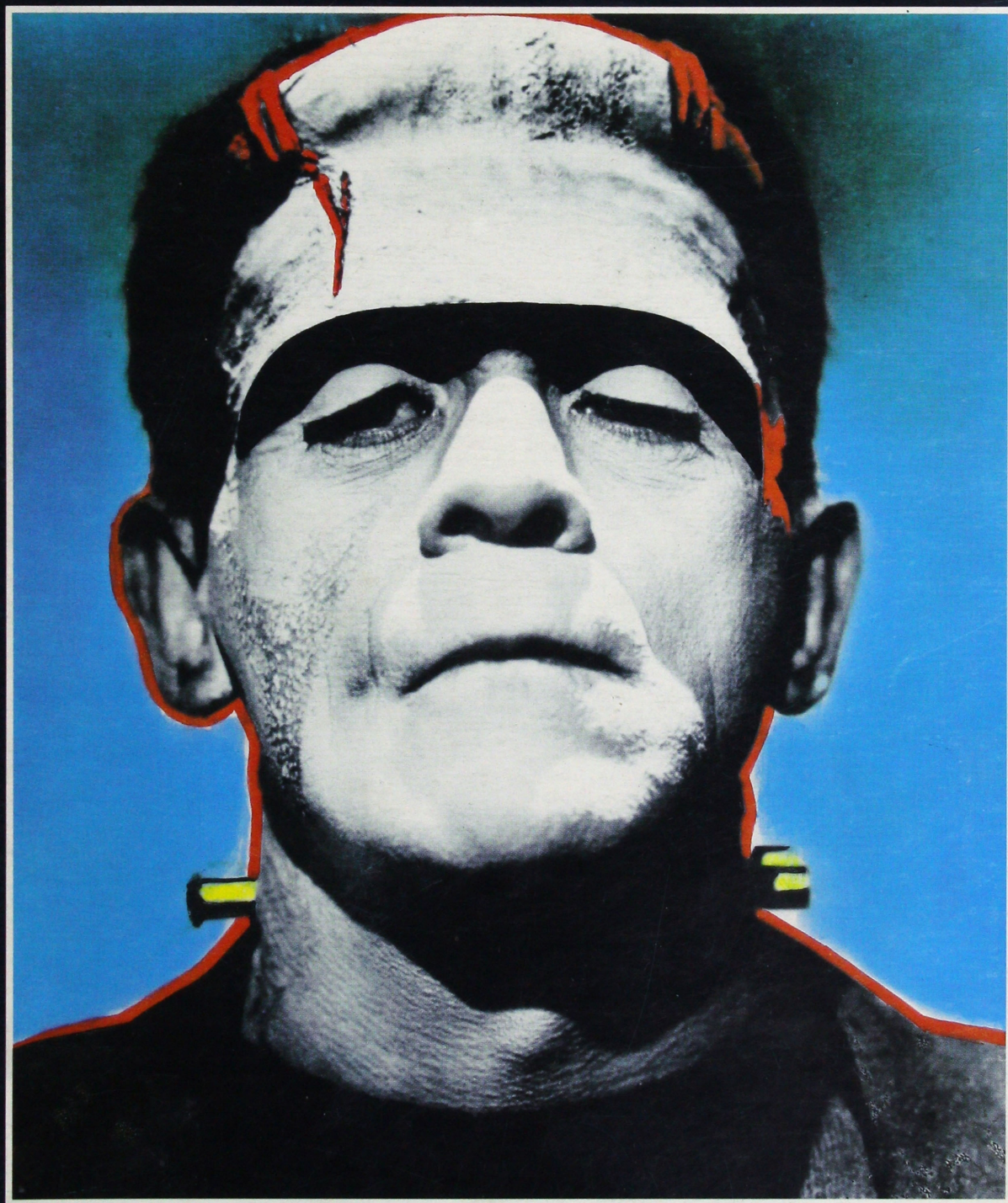


CIRUGIA

plástica



KONZEPTE ZEITGENÖSSISCHER KUNST
CHILE 1980-1989

Francisco Brugnoli _____	P. 3
Justo Pastor Mellado _____	P. 13
Gonzalo Muñoz _____	P. 22
Pablo Oyarzún R. _____	P. 29
Nelly Richard _____	P. 40

Berlin-Berlin: ¿Donde estoy?

(Un texto en do tonos y tres impertinencias)

1. Un imaginario vacante

Exponer en Berlín tiene necesariamente que provocar la demanda de qué hacemos allá, y aún la más impertinente de quiénes somos o de dónde hemos salido. Fuera de constituir esto parte del debate metrópoli-centro (subordinación de puntos en las tramas cartográficas del poder), se hace una formulación fundamental que nosotros también nos hacemos; cambia de lugar entonces la pertinencia apareciendo una impertinencia efectiva en nuestros trabajos. Esta impertinencia nuestra, por su incapacidad de respuestas claras, o halagadoras, dotará al menos potencialmente de cargas intolerables a esta muestra.

El problema fundamental no sería el de si estos trabajos sometidos a la exposición son el "dèjà-vu", si son parte de las emisiones de las metrópolis o no; el problema es lo que hemos hecho con esas emisiones, cómo las hemos consumido, cómo las hemos bárbaramente manipulado. Entonces nuestra incapacidad de halago no está en el reconocer o rechazar a la metrópoli, sino sencillamente en la obscenidad de mostrar. Esta obscenidad, este fuera de escena, este ponerse allá en primer plano, exhibe nuestro lugar: mostrar el manoseo es la otredad.

El lugar es América. Esto tan obvio, me resulta cada día más difícil. Los partidarios de "lo propio" tienen todo muy claro; sin embargo, estos extraños personajes, y por su misma persistencia, no hacen sino confirmar la duda: la real existencia de esto que llamamos América.

En 1499 don Amerigo Vespucci hace su primer viaje y afirma que esta tierra es parte de Asia. Sin embargo, debe interrumpir su reconocimiento; la causa: el horror que le provocan, a él y la tripulación, una vegetación y fauna extrañas y salvajes. Es el primer horror. Antes de eso todo estaba ya inscrito, antes la naturaleza sólo le parece el "paraíso terrenal" y busca en los cielos las cuatro estrellas descritas por Dante para establecer la Cruz del Sur. Así nació, gracias a Dante, nuestra famosa señal.

También Colón, en un cierto momento cree encontrarse en las inmediaciones del paraíso terrenal. Paraíso terrenal y Cruz del Sur son la primera instalación de un imaginario "propio": Todo estaba ya escrito, de todo había un mapa. Ptolomeo lo autorizaba: éramos India o Asia, el mapa era otra imagen que nos antecedía, el territorio vino después. El después parece haber sido intuído por Colón, cuando piensa que las comarcas existentes hacia el Sur (este Sur) son "tantas que son otro mundo". Sin embargo, se aterroriza ante la idea, y como buen hijo de hilanderos (esto es: experto en tramas — su oficio más prestigiado era el de cartógrafo —), cambia la forma de la esfera terrestre, de manzana, fruto prohibido, por la de pera, lo que le permite sostener su llegada a la India, ante la suspicaz mirada de Pietro Martire d'Angleria que sostiene que los territorios encontrados están antes de ella. De nuevo es el mapa el que prima sobre el territorio y el imaginario sobre todo.

En su segundo viaje, Vespucci sostiene que los territorios no son los del mapa, se trata de un Mundus Novus. ¿Qué es lo que ha hecho esto posible? Ha sido necesario declarar invá-

lido al imaginario bíblico: no se trata del paraíso, los aborígenes son caníbales, y el Arca de Noé es insuficiente para contener a la inmensa variedad de animales. La operación estaba ya también hecha, y es la misma de Pigafetta y los primeros cronistas: había un imaginario vacante, finalmente se le encontraba el lugar. La insuficiencia del Arca como enciclopedia, necesariamente ponía en primer plano a otra, de tanto prestigio como la cosmografía de Ptolomeo: la Historia Natural de Cayo Plinio Segundo. Su texto era lectura obligada en la formación humanista, y sobre todo de la corte de los Medici, condiscípulos de don Amerigo, pero había algo en ella que inquietaba desde hacia tiempo al positivo espíritu del Renacimiento. Este Plinio debía en parte su fama a que había contribuido a tranquilizar el horror a lo primitivo, describiendo y clasificando cuidadosamente todo el monstruario legendario, confiriéndole también, por su autoridad, un indiscutible status de real, real que los hombres del humanismo, los conocedores, no encontraban por ninguna parte. Este es el aporte de don Amerigo, quien asume el rol tranquilizador del antiguo texto, quitando al mundo conocido el terror a su inquietante ensanchamiento. El Nuevo Mundo ve la luz, sólo entonces es reconocido, cuando calza con un imaginario existente, en este caso el mérito es doble: también confirma el valor de Plinio. En agradecimiento, don Amerigo se lleva los honores, recibimos su nombre, nombre homenaje por decir en buenas cuentas que no éramos sino algo que estaba disponible, o sea que no éramos. El crédito es enorme. En 1507 el Gimnasio Vosgense imprime un gran mapa mundial, según la cosmografía de Ptolomeo, a la que agregan los descubrimientos. Mucho después, en 1629, pero con el mismo sentido, el Licenciado Huerta, familiar del Santo Oficio, traduce para su Católico Rey, la Historia Natural de Cayo Plinio, a la que se le agrega una descripción de las Indias Occidentales (España aún teme eso de "Nuevo Mundo"). Ptolomeo y Plinio no sólo acreditan, y legitiman, sino que operan como matrices de calce para fijar toda otredad. En la época de los descubrimientos, descubrir es la operación de calce de los imaginarios: descubrir se conjuga como adjudicar.

De ahora en adelante, todo acá se juega en cuanto a eso: las ciudades del Renacimiento, cuidadosamente dibujadas, y no construídas, encuentran en América el lugar de su posible. América debe sujetarse a las imágenes previstas, todo descalce causa horror, la matanza de la población indígena es la eliminación del descalce. Se mata para tranquilizar. Un método más salvaje que el de Plinio, pero más efectivo, nos libera de imaginarios pendientes. La población indígena para sobrevivir tendrá que, sin claramente entender, pero muy rápidamente, eludir este horror que provoca. Sus trajes rápidamente tienen que simular el del conquistador, y su literatura buscará justificarse en épicas muy ajenas. Pero aún hay más. Las minas del Rey Salomón: las fabulosas Tarsis y Ophir (se llega a sostener la identidad de Perú con Ophir). También está la Tierra de las fabulosas Hespérides, bellas y jóvenes, que cuidan el árbol de las manzanas de oro. Los altares de las Iglesias se llenaron de ese oro, oro en papel, que recubre, maquilla, a las maderas locales para satisfacer su necesidad. Nuestro barroco es el arte de la simulación. Todavía para los no satisfechos: la tierra de las perdidas tribus de Israel, y la desaparecida Atlántida. América no podía ser — ya era.

Pero la "historia" es aún más vieja. A mediados del siglo XIII llegan los aztecas o mexicas al Valle de México. Un antiguo texto náhuatl habla de esto: "y cuando vinieron los mexicas/ciertamente andaban sin rumbo/vinieron a ser los últimos. Al venir,/cuando fueron siguiendo su camino/ya no fueron recibidos en ninguna parte./Por todas partes eran reprendidos./Nadie conocía su rostro/Por todas partes les decían:/¿Quiénes sois vosotros? ¿De dónde venís?"

Andaban sin rumbo, como los ilustres viajeros de Europa. Pero lo más inquietante es la cuestión del rostro, el rostro inexistente, insuficiente para la imagen del calce-reconocimiento: es la imagen lo que falta y esta ausencia horroriza. Los aztecas son perseguidos, obligados a ir a un territorio lleno de serpientes para ser devorados por ellas, pero los aztecas devoran a las serpientes, y el horror aumenta. Hay que disimular, es necesario un rostro. Huitzilopochtli, su dios terrible tuvo la palabra; ordena pedir a la hija doncella de un rey para convertirla en diosa. Una hija diosa viviente es la tentación, una diosa de una tribu tolteca es la simulación. La doncella es sacrificada y, desollada su piel, atavía al sacerdote, encarnación de la diosa. La simulación se cumple, el deseo de rostro se satisface, pero este rostro horroriza a los toltecas, que acudieron con sus sacrificios de aves silvestres para su princesa diosa. Pero es un mismo rostro tolteca — es el descalce el que horroriza.

Otra parte del texto náhuatl habla de esta llegada azteca como la última. Los informantes indígenas de Sahagún hablan de la primera, de los que se establecieron en esas tierras, una llegada por el mar, por el Golfo de México: "En un cierto tiempo/que ya nadie puede contar/ ... llegaron, vinieron, siguieron el camino, vinieron a terminarlo/ ..."

¿Cuántos vinieron? Parece que muchos y, según algunos, de varios lugares. Todos llegaron, acá no había nada; todos pusieron sus imaginarios para hacer este lugar. Cuando los aztecas llegaron, Teotihuacan estaba en ruinas. Era para los toltecas sólo una leyenda. Cuando Cortés la contempla, por primera vez, en 1520, es un lugar sin historia, otro espacio disponible. La mirada perpleja de Cortés es un corte en las llegadas, la de España es la única que no se consideró a sí misma transitoria, es la fundacional, la primera que no temió al regreso del Quetzalcoatl.

A América siempre se llegó, a América siempre se la reprodujo, como la única forma de sobrevivir en ella. América no es sino el entrecruzamiento, la superposición de imaginarios. Leo en un texto que, en 1533, los primeros soldados españoles que ven Tiahuanaco preguntan a los indígenas quién la erigió y nadie puede contestar. El autor del texto agrega que sin duda se trata de una ciudad de pirámides, como Teotihuacán, pirámides que serían en realidad la línea de colinas que la enmarcan. Donde se entrecruzan imaginarios todo es posible.

América entonces no es sino el gran espejo donde contemplamos sólo lo que queremos ver. América por esto es un lugar del deseo, el oro de sus iglesias, los colores de su arquitectura popular, o de sus objetos de plástico, que son su denotante.

Todo esto hace de América no el lugar del "dèjà-vu", sino más bien el del "dèjà-vu-vu", el del re-visto, siendo esta condición la que ahora horroriza. La metrópoli no puede aceptar el uso que damos a la princesa de Culhuacán — ahora su piel. No quiere reconocer este rostro como una re-producción, como una re-exhibición manoseada de un desollado que simula.

También con el nombre tuvo problemas la metrópoli, y los tenemos nosotros. El nombre de América nos llegó como sustituto del de Nuevo Mundo, y éste como tranquilidad de la intuición de otredad de Colón. El nombre de Nuevo Mundo, aunque legitimado por Ptolomeo y Plinio, era aún un exceso, un exceso más que la atribulada Europa del siglo XVI no podía soportar. El Nuevo Mundo es otro, y más que eso: tal vez el más importante — elemento desestabilizador del ya trizado cristal renacentista. Tal como el fin del geocentrismo y la unidad de la Iglesia cristiana. Otra muerte del centro, otra incitación a la elipse. La elipse, que es la elipse del barroco, es la coherencia que salva a Europa y es la incoherencia que nos condena irremisiblemente para ella. El mapa de Waldseemüller se había ensanchado horriblemente, amenazaba partirse, no podía aceptarse un Nuevo Mundo que alterara así el mapa. América como nombre es la solución, pero también la disimulación de un trauma,

que se inscribirá en la memoria colectiva de la metrópoli. América como nombre es el rostro que disimula el espanto a la otredad. América nunca fue, no empezó nunca. Un nombre así sólo nomina entonces la fragilidad, la fragilidad de nuestros trabajos, que son, por el préstamo o disponibilidad de nombres, la mostración de nuestra impertinencia.

2. Los 60 y otras incomodidades

A través de una ficción argumental este texto se intentará como historia. La ficción será entonces la de la historia, de esta historia asumida como testimonio. Sin historia no tenemos otra posibilidad.

Durante 1979, en una charla convocada por Nelly Richard, y en el contexto de una exposición-encuesta sobre Arte en Chile¹, y en el contexto mayor de una polémica, para mí central en ese momento, sobre la presencia de un imaginario soporte-antecedente, del movimiento de la vanguardia plástica de esos años, propuse, una vez más, ese antecedente en trabajos datables en la segunda parte de la década de los 60. Sin poder sacarme de encima una sospecha reivindicante, y sin evocaciones mórbidas, pienso que los 60 son un eje inevitable en la situación contemporánea del Arte en Chile; y la misma dificultad de instalar un discurso analítico sobre el tema viene como demostración de esto. Dificultad, escabullamiento, que se dió en los mismos años 60 y que viene a denotar una constancia por eso interesante de destramar.

Es indudable que el primer problema está en la incapacidad, y por qué no voluntad, de esos años para constituir un adecuado discurso crítico. Incapacidad o voluntad que exhiben naturalmente un quiebre, que hablan de la insuficiencia del discurso impresionista imperante para resolver o enfrentar la encrucijada. Cuestión que finalmente no hace sino constituir a todo ese tiempo en un fantasma, rechazado o ensalzado, a gusto del consumidor. Sobre ese espacio toda construcción resulta ahora posible, y lo que naturalmente vemos es que ese espacio no es sino otra superposición, histórica o no, de tendencias del Arte en Chile. Sin escritura no hay historia. Esta historia de la escritura hace insuficientes la "lectura" directa de obras, y las tensiones, limitaciones, postulaciones, que las hicieron posibles. Los trabajos quedan sólo allí (cuando pueden siquiera quedar), como pruebas cubiertas. Sin embargo, en los imaginarios que presionan, buscan obstinadamente un lugar y en la emisión de discursos, de esos discursos conformadores, de espacio se convierten de pronto en puntos inapelables.

La Charla del 79 no fue sino otro lugar de esa historia de nuestras negaciones. Impugnaba, en ese momento, la idea de un corte cultural a nivel de 1973, pero también expuse de enfrentamientos y rupturas desde 1964 adelante. Desde ese año aparecen en la escena de arte trabajos emprendidos, entre otros, por Virginia Errázuriz y por mí, que generaron un debate con alto grado de algidez y del que da cuenta la crítica de arte periodística, así como también la crónica cotidiana. La impugnación se refería desde luego a la impertinencia de esos trabajos, al horror que causaban. En 1965 un trabajo de Virginia Errázuriz sobre la B. B. escandalizaba a parte del jurado del Salón de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes, escándalo más que se sumaba al de la Feria Libre de Artes Plásticas (espacio de exposiciones en un parque público de acceso multitudinario) donde una concurrencia, para placer de la prensa amarilla, polemizó arduamente frente a nuestras "obras", algunas de las cuales fueron incluso hechas retirar por las autoridades edilicias. La prensa por su parte tenía un

nombre vacante: las noticias internacionales hablaban del "Pop". A nosotros se nos adjudicó el nombre.

¿Desde qué lugar se nos interperlaba? Para entender este cuestionamiento es necesario comprender que en nuestro magro mundo cultural, el mundo de las artes visuales era entonces el de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Otros centros incipientes aún no lograban ser focos, o situar polémicas en sus interior, que los constituyeran como espacios suficientes. En la escena nacional, la Facultad de Bellas Artes, de la cual la Escuela era su eje principal, era propietaria de la mejor sala de exposiciones y del único Museo de Arte Contemporáneo.

La primera parte de los años 60 estaba marcada por la emergencia de la pintura informalista, con una clara relación con el movimiento homónimo en España, y derivado de situaciones internas interesantes. Por lo menos hasta la primera mitad de los 50 hay en la Escuela un muy importante profesor de taller, que logra captar a los mejores estudiantes. Se trata de Burchard, quien es un postimpresionista, a la Bonnard, pero que en su obra ha sabido moderar aún más el origen. Se interesa en equilibrios y nada, o muy poco, quiere saber de destrucciones de un "espacio plástico", así como nada del soporte científico-perceptual de los impresionistas; su cualidad es la pincelada sensible y la emotividad del color. Otro profesor era Eguiluz, un cezanniano: demasiado seco para este contexto que aún veía el paisaje como Juan Francisco González y que amaba a Burchard porque discretamente se lo modernizaba. En Chile no hubo seguidores del cubismo y se llegó a afirmar que el paisaje era el eje productivo de su pintura.

La generación emergente de los 60 proviene principalmente del Taller Burchard; las relaciones de esa pincelada sensible, de esa mancha se hacen evidentes y se reconocen por los mismos autores hasta hoy. La abstracción lírica es el primer paso; el segundo fue el informalismo. Ambos tienen, además de su vinculación con las tendencias internacionales, anclajes locales, no sólo en el origen académico, sino también por el soporte que significan estas vinculaciones para instalar un enfrentamiento con otras opciones. Su victoria confirmará una vez más el síndrome sentimental que afecta a nuestra "historia" de la pintura. La emergencia de esta generación sucede cuando en el país una pintura épica todavía parpadeaba, extendiéndose en murales de algunos edificios públicos, y cuya raigambre se databa en el desarrollo de los movimientos por lo autóctono de los años 20, así como con el muralismo mexicano. Su fuerza estaba en disminución y su presencia escasa en la Escuela. La nueva generación la descalifica llamándola la pintura de las "patas grandes", resintiéndose así su exceso frente a lo sutil de sus pinceladas. Pero un movimiento geométrico se ha organizado bajo la sigla "Grupo Ractángulo", manejando un discurso muy opuesto al subjetivismo de los otros contendientes. A la tendencia sentimental querían oponer una objetividad que apuntaba a lo colectivo. Sin embargo, las contradicciones de algunos de sus exponentes — que paradójicamente hablaban de la importancia de lo artesanal, o de la impronta personal en la obra —, además de la oportunidad histórica, vienen a señalar el triunfo definitivo de la gestualidad. El público se fascina ante la soltura y capacidad creativa de estos gestores. El paradigma era el signo, irreplicable, anterior a la representación, que exponía toda la profundidad del ser. La obra fue más que nada una mediación hacia el sentimiento del pintor: la historia sentimental continuaba, y continúa.

Esta generación, que en un momento se encontró en el "Grupo Signo", ha sido la más persistente de nuestra historia, su capacidad de ubicuidad resulta asombrosa — fueron los representantes de un gesto primario deseado y reprimido. El viejo Hegel ya lo decía: el gesto opera procesos de empatía productor-espectador, estableciendo niveles de "com-

preñión" sin exigencias a un público fascinado en verse representado por esa elocuencia. Esta será la propiedad desde donde se impugna lo impropio, este será el lugar de una americanidad, o chilenidad, que hace olvidar la relación con el movimiento internacional que la provoca. Esta gestualidad, que pronto se hace épica — ocupación del lugar de lo que fue rechazado, deseo de ese lugar —, pasará a constituir la relación política de esta pintura; esta gestualidad, que llegará a ocupar un lugar emblemático en este plano, también aspira a constituir su formalidad como formalidad colectiva. Doble carambola entonces: se ocupan los lugares por cuya disponibilidad se había luchado.

Entonces, cuando nosotros vimos que la representación no se obviaba por el gesto, ya que constituía al artista en un paradigma, en un interpretante, empezamos a cambiar las reglas del juego, del juego donde el artista se constituía en el representante de una emotividad colectiva. Sucedió que el paisaje ya no era el paisaje: un imaginario popular altamente internalizado, determinado por los mass media, y un mundo de deseos satisfechos por sustitutos dados por el color y los objetos cotidianos, lo había radicalmente cambiado. La recolección de este imaginario y el no respeto a la tradición modernizadora — que exigía no conformidad sino progreso e instalación por medio de luchas hegemónicas —, tenía necesariamente que desarrollar un horror. La verdad era que no teníamos rostro, era urgente adjudicarnos uno — el de "pop" fue el que nos cayó. Nosotros simplemente pensábamos que el universo de lo particular y cotidiano, recogido muy directamente, abría necesariamente un cono a un espacio mayor, exponiéndolo a una mirada entonces desprevenida. La polémica por nuestra aparición nos dio la razón, nos dijo claramente que estábamos operando con un imaginario colectivo. Naturalmente nos convertíamos en otro enemigo — éramos otro paisaje — y nacido demasiado pronto y de la misma pedagogía informal y sus materialidades — materialidades a las que habíamos quitado la patina. Un segundo desencuentro se produce cuando un grupo de artistas, jóvenes profesores de la Escuela, regresa de Estados Unidos. Ellos se horrorizan de nuestro desparpajo y exhibición brutal de materiales de deshecho, recolección de los tesoros de una sociedad en vías industriales, en la cual se atesoran envases de yoghurt, cajas de huevos, envases de medicamentos; todos objetos cuya posesión maravillaba por la señal de participación en el mundo de bienestar que anunciaban. Esos fueron nuestros tesoros, los tesoros de nuestros trabajos, los tesoros que bañamos de oro, para entregar el sueño que entrañaban.

El desenvolvimiento político nacional, y la marcha progresiva de los intelectuales a posiciones entonces llamadas más comprometidas, determinan algunos cambios importantes, obligados por las consideraciones de masificación y desarrollo urbano. Dos puestas en escena son significativas: una es la primera exposición de serigrafías: "El pueblo tiene arte con Allende". Es inevitable ya a estas alturas desconocer la importancia de la producción serial, además está el ejemplo cubano, que rompe cualquier prejuicio radical al respecto. Pero lo interesante de esta muestra es la escasez de trabajos que realmente entienden la importancia de la seriación. Entonces la muestra queda significada principalmente por el título, — dar arte al pueblo —, la edición no tiene otro sentido, y esto es entonces sólo un gesto más amplio aún; como gesto más amplio es también el que se puede cumplir en los muros de la ciudad, donde la elocuencia de la pintura épica encuentra su optimización. A estos trabajos nosotros oponemos, aunque formalmente, en general también como murales, una intervención de la ciudad que pusiera en evidencia sus tramas, haciéndolas disponibles como punto de partida a cualquier construcción. Se nos bautizó como "Brigada Mondrian". Esta fue la lectura que hicieron de nuestras estructuras practicables, armadas desde imaginarios dados por la gráfica-afiches historietas — y donde la ausencia de pince-

lada estaba en coherencia con lo colectivo de la forma empleada. Nada nuevo, sólo recuperar para el trabajo del arte un espacio de relación perdido, reclamábamos el encuentro con un imaginario popular.

El repliegue post 73, sin duda que opera como olvido de la superficie; pero la imagen multiplicada por la prensa, los "escándalos" aludidos no desaparecían. En la Charla del 79 sostuve que el corte 1973 lo era a nivel superestructural, que como una compuerta el ducto del imaginario había sido cerrado sólo a nivel institucional; que en el nivel inferior operaba una corriente que sólo se interrumpiría por efectos de reflujo. Sostuve que la fundación de la vanguardia plástica de los años 77 adelante quedaba relativizada al operar ella sobre un soporte imaginario necesario para su acceso. Sostuve que el reflujo operaría en un margen aproximado de diez años; cifra muy comprensible desde la experiencia universitaria: diez años es el cambio generacional en la institución, que en nuestro contexto tiene la misión principal de la reproducción cultural. La Escuela de Bellas Artes fue desmantelada y justamente hasta 1983 no habrá señales de ella. 1983 se convirtió en un número clave. Anticipado por la nostalgia camp, que cita necesariamente a los 60, y una exposición neoexpresionista, que repone en escena la gestualidad. Olvidar a los 60 opera, dentro de lo normal de entender nuestra producción local, sólo como superposición de tendencias, sólo inscrita en un novedismo sin memoria de las tensiones que esas tendencias producen y por lo tanto proyectan.

Desde 1983 empiezan a operar en este país una serie de clausuras; y sobre todo a partir de 1985, el año del retorno, el retorno de los artistas nacionales — principalmente de esa generación emergente de comienzos de los 60 — que habían salido al exilio. Llegaba el momento de volver. En una entrevista-video dicen "teníamos que volver porque acá no pasaba nada"; efectivamente ellos quieren "hacer pasar cosas" a través de exposiciones convocadoras con nombres muy sugerentes como "30 años después", por ejemplo, y cuya culminación se llamará "Chile crea". Ahora Chile puede crear y olvidar una producción de diez años, en situaciones muy críticas, que conllevó el proceso más profundo de cuestionamiento que se ha hecho del soporte "paisaje-cultural", a cargo de un conglomerado de producciones que conformaron un espacio que se cubre con la nominación de Escena de Avanzada. Paradojalmente los dos lugares más territorializados (65–77) no pueden constituir historia: un paréntesis busca cerrarse sobre esta otra incomodidad. Cerrarse a pesar del importante espacio reflexivo del período; a pesar de esos soportes editoriales tan cuidados que postularon sobrepasar la pobreza institucional, buscando justamente inscribir referentes de memoria. Efectivamente la única historia — ésta de los propios gestores — es la más desconfiable, y su fragilidad la transforma en gesto. Pareciera entonces este el territorio del gesto, sin embargo, y por el contrario, justamente es el discurso de la gestualidad, el de "lo propio", el que se historifica al ser asumido como chilenidad. Se historifica entonces desde lo político. Sin embargo, en un país donde la historia se ha rehecho tantas veces, hace que toda historificación resulte potencialmente frustrada.

Pienso que la lucha de las tendencias por obliterar los trabajos anteriores o colaterales, más que por necesidad de originalidad o de fundación, es sencillamente por la necesidad apremiante de ocupar totalmente el único espacio histórico con que se podrá contar. Todos los recursos son escasos para conseguir este lapsus necesario. Después se pierde el rostro, y no es fácil conseguir una piel de princesa culhuacana y nos quedamos "sin rumbo", sin saber cómo contestar ese "de donde venís".

3. En el lugar de las sombras

“Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de la espera”
J.L. Borges. El laberinto. (fragmento)

El problema principal para comprender nuestro lugar sería la imposibilidad de situarlo. Si entendemos a las metrópolis como el origen de las emisiones, y estas emisiones aparecen acá necesariamente luminosas, América las recibe y las refleja. Si América es un desierto, su luz es el reflejo de estas emisiones. Cada reflejo significa un relieve y cada relieve una sombra: somos esa sombra y su señal, el reflejo.

América al carecer de nombre se nomina por estas reflexiones; al carecer de imaginario se imagina en el entrecruzamiento de estas emisiones. Pero estas emisiones llegan “sin rumbo”, no calculadas, y recortadas de su contextualidad originaria. Entonces relieves, sombras y reflejos operan como extensión de esos significantes, que, sobrepasados por esta plusvalía, se descalzan de sus significados propios. Extendidos llegan a nombrar otras cosas, pasan a ser los rostros de la piel de la princesa indígena; sobrepuestos a nuestros relieves sin rostro disimulan su sombra. Pero su condición de máscara no puede evitar el mostrar y, entonces el propietario del significante, como el monarca indio, se horroriza. Este es el destino de nuestros trabajos devueltos, reflejados, a las metrópolis: espantan. El “dèjà-vu” es la incapacidad de aceptar lo que lisa y llanamente no es más que horror disimulado por negación — negación a ver.

No es eso lo que la metrópoli espera de nosotros. No es el oro, sino el destello que exhibe el manoseo — el despellejado —, lo que ahora va de vuelta a lo mismo para su adoración; que exhibe lo que hemos hecho, cuando sólo se espera lo autóctono que la misma metrópoli imagina. Lo autóctono, que su afán exótico exige, es lo primitivo o la gestualidad revolucionaria; primitivismo que halaga su diferencia, gestualidad revolucionaria que no es más (siempre es menos) que su Delacroix pintando a la “Libertad guiando al pueblo”. Imágenes para ellos de una rebelión que fue, tranquilizadas en el tiempo, suficientemente decodificadas y que ahora, por una trasposición sin riesgo, sirven para aliviar la mala conciencia de haber descubierto un mundo solamente para depositar en él sus rostros disponibles; imágenes que sirven para hablar de la América del dolor, dolor que permite compasión, y evitar así hablar del horror.

El horror se produce por descalce entre esa disponibilidad de lo conocido, y aquello que lo desborda; entre lo que se ha adjudicado y aquello que ha sido tomado; aquello que se tomó y no se conocía, y que su nuevo procesamiento hace evidente. Lo que no se conoce son aquellas imágenes que transportaba Eneas en su peregrinaje fundador, del cual América es la última detención; la señal por lo tanto del fin y la finalidad. Imágenes que son el padre viejo, ciego y tullido. Viejo porque no tiene tiempo. Tullido porque se lleva siempre en las espaldas. Y ciego porque porta una clausura de imaginario, una reserva misteriosa que su hijo traslada sin conocer porque no puede comprobar: un Hades que vino a parar acá.

Hijos putativos, hijos de una mala conciencia, nos desmadramos al recibir el rostro de una paternidad traspuesta, desfigurada por nuestra barbarie. Don Amerigo tuvo el mérito

de decir lo que no éramos, y así como el infinito quedó fijo en un punto, la nada tuvo nombre. Cada vez que nombramos tenemos que recurrir al mismo truco, y como nombrar así es frágil y transitorio — fantasmagórico —, también las operaciones que así nombramos resultan frágiles, transitorias, frustradas. Nuestros trabajos superponen nombres, carecen de historia; su historia está en otro lugar y por eso su lugar también desaparece — cada destello anula a otro. Nuestros trabajos carecen de archivos, de museos, y nosotros sin poder aceptar esto como su condición natural — no es así en el lugar de la emisión — registramos, hacemos textos y finalmente concurrimos a enfrentar a los dueños del nombre, a mostrarles el rostro — ahora horrible — de su princesa doncella, rostro que nos cubre y exhibe. No podemos hacer otra cosa.

¿Cómo se resolvería frente a esto la cuestión de "lo propio"? Frente al problema de la identidad lationamericana, esa gran pregunta, ¿qué respuesta ofrecer?

La tentativa impresionista ya jugó todas sus cartas. Un postimpresionismo científico nos exigiría recoger muestras — figuras — capaces de una reconstrucción: una gran recolección de todo lo local. Eso no haría sino llevarnos a ese ideal de la cartografía que exige un mapa idéntico al territorio. Idéntico al territorio, o sea este mapa traslada a otro lugar una misma demanda. Esto no tiene sentido y es justamente esta pérdida de sentido lo que habíamos detectado: las emisiones superpuestas provocan reflejos sin sentido. América es el lugar del arte como acto fallido, como frustración de sentido. No podemos ya siquiera hacer el mapa, entonces nuestra posibilidad es su destrucción, su deconstrucción, su desorden. La entropía desordena a su fuente y este desorden sólo puede exhibirse por los reflejos. Este desorden es lo que finalmente horroriza: el desorden del sinsentido — el sinsentido que también es estar ahora en Berlín, capital diferida, simulación de metrópoli, que no hace sino sumarse a nuestra frustración.

El viejo Tiépolo ya lo sabía, ya sabía que el arte es el lugar del sinsentido, donde todo puede ser por fingimiento, simulación, seducción — como el oro de América, que sólo es el brillo de sus altares, brillo siempre devuelto a los ojos del espectador. Entonces sólo atraer la mirada para devolverla, que en esa devolución está contenido su desorden, su incoherencia — un espejo: "El Espejo del Reflejo Condicionado"².

Cuando la modernidad se aleja América se convierte en interesante. Siempre fuimos post: el post de la refactura de una emisión que demoró en llegar; el post del sin tiempo; el post del desorden de los imaginarios en superposición diacrónica, utilizados sólo en razón de nominación. América, invento e hija única de la modernidad, ¿qué hará ahora en el momento de su fragmentación? Tal vez si no ser lo que siempre hemos sido: sus fantasmas. América sale de sus dictaduras, el último forzamiento modernizador y entra en la primera crisis de "su historia". Antes los novedismos transformativos tenían siempre soluciones previstas. Crisis porque está implícita una revisión total, donde también lo político tiene que aceptar su anterioridad como ficción, aún antes de establecer su proyecto. América está en el punto cero, porque nunca realmente estuvo en otro lugar. La modernidad indujo las ficciones necesarias para esta conclusión. La pregunta necesaria ahora es si lo político será capaz de este autoprocesamiento o si sucumbirá a la facilidad de convocatoria de una gestualidad heroica. Si la opción es re-venir, éste sería el momento de que lo político deje de pensar el arte como satisfacción emblemática y pueda comprenderlo como el lugar de las combinatorias múltiples, de los posibles, el lugar del deseo, que es justamente también el lugar de América.

Después del plebiscito vagamos por las calles intentando reconocernos. Después vino el llamado a una celebración y entonces una catarsis de imaginarios contradictorios atra-

vesó el paisaje de Santiago. Miles de personas salieron con banderas que agitaban al viento. Al finalizar la manifestación, innumerables buses circulaban atestados hasta los techos. Entonces estos techos estaban llenos de gente y banderas flameando, todos eran "La libertad guiando al pueblo" y todos también "La balsa de la Medusa", y también la "Victoria de Samotracia", y también "La fuente alemana". Conjuntamente a esto los muros de la ciudad quedaban pintados, y estas pinturas se sumaban a los murales de otra manifestación anterior. Estos murales exhibieron imaginarios muy distintos a lo previsto; su estructura y figuración eran las de viñetas de historietas, sus colores incluían calypso y violeta. Un mundo del comics se había estado desarrollando, un mundo sumergido de los jóvenes de estos quince años que, a través de sus viñetas, crearon un lenguaje cifrado que los identifica; un mundo que de pronto en estos murales se hace brutalmente presente y se hace fuerte frente al dolor revolucionario de un mural épico que trató de reimplantarse. ¿Pero esos buses llenos de banderas que se nos refijan en el imaginario? ¿y el espacio vacío de estos momentos?

"No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro".
J.L. Borges. Laberinto. (fragmento)

Berlín-Berlín: ¿dónde estoy?
Francisco Brugnoli. Diciembre de 1988.

- 1 Carlos Altamirano/Revisión crítica del Arte Chileno, Santiago, Galería CAL, Septiembre 1979.
- 2 Francisco Brugnoli: Título envío Exposición "Chile Vive". Madrid, Enero 1987.

Breve nota sobre pintura chilena: 1950/88

Introducción

La presente exposición es la exposición de un presente de obras que remiten a una escena lejana y mal conocida por el público alemán. Necesariamente mal conocida, porque en esa distancia irreductible se instala el derecho a realizar una mirada cuya fundamentación desconocemos. Sobre todo, cuando una exposición de esta envergadura produce en la escena plástica chilena, junturas de obra que de otro modo no sería posible realizar. Carente de apoyo estatal y privado consistente, la escena plástica chilena jamás ha logrado producir por sí misma una muestra de su propio desarrollo. Las ocasiones en que ello ha sido posible se ha debido a la intervención de instituciones extranjeras, que modelan una audacia ficcional sin precedentes, en cuanto al diseño y a la materialización de muestras que revolucionan la productividad de un medio patológicamente poco exigido consigo mismo y acostumbrado a esperar permanentemente ayudas externas que resuelvan sin esfuerzo sus problemas. Y esta exposición denota una vez más la imposibilidad que se tiene en Chile para desarrollar "fuerzas propias". Es el efecto de una historia en que el arte depende de garantías fuertemente ancladas al modo como la vida republicana se ha constituido. Cuestión de repasar los nombres de los pintores de tercera categoría, franceses, alemanes e italianos, que viendo bloqueado su desarrollo en la patria, vinieron de visita como colonos gráficos, en el primer cuarto del siglo pasado, a completar el levantamiento fisiognómico de la joven república. Al parecer, lo único que queda, para el arte chileno de hoy, es pasar por arte latinoamericano, en la medida que el negocio del tercermundismo proporciona una relativa ganancia simbólica a los gobiernos socialdemócratas de Europa occidental, que ven con ojos llenos de considerada simpatía, cómo, en estas tierras, bajo la bota militar, en la miseria, faltos de recursos, desarrollamos particulares formas de sobrevivencia ... incluso, en el arte.

La importancia de una muestra como ésta, para nosotros, es su efecto de retorno. Efecto ya operante, desde el momento que la convocatoria hace cuerpo. Porque entre la convocatoria y la estructuración del envío, hay lugar para las especulaciones y maniobras antológicas de rigor. Esta última complejidad pareciera configurar una respuesta, un aprovechamiento de condiciones, permitido por un espacio que se nos presenta como un débil eslabón en la cadena de la reproducción internacional del saber. Ahora bien: lo que importa en esta exposición es la dificultad para justificar el tipo de corte operado sobre el desarrollo del arte chileno de esta última treintena. Digo treintena, para postular la valencia simbólica de los años cincuenta, en la constitución de la modernidad pictórica chilena.

Como dije, realizar en 1988 un corte para una exposición a realizarse en 1989 y proseguir en exhibición hasta 1990, hace gala de una audacia analítica sin precedentes en nuestro medio. Por el sólo hecho de postularse, ello incide en la manera que el grueso de los artistas tiene de ponerse. Como ponerse para la foto: deseo de ser recogido por una memoria institucional otra, que se valida al postular, pese a todos sus esfuerzos de distanciamiento, una plataforma paternal. Sobre todo, si ésta llega junto a otras incursiones, en proveniencia de Francia y Holanda, sin olvidar la ya concluida muestra de arte chileno organizada por el gobierno español. Entonces, hay tantas historias del arte chileno contemporáneo, como in-

tervenciones extranjeras. La voluntad ministerial o de organizaciones no gubernamentales ordena esa manera de ponerse. De organizar la información. Lo que prevalece es el criterio de los funcionarios, por honestos que sean. Eso no está en discusión, todavía. Al menos, este catálogo permite que esta contradicción sea puesta de relieve y exponga los términos de una interpelación. Por limitada que sea. Por comprometida que resulte la permisividad de un texto como éste. De ahí, este ensayo de una tipología traspuesta que intenta conciliar perspectivas a medias conciliables. Esta mirada es, ciertamente, una exigencia; pero no corresponde a la que quisiéramos. Nuestros trabajos de arte, nuestra dedicación por la pintura no posee los mismos presupuestos. No llegamos atrasados a ninguna parte: simplemente, nuestra fuerza se mide de manera inversamente proporcional a los obstáculos de los acuerdos decisionales de las curatorías internacionales. Otro elemento más a agregar a la distorsión necesaria para que el arte que nos interesa no levante jamás cabeza; es decir, para que no sea visto. Al menos, colaboramos en contradictoria complicidad con nuestros amigos de la NGBK, para vivir la ilusión de ser vistos y apreciados.

1. En Chile, no hay – propiamente hablando – escritura sobre arte. ¿Qué es lo propio? Un aparato instituido de reproducción de la enseñanza de arte y un modo de circulación discursiva. Dichas institucionalidades han sido sistemáticamente desmanteladas durante estos últimos quince años, si bien es preciso señalar que no existe en este país una larga ni consistente tradición de estudios de estética y de historia del arte. Quienes han escrito, en las últimas dos décadas, no son especialistas, pero su trabajo ha sido pionero al establecer las bases de un discurso crítico autónomo, al margen de las instituciones, fuertemente anclado en el conjunto de prácticas de arte que configuran el espacio plástico chileno.

Si no hay escritura sobre arte, a la manera como se la entiende en países con tradición académica en historia del arte, lo que sí hay es escritura de *otra cosa*. Por esa cosa hemos podido estar en este catálogo. Eso es, un sucedáneo de filosofía clásica alemana, poesía cívica y crítica proto-literaria, cuando no es, como en mi caso, sustituto extensivo de filosofía política. Porque mi desliz al campo plástico está vinculado a la crítica de la representación política. Es así como en dicho campo descubrí obras, trabajos, proyectos, que se sustraían a un designio fatalista en la historia del arte chileno; designio según el cual la pintura, el arte, no podían sino ser ilustración del discurso de la historia.

En la actualidad esto se manifiesta en el recurso que los grupos de producción pesada de la política invierten en su trato con el arte y la poesía, en cuanto a considerarlos una antesala en la que se pone en estado los mitos adecuados a la recomposición política del período.

En esto, se debe saber que la poesía ha jugado un rol preponderante en el sostenimiento de las utopías orgánicas de los 50–70. Baste pensar, sin más, en Neruda y en la base de su hegemonismo político-literario. Del mismo modo, se buscará al poeta que cante la anticipación mística de un futuro modelado a partir de un proyecto político que hace aguas por todos los costados. La poesía, en Chile, repara la “crisis de paradigma” de las ciencias sociales en los 70–80. La pintura apenas está destinada a ilustrar su avance reconstitutivo. La escritura sobre arte existente, pues, se instala en lucha con el discurso de la reposición paradigmática de estas ciencias; reposición que cubre hegemonícamente el espacio intelectual chileno y respecto del cual el arte y la escritura sobre arte ocupan una posición subalterna.

2. ¿A qué aspiramos? A una hegemonía compartida que se manifieste como expresión de articuladas fricciones de micro-instituciones sociales. La visualidad social ha sufrido

transformaciones radicales en estas últimas décadas; en particular, ligadas al desarrollo de un espacio publicitario y "massmediático" que ha modificado el tipo de trato que la sociedad mantenía con la producción industrial de imágenes. Sólo en el contexto de esta presión es posible comprender las inflaciones discursivas en torno a la "muerte de la pintura" y la aparición de un espacio de arte no-objetual. De hecho, en Chile no hay retorno a la pintura, después de la puesta en crisis de las operaciones internacionales de la transvanguardia y el neoexpresionismo. Lo que ha habido ha sido una relocalización crítica de su práctica. Es así como lo verifican las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, presentes de manera significativa en esta exposición.

Cuando se habla de espacio publicitario en nuestras sociedades, se piensa moralmente en su descalificación como un atentado a la identidad nacional. Ahorremos los prejuicios mantenidos por las recomposiciones socialdemócratas europeas. La identidad nacional es un tema sospechoso que satisface las estrategias milenaristas y opera de base teológica del redencionismo tercermundista.

Entenderé, en Chile, el espacio publicitario como un espacio industrial que combina las prácticas industriales de editoriales, impresoras, productoras de servicios audiovisuales, sometidas todas ellas a los patrones de la competencia internacional en un ritmo de diferimiento razonable. Esto incide en la constitución de un parque industrial y tecnológico, relativo a la producción televisiva y cinematográfica, como nunca había existido en este país. Frente a esa exigencia, la práctica pictórica ha sido púdica y moralista, atacando desde una revalorización medieval del oficio, facturas y operaciones de re/semantización de la imagen pública. Este intento ha estado vinculado a la hegemonía pictórica del informalismo, presente hasta los 70, pero hoy, renaciente en virtud del retorno de algunos exilados históricos. Pero más que nada, por los intentos de las antiguas dinámicas partidarias de controlar el proceso de recomposición democrática en el seno de la izquierda histórica. La pintura, en fin, una cierta pintura, legitima el rol subordinado que la ha caracterizado en la formación social chilena, desde los nacimientos de la república.

3. En efecto, a comienzos del siglo XIX, la pintura chilena de un mulato nacido en el Perú, Gil de Castro, viene a proporcionar el marco afirmativo de la identidad de la clase ascendente. Esto, mucho antes que los primeros europeos — Monvoisin, Rugendas — se instalaran para decorar el interior de los salones. Hasta 1932, la situación es la misma: extranjeros son llamados a satisfacer una demanda que no puede ser cumplida por los nacionales; retratar el avance y la recomposición familiar del poder, durante el siglo XIX.

La fotografía, apareciendo en Chile tempranamente, sólo es destinada a registrar la medida del despojo inicial de la república. Los primeros clichés pertenecen a vistas de Valparaíso — imagen simbólica del fin del mundo — y de las primeras instalaciones de la industria del salitre. Dos tecnologías del despojo se agencian para instalar la modernidad; le seguirá el ferrocarril. La evolución estética de la clase ascendente se consolidará a fines de siglo, al sancionar arquitectónicamente el fondo sobre el cual el teatro público se desarrollará: construcciones neoclásicas para albergar el ejercicio cívico y arquitectura metálica francesa para simbolizar su acceso al progreso. En este contexto, la pintura se define como un pasatiempo de caballeros que recorren el viejo mundo pintando atardeceres venecianos. En lo institucional esto se verificará en la compra estatal y privada de cargamentos de pintura francesa de segunda, ni siquiera contemporánea a la que Manet pone en crisis. El privado de las grandes familias apenas soportaba las representaciones heroicas de una pintura predavidiana, a la manera como se seguía pintando en ciertos lugares de París, en 1880. Esto se mantendrá, por lo menos hasta los años 30 y la llegada del "estilo internacio-

nal" — de nuevo el efecto de arquitectura —, que vendrá a servir de marco a la ocupación del escenario político por parte de sectores medios ilustrados y sectores industriales favorecidos por los planes del Frente Popular.

4. Entonces, producción publicitaria, ligada al fortalecimiento de la prensa de masas y a la hegemonía narrativa de la producción televisiva, conforman un nuevo trato con la imagen. A esto se agrega la aparición de una preocupación hasta ahora poco abordada en el espacio empresarial chileno; a saber, la reposición de la imagen de marca. Fenómeno vinculado al deseo de limpiar un pasado subordinado a la planificación estatal, que va a la par con el deseo de anticipar la ficción de un espíritu de libre empresa, en un país asolado por la voluntad de un equipo económico que desde el gobierno intenta dar a su gestión un carácter fundacional. La pintura entraría a jugar otro rol subordinado, en la medida que su inversión imaginaria será puesta al servicio de la decoración del interior de los nuevos espacios decisionales del poder. Bancos, entidades financieras multinacionales, sucursales de grandes consorcios constituirán un micromercado de pintura contemporánea extremadamente complaciente, que hará un caro favor al desarrollo de aquellas prácticas que al interior de la pintura, intentaban elevar el rigor de la investigación formal.

En fin, estos últimos esfuerzos no han sido en vano. El espacio de no-pintura, del que se habla gloriosamente entre los años 77 y 81, será convertido en un campo de maniobras de la recomposición socialista. Hoy, de eso, no queda más que una memoria dogmática. El espacio de la pintura complaciente, por su parte, vegeta en la ilusión de un mercado de pintura que carece de autonomía, dependiendo de los auspicios de empresas que practican temporalmente un mecenazgo de tipo salvaje, sin proyecciones de largo plazo. Ahora, la complacencia en pintura chilena no es el efecto de un mercado, sino por el contrario, su mediocridad tiene que ver con su inconsistencia formal como espacio plástico. Y este es un asunto que se desprende de la crisis de la hegemonía del informalismo en la cercanía de los 70. Crisis generada por el peso del reduccionismo político y la subordinación del espacio de pintura al terreno universitario, en el que la vigencia y desarrollo de determinadas tendencias subalternas dependería permanentemente de la correlación interna de fuerzas en el plano académico, que era sólo una extensión directa de las fuerzas políticas. Habrá que convenir que el espacio universitario es un espacio de anticipación del conflicto político nacional, en términos de constituir el teatro en cuya escena se hará el ensayo general de los conflictos pesados. Es así como en el filo de los 60, la pintura geométrica sería derrotada porque su base de apoyo político era insuficiente en el espacio de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, lugar privilegiado de la reproducción de la enseñanza de arte en Chile. Del mismo modo, los muralistas perderían la batalla porque ocurre un desplazamiento al interior del aparato cultural del partido comunista, en virtud del cual el informalismo emerge como la ideología pictórica oficial. Esto dura hasta los 70, en que la inflación de las experiencias murales con fines de propaganda echan por tierra los esfuerzos del informalismo por mantener una cierta autonomía. Ya es tarde, puesto que las brigadas murales, avaladas por el discurso internacional de Matta, se convierten en la sinonimia de la relación arte y política. Este retorno del muralismo en los 70 obliga a los pintores-pintores, unos pocos, a refugiarse en la enseñanza. El golpe militar vendría a sancionar brutalmente esta deflación, exonerando gran cantidad de profesores.

El destino del espacio pictórico estaba demasiado directamente ligado al destino de determinadas fuerzas políticas que pasarían a ser ilegales.

5. ¿Cómo explicar esta particular articulación entre universidad, partido político y pintura, en Chile, entre los años 50 y 70? Debemos remitirnos a la década de los 30: momento

en que se arma la primera reforma de la enseñanza de arte en Chile. El hecho importante no es sólo que en ese momento ésta pasa a depender de la universidad, sino que se hace en nombre de un héroe pictórico preciso, llevado como estandarte por estudiantes y profesores que desean desmarcarse abruptamente de la tradición de los aristócratas en pintura. Imagínense ustedes a un postcezanniano pasado por Turner! Eso es Pablo Burchard, el "iniciador" del manchismo en la pintura chilena. Esto me hace pensar en la siguiente hipótesis: que la modernidad de los 50 debía inventarse una "fase cezanniana" para poder irrumpir en la escena pictórica como "recomienzo". Es por eso que la coyuntura de los 30 aprendió a ser revalorizada desde la recuperación que hace de ella la pintura de José Balmes, en el momento de instalar la hegemonía del informalismo. De hecho, cuando se habla en Chile de informalismo es para referirse a una pintura que proviene de una instancia catalana de fundación, pero que se ve modificada por la pupila que el viejo Burchard ha instalado como sistema. Esta es, en suma, la tradición corta que se ve interrumpida por el choque de 1973. El espacio será ocupado, sin lucha, por algunas tendencias subalternas que pasarán a constituir el pequeño mercado estructurado en torno al proceso de revalorización de la imagen de marca de las empresas nacionales, como ya lo he hecho advertir. Las mencionadas tendencias se encaminan hacia un figuracionismo de corte onirizante que será reemplazado en los 80 por tendencias directamente deudoras de la transvanguardia y el neoexpresionismo. Ciertamente, hablar de tendencias resulta cómodo para imaginar fuerzas más o menos claras evolucionando en un campo determinado. Toda consideración sobre tendencias, en Chile, debe ser matizada por la existencia de grupos no ligados de pintores, que arman según circunstancias extra-formales cierto tipo de acuerdos que se readecuan siguiendo la evolución de momentos biográficos sin mayor consistencia. Esto hace que subsistan grupos y tendencias que se reformulan constantemente y se desarrollan en forma desigual, ocupando espacios estancos que apenas llegan a interpelarse.

La situación previamente abordada se ve confirmada por la aparición, en el año 1977 de una tendencia denominada "escena de avanzada", que es la encargada de compartir el espacio plástico en ese período (70–80), con las tendencias en curso, pero con la particularidad de operar la transferencia de información y de obra de la escena internacional, que dicho sea de paso, había sido boycooteada por el muralismo y el informalismo en crisis de hegemonía. El ostracismo pictórico chileno es otro de los haberes atribuibles a la reducción política del período (60–70). El alargamiento de la crisis del informalismo retrasó el arribo de los referentes conceptuales en una década. Su emergencia en el año 77, apoyado por un aparato editorial mínimo los dotó de un poder de convocatoria relativamente importante, constituyéndose en la segunda situación de vanguardia artística en lo corrido del siglo. La primera habría estado constituida por las primeras manifestaciones del informalismo, en los 60. Pero en términos estrictos, lo que habrá que entender por vanguardia, en Chile, no es más que la situación orgánica de una transferencia diferida de referentes inexistentes. Estos serían momentos institucionalmente fuertes en el desarrollo del arte nacional; permitiéndole dar un paso adelante en su puesta a tono con las dominantes del mercado simbólico internacional. Sin embargo, por debajo de estas erupciones, en diálogo conflictivo con ellas, las obras de Gonzalo Díaz y de Eugenio Dittborn configuran la línea de fuerza pesada por donde transita la reflexión radical del arte chileno de la última década. Estas son obras que se sustraen al designio fatalista de la pintura chilena, de no ser más que ilustración del discurso de la historia. Historia, ya sea escrita por el partido o por el discurso de los empresarios. Se trata de obras que han puesto en juego, más que ninguna otra, el estatuto de la representación del cuerpo social.

6. La renovación intelectual y moral de la sociedad chilena supone un cambio del estatuto del político. Díaz y Dittborn, en sus obras, han proclamado la capacidad que éstas tienen para adelantar una "reforma del entendimiento". El porvenir de la representación de la política ya no se juega en la simulación discursiva de una extensión bolchevique dominada por el significante tecnológico de Iskra. Es la razón que sostiene mi hipótesis, según la cual estas obras van "más allá del ojo", porque se han puesto más acá de la perspectiva, abandonando su modelo epistemológico subsecuente. Las obras en cuestión han sufrido los efectos de la *revolución cezanniana*, tanto en sus procedimientos como en el gesto cultural que implica. En este sentido, son los actores de la *modernidad real* del arte chileno, existiendo para este efecto una "modernidad aparente", más formulada como deseo que prácticamente operada, en la tentativa ya indicada por Balmes, en los 60: ¿A qué se puede llamar modernidad real, en este contexto? Simplemente, al hecho que los patrones de racionalidad que la sostienen como proceso de significación social no están determinados por la ciencia decimonónica. Habría, pues, ingenuamente, ¡un acuerdo con la ciencia contemporánea!; la revolución cezanniana precede levemente la formulación de la teoría de los quanta. La política informalista, en cambio, se reproduce y se instala montada en el significante del ferrocarril, fortalecido por los grandes proyectos fundacionales de desarrollo de fines de los 30: comienzo de la epopeya de la producción eléctrica. En este sentido, habría también en estas obras que reivindicó un síntoma ineludible que denotaría la existencia de un síndrome; el "síndrome de la adecuación" deseable entre el desarrollo de las fuerzas productivas — las ciencias como fuerzas productivas — y la producción artística. Como una especie de destino fatal, en el cual todos los esfuerzos se invierten en una tentativa ya secular de colmar la falta constitutiva de Estado en forma. De tal manera, ya no se trata hoy, de ponerse a tono con las últimas transferencias en curso — a saber, la incorporación productiva de las retóricas contemporáneas de la imagen ligadas a la historia del cine y la prensa de masas; así como el investimento de la semiótica y el psicoanálisis en la estrategia de constitución de obra —, sino en la re/apropiación y re/semantización de los procedimientos intelectuales y materiales que pongan en cuestión la necesidad de mantener en alto dicha "adecuación"; en suma, que tematizen y desmonten, en su interior, la lógica misma que las ha hecho posible. Este es el único realismo al que podemos, con estas obras, aspirar. Señalar el margen de su productividad, en constante interpelación con las condiciones que permiten estatuirlo como un espacio social minoritario, en sentido guattariano.

7. El eje de problemas formulado por las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn es algo más que un eje de problemas de pintura: es un núcleo de cuestionamiento de las formas generales de la transferencia tecnológica y de la racionalidad puesta un juego para modelar su reproducción. La modernización literal al estilo de los 60 sólo alcanzó a plantear la realidad del "síndrome de la adecuación", subordinando la pintura al Estado, porque creía que éste era la encarnación del progreso. Cada período produce la idea de modernidad de su conveniencia; cada modernidad induce la vanguardia artística que ilustre su autorepresentación como zona avanzada del "espíritu del siglo". La vanguardia plástica de los 60 ejerce desde sus inicios "funciones estatales", ocupando la Facultad de Bellas Artes, único espacio plástico en forma durante los años 50—70, por decir lo menos. Su avanzada ocurre desde el Estado y para el Estado, sufriendo como espacio las vicisitudes propias de todas las instituciones que directa o indirectamente aseguraban la reproducción del "sentido común intelectual de izquierda" en la sociedad chilena.

A propósito de lo anterior es preciso poner en cuestión la noción de vanguardia en Chile. Cuando se habla de los 60, el grupo que conquista la hegemonía de la enseñanza y de la

producción artística se encarga de doblegar toda aparición alternativa, retardando el arribo al país de la información sobre arte corporal, arte de la performance y del arte sociológico, que serán tomados como bandera por el grupo que en 1977 intentará cumplir las mismas pretensiones que el informalismo en los 60, cometiendo los mismos errores reductivos, con el agravante de la repetición sin distancia de dichos referentes, reinvestidos de un misticismo acorde, nuevamente, con la recuperación de la credibilidad de los nuevos paradigmas puestos en operación por las ciencias sociales de este período.

Esta posición nada tiene que ver con el neo-nihilismo que se cobija bajo el denominado post-modernismo, que intenta cubrir las contradicciones del período anterior mediante la figura de un darwinismo social que pone todo en la balanza del "desencanto utópico" y "la crisis de paradigmas"; denominación púdica, esta última, hipostalinista, que salva al reduccionismo economista de una verdadera investigación sobre sus condiciones de instalación, reproducción y vigilancia discursiva durante el período anterior ... anterior a 1973.

Para terminar esta nota, deseo hacer mención a un autor en cuya lectura se han cifrado esperanzas de renovación intelectual acordes con la nueva racionalidad del consenso.

Gramsci escribe, en algún lugar, que el artista representa necesaria y realísticamente "lo que hay" de personal e inconformista en un cierto momento de la historia. Díaz y Dittborn son los únicos inconformistas en esta historia chilena del arte. Pero Gramsci agrega que el político jamás está satisfecho con el artista; que siempre lo encontrará retrasado en relación con la época, superado por el movimiento real. Pero no; yo escribo en Chile contra los usos de Gramsci, en el sentido que el político vive (de) la ilusión de conducir efectivamente dicho movimiento y que considera a la pintura y al espacio plástico como el "momento sardo" en su avance; que todo su trabajo consiste en producir la fábula de su legítima representabilidad, omitiendo el momento real de su constitución como fábula. En este caso, la fábula de Chile. Entonces, me parece que es el político quien se ha quedado retrasado. Estas obras están aquí para indicarle que ya no puede continuar invirtiendo sus esfuerzos en la impostura que lo sostiene. Para ello, Díaz y Dittborn se empeñan en producir un saber pictórico, entre otros saberes visuales, dispuestos no sólo a calificar conflictualmente su uso social, sino a revisar los presupuestos en que se ancla la inteligibilidad y la visibilidad de "lo chileno" en el arte y en la política.

Apéndice

El público alemán se extrañará por el peso que tiene la referencia a lo político en esta Breve Nota. Este es un carácter no suficientemente advertido de nuestra sociabilidad: los tabiques de las actividades simbólicas, instituyentes del social, no poseen el grado de definición ni contensión pétrea que las ciencias sociales atribuyen a un "modo moderno" de significar. Moderno, en estas tierras de infieles, está remitido a la "organización racional" del tiempo y del espacio, si por racional entendiéramos básicamente "organización del capital" en la era planetaria.

He sugerido la paródica frase "cada sociedad construye la modernidad que se merece", sabiendo desde aquí, desde estas obras, que lo merecido es sólo aquello que se tolera desde los centros decisionales de la banca, de la industria, de las comunicaciones, por decir lo menos. El modo como lo moderno se hace cuerpo en movimiento y condición de avance del progreso social se presenta bajo la forma de una declinación estructurada y estructurante, que pone en ejercicio la práctica de una repetición diferida, redoblada por la frase inicial de Marx en su 18 Brumario. La historia se repite, pero en el sentido tipográfico

del término; a la manera de un facsímil. Lo moderno, jugándose en la puesta en condición tecnológica de la reproducción facsimilar. Aquí, lo real es racional en la sola medida de la capacidad para someterse a las tecnologías y ciencias del despojo, que se aprestan a quemar sus últimos cartuchos decimonónicos, previa puesta en operación — como ya lo he adelantado — de las nuevas condiciones de recomposición del capital en las sociedades periféricas.

Lo periférico es lo repetible, lo diferido y diferible, lo combinable manifiesto (formas de convivencia que combinan en un mismo espacio tecnologías arcaicas con tecnologías de punta). Lo periférico es la inquietante extrañeza que asola el sueño de las sociedades metropolitanas porque se está instalando en su seno. Esta exposición es un síntoma mínimo de la perversión reconstitutiva de una conciencia deseosa de encontrar sus prácticas de origen. Lo que se desea encontrar en nosotros es la imagen del gesto que, desde mediados del siglo pasado, interviene nuestras tierras modelando aquello que precisó ser declarado informe, irracional, retardado. Intervención vivida como invención racional del mundo, ya sea en las tecnologías de la producción material como de la producción discursiva. Tecnologías, por lo demás, que dan curso a dos sistemas que se contraponen y se superponen como placas móviles que rechazan su proximidad superficial, pero que no tienen otro destino que estar juntas. Es así como se forman conjuntos productivos altamente estratificados, con capas que poseen un desarrollo interno desigual, obligadas a darse la cara, frotarse y descalzarse constantemente, produciendo junturas en las que algunas de las capas sobrepasan la superficie de contacto, exhibiendo zonas que de otro modo estarían sustraídas a la mirada.

La práctica pictórica aquí reivindicada indica la zona de fricción simbólica ocurrente entre ambos sistemas productivos señalados — con sus subsistemas de reproducción incluidos — estableciendo las distancias que operan entre uno y otro: la producción material, sobredeterminada por un discurso industrial "espontáneo", extensión de las prácticas de acumulación de los monopolios extranjeros y las subsidiarias que garantizan la transferencia subsistente del sector; la producción discursiva, presionada por una narratividad balzaciana que relata las vicisitudes de una historia como reflejo sucesivo de las racionalidades en que se sostiene desde el siglo pasado la interpretación del país (positivismo, socialcristianismo, marxismo, liberalismo).

Las distancias de que hablo son, propiamente, el espacio de ciertas condiciones que hacen visible la precariedad de constitución de ambos terrenos. El arte, aquí, más que la historia de las técnicas, descubre el verdadero hilo conductor de las representaciones que los chilenos se hacen del progreso y del desarrollo. Por eso mismo, las prácticas de arte en Chile viven la constante amenaza de ser reducidas a representar las glorias simbólicas de un iluminismo tardío. Amenaza en acto, amenaza actual, que habla de otra diferencia; la que se instala entre racionalidad y sensibilidad social. En particular, porque hay racionalidades y sensibilidades diseminadas en el seno de los dos sistemas de producción ya señalados. Así es posible referirse a una "racionalidad francesa" o a una "racionalidad alemana", remitida la primera al discurso político y la segunda a la ideología empresarial. Modos de representar el combate por la modernidad, reforzado hoy día por las nuevas "racionalidades" del capitalismo mundial. Es así como la propagación del expresionismo abstracto en nuestro país estuvo frenada por la creciente conciencia antiimperialista que caracteriza dicho período. Lo abstracto toma un curso definido por la hegemonía informalista, que será la que detendrá también la política totalizadora del muralismo. Todo esto se juega entre los 60—66. Es decir, en pleno período de legitimación de la Alianza para el Progreso. Esto

muestra que de cierta manera la situación del arte sintomatiza, por la vía de las determinaciones de sensibilidad, el estado de las racionalidades en curso. He aquí una de las razones que me conducen a postular el eje de obras Díaz-Dittborn como un eje eminentemente político, desde ya, en la estructuración de sus sistemas de trabajo en el arte, como trabajo de arte, superando el misticismo redentorista del "arte-vida".

Hoy, en Santiago, se repiten — con el retraso habitual — los términos de una polémica sobre postmodernismo. Lo postmoderno es que, justamente, se repitan con ese retraso, poniendo en evidencia el reemplazo hegemónico de una "racionalidad" por otra, con la particularidad que es la sensibilidad correspondiente la que ha adelantado el camino para la instalación de su necesidad social. Esta viene a ser una nueva manera de abordar la legitimación de "lo nuevo" en nuestra sociedad. Curiosamente, "lo nuevo" es una extraña manera de re/sacralizar lo social. Así, el "arte vitalista" sostenido por los "conceptuales", bajo jerigonza semiótica y hermenéutica, lo único que hace es reafirmar el valor de "lo nuevo" como condición de un re/comienzo de modernidad; re/comienzo tanto más afirmado cuanto incompleta ha sido la constitución de esta última. Esto implica una re/sensibilización sobre los valores — olvidados — del progreso y trae aparejado el nuevo estatuto de ilustración exigido a la práctica artística. Es política, pues, toda tentativa que desde dicha práctica disuelva esta exigencia. Política de segundo grado, que revela el valor de lo artístico como un modelo para abordar la historicidad.

Justo Pastor Mellado, febrero 1989

El gesto del otro

Arte/Política en Chile (1975–1985)

A la gesta de Diamela Eltit.

Este texto deberá operar como caja de resonancias, caja de espejos, caja negra y caja de herramientas, para entrar en la escena a que alude. Este texto aspira a ser un gesto más, en esa escena del pensamiento.

1. Aproximaciones y Distancias

Intentamos develar aquí algunas claves de lectura, en relación a las prácticas de arte que surgieron en Chile aproximadamente entre los años 74 y 76, conformando la así llamada "escena de avanzada". Un conjunto de trabajos de arte articulados en torno a ciertas condiciones y reflexiones en común, dejaron inscritas en el paisaje cultural chileno varias problemáticas ineludibles por la fuerza de sus efectos a nivel de posteriores trabajos de arte, de reflexión crítica, de enseñanza, etc. Por otra parte se trata de la primera vez que en nuestro país se da una escena colectiva de arte, tan sólida. Inédita por su rigurosidad, su nivel crítico y la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, así como por su radical desmontaje de las nociones institucionales de la representación, la "escena de avanzada" configura un momento de lucidez privilegiado cuyo desciframiento — afortunadamente — aún está en vías de ocurrir. Es esta "escena" la que devuelve al arte en Chile, un lugar protagonista como operador autónomo de lenguajes y como foco de producción de nuevas articulaciones de pensamiento.

Precisamos que al hablar de "escena de avanzada", nos referimos principalmente a los trabajos del CADA (Colectivo de Acciones de Arte) y a la obra individual de Diamela Eltit, Brugnoli/Errázuriz, Eugenio Dittborn, Juan Dávila, Carlos Leppe y Lotty Rosenfeld. Artistas que han trabajado en registros que van desde la "acción de arte" callejera a la performance, desde el bodyart y la instalación a la pintura y la gráfica. Y para ello han recurrido (frecuentemente pioneros en el uso de las técnicas) al video, la fotografía, el grabado, la serigrafía, etc.; utilizando tanto las zonas públicas como los espacios de galerías o la intervención de eventos culturales institucionales. Por otra parte, han generado un cuerpo textual propio, condición de máxima transgresión al presentar una escena colectiva de artes visuales capaz de pensarse.

Nuestro interés es abordar aquí los problemas centrales que estas prácticas escenifican: el cuerpo/el territorio/la mirada, que a nuestro juicio configuran la articulación temblorosa, plural y ambigua, del arte y la política más allá de toda certeza. Es decir, más allá de todo reduccionismo ideológico.

La lectura de estas obras, sin duda va aparejada a la comprensión de un encuadre institucional agudo; el régimen militar dictatorial impuesto en 1973. Sin embargo a diferencia de ciertas interpretaciones deudoras de las Ciencias Sociales (ver Seminario Flacso) que leen en los trabajos de arte del período, los efectos y contraefectos de la dictadura, nos

parece más productivo e iluminador entender esta "escena" de arte, como la puesta en producción, la multiplicación y el despliegue de un síntoma. Más precisamente, la estrategia de un síntoma. Situación esta, que se desencadena a partir de la modificación y agudización del encuadre institucional, pero que sin embargo responde a una condición histórica periódica desde la primera conquista del continente. Constante del ejercicio del poder: sus flujos y reflujos, sus atenuaciones, sus compromisos y sus agudizaciones.

Sólo comprendiendo la magnitud real del montaje y el verdadero espesor del gesto puesto en escena por la "escena de avanzada", podremos prestar una atención pertinente a sus articulaciones narrativo-visuales, a su representación crítica de la representación, a su exploración de la imagen, al original conjunto de conceptos que elabora, en suma, a lo que desde ella se abre como una brecha — que no se volverá a cerrar — a zonas obturadas, otras, de la experiencia visual de nuestro territorio, nuestros cuerpos, nuestra imagen y nuestros procesos de recuperación simbólica.

2. El Encuadre

El período 1975—1985 corresponde a la etapa de máxima presión ejercida por la trama del poder dictatorial en Chile. Durante estos años se articula ya con sistematicidad, un aparato de represión física y discursiva que despeja el camino para la operación de las coordenadas económicas, sociales y culturales, que se van imponiendo a todo el país como el nuevo encuadre vital.

Período de consolidación de la derrota del interlocutor popular y de cancelación de las articulaciones intersociales — productos del estado de compromiso anterior — la situación se fija radicalmente en un modelo cuya eficacia reside en la inversión de fuerza unilateralmente aplicada al conjunto social. Modelo de máxima intervención del poder en cada uno de los niveles de la vida, sus consecuencias se miden por un lado en una nación separada de sí misma, de sus representaciones, de su palabra, de sus articulaciones simbólicas y de su identidad colectiva; puesta — por otro lado — frente a un discurso único y unidimensional, que habla desde el centro y resuena en todos los espacios, en todos los cuerpos, por la vía de conducción que es el miedo y el borramiento de toda voz diferente, de otros acentos y otros gestos.

Este encuadre institucional excesivamente acotado e inmóvil, se sostiene sobre la base de un doble movimiento represivo: la segregación, clasificación y separación celular de los espacios y los cuerpos; y la unidad monolítica totalizadora de su discurso, su lógica, su moral.

Precisamente en este encuadre surge el proceso de resistencias configurado por la escena que estudiamos.

Y a propósito de la dinámica de escena, dos acotaciones:

Quisiéramos hacer notar la pertinencia de la analogía teatral, en este punto. Especialmente aquella dimensión de lo teatral apuntada por B. Brecht en su proposición de un "Teatro Epico", proposición rescatada por Walter Benjamin (quien forma parte de una suerte de bibliografía de la "escena de avanzada").

"Se trata de descubrir ante todo, las situaciones. Este descubrimiento (distanciamiento) se realiza mediante la ruptura de los desarrollos ..." (W. Benjamin — Versuche über Brecht — Suhrkamp Verlag 1966). Valoración del "gestus", de la cita, de los textos, del montaje, como interrupciones — distanciamientos y como quiebres de todo ilusionismo de la representación.

"El teatro épico se puede definir mejor desde el punto de vista del escenario, que desde el punto de vista de un nuevo drama". (W. Benjamin — op.cit.). Desplazando la analogía, tenemos en esta cita una definición aplicable a la "escena de avanzada". Definición que recorta precisamente, su vocación política: el problema central es la separación entre escenario y público. El problema central entonces, es el problema del poder.

Por otra parte — segunda acotación al concepto de escena — en la situación analítica que surge de las definiciones del psicoanálisis, las nociones de escena y encuadre rodean a los sujetos del análisis.

"Lo que se encuentra fundamentalmente en juego en el encuadre (la institución) es algo que está situado en el límite de la imagen del cuerpo". (W. Mannoni — *Le Psychiatre, son "fou" et la psychanalyse* — Ed. Du Seuil — 1970). Al alterarse el encuadre o modificar su índice de presión sobre el sujeto, éste se ve desgarrado y lanzado hacia una crisis que articula mediante su gestualidad alterada, su violencia contra toda institucionalidad, mediante una psicosis que no es sino, la verdad de ,lo otro,...

A partir de estas dos notas nos parece que será posible puntualizar el cuadro y las articulaciones que la escena pone en juego. Sus énfasis, sus gestos, sus desplazamientos, como elementos estructurados — una cadena significativa — de un proceso analítico (una escena analítica).

3. El Cuerpo

"El cuerpo que yo misma he transformado con mis propias manos en su diferencia, produciendo en mi carne los más audaces brillos". D. Eltit — *Socavada de Sed*, 1982.

El discurso institucional va siempre acompañado de un correlato técnico consistente en el conjunto de torsiones, sujeciones y normas que proyectando una determinada concepción anatómica — médica, superponen a los cuerpos la inscripción significativa de su pertenencia. Cadena articulada de modos, posiciones y gestos destinados a proveer al cuerpo de un topos donde moverse con normalidad, donde estereotipar su imagen y sus posiciones de acuerdo a una semejanza con el modelo. En esa semejanza, el cuerpo es provisto del confort de la medida, la talla y la identidad catalogada. En ella, el sujeto se mantiene separado de sí mismo, acolchado y aislado de la irrupción salvaje del cuerpo fuera de control. Allí se mantiene en la comodidad de su separación esquizofrénica, normada a través de la fetichización de sus significantes corpóreos.

En este encuadre institucional, sin embargo, la dictadura militar va a cometer una violenta alteración al apuntar al cuerpo como objeto de su represión. El cuerpo del sujeto es elegido como terreno de enfrentamiento, para inscribir en él una segunda cadena significativa — una metainscripción — la del miedo. Esta reformulación del encuadre en términos de inscripción agresiva de la represión (observar que el modo extremo de represión consiste en hacer desaparecer literalmente los cuerpos) se realiza para — anulado todo contrato, todo estado de compromiso — ejercer una presión extrema que permita mantener la sujeción, aún cuando el modelo se ha resquebrajado y está en crisis (hablamos del modelo democrático). Se trata ahora, de mensurar, reconocer, fichar y controlar las disposiciones del cuerpo, no en función de una identidad estereotipada, sino en función de una catalogación policial. Identidad sí, pero la identidad del prontuario y de la ficha criminal. El cuerpo es escenario del enfrentamiento, y como tal, es terreno de máxima represión, obturación y terror. En estas circunstancias es, que se generan las condiciones para que vuelva con la

violencia de lo reprimido, a articular su potencia salvaje erizada de deseo. Aquella que el encuadre institucional mantuvo hábilmente segregada.

Diamela Eltit, marca su cuerpo — quemándolo y cortándolo — e inscribe así sobre él, su propia cadena significativa para materializar la voluntad de reapropiación, de sus significados de belleza, de sanidad, de materia modelable. Configura así una nueva articulación de sujeto al reivindicar su cuerpo como lugar de resistencia inscrito en una red de significantes ,otra,.. Responde así a la modulación de un deseo reprimido por todo encuadre. Hace de su cuerpo, el sujeto de ese deseo. Abre entonces una nueva dimensión plural, que comienza a postular la disolución del cuerpo útil (dominable) y a la vez, re-incorpora en otra red de significados — expropiándolo al poder — el recurso al dolor y el miedo. El cuerpo opone así a la retórica del miedo, su propia conversión en discurso, su propia textura en crisis, el terror de sí mismo, el riesgo inconmensurable de su propio deseo, su ,otredad,, irreductible. Comienza a vivirse como síntoma puro, como cifra de una existencia.

Carlos Leppe, en sus performances, espectaculariza el significativo corporal focalizando allí todas las agresiones, pasiones, desgarramientos. Devuelve así el estereotipo del estereotipo, en un exceso de simulación que se pliega y se despliega sobre una falla irreparable. Su sexualidad plural y sin molde, erizada, patética, accidentada, evidencia radicalmente la falla de todo modelo. Su enmascaramiento carnavalesco o clínico, articula una proposición de desmontaje: "este deseo no tiene cuerpo, este cuerpo está destrozado por su deseo". Se somete a ejercicios de torsión, ortopedia, atadura, presionando materialmente contra su carne la materia para modelar (el yeso, la venda, la prótesis), toda la panoplia represiva del hospital es puesta en escena para evidenciar su fracaso: no pueden curar el dolor del deseo. Radicalidad de la escena en que el cuerpo se protagoniza como en un teatro de la crueldad. Cuerpo victimado, pero escamoteado al poder. Cuerpo simulador. Extrema burla, disciplina y resistencia del dolor.

4. El Territorio

""Nada más real entonces contra la muerte, que erigirse en otro frente al otro que yo tampoco soy". D. Eltit — Socavada de Sed, 1982.

Trabajar intencional y concientemente en un margen y desde ese margen, corresponde a un movimiento defensivo de ,la escena,, que estudiamos. Al agudizarse la presión del encuadre institucional, la trama territorial se aprieta, cerrándose sobre toda figura de diferencia, destruyéndola o expulsándola. Es en el margen, en las zonas umbrales, de pasaje, donde aún es posible recurrir a un tráfico que por su carácter residual no está en el centro de mira del dominador.

Allí se sitúa el artista de la "escena de avanzada" para desplegar su estrategia especular. En las zonas de dolor, de crimen, de locura, de venta sexual. Los hospitales, hospicios, asilos, cárceles y prostíbulos; las plazas, las fuentes de soda y los baños públicos; las carreteras de entrada y salida a la ciudad y los sitios eriazos. Son todos aquellos lugares en los cuales circula aún esa voz polifónica que habla su deseo. Deseo que ha situado a sus sujetos en el límite de la experiencia humana. Deseo sin salida, que sin embargo permite rearticular la relación sujeto-territorio en un espacio simbólico extremo y cargado de diferencias. Si aquí circula aún libremente el deseo, es justamente porque su diferencia ha motivado la segregación a la zona confinada (la reducción) y al ser apartado de la zona central del encuadre, paradójicamente, se le preserva. A partir de esta rearticulación de sujeto y territorio en el

deseo incontrolable, móvil, ilegal y plural, los artistas despliegan una escena de radicalidad. Instalan sobre el mapa desterritorializado de la ciudad correspondiente al encuadre dictatorial, los efectos detonantes de las zonas de ,otredad,, los efectos de una profunda brecha y de una rearticulación oscura. Estrategia especular: instalar por proyección, el margen en el centro, como una sombra.

Se trata de un procedimiento de re-marcación de la trama espacial, levantando otras señales, símbolos plurales, demandando la asociación primaria y fatal de sujeto y territorio, poniendo a circular un deseo que al cargar la trama urbana hace estallar su sentido unilateral. Reapropiación o expropiación de territorios a partir de su rearticulación simbólica en un deseo de ciudad. Se trata de un procedimiento que al instalar el efecto multidireccional del deseo en una determinada zona, altera todo el trazado hegemónico del encuadre, dando paso a una escena diferencial, y a partir de ella: posibilitando otros desplazamientos, otros gestos, otro uso del espacio.

Lotty Rosenfeld interviene las señales de carreteras y calles, transformando las líneas de sentido en puntos de cruce. Especie de bordado obsesivo, que de una manera y otra prefigura una intención reparatoria, una rearticulación: sujeto-trazado vial-sentido.

"Lotty Rosenfeld teje su pasión, su obsesión, que es también la de una cierta escritura. Las intervenciones avanzan y se dejan caer siempre sobre una trama preexistente, que ya nos ha marcado históricamente, que nos marca cotidianamente. Textura física del poder es aquella red que extendiéndose planificadamente sobre un territorio, ejerce el dominio de todo desplazamiento en él. Determina los cuerpos que lo habitan, más aún, determina el sentido que es habitarlo.

La intervención que (L. Rosenfeld) juega sobre esta trama es la inscripción de un gesto extraño. Un cuerpo que alterando su gestualidad cotidiana, comienza a alterar señales básicas de la red a través de la marca de su nuevo gesto: una desmarcación. Este cuerpo, desmarcándose a sí mismo (fuera de marco ya) a su vez marca el paisaje provocando un desplazamiento, un descalce, una cruz que desarticula el sentido. La crucifixión de todo sentido." (G. Muñoz — Desacato — Fco. Zegers Ed. 1986).

En esta maniobra es absolutamente precisa la rearticulación simbólica del territorio. En los trabajos de Virginia Errázuriz a partir de tarjetas postales urbanas, se da otra forma de expropiación del territorio. La imagen estereotipada para el turismo, es extrapolada por la artista e instalada en una cadena significativa diferente. La alteración aquí, va de la imagen a la escena. Si la imagen para el turismo es recorte y desterritorialización, la artista intenta reparar esa mistificación rearticulando esas imágenes en una escena que les devuelva — en su fragmentación y su recomposición, a modo de collage — la continuidad de un sentido, el vértigo de una simbolización. Virginia Errázuriz genera así un nuevo planteamiento topográfico — que habla de ,otro,, orden de cosas — a partir de esos residuos mercantiles del territorio que no son sino otros lugares marginales.

5. La Mirada

"Una práctica que nadie me podrá desmentir, por cuanto es mi forma de articulación, mi manera de vida: mi cabeza."

Diamela Eltit — Socavada de Sed — 1984.

Quisiera aludir aquí a la situación de lectura, a la mirada que ,la escena,, suscita, excita y exige. Desde distintos lugares (las Ciencias Sociales, los sectores institucionales de la cul-

tura, sectores ideologizados, etc.) se ha dicho que la escena es hermética y poco generosa con el lector.

Frente a ello cabe señalar, que la "escena de avanzada" ha postulado más de una vez la inexistencia de la lectura natural inocente, proponiendo todo acto de lectura como una opción, un conjunto de condiciones creadas, una aventura analítica y una rearticulación de pensamiento. „La escena,, entonces, volviendo a Brecht, no plantea inocentemente el escenario porque no busca un espectador inocente. La tensión está en la brecha entre escenario y público y se postula la abolición de la brecha.

Para abordar el tema de la mirada que "la escena de avanzada" cita, quisiera traer a colación la figura de la „anamorfosis,,. Recuérdese que la figura anamórfica del círculo (metáfora del centro único) es la elipse (metáfora del descentramiento). "Lo que ustedes miran tendría otro o quizás otros sentidos, a condición de aceptar que la tela se trama de deseo" (Francoise Wahl).

"Una vez el sujeto desplazado, situado al borde de la representación, de lo figurado (de la superficie del discurso), tiene acceso al segundo sentido ...

... todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras — las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen — lo revela. La organización aparentemente azarosa del discurso manifiesto, las constelaciones formales que en su escucha o su visión — sin motivo aparente — crean las repeticiones, faltas, infatuaciones, olvidos y silencios, dirán al lector hacia donde desplazarse ..." (Severo Sarduy — La Simulación. Monte Avila Ed. 1982).

Un desplazamiento y un desciframiento activo son dos operaciones propias de la lectura de la anamorfosis (destrucción de la perspectiva central), aunque también de la situación psicoanalítica que rastrea la figura del deseo perdido en el discurso. Doble movimiento que las obras de „la escena,, cual más cual menos, invocan.

"La escena de avanzada", al inscribir su cadena de significantes en la trama de un encuadre agudizado, prepara las condiciones para que el espectador entre en crisis como lector y como sujeto portador de un discurso perspectivo. Ante una operación anamórfica, el comportamiento perspectivista cae en lo ilegible, en la confusión, en el límite borroso y caótico. Crisis de la mirada que permitirá abrir una brecha — sobrepasando los puntos de fuga — para arribar a una mirada „verdadera,, en el sentido de: mirada analítica y articuladora en relación a su objeto. Mirada esta, que pueda asumir las diferencias, la otredad, desplazándose metonímicamente a través de las cadenas significantes hasta reformular los significados que desarman la perspectiva central y cenital del poder. La ideología toda, del centro. Multiplicando las fugas, dotando de ambigüedad y dobleces al objeto, distanciándolo en la frialdad técnica y en la impasibilidad, lo que se invoca — nos parece — es un lector en toda su complejidad de sujeto no manipulado.

En los trabajos gráficos con delincuentes, de Eugenio Dittborn, o en las pinturas de Juan Dávila, un desplazamiento anamórfico nos sitúa cara a cara, oblicuamente frente al síntoma. De esa forma el cuerpo humano citado, cesa como estructura de los límites, como logos, surgiendo su estado de descomposición, de fragmentación helada, su multiplicidad celular, su desmembramiento por efectos del deseo de muerte que lo recorre.

Dos estrategias de arte que desmontan con crudeza la representación, al exhibir como filigrana en su interior la potencia del síntoma. El lector deberá desplazarse para descubrir lo que allí se ve, lo que no se ve.

6. El Signo

Un par de semanas antes del 11 de Septiembre de 1983 — a diez años del golpe militar — el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) se reúne a proyectar una convocatoria a los artistas. Se trata de marcar la fecha sobre el soporte urbano.

De esa reunión surge un signo a multiplicar a lo largo de paredes, muros, calles, etc. Este signo es lo suficientemente abierto e interactivo como para posibilitar su reapropiación, en primer lugar por los otros artistas, en segundo lugar por el habitante del territorio. Se trata de un signo abierto, plural, de ninguna manera un sistema cerrado de significación. Se trata de un articulador de espacios y gestos simbólicos, no de un símbolo. Un dispositivo que puntualiza y recorta, contra el paisaje del encuadre, un deseo que no está completamente articulado, no está enunciado del todo.

Ese signo: el „NO +,,, a juicio del CADA, puede desencadenar un proceso dinámico que transforme las relaciones del encuadre represivo.

Días después se cita a una reunión ampliada de artistas y se proclama la convocatoria a multiplicar este signo por toda la ciudad en forma de graffiti, mural, afiche, etc.

Un mes después el signo comienza a circular — en manos del Colectivo Nacional — errante, perdido de su origen, modelado de acuerdo a miles de deseos anónimos y diferenciales. El signo se multiplica y se multiplican sus acentos, reforzando mediante su pluralidad, la básica articulación resistente al encuadre.

Se trata quizás, del más audaz, ambicioso y límite — en el sentido de su disolución total en la pluralidad pública — de los trabajos de arte que “la escena de avanzada” ha producido. También, de un callejón sin salida. Un estallido.

Gonzalo Muñoz, 1988

Parpadeo y Piedad

No hace mucho tuve oportunidad de elaborar un informe sobre las vicisitudes y mudanzas de la plástica nacional en la última treintena de años¹. Ese período, a pesar de su clara importancia, aún no había sido objeto de un tratamiento especial, de conjunto. Se seguían de allí dificultades teóricas y expositivas que no eran despreciables. Adopté una estrategia sobre cuya pertinencia no podría pronunciarme en forma definitiva. Creí sugestivo laborar con la hipótesis de que las precitadas mudanzas podían concebirse como una "serie de modernizaciones", donde cada una, en vínculo determinable con la contemporaneidad del trabajo artístico internacional, se construye a la vez, a título de cuenta nueva, sobre el borrón de las precedentes. Al mismo tiempo, sin embargo, busqué relativizar esa primera presunción poniendo por debajo de ella una segunda: que la "serie" se acusa más bien, por su fondo o su reverso, como una "suma de gestos".

Había en esto dos asuntos que me interesaban especialmente. Por una parte, se trataba de traer a cuento una cuestión metodológica. El empleo de una hipótesis de interpretación histórica a propósito de las manifestaciones artísticas (o, en general, culturales) chilenas como la de la modernización (de raigambre sociológica) es al mismo tiempo adecuado e inadecuado. Adecuado, porque permite inscribir histórico-socialmente tales manifestaciones, evitando que se cierren sobre sí mismas a la manera museológica de la historia (interna, autónoma) del arte. Inadecuado, porque no permite reconocer en su incidencia más tenaz los efectos dislocadores que esas mismas manifestaciones ejercen sobre aquella inscripción. Dicho de otro modo, la hipótesis, si no se tiene cuidado de ella, tiende a consolidarse como evidencia, cuando su sentido es precisamente suplir una evidencia que falta. Por eso deslicé una hipótesis bajo la hipótesis de la modernización, que fuese capaz de socavar su terreno de afianzamiento².

Esto me lleva al segundo asunto que anunciaba. Pues, por otra parte, se trataba también de atraer atención sobre una cuestión temática. En la medida en que la otra hipótesis cifraba su sentido en la noción de gesto, quería yo insinuar una consideración acerca de la gestualidad como clave de apropiación cultural en nuestra historia. De nuestra historia. Lo que quiero decir con esto — al menos en parte — es que en Chile la cultura no se ha erigido esencialmente de modo autónomo y acumulativo, sino más bien a la manera del evento o, como se dice, "con ocasión de". Tal "ocasión" es, a un tiempo, la instalación política del colectivo y la supervivencia diaria del individuo. Improntas y conatos, los gestos legitimantes, compensatorios o proyectivos — y siempre discutibles, siempre efímeros — que van implicados en ambas empresas, fundan y desfondan la cultura nacional. Con ello, por cierto, no me refiero sólo al resabido carácter coyuntural que marca a todo afán en la cultura, sino sobre todo a la violencia desnuda de que hace ostentación esa insuprimible contingencia entre nosotros. En lo que atañe al arte — pero por su puesto que no sólo a su propósito —, en lo que atañe a la fijación histórica del arte, Chile es una intemperie que admite por igual el zócalo — o nicho — de la solemnidad museística o historiográfica (ya lo decía), y la pesca a río revuelto de algún buscafortunas. Descampado y páramo, éste, en que evolucionan los individuos, las bandas o las gentes, cada uno para su santo, al fin, asilados todos en nuestros tenues itinerarios.

¿Muy cargadas las tintas, ampliado hasta la hipérbole el costado sobre el que pongo la vista? Tal vez, pero en ese caso también sería cuestión de método: a menudo la hipérbole permite que algo, al menos, se muestre. Y por último, en países como el nuestro, la historia se inscribe ante todo en nuestras biografías, como pregunta y desazón. Y si de veras el arte es una zona donde, más que en otras, se deja sentir ese temblor de incerteza que llamamos lo biográfico, parece irremediable querer saber hasta dónde y cómo queda en sus obras aquella inscripción, el entrevero de sus rasgos.

Especialmente en el tiempo que esta muestra berlinesa cubre.

Como todo lo demás en Chile, la cultura ha sufrido alteraciones profundas tras el golpe de Estado de 1973. Las alteraciones, qué duda cabe, han sido traídas y reforzadas, a un tiempo, por la constancia de la opresión, la censura, la ferocidad del poder. Pero del otro lado expresan una voluntad y un deseo, una ética y poética de la sobrevivencia. Desde la precariedad de los reductos — solidarios o solitarios — se ha respondido (¿será ésa la palabra?) con una pulsión de creatividad que tiene el sello de lo urgido y de lo urgente, y cuya medida esencial ha sido la fuerza para padecer lo ineludible, lo real. En esta última quincena de años, la cultura, según su fuerza, ha sido experiencia, pasión y registro, respuesta (acaso), propuesta y asimismo apuesta de realidad.

La relación entre cultura y realidad histórica es el eje esencial de las manifestaciones de los recientes quince años en Chile. Desde ella cabe abordar los múltiples caracteres de éstas, a condición de que se admita, según creo, y al tenor de lo que venía diciendo antes, que esa realidad histórica, que la historia misma como dimensión de sentido, para nosotros, ha dejado de ser certidumbre o dominio de lo consabido, que es campo de perplejidades y palpitos y tientos y rastros desfigurados. Hay producciones en el arte donde todo esto alcanza la altura de su rigor.

A ellas quiero referirme ahora, en un plan que debo hacer explícito. No pretendo hablar de ninguna obra en particular, pero sí pretendo hablar de la particularidad de las obras. De eso que simultáneamente escapa a los análisis de conjunto, a las tipificaciones y catálogos, que se escurre por entremedio de interpretaciones y descripciones. La particularidad de las obras será, por de pronto, lo que asoma en los intersticios del discurso de arte y sobre arte, es decir, cuando éste calla. Por eso, hablar de ella, en este caso — o en todos —, no quiere decir sino hacer señas o guiños (guiños, ciertamente) hacia esa particularidad, esos silencios.

Decía rigor. El punto requiere detenimiento. Mucho se ha hablado de las funciones de suplencia desempeñadas por la actividad cultural en este tiempo "anormal" — como se lo llama —, tiempo y estado de excepción. En la cultura se han desplegado estrategias de comunicación y alineamiento, trama de alianzas y conflictos y disensiones, a veces redobladas en su algidez por la angostura de su espacio: todo ello ha sido visto como si aquella se hubiese constituido en el escenario desplazado de un juego de fuerzas que tiene su sede real en otro sitio, el propio de lo político. Así, la cultura prestaría las máscaras necesarias para tornar presentables contenidos vedados. Esto, así como es trivial, también es cierto. La actividad cultural, la producción de arte, satisfizo demandas de representación surgidas del contexto de la experiencia política, mientras la represión sistemática erradicaba del terreno de esta experiencia las relaciones sociales orgánicas de la representatividad, y la forzaba a padecer sin tregua los incómodos síntomas de su crisis. En los niveles más inmediatos, el arte era llamado a asumir la función de cifrar un mensaje político de resistencia para hacerlo circular clandestinamente en el tejido social, o preservar, más bien, su memoria y, con ella, el espíritu de cuerpo. Es obvio que una dirección de esta índole

tiende de suyo a asignar un carácter ilustrativo a la elaboración visual del mensaje; en el caso chileno, tal asignación confirmaba un modo relativamente arraigado de entender la función social del arte.

Claro que no era ésta la única dificultad que arrostraba la producción artística después del golpe de 1973. En general, la figuración de intereses, fuerzas y voluntades de lucha, el hacer presentables la pulsiones de poder — o denotar, también, su imposibilidad — entraña necesariamente aspectos dilemáticos. Digo ya que es algo que siempre se hace bajo condiciones que el mismo poder — como facción, institución o Estado — fija, y que esas condiciones, en alguno de varios modos determinados, separan, del poder, el deseo, y lo alojan en un espacio donde puede desplegarse como presentación y representación. Un destino puede, sin duda, ser la misión de ilustrar o decorar, en la gravedad del monumento, la gloria de la pose, el talante fundamental de lo épico. Pero si lo que pesa del poder que se instala es, sobre todo, su presencia en bruto, violenta, y su mecánica diaria del acoso, la situación que ello determina se hace agudamente peculiar. Por una parte, se padece la pérdida del poder en carne propia, como castigo de los deseos habidos; lo que antes fue la épica de los actos y la certeza del sentido, se representa, en ausencia, como jirón, como retazo biográfico de una historia destrozada, testimonio hilachento de la bandera que flamea todavía, a media asta. Por otra parte, queda pendiente la posibilidad de una estética de la pulsión, que hace del deseo poder y obtiene de éste algo así como un solaz abrupto. O bien se estetiza directamente el poder, en el hedonismo inmanente de la operatividad de la fuerza.

En un contexto de esta índole, o parecido, tras el 73, surgió en Chile una producción que no fue, sin embargo, del todo obediente a esas pautas de posibilidad. Se la conoce bajo el nombre de "avanzada"; la palabra postula, en verdad, la unidad referencial de una pluralidad muy heterogénea de obras y pesquisas. No cabe duda que su sello más evidente, más saliente, fue el temple de vanguardia, la actitud rupturista, la elocuencia programática. Pienso, sin embargo, que éste era sólo un cariz de su forma de entablar relación con el trance histórico, pero quizá no el más importante o, mejor dicho quizá no el cariz de su particularidad. Era, desde luego, el más nítido, el más político, aquél que caracterizaba a este trabajo artístico como respuesta a la situación, como decisión de respuesta: a lo inédito histórico oponer en la obra lo inédito artístico, transgrediendo las fronteras representacionales de la producción nacional precedente, pero significándose, la obra, en la misma acción de transgredir, como arte. El cúmulo de sus pretensiones perfilaba en estas producciones la apariencia de una voluntad unívoca, la que decía recién: politizar el arte, mas reteniendo para éste las trazas de su especificidad (que, dicho sea de paso, a menudo fueron vistas como alardes de hermetismo y desplante de élite). Y justamente porque se trataba de politizar el arte en ausencia de marcas orientadoras, de directrices sólidas, tales producciones se vieron abocadas a la urgencia de esclarecer para sí mismas su propia relación con el contexto, auscultar su anomalía, inventarse la catadura histórica y — hasta donde se pudiese — su mera necesidad, en una palabra: establecer la economía de su puesta en situación, sin, empero, hacerse cómplices del poder. Todo esto entrañaba una exigencia grave de rigor y hasta una disciplina adusta. Y parecía que lo más esencial de esta exigencia mandaba tener en claro la situación del arte en la coyuntura y, a la vez, dejar en claro la necesidad política de su inscripción histórica. En consecuencia, se entendió el requerido rigor como precisión de saber, y el mencionado cúmulo de pretensiones fue resumido en el imperativo crucial de la lucidez.

La lucidez, entonces. Pero ¿qué es la lucidez como imperativo? Sería indispensable señalar que el imperativo de la lucidez acerca de la propia situación en el contexto histórico

es — y así lo ha sido en nuestro caso — ante todo un efecto del contexto, y no control soberano sobre éste. Que la lucidez, cuando es exigencia que lo dado y la situación hacen en quien los vive (y no presunción simple y arbitraria), designa primeramente una opacidad del contexto, una huerfanía de hitos y señales, y — sólo desde esta previa pasión — una voluntad de penetrar cognoscitivamente esa opacidad, para obtener orientaciones ciertas en el paisaje.

Pero eso no es todo; es sólo general. Aquí se debe atender a un asunto más específico. Habría, es verdad, que tener muy presente lo que entraña un imperativo como ése a la hora de ser aplicado, peculiarmente, no a la política, sino a las artes visuales. Pues en el preciso sentido de lo que el imperativo manda para este caso, en la virtud misma de la lucidez, aquél es deudor de una comprensión determinada de la visualidad. Según ésta, se presume al menos teóricamente posible (y eso ya es todo lo que se requiere suponer), en algún punto (una pupila deiforme, un monóculo perfecto), la constitución de una mirada panorámica, señorial y penetrante, para la que constan como averiguables ya todos los casos, todos los objetos. Se supone, pues, una identidad de mirada y saber. "Lucidez", justamente, significa esa identidad.

¿Será válido ese imperativo? Quiero decir ¿será válido estipular la lucidez como exigencia — en el arte? ¿Lo habrá sido — sobre todo — en el momento de su máxima eficacia entre nosotros, cuando llegó a estimárselo como matriz fundante de la producción visual? Y caundo, en el entendido de que con ello se satisfacía el desiderátum de la lucidez, se postulaba el vínculo indisoluble de obra y discurso, de acción y saber?

Me temo que estas preguntas distan de hallar su respuesta mientras no se indague una que las precede, lógica y concretamente. Esta otra, además, no ha sido, que yo sepa, planteada nunca de modo expreso. No se ha preguntado cuál es la especificidad de lo visual en este trance histórico, si acaso ha cabido en éste lucidez en absoluto. No es mi intención sentar como principio que cada trance, cada cala de experiencia en la sustancia histórica suscita de suyo un ver — o también un soslayar — que le es conmensurable. Quizá sea así, pero lo que me interesa acentuar acá es que no se ha preguntado cómo, en particular, surgió la producción visual de que hablo a partir de la realidad chilena de estos años; quiero decir, cómo surgió el carácter de su visualidad, en qué medida fue necesario ese carácter (y no sólo posible), hasta qué punto fue un destino del arte, un destino, el arte, en Chile. Para siquiera plantear esta pregunta, empero, es forzoso inquirir en qué sentido y cómo es visual, ha sido visual esa misma realidad, o sea, inquirir por la particularidad visual de la experiencia de esta realidad.

Un indicio: hacia 1977 se instaló en el centro de los debates que se desplegaban sobre y desde las actividades de vanguardia la cuestión de la fotografía. De hecho, la fotografía se había convertido en una suerte de denominador común de casi todas las producciones, que recurrían a ella sistemáticamente, atraídas por su densidad documental y testimonial, su memoriosidad, por así decir, geológica y su energía dispositiva. Si uno se ahorra el mayor abundamiento, podría recordar un pasaje (entre otros) de *El Espacio de Acá*, texto admirable aportado en 1980 por Ronald Kay para elucidar la obra de Eugenio Dittborn: "El mecanismo del disparador de la cámara es la exteriorización y materialización de un tic, la metáfora mecánica de un acto compulsivo de repetición. Al disparar el obturador, este automatismo ampliado, autónomo y cosificado se vuelve a inscribir en la fotogenia de nuestro cuerpo entero, ya que al aplicarle a nuestra presencia somática el metro ahora externo de lo automático, éste capta y formaliza precisamente los automatismos inconscientes de esta presencia, transcribiéndolos al plano visual.

Por el rodeo de esta transcripción se desentierra el automatismo, la legalidad y la uniformidad inherentes a la expresión del organismo humano; se hace visible la escritura automática de los gestos, cuyo código inaccesible nos mantiene presos.³

Desde la perspectiva de ese momento, la fotografía resultaba ejemplar por partida triple. Era el modelo capital de la irrupción de la técnica y la reproductividad — la repetibilidad — en el arte, y, desde luego, se lo concebía como pieza preponderante de esa especie de corte epistemológico por el cual la producción de vanguardia, empeñada en confirmar la proclamación de su índole, se despedía del letargo artesanal del arte chileno precedente. Era, en seguida, modelo de consignación de lo histórico en sus estratos inoficiales: persistencia de la memoria en la evanescencia lerda de los sucesos olvidables, la fotografía tornaba a éstos en memorables al hacer visible en su superficie la crónica, precisamente, de su olvido. Y, por último, era el modelo del inconsciente, y ante todo del inconsciente óptico, puesto que denota a la cosa en su condición de huella viva mediante el movimiento espasmódico — ese tic — que arroja al ojo a su estado salvaje.

Repetitoria y mortuoria, la oclusión del diafragma situaba, entonces, la ceguera en la visualidad, el tiento en la mirada, la externa tacticidad de lo técnico en la inmanencia del paisaje y de la pose.

En la apoteosis de la fotografía, creo, se retrataba estrictamente la experiencia visual del posgolpe. En su operatoria fascinante, fijo en ella como su punto ciego, instancia de la visualidad, mas soslayada, había esto: el parpadeo.

El parpadeo, ciertamente, instala la ceguera en el riel de la visualidad: la instala como condición de la visualidad misma. Con ello no me refiero al hecho biológico de que la operación del parpadeo sea necesaria a la lubricación del órgano visual, de suerte que, sin él, el globo ocular se tornaría muy pronto seco y opaco e inapto para ver. Si en este sentido posibilita la visión indirectamente, desde ésta se experimenta sólo como interrupción. Y se trata de pensar en lo que significa el parpadeo para la experiencia de ver.

Digo lo siguiente: el parpadeo daría cuenta de la constitución de una visualidad desde la tensión redoblada de su exceso y su ausencia. Exceso y ausencia a la vez: ver es haber visto. Sobre lo que digo pende, oscila, y es evidente, el sol, como figura esencial, y no fijable. Al parpadeo responde — ¿o es a la inversa? — el eclipse del globo solar,⁴ si vale decir que todo eclipse, todo no ver el sol — o ver por debajo de él — define, precisamente, la visión de las cosas, de los otros. Pero sólo la define desde el punto vertiginoso del enceguecimiento — pues toda ceguera es, como experiencia de visualidad, enceguecimiento. Para esta misma experiencia, la correspondencia de parpadeo y eclipse, como metáfora originaria de la visualidad, inaugura todos los desplazamientos de la visión, abriendo a la vez la movilidad de lo visible. Desde ella también se determina todo ver, al mismo tiempo — y siempre —, como ser visto. Ya, sin falta, en la hondura insondable de la reciprocidad de los visajes, rostros que se abisman unos en otros en sus miradas mutuas, pero también en el destello impresionante de las cosas, que, desde el filo de los párpados, en el riel del instante y del abrir y cerrar de ojos — nos ven; sí, también nos ven. Ver, asimismo, es entrever.

Podría decirse, pues, que el parpadeo es condición de la visualidad porque permite a ésta explayarse sin arder en la incandescencia de una ceguera definitiva. Que, en cierto modo, se lo puede aproximar al soslayo — que no quiere ver — o al esquivo, a desviar la mirada, desviarla de lo intolerable, que no se puede ver, que sobrepuja el poder de la mirada, lo salvaje. Pero el parpadeo también es, y rigurosamente, protección de la visualidad y retención de la imagen. ¿Cómo? Considérese el párpado: órgano prensil, que no agarra ni aferra, sino que acoge y guarda.

Y si "la fotografía retarda el tiempo hasta el punto de su detenimiento" (Kay), el parpadeo, entonces, retiene la verdad en el instante de su huída — si vale que la verdad de la verdad es lo salvaje.

Por eso, al mismo tiempo que instala la ceguera en la visualidad, el parpadeo señala en ella el punto del no-saber, desde el cual cabe que surja algún saber, a todo saber. Supongamos que sea atinado sostener que el parpadeo define la particularidad histórico-visual del posgolpe — y de las producciones radicales de la etapa. Ello sería así, ante todo, porque hablamos de un parpadeo de perplejidad. Que es — la perplejidad — notoriamente distinta del asombro, cuyo emblema de pathos visivo son los ojos bien abiertos. Los ojos y la boca abierta: suspenso — y suspendida tenacidad, en él — de la mirada y la palabra, estado de reserva de ambas, reserva plena, saber como descubrimiento. En la perplejidad, en cambio, el parpadeo signa el desajuste de ver y saber, la imposibilidad o, mejor dicho, la dislocación de su identidad presunta. Señala, así, la fragilidad de ambos: un ver y un saber — y una palabra — quebradizos.

Pienso que esto debería tenerse bien en cuenta al evaluar las relaciones de obra y discurso en las producciones de que hablo — aunque no sólo en ellas. Se debería examinar tales relaciones — que les han sido, en efecto, inherentes — sin descaminarse por causa del aspaviento con que tuvieron hábito de presentarse (las relaciones, digo), a la vez, en las obras y en los discursos. Se las debería examinar, también, desoyendo otros discursos — a veces breves e interjectivos, a veces largos y ampulosos — que decretan (o confiesan) la impropiedad de todo discurso referido — esto es, destinable — al arte. Abundan hoy exabruptos de esa naturaleza en nombre de lo pictórico. Unas y otras dificultades de análisis que sería indispensable sortear, descansan, según creo, sobre un equívoco que atañe a la situación misma del discurso (y del arte), un malentendido acerca del modo y la posibilidad misma de su referencia a lo artístico, y hasta quizás un deseo atávico y avidéz de posesión en el discurso, de poderoso aferramiento por el discurso de lo que el arte da, de la imagen. También en esto tiene su parte y su peso el prurito de la lucidez.

Con respecto a la producción de un discurso sobre la visualidad del arte — discurso teórico o crítico — habría, pues, que poner igualmente en tela de juicio ese prurito, en cuanto hace las veces de supuesto implícito. Aquí, dicho supuesto presupone dos cosas: que un discurso sobre la visualidad se arma desde la constancia de una visión (que, por lo tanto, es preciso ver — atestiguar — para hablar de lo visual) y, a su vez, que lo visto ha sido redonda y definitiva y constantemente visto, que en sí es visible: toda complicación o profundidad suele ser atribuida al discurso, es decir, sospechada como astucia retórica. Sin embargo, un discurso sobre la visualidad tendría que hacerse cargo de aquello que lo hace posible y desde lo cual se gesta. Esto equivaldría a lo que más atrás, y a propósito de la visualidad misma, interpretaba yo como ceguera, aduciendo la fugacidad que se alberga en todo "haber visto".

Considérese lo siguiente.

Mientras Ud. ve este cuadro Ud. no ve lo que escribo; mientras ve Ud. lo que escribo, no lee Ud.; a la hora en que lee, ya no ve. Relaciones simples, desplazamientos: es a eso que me refiero cuando hablo del parpadeo.

Un discurso sobre la visualidad que atendiese al requisito de hacerse desde la visualidad, tendría que cuidar estas relaciones simples. Sinceramente: sólo puedo hablar de lo que no veo. El discurso — la palabra — cristaliza allí donde nos hemos puesto al abrigo de lo visible. Por eso toda palabra es frágil, quebradiza: porque está pendiente siempre, expuesta a la posibilidad de ser devuelta a la intemperie, de estallar en el salvaje ardor de lo

visto y no visto que la hizo posible. Lo prueba el tartamudear, que es, por así decir, la metáfora oral del parpadeo. Así, habría que establecer una relación esencial entre el parpadeo y la cuestión de hablar y ver, entre el parpadeo, el ver y lo visible, y la palabra. El parpadeo — encarado a rostros y cosas — sería la instancia fidedigna de ese “ver y no ver” — pero también lo sería, como otra instancia, el reojo, que aquí no examino, pero que trama la secuencia y mide la distancia de lo que aquí (o en cualquier otro sitio) está escrito.

Si cojo en su particularidad histórica y artística el parpadeo, si pienso en las obras que fijan en mi memoria la efigie de aquél, acaso deba decir esto, hablar de una — ¿cómo he de llamarla? — una escena, una celada escena.

Son, de seguro, diversas las escenas sobre las que se abren y cierran los párpados, y, en particular, el parpadeo aperplejado de estos años; escenas que más se quisiera desver, esquivar, por hórridas, y otras sobre cuya verdad evasiva se cierne la solicitud, cautelándolas; son, en el fondo, las mismas. Primarias, sin duda, son las escenas del horror, de la ira y del odio, en una palabra, de lo que no se puede ver.⁵

Pero primaria también es quizá otra escena, que en el trabajo de la negación retiene, no obstante, el pathos de la afirmación, es decir, la afirmación como afecto, como padecimiento y pasión: pathos del amor: la pietà.

Hablaba yo antes de la gestualidad en el arte nacional, particularmente en los afanes del arte reciente, de posgolpe. Aquí, señalar a la pietà equivale a nombrarla como gesto de arte y de historia, es decir, uno que a la vez indica un modo primario de constituirse lo artístico en el medio histórico, de ser asumido lo histórico en el arte, y de reconocerse — citarse y cifrarse — el arte, desde su historia, a sí mismo. Primario, porque el gesto exhibe su gestación y su gesta.

La pietà — y, por cierto, en primer término la Pietà de Miguel Angel, que es objeto de celo vaticano, redundante — sería aquí modo, modelo y gesto: primario — o clásico, si se quiere.

Tal vez lo que más resalta en el modelo miguelangelesco sea que éste presenta en toda su nitidez un gesto: el gesto detenido, y aun suavemente persistente en su despliegue, de la Virgen, de su brazo y mano izquierdos, el inclinado sesgo de su cabeza, la declinación de sus párpados, la ambigua sinuosidad de los labios, — el aferramiento de la diestra —, y aun la florescencia firme de su porte. Entre el repliegue de su mirada y el despliegue de su mano zurda visiblemente se tiende ese gesto. Se tiende como recogimiento y exposición: se tiende como don. La Pietà da a ver el cuerpo inerte de Cristo.

En este dar hay un doble celo, reflexivo. Dándolo a ver — a ese cuerpo —, la Pietà se yergue como reflexión sobre la escultura y, en ella, sobre la inercia de lo corpóreo, pesante por eso mismo — mármol, materia gravitante —, y así, también, y más verdaderamente, sobre la mortalidad, si por tal cabe entender la vocación de la tierra que resuena en el seno de todo cuerpo viviente. Pero, al mismo tiempo, dándolo a ver, o sea, celándose sobre él para cautelararlo, se constituye la Pietà, también, en reflexión sobre la relación de visualidad y muerte, si precisamente es un cuerpo rendido a su inercia — más bien que muerto: mortal — el que puede darse — ser dado — a ver. Acaso lo contemplable de un cuerpo — lo contemplable en él — sea su mortalidad, esto es, el umbral de su muerte: esa suerte de estado suspensivo que lo separa, en el trance de su desvivirse, como por una membrana translúcida, de su corrupción irrevocable. Así, lo que se expone escultóricamente — según la marca de la Pietà — es, más bien que un cuerpo inerte, uno en suspenso, mortal, y, como expuesto, incorruptible; sólo por eso puede constar escultóricamente. No es un cuerpo caído, sino en trance — o estado — de caer, y en este sentido preciso, un cuerpo suspendido, cogido; y sólo puede ser expuesto en virtud de este recogimiento. El visible gesto de pietà coge en suspenso ese

cuerpo, la mano zurda lo tiende, la mirada celada lo guarda, protege — pero es cierto que la sabiduría del joven Miguel Angel sabe de la necesidad de la diestra aferrada (que leemos de un reojo) para que haya cogida y vilo. El gesto de *pietà* lo retiene en suspenso, en una zona umbrátil — no más que eso, ni siquiera predisponiéndolo a la resurrección, que la escultura no deja ver ni vislumbrar.

¿Qué zona es ésa? ¿El desistimiento? ¿La derrota? ¿La resignación? Pero hablar de resignación resultaría errado: la resignación — como renuncia — acepta la negación; y en este gesto, sin embargo, hay afirmación. Sí, mas no la hay como estatuto de firmeza; sino, acaso, como temple de conformidad —

“¿qué es, ante todo, la *Pietà* sino esto: *conformidad*? Y si conformidad, ¿con quién esa conformidad, sino con la Vida, se apresura a decirnos el inconsciente, la *Pietà* obligándonos, por su parte, a escribir Vida con mayúscula? Pero, en realidad, esa dulzura, esa tranquilidad, ese descanso — como un recuerdo: yo sé de eso, a eso aspiro, como significando un “entonces cuando” — ¿es eso la Vida? ¿Es eso la Vida, la *Pietà*?”⁶

Zona umbrátil, entonces, en que se mantiene, suspendido, ese cuerpo, que es la de su muerte cautelada, protegida — por el amor: en la medida misma en que el amor — la vida — es cuidado de la mortalidad. Y si la *Pietà* verdaderamente se ofrece como reflexión sobre la visualidad de la escultura, es porque de este modo nos dice que ver, ver como contemplar y proteger — lo mortal —, es trabajo de amor. Tal como se retrata en el rostro de la Virgen, que — siempre se lo ha subrayado — no es doliente ni contrito, sino de dulce aceptación; tal como se aloja en la declinación de los párpados: la mortalidad como don que se acepta, se acoge.

El amor, aquí, ciertamente, se da a ver en su forma particular de piedad, abocado, pues, a lo mortal. Piénsese en el horror arcaico a la exposición del cadáver. Si hay un imperativo de la piedad, o, mejor dicho, si hay en ella una esencial solicitud, es que nadie muera sin amor — sin tener quien lo entierre, es decir, lo proteja, lo guarde — para ¿después? El amor de *Pietà* es rememorante, si en realidad recoge al cuerpo para ponerlo a salvo de su perdición, de su desmembramiento — es amor de remembranza.

Hay, creo, producciones en el arte nacional de los últimos quince años que quizá sean designables a partir de este paradigma gestual de la *Pietà*, de la visualidad escultórica que se cela en ésta. En verdad creo más: que lo que se deja sugerir a través de este modelo es lo que antes llamé la particularidad de las obras. Sólo quisiera recordar que la particularidad no es nunca el todo; es lo que no se deja resumir.

¿Se desvaen demasiado las tintas? ¿Se pierde de vista la voluntad y la obstinación, el énfasis de la vanguardia? ¿No se incurre en la arbitrariedad o, peor, la hipocresía de disimular las voluntades y lides de poder que la atravesaban? O también, ¿no se la cristianiza, de esta suerte, definitivamente? Y — dicho sea de paso — para mal de quien lo intente, pues quién sabe si vaya a ser desmentido de modo flagrante por la figura que hagan las obras convocadas por la presente muestra. En todo caso, si algo de esto hubiese, no es porque mi deseo sea preguntar en qué sentido es cristiano el arte — aun cuando esta pregunta sería, sin duda, importante —, sino: ¿qué significa Cristo — como cuerpo — en el arte? Pues si Cristo fuese, acaso, el cuerpo, y fuese el cuerpo como pasión, yo, entonces, querría indicar, dirigiendo hacia allá el mohín de mis cejas alzadas, la impronta del cuerpo en las producciones de la “avanzada”, que es, también, a un tiempo, la marca en ella de la escultura.⁷

Tal vez no haya otro lugar donde lo que vengo de comentar se acuse más que en el modo en que se perfila — si se concede lo que antes he dicho y se atiende a algunos rasgos peculiares del período — la cuestión de la historia en el arte y del arte en la historia.

Si ha habido un problema que atravesase toda la producción de la "avanzada", haciendo vacilar sensiblemente su contorno, es el problema del registro. Voluntariosamente dislocados respecto de su eventual adscripción genérica, reacios a su incorporación institucional, pero deseosos también de un espacio de comunicabilidad, y ávidos de ruptura, los programas que prohijaban a esas obras hubieron de enfrentarse inmediatamente a la cuestión de la memoria: no sólo de lo que no debía ser olvidado, la experiencia dura, sino también la memoria de las mismas obras, que debían perseverar para que no fuese a pérdida la experiencia que en ellas era cautelada. El problema del registro ha sido el punto ciego de las producciones de la "avanzada": irresoluble programáticamente. Y debía serlo, porque estas obras afirmaban ante todo su particularidad; medían su desproporción a un inventario predispuesto cuando buscaban admitir en ellas mismas el sello de una situación histórica inédita y enseñar, a la vez, las huellas veladas de su posibilidad. En cierto modo, buscaban mostrar que no era, en realidad, del todo inédita; que el estado de excepción era — es — la regla de nuestra historia.

Es verdad que con el problema del registro iban imbricados varios otros, arduos, que fueron compendiados bajo el concepto de institución. Pero, más acá de las estrategias de poder y de "margen" y de las voluntades programáticas empedernidas, un registro acaecía — y en esta medida exacta fue ese punto ciego — en el cuerpo mismo de la obra. Acaecía como recogimiento y exposición, de un modo preciso, riguroso, un modo que hacía, justamente, el rigor de estas — de algunas de estas — obras: el recogimiento expone lo recogido y se expone a sí mismo como recogimiento — solicita, a su vez, ser recogido.

¿Cómo? La Pietà entrega sus señas. En ella, deseo y poder yacen separados, mas no como un deseo impotente — simple gana o capricho — o un poder inapetente — majestad que sólo luce —, sino como renuncia del deseo a sí mismo. Sólo en este sentido cabría hablar de resignación en la Pietà: resignación del deseo. Que aparece, entonces, bajo otro signo. Lo exhibe ella, así, desnudo; ya no larvado, tampoco avanza, sino reside, es decir, reposa. Por eso también es renuncia del deseo en sí mismo. La Pietà no es ni su ausencia ni su fin; por el contrario, es su presencia pura, reposada: su reposo es todo su poder. Y apiadarse no supone poder en quien se apiada; supone en él, distintamente, la aceptación de su propia fragilidad.⁸

Si estas notas pueden servir de índice para las producciones que comento, en la medida en que ellas han sido arte y no otra cosa, la escena de "avanzada" habría sido, en verdad, la escena del repliegue. En ese mismo carácter, no sería ninguna respuesta a la situación histórica, en cuanto que se deba ésta a la violencia administrada del poder ávido. No habría opuesto un poder a otro, no habría puesto nada a cambio — ¿dónde? —, sino que habría buscado sustraerse — siquiera en algunas de sus obras — al poder. Ese, el saber suyo: que no cabe diálogo con tal poder, que en el arte la mayor fuerza posible era, no otra, la fuerza de pasión.

Por eso se trata de una producción frágil. Toda su aparente vocinglería se sostiene sobre lo endeble de su incerteza. Esta ha sido agudizada por el nuevo contexto, los nuevos embates del trabajo visual: la reinstalación de la pintura, por obra de una juventud que se afirma a sí misma en su atractivo desplante y de un exilio en retorno que reclama las ínfulas y fueros que había dejado como en depósito en la historia del arte nacional. Frágiles obras, inciertas de su estadía en el tiempo, efímeras. Así, estrictamente, y a pesar de las resonancias programáticas, termina de esbozarlas un texto gravitante:

La misma preferencia manifestada por la "avanzada" hacia estructuras de obras que ... rechazan la tentación de la inmutabilidad frente al tiempo de las colecciones la cuenta del

estallido de una nueva temporalidad viva que opone al humanismo trascendente refugiado en la gloria histórica del monumento ... lo efímero de su poética del acontecimiento.⁹

¿Cómo permanecer? ¿Y por qué permanecer? Quizá sólo la insistencia, el quedarse en esta fragilidad, cada una por su cuenta, podría sostener a las obras — a algunas —, y mantener con su persistencia una cierta relación con la historia, con lo particular de la historia, "nuestra". Una piadosa relación.

Pide piedad la piedad; pide la piedad que se apiaden de ella. Estas obras son — en el sentido que traté de darle al término — trabajos de amor que piden amor: para lo que ellas guardan y para su guardar, para ellas mismas. Escenifican un recogimiento, sí, pero también lo solicitan — lo inquietan, lo ruegan, lo auguran, lo preparan — para sí mismas. Y esta preparación, como augurio apenas insinuado, no es sino una pregunta que padece su propia incertidumbre, incluso la incertidumbre sobre si tiene, siquiera, sentido como pregunta: sobre si todo esto, todo lo vivido y desvivido, lo padecido y atestiguado y lo faltado — así las culpas que se debe como las indebidas ausencias — no se perderá, al fin, completamente. Pregunta por la historia desde la contingencia — desde una cierta tangencia y reborde de lo histórico —, la zona umbrátil de su fragilidad. Pregunta por la pérdida y la perdición — ¿si la historia no será perdición y desmembramiento? — y solicitud de salvación. Salvación, no en el sentido redentorista de lo que se sublima y se glorifica, sino como un poner a salvo lo que se pierde en tanto que se pierde; lo mortal. La pietà es acogida y remisión de lo históricamente transmitido y transmisible, amorosa labor de resguardo, de retentiva, de protección y de envío.

Párpados que se pliegan sobre su imagen amada.

1 "Arte en Chile de veinte, treinta años". El texto habrá sido publicado ya — a la fecha de aparición de este catálogo — en un volumen monográfico dedicado a la evolución cultural del Chile reciente. El volumen es una edición de la revista Los Ensayistas, de la Universidad de Georgia, Estados Unidos.

2 Creo que es teóricamente relevante condicionar la aplicación de pautas sociológicas de exégesis a los procesos culturales en Chile. En otro sitio argüí, a propósito de las producciones neovanguardistas que medraron entre 1975 y 1982, que el discurso de las ciencias sociales, por una parte — ocupado en hacer concebible la crisis histórica del país y su propia posición en esa crisis —, y, por otra, las exploraciones de las artes visuales o literarias, tal como eran testimoniadas por esas producciones, debían considerarse epistemológicamente equivalentes en su aptitud para iluminar la historia nacional, la coyuntura presente y la misma entidad de "Chile" — si cabe que lo digamos de este modo. Aquí no hago más que extender el radio de esa observación.

3 Ronald Kay, *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Editores Asociados, 1980, p. 22 s.

4 Me detuve a pensar en el parpadeo — la primera vez — durante una conversación — domingo en la mañana, día radiante — con Víctor Hugo Codocedo, que preparaba el plan de su instalación Eclipse II, en 1987. Víctor Hugo está hoy ausente.

5 En castellano, "no lo(a) puedo ver" es la expresión con que se rubrica el aborrecimiento.

6 Patricio Marchant, *Sobre Arboles y Madres*. Santiago: Ediciones Gato Murr, 1984, p. 45. El libro de Marchant, además de ser pieza principal de la reflexión teórico-filosófica en Chile, en estos años, debería ser considerado también como un documento muy significativo del complejo período cultural a que pertenecen las producciones de la "avanzada".

7 Insisto en la escultura, como concepto. Es probable que sea un desliz situar esta producción en el marco referencial de un debate pictórico o, por lo menos, circunscribirla así de modo simple. Habría que demorarse un poco más en esto, porque la pintura que (desde hace unos seis años) vuelve a sentar su predominio en la circunstancia del arte nacional, quizá no lo hace — salvo por error u omisión — contra una productividad precedente que, desprendiéndose de ella misma, hubiese decretado su defunción — salvo por omisión o error. Quizá lo hace desplazando, desde sí misma, el pasajero predominio de un escondido paradigma escultórico.

8 Y se trata de esto, a fin de cuentas. No de la pluralidad de rendimientos, de responsabilidades y expectativas de eficacia con que podría ser cargada la producción artística, ninguna de las cuales sería satisfecha — cuando y

donde pueda serlo — si no se cumpliera ese primer requisito. Claro que no postulo una prescindencia programática. Sólo quiero sugerir que la importancia del programa para el arte no radica en él mismo, lo que por último es obvio; que es necesario, no porque conduzca efectivamente la producción, no porque la cause o la encauce, sino porque, a título de pretexto, y en sus intersticios o todavía en su revés, puede hacer sitio a la posibilidad del arte.

9 Nelly Richard, *Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art8 Text, 21 (Special Issue), y Santiago: Francisco Zegers Editor, 1986, p. 162.

Pablo Oyarzún R., Diciembre de 1988

Sobre arte y política(s): Contraoficialidad, Poder y Lenguajes

Berlín y el arte chileno

Toda operación cultural — muestra o evento — responde a una *política de montaje*: es decir, al diseño y construcción de un escenario destinado a administrar los cursos productivos que una direccionalidad de sentido ha elegido reunir y orientar.

Lo que dispone y propone una muestra se explicita tanto en la delimitación del corte que es traducido por ella a un orden de inclusiones y exclusiones (la nómina selectiva de los participantes), como en el conjunto de índices (título, catálogo, presentación) que materializan su opción en un sistema organizativo. Las obras hablan de si *mediadas por* este conjunto de decisiones que las articulan de acuerdo a una concertada dinámica de significación. Obras también sometidas a la regulación de una sintaxis expositiva que distribuye ritmos y acentos en base a un argumento, imponiéndoles coherencia de sentido, por ordenamiento y sucesión. Tal encadenamiento reinventa una procesualidad que deja obligatoriamente fuera de sus alineaciones, lo discontinuo y lo suspensivo, lo parcial y lo inconcluso, lo abortado y lo fracasado: todo aquello (baches, tropiezos, lagunas) que — precisamente — conforma lo *quebradizo* del itinerario de muchas de estas obras chilenas, anterior a su resolución forzada en una puesta en escena de museo. Obras gestadas en medio de una extrema precariedad y desarticulación, tanto a nivel de la trama sociocultural como de sus mecánicas operatorias, ya que empobrecimiento y fragmentación, clausura y desamparo, han sido las constantes que más severamente limitaron el trabajo intelectual y la labor creativa en Chile: desgastando su vitalidad, obturando sus dinámicas, erosionando sus trazados.

Si es la cadena entera de articulaciones productivas y sociocomunicativas — en Berlín irreconstituible — la que porta en Chile el estigma de la pobreza o de la confusión, llevando las trayectorias artístico-culturales del momento a dar cuenta de su victimización social a través de toda una *sintomatología de lo desintegrado*, habría que partir preguntándose entonces: ¿de que manera reingresar a esta muestra la suma decisiva de truncamientos y recesos que mutilaron o accidentaron muchas de estas trayectorias de obras¹, como necesaria corrección a la falsa regularidad de su ilación en secuencia museográfica para Berlín?

Todo ello — preambular — para advertir que el resultado de esta muestra *no* es equivalente a la fracción de arte chileno que su iniciativa recorta y expone: es el producto de como una gestión político-cultural interviene (altera, transforma) la situación que presenta representándola, modulando una demanda que compone sus señales en relación a un determinado *cálculo* de legibilidad; y de como las obras eligen comportarse frente a esta demanda, según lo que comparten del "horizonte de expectativas" abierto por su vector de confrontación internacional.

Tal confrontación nace de la premisa que el "afuera" acostumbra manejarse entre dos tipos de preconditionamientos: el primero opera mediante la categoría de lo "*latinoamericano-primitivista*" que sigue proyectando sobre el arte del continente las imágenes de primariedad que mejor le convienen a la conciencia eurocentrista para mantener al "otro"

sujeto a un másaca (salvaje o irracional) de los códigos: fantasma de naturaleza y mito del origen se combinan bajo la metáfora arcaizante de la pureza o de la autenticidad.

La segunda ronda de prejuicios que suele entorpecer la lectura de obras como las chilenas trasladadas a la escena internacional, se forja en torno a la categoría de lo "*chileno-contestatorio*" y se dirige a una comunidad "solidaria" ansiosa de compartir con el Chile sacrificial el ethos de su cultura mártir. El gesto humanitario y compasivo de la reprobación frente al paradigma dictatorial, o bien la lectura piadosa y benevolente de cómo el arte "resiste" (soporta y combate) la adversidad, suplantando entonces cualquier juicio estético-crítico hacia *cómo* la especificidad de técnicas y procedimientos recodifican el trato de cada obra con una realidad expuesta por ella a múltiples desencajamientos simbólicos y referenciales.

Ambos repertorios de estereotipos podrían verse alterados por una nueva y doble coyuntura. En el primer caso — de lo "latinoamericanoprimitivista", la proximidad de las festividades destinadas a conmemorar los 500 años del descubrimiento de América, hacen temer lo peor en materia de celebraciones museográficas: como si sólo fuera posible conmemorar este descubrimiento *recolonizando*, es decir, reasujetando el arte latinoamericano a las convenciones regresivas de una metafísica del origen². Ni siquiera el giro post-modernista que inflexiona la escena internacional logra caducar los remanentes de esta sensibilidad viciada, ya que — a menudo — su reivindicación de lo descentrado se amana en mero tic retórico y que el nuevo brillo de la "otredad" (o diferencia) le sirve de cosmética a la dominante postmoderna para apenas disfrazar su centrismo.

En el segundo caso de lo "chileno-contestatorio", el plebiscito del 5 de Octubre de 1988 (ocurrido entre el momento en que se planeó la exposición y su realización en Berlín), plebiscito que cumple con sancionar un avance de la oposición democrática legalizado por la mecánica institucional del régimen, *desdramatiza* la visión de un arte militantemente comprometido con lo reprimido-perseguido; la alteración de las dinámicas de poder y contrapoder resultantes de este reconocimiento *transado* entre oficialidad y no oficialidad conduce a una despolarización del juego confrontacional, prestándose quizás a que se renuncie a las viejas dicotomías en favor de una sensibilidad más propicia a las ambigüedades y paradojas de lo plurivalente y de lo multidireccional.

Sobre si se consienten o se frustran las predisposiciones de la mirada internacional a que estas obras chilenas coincidan con los standards de recepción fijados por la red metropolitana de intercambio artístico y discursivo de los modelos oficiales, decidirá la selección encargada de precisar el corte de esta exposición, y también la soltura de juego de las obras mismas potenciadoras de señales a veces disonantes en el interior de lo que cualquier régimen de intencionalidad podría contribuir a uniformar.

En todo caso, el corte más afilado y provocativo de la exposición (sobre todo, si se la compara con su antecedente más obvio: "Chile Vive", primera muestra institucional destinada a recrear — a escala internacional — el paisaje artístico del período de la dictadura³, consiste en lo siguiente: en haber favorecido la representación de la "avanzada"⁴ eligiendo contrastarla con una neopintura crítica del expresionismo-primitivismo de Bororo y Benmayor (ausentes de esta muestra en circunstancias en que habían sido particularmente realzados en Madrid), y en haber dejado fuera de participación a la pintura contestataria (Antúnez, Balmes, Barrios, Bru etc.) que simboliza la expresividad dominante de la izquierda político-cultural chilena en actual representación de poder.

Aprovechándome de la tendenciosidad de este filo y reagudizando su corte, me propongo reflexionar sobre algunos de los roces y fricciones producidos entre la "avanzada" y

dos de los polos culturales y políticos de la institucionalidad opositora que ordena el tránsito democrático.

Retórica de la marginalidad, sociología de la marginación o estética de los márgenes: el desacuerdo con las ciencias sociales

La figura del *margen* habita toda la narración de cómo la "avanzada" fantasea consigo misma, a través de obras que elaboran múltiples variantes metafóricas (delincuentes o prostitutas en Dittborn, lumpen y mujer en Eltit, travestismo y barroquismo latinoamericano en Leppe, etc.) para reinterpretar su negativa a la regimentación de un orden que premia o castiga según el grado de obediencia a la ley — de territorio y civilidad — demostrado por sujetos bajo disciplina. Esta figura rodea de ambigüedad la definición de una escena que, por una parte, padeció gravemente las limitantes sociocontextuales de una política de los espacios destinada a confiscar (derechos, atribuciones) y segregar (cuerpos, mensajes) sin lograr vencer la hostilidad de sus reglas del confinamiento y que, por otra parte, revirtió el sentido de esta exclusión tornando productivo el descarte a través de una *estrategia del límite* (en lo político-cultural) y de una *poética de lo minoritario* (en lo estético-simbólico).

El margen se juega en diferentes registros que a veces se confunden para generar lecturas ambivalentes y hasta contradictorias de las imbricadas maneras que tiene de nombrarse: el margen como "mecanismo de autocertificación" necesitado "de reconocer el centro (...) de proyectarse en él negativamente para extraer de esta relación de resistencia la negatividad como disciplina, como retórica" (Oyarzún), la expresión de "una voluntad general de marginalidad como postura" desde la cual "surge un gesto oblicuo a una cierta economía, una sombra ilógica de una cierta lógica dominante" (Muñoz), la "glorificación" o "ritualización" de los márgenes en tanto "cautiverio feliz de los excluidos" (Brunner), el concepto de margen como "autosatisfacción de pertenencia" o "prescindencia de lugar" (Brugnoli), un "señalarse larva" para los artistas "afectados por el sostenido impulso paralizante de la institución que los paga como restos o excesos" (Eltit), el margen como "una especie de reducto o de ,reservación,, para actividades ,reservadas,, que terminan por no tener existencia frente a aquéllos a quienes buscan oponerse" (Valdés), etc.⁵

Compiten en suma dos intencionalidades de lectura frente a las posturas de la "avanzada": la que — desde la estética — productiviza el margen como práctica de los bordes o como simbólica de lo fronterizo que se realza en las figuras *descentradas* de un imaginario nómada (social, estético, sexual, nacional) rebelde a las sedentarizaciones de poder y amante de la deriva, y la que — desde la sociología — lo castiga por su resignación a la pasividad o inoperancia de ser un puro espacio retraído e incomunicado, incapaz de quebrar la externalidad de su "fuera de juego" respecto de los circuitos de consumo masivo o de comunicatividad social vigentes.

La última lectura ha sido la más frecuentada por los investigadores de la cultura alternativa, y el reclamo que contiene hacia la mirada autocomplaciente de la "avanzada" sobre lo minoritario de sus propuestas en cuanto desvinculadas del juego de fuerzas y discursos sociales, nos sirve para revisar algunos de los antecedentes que conspiraron en la constitución de su "no lugar": "no lugar" sin duda también resultante de la violencia de la *sacudida* generada por la cantidad de desplazamientos (de prácticas y géneros, de soportes y técnicas, de disciplinas y academias, de tradiciones y discursos) que la "avanzada" ha extre-

mado y potenciado en un paisaje de arte y cultura desde entonces trastocado por el atrevimiento, de su gesto violentador de continuidades.

La historia de los vínculos fallidos entre la "avanzada" y un primer polo de estructuración político-cultural (las ciencias sociales) particularmente activo en el debate democrático, sirve para ejemplificar un itinerario de *desinserciones*: ciencias sociales tomadas no sólo como campo académico-disciplinario (articulado en torno a su principal centro de estudios: Flacso) sino también como referente político-institucional de la llamada "izquierda renovada" en Chile, y que partieron exhibiendo señales de formulación en apariencia propicias al ingreso de la "avanzada" a su red de interlocución.

En los comienzos de sus respectivos procesos de emergencia (la "avanzada") o de rearticulación (las ciencias sociales), ambos sectores presentaban un rasgo común que subrayaba su novedad en la escena progresista: para ambos, la necesidad de adecuación o readecuación social de sus aparatos y circuitos de elaboración intelectual y de producción cultural, era motivada por una *crisis de discursos* que las obligó a una reformulación teórica⁶. Dicha reformulación se cursó inaugurando el manejo transferencial de un doble corpus de referencias (nombrándolos esquemáticamente: el postmarxismo en las ciencias sociales, el postestructuralismo en la teoría de arte) que afuera dialogaban entre si — por contemporaneidad de pensamiento — en torno a un mismo horizonte de problemas. Hubiera sido entonces consecuente esperar algún tipo de intercambio crítico entre, por una parte, el proyecto de la nueva izquierda de rediagramar un pensamiento político ajeno a la codificación leninista y a la ortodoxia de un modelo ideológico basado en determinaciones mecanicistas (la economía), esencialistas (la clase obrera) o totalistas (el Estado) como modelo cerrado a la nueva multiplicidad de agentes y conflictos que hoy pluralizan la estructura de las relaciones de poder diversificando su eje de enfrentamientos, y por otra parte, la construcción de una reflexión teórica y artística atenta a debatir la multireferencialidad de las relaciones de signos y códigos entre producción simbólico-cultural e imaginario social, y pendiente de sus desfases a través de una estética de la oblicuidad que deja obsoletas las categorizaciones homogéneas de arte y sociedad que gobernaban transparentemente el mensaje lineal del arte comprometido.

Pero pese a que esta convergencia de señales en el avance teórico prometía estimular una complicidad de perfiles, los contactos entre ambos sectores resultaron más bien protocolares, resumiéndose a una especie de mutua prestación de servicios y/o garantías (prólogos de libros e ilustraciones de tapas) cuando se trataba — por ejemplo, en el caso del CADA o de Zurita — de que un imaginario vanguardista metaforizara las figuras más vistosas o rentables (el arte comunitario, el utopismo de masas de una cultura sin divisiones, la sobredeterminación del cuerpo social como referente mayoritario) de una teoría política de "resignificación de la realidad" además interesada en hacerse cargo de la manejabilidad de las nuevas líneas de fuerza de una cultura democrática.

Después de años de trato esquivo y superficial, se produce la primera instancia (el Seminario "Escena de Avanzada y Sociedad" (1987) recogido en la publicación del mismo nombre) que busca formalizar el marco de una discusión entre cientistas sociales y artistas o teóricos de la "avanzada": dicha instancia cumple al menos con objetivar los supuestos que trabajaron al desencuentro — o al encuentro equívoco — entre los sectores en cuestión, y con argumentar el por qué de las principales inconveniencias y desaveniencias.

Una primera asimetría desequilibró fuertemente la correspondencia inicial entre ambos sectores. Después de la crisis, las ciencias sociales logran fácilmente reinstalarse con todo el peso institucional y la autoridad académica que les correspondía antes de su margina-

ción universitaria, apoyadas desde el extranjero por una red de financiamientos y contactos que solventa sus estudios y proyectos de administración política del referente democrático, gracias a la cual insertan sus productos de investigación en un circuito internacional de competencia e intercambio intelectuales; gozan además del nuevo estatuto de haberse convertido en un vector de orientación y conducción política bajo el enfoque de la "renovación socialista" que las lleva a intervenir como fuerza programática en el debate opositor sobre la contingencia nacional.

Para la "avanzada", la situación es radicalmente otra: completamente aislada de las plataformas internacionales de difusión cultural, la "avanzada" debe además prescindir — dentro de Chile — de todo respaldo institucional o soporte organizativo en gran parte porque su proyecto se recorta sobre un campo inarticulado, encontrándose privada del acceso a los aparatos comunicativos y cortada de los circuitos de transmisión universitaria, sin interferencias con el mercado o sus orientaciones de consumo, finalmente reclusa a microredes de operaciones que no alcanzaron a generar dinámicas suficientemente amplias de socialización de sus productos entonces condenados a llevar la cifra refractaria del hermetismo o de la autoreferencialidad.

Pero más allá de la desigualdad de condiciones que afectó una más estrecha correlación de procesos entre ambos sectores, un desacuerdo mayor debilitó el entendimiento que hubiera podido concertarse por cruce de perspectivas. Para la "avanzada" — al menos, tal como aparece consignado en el recuento del Seminario — los encuadramientos de la sociología demuestran conformismo en su manera de obedecer las leyes de integración del fenómeno artístico a las dominantes del mercado o de la comunicación social, y de reafirmar incluso el poder adaptativo de sus determinaciones y determinismos: mientras tanto, esta misma sociología le reprochará a la "avanzada" no haber meditado suficientemente sobre las dinámicas reguladoras de la circulación artística, y el carecer por lo tanto de toda participatividad crítica en la reorientación de sus acentos o posibles quiebres de inflexiones.

Pero mientras las ciencias sociales deben necesariamente *cumplir* — a través de una lógica de utilidad y rendimiento — con los intereses promovidos por sus fuentes internacionales de financiamiento político, la "avanzada" puede darse el lujo — aunque se lo hagan pagar bajo reproche de irresponsabilidad — de hacer coincidir su programa de crítica de la representación (artística) con la no representatividad o irrepresentabilidad social de un discurso anti-instrumental que pretende más bien estallar en "signos/acontecimientos", reacios a ser transcritos en mensajes por cualquier razón práctica. ¿Hasta donde entonces la singularidad del gesto de la "avanzada" no consistiría precisamente en su *intraducibilidad* a los reticulados operacionales que fijan las distintas racionalidades administrativas, científicas, institucionales o políticas? La rareza de estas prácticas consiste también en haber reformulado los límites de lo que cualquier lógica interpretativa (incluyendo la sociologista) pueda aprobar como eficiencia de conducta o programa, mediante la laboriosa construcción de un arte de la disfuncionalidad encargado de manifestar esa explosiva persecución de un "fuera de marco" que consagre su reticencia a la integración normativa.

Es este excedente simbólico o metafórico de prácticas recargadas de claves que se abren disfrazadamente hacia imaginarios clandestinos (zonales o privados) mediante sobregiros de identidad, el que las vuelve improcesables de acuerdo a una economía funcionalista del sentido. A la cuenta de este excedente — de su marca *inutilitaria* — habrá que cargar el hecho de que los organismos o instituciones destinados a la investigación y sociología de la cultura alternativa (partiendo por CENECA, cuyo rol ha sido protagónico en

ese campo) hayan esquivado toda reflexión organizada sobre la "avanzada" y sus construcciones pleonásticas: sobre el rebuscamiento sígnico de sus alegorías del deterioro, sobre las desviaciones figurales de un hábito de sobredosis destinado a corregir la indigencia mediante la exageración de sus contrarios, sobre el brillo cosmético de sus retoques de estilos y superficies y el trasfondo lúgubre de la hecatombe de significados que obras y textos lucen por contraste.

La otra escena: cultura partidaria y sensibilidad militante

En el caso de las ciencias sociales, estábamos frente al vicio de una argumentación circular: ellas le recriminan a la "avanzada" no haber sabido interferir de manera significativa en la orientación de los discursos y lógicas que giraban a sus alrededores, levantando en su contra el cómputo de las múltiples fallas sociocomunicativas que incidieron en la debilidad de su radio de influencias, e incorporando a estas fallas su incapacidad, en haber generado interlocutores mediante redes de participación suficientemente extensivas. Pero ellas — las ciencias sociales — ocupaban precisamente un sitio privilegiado para haberse convertido en uno de los agentes de valorización que, de haberse hecho responsables de un diálogo productivo con la "avanzada", hubiera contribuido eficazmente a certificar su rol de agente crítico legitimando así su protagonismo en materia de transformaciones culturales.

En el caso del segundo sector de representación política con el cual la "avanzada" sostiene relaciones incómodas, sector formado por los representantes instituidos del frente cultural democrático, el reproche hacia ella ya no es de haber faltado a ciertas reglas de "performatividad" social mediante desinserciones de mercado o no consolidaciones institucionales, sino de haber *desperdiciado* el sentido de la historia: de haber coqueteado con la moral trascendente de lo histórico, de lo nacional y de lo popular.

Mientras al referente de las ciencias sociales ha ocupado los proyectos de investigación como soportes locales para transcribir su autoridad en publicaciones y discursos (proporcionando así un material de debate susceptible de haber alimentado un intercambio reflexivo con la producción crítica de la "avanzada"), la estructura político-partidaria de la izquierda que ha hegemonizado el frente cultural de oposición ha operado principalmente mediante *llamados y convocatorias* a eventos: "Ahora Chile" (1983), "Todas las manos" organizada por la Comisión Chilena de Derechos Humanos (1985), "Chile crea" (1988), son ejemplos de esta conducción que busca principalmente movilizar participaciones (de artistas e intelectuales) bajo el signo de la adscripción ideológica a los temas encargados de simbolizar la fuerza conjugada de la energía protestataria y de la convicción militante. La muy escasa, y a veces nula, participación de los artistas de la "avanzada" en este tipo de muestras o eventos, bastaría para evidenciar toda una cadena de sospechas y reticencias. Y de hecho, variadas razones convergen en estos desistimientos.

La mayoría de los agentes que defienden estos llamados pertenecen a la escena del "retorno": artistas de destacada trayectoria (Balmes-Barrios, Antúnez, etc.) o figuras relacionadas con la empresa de su reinscripción históricocultural (Carmen Waugh y la "Casa Larga"). La relación que todos ellos sostienen con la "avanzada" es necesariamente tensa, ya que la *antilinealidad* de dicha escena contraría su proyecto de revalidar el esquema pre-73 en cuanto proyecto de restitución de memoria y continuidad dedicado a reparar el efecto disgregador del quiebre dictatorial.

Simplificar los términos de la polémica que opone los de "adentro" a los de "afuera" remitiéndola a un mero ajuste de cuentas entre fuerzas en disputa de territorio, no hace sino desfigurar lo que esta polémica recubre de significativo. Lo realmente controversial deriva de que sus dos modelos de respuesta frente a la pérdida y al naufragio generan diseños de lectura alternativos para la recodificación de la crisis. Lo que esta en juego son construcciones diferentemente teatralizadas del sentido de la historia y de la historia como Sentido: las estrategias de obras elaboradas desde ambos sectores no hacen sino trasladar esa diferencia a la escena de la "pintura" (el gesto en representación: declamativo e invocatorio de una metajustificación social o política) o a la escena de las "instalaciones" (la representación del gesto *desenfaticada* por los vocabularios en miniatura de lo fragmentado e inacabado).

En el caso de los artistas del retorno o de los pintores que giran en su constelación, prevalece la figuratividad o narratividad de una imagen que es grito, llanto, súplica, oprobio o rebelión, dentro del código humanista de una expresividad testimonial y denunciante: el trazo y la mancha son los operadores pictórico-gestuales encargados de consignar en el arte la impronta de lo real como contingencia (la espontaneidad popular del rayado mural que traduce vivencialmente un cotidiano en lucha, por ejemplo en Balmes) y trascendencia (la sobredramatización de la huella en la grandiosidad del mito nacional). La pintura es vivida sublimatoriamente como gesta: el artista le cuenta a un Colectivo los episodios monumentales de su devenir heroico.

Es contra el pathos de esta historicidad solemne, porque amarrada al finalismo de un sentido último, que la "avanzada" ha probado su *contra-épica*: proliferan en ella las señas débiles (semimarcas al borde de la quiebra de significaciones) de un sujeto cómplice del arruinamiento de los símbolos y del decaimiento del verbo pleno ocurrido por el colapso del sentido como triunfalidad o certeza. Todo conspira contra la Historia en tanto plenum: la compulsividad abigarrada del detalle heteróclito (Leppe), las configuraciones brutas — presintácticas — de formas disminuidas que acusan la discursividad inflacionaria (Errázuriz), la manía combinatoria de las subdivisiones de conjuntos seriales negadores del Todo-Uno como totalidad indivisible (Dittborn), el juego de armaduras entre recortes de imaginarios de desigual latitud que flotan a la deriva (Díaz), la crítica materialista a las ideologías del contenido — el mensaje como fondo, el yo como interioridad — alucinada por la decoratividad de lo falso (Brugnoli), el apego estructural a la rutina del signo que materializa los condicionamientos represivos desde las tramas del poder (Rosenfeld) y no desde su fraseología, etc.

El efecto general es de fraccionamiento de los corpus de lenguajes y, por ende, de des- totalización de las verdades ascendidas a superiores en nombre de un predominio de conocimiento o de una consagración moral, aunque se trate de la moral edificante de las víctimas chilenas atropelladas por la dictadura. Habrá que buscar en esta *disipación* de lo histórico (en el sentido de distracción y licencia, de malgasto) llevada a efecto por las obras de la "avanzada", la razón de la desconfianza manifestada hacia ella por los artistas del retorno: guardianes de la memoria pre-73 en cuanto lazo simbólico e histórico que los amarra a un pasado anterior al corte y al desarraigo. El antihistoricismo de estas obras que convirtieron la *transitoriedad* (de signos y construcciones) en figura — y ornamento — para expresar la desintegración temporal y, el estallido de las finitudes o certidumbres, es lo que explica su final relegación a la experimentalidad de un *paréntesis*: es decir, al intervalo digresivo de una proposición incidental que interrumpe — pero no altera — la linealidad de la Frase = la Historia, reanudada después de su cierre por arte de continuidad mediante quienes cuidan del dogma paterno de la tradición.

Pero no sólo la categoría de lo histórico entra en proceso de disolución a través de estas obras que escenifican el choque entre memorias disociadas o contrapuestas que revocan el peso teleológico de cualquier Significado predestinado, y certifican polémicamente su sospecha hacia la historia en tanto relato gobernado por una Verdad (de clase o nación) homogénea.

También las categorías de lo social y de lo político sufren torsiones, en cuanto las obras de la "avanzada" se dirigen a ellas bajo el modo interrogativo o dubitativo de la *pregunta*, y no bajo el modo corroborativo de la suscripción ideológica o bajo el modo ilustrativo de la tematización. Estas categorías que el discurso político ortodoxo aún maneja como si fueran expresiones transparentes de realidades unívocas, se encuentran en las obras de la "avanzada" enteramente fracturadas. Demuestran que la condición misma de "sujeto" que tradicionalmente le servía de crédito ontológico a la fe humanista o al dogma revolucionario, es una condición hoy reventada. El sisma histórico de 1973 y los daños estructurales producidos a consecuencia de su remecida de sistemas y representaciones, ha significado que todo el tejido simbólico y comunicativo que le daba consistencia y fiabilidad al universo de valores y referencias pregolpe deba ser reformulado. Una vez destituido el orden de lo certero y lo definitivo y fracasada la garantía de lo coherente y lo estable. ¿Cómo seguir aun creyendo que la identidad descansa en esencias y sustancias universales o que la historia aún se dirige ordenadamente hacia una meta programable? Sólo queda proceder a una recolección de fragmentos bajo el modo — neoexperimental — del "collage" de voces y pulsiones. Esta estética social del "collage" que yuxtapone desordenadamente restos de identidad en una mezcla irregular de texturas y procedencias que se citan unas a otras diseminadamente, no coincide con la verdad totalizante de los proyectos de salvación colectiva. Esta multiplicidad esquizoide de fracciones de subjetividad abiertas el vértigo de las desconexiones tampoco calza con la simbología del discurso ideológico, articulado sobre la base de un Sujeto privilegiado en cuanto portador universal de una representación de clase, garante de una moral emancipatoria o expresión histórica de una verdad revolucionaria.

Las obras de la "avanzada" se han entregado con pasión y destreza a esta *dispersividad* del sentido, producto de errancias y tránsitos entre las distintas franjas de descomposición social que un imaginario estético liga al socavamiento de los lenguajes: tal maniobra no podría sino resultarle refractaria a un discurso político que requiere que las categorías de sujeto o sociedad manejadas por él permanezcan fiables — es decir, unitarias y consistentes — para servir de bases homogeneizadoras al consenso ideológico.

Las directrices trazadas por la voluntad de programa y obediencia que fuerza este consenso ideológico en torno a significados totalizadores (pueblo, historia, nación, sociedad, dictadura), van precisamente destinadas a reforzar la dogmática de la izquierda institucional que gobierna los frentes y alianzas partidarias del proceso de redemocratización nacional. Todas las manifestaciones planeadas por dichos frentes y alianzas de recuperación democrática (como es el caso — paradigmático — de "Chile crea" — 1988) recurren al poder condensador de los símbolos antidictatoriales para consolidar la emblematicidad de figuras (referentes, personas, instituciones, etc.) encargadas de solventar el llamado político desde sus historiales militantes o bien de decorarlo con la fuerza ilustrativa de motivos archifijados por el "sentido común" de públicos solidarios. De estos llamados festivos o pactos ceremoniales, han sido sistemáticamente excluidos el debate intelectual y la reflexión crítica: todo lo que amenaza con trastocar el orden ritualizado de las frases hechas, sometiendo dogmas y sentencias a la energía liberadora de una disputa de sentidos y

competitividad de lecturas. Es en cuanto porta el estigma autoreflexivo o teorizante de la textualidad crítica que la "avanzada" ha sido necesariamente apartada de estas celebraciones políticas; su postura destructiva alteraría la fluidez o transparencia de una comunicación que se pretende emotiva-referencial, y colocaría bajo sospechas a las representaciones estandarizadas por el discurso militante.

Los múltiples desajustes que llevan a la "avanzada" a sostener relaciones conflictuales con las fuerzas de reagrupación partidaria que hegemonizan el actual frente políticocultural, obliga a una pregunta de actualidad frente a la reapertura democrática: ¿cuáles enganches deben hoy ser articulados para que manifestaciones como las aquí designadas bajo la rúbrica de la "avanzada" logren desempeñar un rol energizante en el afuera del arte, lo que implica recurrir a mediaciones institucionales que las provea de ligazones al entorno sociocultural, sin renunciar por ello al rigor de su desmontaje crítico frente a la sobrediscursividad del mito o de la ideología, al sentimentalismo del cliché nacional y popular, al mesianismo de la utopía retotalizadora?

El desafío más arduo que les plantea el escenario postplebiscitario a producciones hasta ahora marcadas por su activismo del "no lugar", consiste sin duda en responder las siguientes preguntas: ¿cómo lograr preservar la inconclusividad del fragmento sin verse condenado por ello a la aprocesualidad de una suma completamente inconexa?; ¿cómo reconvertir la pulsionalidad rebelde de los flujos excedentarios en microestrategias resistentes y combatientes que logren efectivamente oponerse a los desequilibrios de poder y autoridad?; ¿cómo revocar proyectos totalitarios (la dictadura) o matrices totalizantes (el marxismo ortodoxo) sin consentir a que la negatividad del contradiscurso exima a su sujeto de la responsabilidad de movilizar fuerzas socialmente vinculantes e interpeladoras?

Nelly Richard
Octubre 1988

1 No es indiferente saber que algunas de las obras aquí presentes sólo procedan a articularse como tales con motivo de exposiciones internacionales: es decir, cuando se ven solicitadas por una coyuntura externa que les garantice la solvencia de una demanda institucional, inexistente en Chile. Obras entonces "de exportación", difíciles de abordar — tanto aquí como allá — puesto que carecen de transcurso interproductivo.

2 Aunque no directamente relacionada con esta celebración, el hecho que una exposición internacional (Europa — Estados Unidos — África — Latino América — Asia) de la importancia de la planeada por el Centre Georges Pompidou y La Villette para ser realizada en 1989 en París, haya elegido titularse "Magiciens de la Terre", no hace sino corroborar este mito de la *primordialidad* que reviste la categoría tercermundista de lo autóctono.

3 Muestra realizada en España (Enero 1987) patrocinada y organizada por el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Círculo de Bellas Artes; y asesorada en Chile por CENECA.

4 Recorro a la convención operante en Chile y ocupo el término de "avanzada" para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975 y que convergieron en proponer, con desplazados énfasis: el desmontaje del sistema de representación pictórica a partir, de una reformulación técnico-social de la imagen (principalmente fotográfica y serigráfica), la exploración de soportes (el cuerpo o la biografía, la ciudad, el paisaje social) y formatos (la performance, el environment-video, la intervención callejera o las instalaciones) alternativos a los reglamentados por los standards de consumo del arte de galerías, la puesta en discusión de los géneros y el cruce de discursos que desbordan las fronteras separatistas del arte como manualidad expresiva, etc.

Si bien, estrictamente hablando, la "avanzada" remite al núcleo productivo conformado entre 1975 y 1982 por los trabajos históricamente fundantes de Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el grupo CADA, Carlos Altamirano (y por la constelación más dispersa de estos otros nombres: Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, etc.), extendiendo aquí esta nominación — más allá de cualquier ortodoxia nominal o militancia patentada — a obras como las de: Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli. Obras presentes en la exposición y que comparten los rasgos "desconstruccionistas" de autoreflexividad crítica que marcaron los lenguajes de la "avanzada", y que me interesa aquí oponer a la expresividad pictórica del sentimentalismo biográfico o del trascendentalismo histórico.

5 *"Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y Sociedad"*, documento FLACSO n. 46 (1987) publicado a partir del Seminario del mismo nombre, organizado por FLACSO, Francisco Zegers Editor y Galería Visual, con las participaciones de: *Rodrigo Cánovas, Norbert Lechner, Bernardo Subercaseaux, Diamela Eltit, Pablo Oyarzún, Gonzalo Muñoz, José Joaquín Brunner, Francisco Brugnoli, Adriana Valdés, Nelly Richard* y otros.
6 *"Ensayo de Interpretación de la Coyuntura plástica"* de *Justo Mellado* — edición fotocopiada del Seminario del mismo nombre organizado en el Taller de Artes Visuales (1983).