y estructurante de identidad) va generalmente de par con la descalificación de lo creativo dentro de un mismo programa logocéntrico y falocrático que **jerarquiza** y subordina. Ambas materialidades han sido tachadas desde un modelo de racionalidad científica cuyo empleo mecanicista postula la **neutralidad** de conciencia de un sujeto trascendental que censuraría de sí mismo todo aquello susceptible de desbordar lo monológico de su marco de identidad y sentido.

Lo femenino y lo creativo comparten —desde su mismo borde de exclusión, desde su posición eliminar en el extremo de los códigos y en la frontera de lo dicho— el privilegio de atentar en contra de la ley de cohesión del Sistema; ambas castigadas —por desordenadoras y descontroladoras de su economía— se potencializan finalmente como fuerzas de disolución de los límites prescritos de racionalidad y de sociabilidad dominantes.

