

**SUR
BUCCI**

**,ILONGURB
,ALIVAD
,ZAID
,NROBTID
,SOLCUD
,ZIRUZARRE
.EPPEL**

**MUÑOZ,
OYARZUN,
RICHARD.**

**STGO., SEPT.
MCM LXXXV**



CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES**

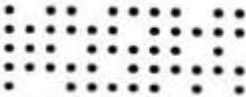
Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley
Nº17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.

F U E R A D E S E R I E

BRUGNOLI/DAVILA/DIAZ/DITTBORN/
DUCLOS/ERRAZURIZ/LEPPE.

TEXTOS : GONZALO MUÑOZ/PABLO OYARZUN/
NELLY RICHARD.

SANTIAGO/SEPTIEMBRE/1985.



CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA
CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
DE LAS ARTES

2.

Imposible no invocar el desarrollo que las artes visuales tuvieron en Chile a partir de los últimos 10 años. Efectivamente, la aventura de mantener condiciones de productividad en medio de unas condiciones generales de aplastamiento, implicó afilar la mirada a los soportes, a los materiales, a las técnicas. No sólo eso, también, echar mano a los despojos de los anteriores procesos colectivos para esbozar una visualidad en la cual reconocerse, en la cual poder reapropiarse de zonas mínimas de subsistencia social. Necesidad de leer en el deterioro, de leer aquellos márgenes que multiplicados por la instancia de sometimiento, se transformaron en zonas de acumulación de escombros de la historia.

Escombral el carácter de la fotografía, que surge como elemento fundamental de la escena de las artes visuales en estos años.

Escombral e histórico el carácter de lo delictual, lo funerario, lo doloroso, lo enfermo, lo perverso, lo promíscuo, que como gestos ineludibles surcan esta escena.

Y ésta, entonces, como una aventura de extremación de los sentidos para recoger de sus lentos, castigados, aplastados movimientos, algunas claves que pudieran restituir por ellos: un territorio, unas relaciones, una textura, un paisaje, unas vidas sin duda, que sufrieron el castigo de la desarticulación y el despojo.

Trabajo con los sentidos humanos en busca de la socialidad es camoteada, y teorización de la pérdida. Pérdida de la vida como apropiación. Perdición.

3.

Brugnoli, Dávila, Díaz, Dittborn, Duclos, Errázuriz, Leppe. Nombres que surcan los desarrollos de las artes visuales con mayor o menor insistencia, en estos años. Sin embargo no podré evitar otros nombres precisos: Rosenfeld, Eltit, C. Parra, que sin tomar parte en la muestra están en tensión con ella.

Lo que de esta muestra me es notable en principio, es el vértigo frentista de la asociación de nombres. Su reunión, el ademán de su reunión, el desordenado y disciplinado tropel de su reunión y la cadena de torsiones, equilibristas y efectos que porta.

No hablaré de intenciones, objetivos, estrategias, por mi propia falta de claridad al respecto. Intentaré más bien, hacer la notación del ademán, indicarlo levemente.

Me parece un gesto brusco en una escena que decae. Y entiendo, gesto, como cita de otros gestos. Es decir, estos productores de arte se citan en esta muestra, para citar sus prácticas en un momento en que la escena está sumida en la oscuridad de la falta de eje, pues se ha girado en exceso. Toman por asalto la escena y producen un gesto radical, radical por arriesgado, pues se corre el riesgo de cancelarse en la propia historización.

Sin embargo a partir de este movimiento es posible entender también lo histórico de la escena, es decir, que la historia se cumple en la materialidad de la escena y que solamente en su constitución como escena el arte se hace histórico.

Este texto no aportará sino el valor de aparecerse como cartelón de escena, de las artes visuales.

Apuntar el hueco que esta escena ha generado. Hueco en el cual podría -atrapado por una pasión inmensa- narrar, inventar, cantar, manifestar una visualidad nacional, colectiva, popular. Ese, para mi gusto, el mayor logro de la escena. Su volumen, su hueco.

4.

Quisiera dar cuenta de un ritmo que me interesa. Que me rige la escritura y que me acerca a la producción de las artes visuales -de ciertas obras de las artes visuales-. Precisamente un ritmo que tiene que ver con el uso -abuso- de los materiales visuales, en este caso, en directa proporción a la retracción o rechazo frente a los grandes discursos, frente a las grandes verdades. Tiene que ver con la posibilidad de instalar

en aquellos puntos en que las verdades generales fallan, unas precisas detonaciones, unos injertos que hablan de pasión, roce, choque de cuerpos, de materiales.

Ritmo que para mi ojo se verifica con tensión violenta en la cruz de aquellos ámbitos que, intocados, tienden a una sacralidad trágica o lírica en una linealidad positiva.

Esta cruz, como ahuecado y llenado de operaciones de lenguaje entre zonas de la experiencia humana que tienen que ver directamente con la subsistencia: el crimen, la política, la pasión. Zonas que en una cruz polimorfa hablan la lengua no sagrada de la ventriloquía y girando sus retóricas en una topología sin eje, dibujan una silueta ambigua de extremada fuerza y belleza, una escena de vibrante obscenidad en su chispazo. Elaborando en ese gesto: el asombro.

Me refiero a la activa mirada de un sujeto que -colectivo- reconoce su plural impulso, creo, su historia de la mirada. Porque desplegar esos materiales injertados, girando sobre sus tensiones, sacándose chispa, afilándose entre sí, sin duda, es una incitación seductora y lasciva al aparato de la mirada. Digo que, sin duda, lo obliga a la intimidad, al desnudo, a la impudicia.

Promiscuidad entonces, y épica.

5.

Puede ser que el paso de los textos frente a las artes visuales no consista en una relación esclarecida de conocimiento. Que el texto no aporte un conocimiento suplementario sobre el objeto -las artes visuales- que no aporte ningún tipo de conocimiento.

Por lo tanto se trataría de no reconocer, no establecer ni aportar, sino lo único de que el texto se puede hacer responsable, profundamente responsable. No re-conocer. Más bien des-conocer. Malos pasos sin duda.

Prestar desconfianza, suspicacia como afecto del texto. Y en ese desconocimiento amplio y artero, un verdadero reconocimiento a esas prácticas de arte, que sin duda mayoritariamente

Muñoz
5.

te son ya elocuentes. Aportar entonces el texto, una relación de diferencia. Dejar ver, dejar pensar.

Gonzalo Muñoz
Agosto 1985.

" TODO FUERA DE CONTEXTO "

Todo fuera de contexto es el efecto de una cita

I.

- " La primera cosa que habría que decir atañe a la situación de estos textos. De éste, en particular, si cada cual responde por lo propio. Situación debida a una opción determinada, que está en el fundamento de esta muestra. Lo escrito no ha sido escrito -no debía serlo- a partir de un previo conocimiento de las obras. No había que describir una mirada, por ejemplo, ni escribir a partir de haber visto. Se trataba un poco, pues, de hacerlo a ciegas. Y, dicho sea de paso, esto tendría que someter al texto, normalmente protegido en el sano y salvo de un lugar prefijado (sea éste el de la crítica, el comentario, el programa, o aun de la resistencia premeditada a tales ejercicios), también a un régimen de exposición. Pero hay otra cuestión que habría que abordar antes: ¿qué podría explicar una opción de la índole dicha?

Para partir, acaso, malestar, una suerte de cansancio. Un desgaste provocado por la fricción demasiado asidua de obras y textos, en el curso de un proceso continuo, por años, de fundación, cimentación y legitimación de producciones, sometido rítmicamente a ajustes y reajustes. Demanda de ese proceso tenía que ser, en su definición de programa, lo que podríamos llamar -como quiera que se lo entienda- el resultado de una socialización de las producciones para las cuales se articula el discurso, por mucho que se trate de reconocerlas en su estatuto marginal, coyuntural, empecinado o vanguardista: se trata, en todo caso, de reconocerlas y, en tal sentido, socializarlas, conferirles o prometerles comunicabilidad. No obstante, las cosas han parecido tender hacia el revés de esto: a una creciente privatización de la aventura.

Así, por ejemplo, si consideramos qué ha podido pasar con los textos: en ellos han solido resonar voces, y es difícil para

una voz no entiesarse en algún sistema de impostación, si para ser escuchada ha habido que alzarla manteniendo una cierta nitidez de dicción. Esta necesidad de impostar -convengamos en que sea una necesidad, cosa que no me parece clara, pero de la cual, en primera línea, no excluyo mis propias incursiones- fija el modo de decir y, en un cierto modo, lo que se dice, y va obviamente reduciendo, en forma cada vez más pronunciada, el espacio posible de audición, el interés mismo de oír. (Peligro, por ejemplo, cuando se quiere renunciar a la tradición del comentario, de la crítica de arte, de la consideración estética -renuncia necesaria-, peligro de ir a dar en la pompa de la apología). Y se termina así en un claustro, un poco hastiados.

Podría considerarse, entonces, que ésta es una astuta salida, de la cual aquí nos hacemos cómplices y agentes. Sólo que a la vez estamos obligados a traicionarla, a delatar la astucia suya, indefectiblemente, puesto que no nos queda otra cosa que ponernos a escribir en banda, sin referente definido.

Sin un referente definido, sin un "acerca de...", un "de qué". Eso debía llevarnos, por no saber a ciencia cierta de los objetos con los cuales estos textos iban a entrar en con-comitancia, como salida sugerible, a escribir sobre el marco en el cual éstos comparecen. O, si se quiere de otro modo, sobre el nexo de relaciones en el cual se inscriben o quieren inscribirse (con todo el problema que entraña definir esta voluntad de inscripción). Intentar una reflexión sobre el contexto.

Una reflexión semejante habría que suponerla exigida por las obras no vistas, por una cierta confesión de no-saber de que ellas parecer cargarse, en el momento mismo en que piden noticia sobre esa voluntad de inscripción. No saber -ya- acerca de la situación en que ellas comparecen: "vanguardia", "escena", "cultura", "coyuntura", "historia", donde las comillas podrían ser sustituidas cabalmente por signos interrogativos, tal vez hasta por paréntesis o borraduras.

¿Y unos textos tendrían que responder a tales inquietudes, tendrían unos textos que declararse portadores de un saber que falta en la situación? Yo, por mi parte, me hago partícipe de esa confesión en lo que de virtud delatora tiene.

II.

" Y tomo el turno, también, de hacer algunas preguntas.

Pues ¿qué será el contexto? ¿Y el nuestro? ¿Y qué será un contexto, en general? Más aun, ¿qué relaciones habrá entre contexto y generalidad? ¿Qué se es, o cómo, cuando se está en un contexto? -¿Y puede estarse fuera de contexto? O, dicho de otro modo, ¿habrá algo que se parezca a una ruptura de contexto?

Sondeos, éstos, debido a que ahora, recién, algo ha irrumpido en el circuito menos o más familiar de lo que pudiésemos haber creído nuestro contexto. Me refiero a la monumental exposición de Robert Rauschenberg en el Museo de Bellas Artes. Esta irrupción, que de mejor modo habría que llamar una ocupación -no percibe uno el dramatismo, el conflicto y las tensiones de penetración y rebatimiento que parecen pertenecer al juego de lo irruptivo, muy por el contrario-, esa ocupación resulta sumamente aleccionadora. Y no estoy hablando del provecho ilustrativo, ejemplar, pedagógico, que representantes y aprendices criollos del ejercicio artístico pudiesen extraer, por vía de entusiasmo, o repulsa, de su peregrinación por dicha muestra, sino a otra cosa más decisiva. La verdad es que lo que en ella y con ella se hace patente es el contexto como tal, la potencia del contexto.

El contexto como poder.

Tal como se presenta ella misma, la exposición de Rauschenberg es, en primer término, un dispositivo de procesamiento cultural. Intercambio, dice su rótulo: Rauschenberg Overseas Culture

Interchange. Intercambio, entonces, que metabolice diferencias de cultura, que transite distancias y aproxime los extremos que éstas separan, articulándolos en constelaciones estupefactas: integrándolos, que es otro término cuya aplicación viene a ser regimentada de esta suerte. Pero se trata de saber cuál es el alcance del intercambio, el espacio -y el tiempo- de la integración, las pautas del metabolismo.

Habría que admirar, habría, sin miramientos, que poner el énfasis en lo descomunal de la muestra, pasando por todos los factores que se quisiera mencionar como tributarios de ella: el gigantismo de la producción, la eficacia del programa industrial, la serialidad estricta, la lógica, o mejor: la tecnológica del procesamiento de los materiales, de los códigos, signos y mensajes, de los órganos de comunicación cotidiana, las iconografías, las dietas histórico-artísticas y los criterios estéticos y estilísticos, del sistema total de la información, cuyas condiciones son expuestas, sin más ni más, como condiciones de arte, de todo arte, hoy.

Lo grande es atributo palmario, y primera dimensión de la muestra. Grande, el arte de Rauschenberg que, sabiéndose posible por el conjunto y la dinámica histórica de todo un sistema que quiere medir su grandor a escala planetaria, le canta a éste un himno soberbio de rumores y estridores. R. O. C. I. es la transnacional del arte.

Grande, pues ¿qué no cabe, qué no puede ser implicado aquí, como rasgo, cita o fragmento, residuo, incrustación o modo, por remoto o dispar que pudiese, aisladamente, parecernos? En cuanto matriz, ésta es la matriz del intercambio y la integración, como dispositivo que regula, sin reserva aparente, la suscitación de lo heterogéneo en un presente administrado. O, en otros términos: la técnica como sistema de fuerzas que generaliza todo contexto, que resitúa todo contexto específico en contextos siempre mayores, de modo que nada esté -no obstante los ademanes extractivos- fuera de contexto, que para cada cosa puede designarse, exhibirse siempre la totalidad de los factores de contexto que la sitúan, la disponen, la traman, la ha-

cen ser lo que es y, aun más, todo lo que podría ser. La técnica, entonces, como potencia de saturación de contexto.

Es debido a ello que puede ocurrir la comparecencia de lo heteróclito (geográfico, histórico, cultural, pero técnico, también), y dicha comparecencia como presente, y dicho presente como contexto. Como presente, pues aquí descuello esa alegre afirmación del triunfo final del artificio, ese relevo de toda naturaleza y de toda 'humanidad' natural. Aquí ya no hay historia, si la historia tiene algo que ver con el juego de tensiones liberadas por el quiebre irresuelto de (o con) la naturaleza. La técnica es propuesta aquí como dispositivo de puesta en presente (transhistórico), sin fondo, sin sedimento, sin secreción o deshecho. De ahí que el presente se nos presente como brillo.

Habría que experimentar, pues, sin reservas, lo brillante, lo deslumbrante y fascinante de esta demostración, para dejarse asaltar, al fin, por lo definitivamente intolerable que ella tiene, y que ya se anuncia en su insolencia, en su risueña agresividad.

III.

" ¿Qué sentido tendría oponer, ante este aparato que tiene por objeto asegurar la constante saturación de todo contexto, por vía de la cita, de la incorporación de lo heteróclito, aliviado el volumen de lo historiado que podría gravarlo, la vivencia de nuestra presunta diferencia -llamémosla cultural, por eufemismo-, si el mero acto de oponerla no podrá ser el de su producción tensa y dura de roer? Oponerla, simplemente oponerla, significará no haber entendido nada, y para empezar, no querer entenderse a sí mismo en cuanto interpelado en un espacio de comunicabilidad cultural -volvamos sobre el término. Reclamar contra la invisibilidad en que permanecen, para Rauschenberg, los dolores y conflictos de las sociedades por las que transita, previa programación del itinerario, reclamar

contra ella desde la privada impronta de tales desventuras en el alma individual o colectiva, es sencillamente marrar el tiro, no (querer) saber que eso es, precisamente, lo invisible -lo que sorprendentemente se trabaja como lo invisible allí-, caer fuera de contexto de manera simple, y, por tanto, dentro de él, como rechazo administrable. La mirada de Rauschenberg será, si se quiere banalizar y si se apuran las cosas, la de la polaroid del turista americano. Pero ¿vamos a negar que de un modo u otro podemos reencontrarnos en ella? en el pintoresquismo (por ejemplo) en que ella nos retrata? ¿Qué sentido tendrá, entonces, la mera afirmación del sentimiento de una marginalidad, que ya está dispuesta como tal, en cuanto momento posible, necesario acaso, del contexto?

¿No hay, pues, nada afuera, ningún fuera de contexto?

El deslumbre, allí de lo técnico instaure el mundo de la visualidad absoluta, donde todo, hasta lo oculto, se nos hace mirable. ¿Nada, pues, oculta? No, seguramente no. Seguramente que nos oculta que nos oculta -es la gracia mimetizante del destello-, ese deslumbre es encandilamiento. Y -admirable gesto- ello mismo es mostrado en claves, pequeñas claves que dan ocasión a desmontar, en la lectura, la exposi --ción entera. Así, por ejemplo, en el planchón con los dos paraguas, que no vocea deslumbre alguno, brillo de superficies o interiores devenidos en pura epidermis, sino una cierta opacidad, un no dejarse ver, una protección de la imagen. Pues si ello es así, todas las imágenes, la visualidad entera que brilla en la superficie y como superficie, como presente, está sometida a una custodia y una vigilancia, que delatan, sin exhibirla ni decirla, una amenaza, algo otro como amenaza. Deuda en el triunfo, insaturabilidad del contexto.

No (y dígame esto más allá de la reflexión sobre el evento Rauschenberg), no hay un simple fuera de contexto, y sobre todo no lo hay como un estar en otro contexto, pretendida -mente irreductible, otro. Eso no hay; porque todo contexto es, como tal, generalizable, contextualizable a su vez, cada contexto es, en último término, resituable en el contexto to

tal. Y, sin embargo, así como éste no surge o es espontáneamente, así como se produce y reproduce, así también una ruptura se trabaja, se deja trabajar allí. Una ruptura se trabaja. La constatación suena, leída la segunda vez, como imperativo.

Se trabaja, creo, como un punto ciego del contexto, ceguera de lo que no vemos, ceguera, también de lo que no (nos) ve. Es aquí, a este punto, suscitado en este punto, adonde yo quisiera instar, por medio de preguntas y atisbos, la incidencia de las producciones que ahora, sin que por anticipado sepamos qué sean, se nos vienen a mostrar. Y lo quisiera, atendiendo a ese nó saber que las inquieta, suponiendo que allí pudiese haber una fuerza de ruptura con el contexto. Pues la posible fuerza de los cursos de producción que aquí momentáneamente se concitan, que, según supongo, desde sus peculiares procedencias se cruzan sólo para hacer más notorio su recíproco diferir, resida quizás en eso: en el no saber que (se) confiesen, la carga de no saber que ellos dejan que los marque, a diferencia del no querer saber que tan fácilmente nos puede remitir a la confiada efusión de nuestros humores o nostalgias.

Pero, por cierto, está por verse que esa fuerza se juegue.

Pablo Oyarzún R.
Agosto 1985.

INTERTEXTOS

Estos fragmentos de enunciados que recolecto a modo de citas, forman parte (muy heterogéneamente) de una de las tramas discursivas en las que se inserta esta exposición. Debido a lo limitado de la selección de materiales de citas, el texto sólo indicia su procedimiento. Selección por lo demás completa en un afuera del texto donde también se pregunte por otras obras o textos (Rosenfeld, Valdés, Eltit) cuya existencia y movimiento en este mismo paisaje rozan de una u otra manera los contornos de esta exposición.

"Pero tal vez sea ésa una de las preguntas que trabajan silenciosamente las telas de estambras. Telas que vienen a posarse en un presente ya copado (...) y cuya pertinencia pareciera garantida. Telas entonces que, al ponerse en ese presente como lo que éste mismo excluye, por inapertinente, por discrónico, vienen tal vez hacernos el presente de otro presente".

Pablo Cuarzón - Sobre Couve - Visuala -
Junio 1985.

Pregunta en torno a la categoría de lo inactual; necesidad de aclarar de acuerdo a que urgencia de sentido o estrategia de relectura un fenómeno declarado pretérito adquiere fuerza crítica para reactivarse como provocación.

Necesidad de preguntarse de qué manera la vuelta de ese fenómeno es capaz de interrogar el presente: resituar y desituar su marco de pertinencia, replantear el significado de su actualidad, transformar las reglas de comprensión o legibilidad que definen su aparición.

NO POR INACTUAL UNA MANIFESTACION ES NECESARIAMENTE TRANSGRESORA: puede que sólo rememore a su pasado (o a su sombra conservatista) y que su nostalgia no alcance a hacer crisis. Puede ser que esa manifestación sólo pueda resumirse a la vuelta

arraigante de unos cuantos fantasmas neoacadémicistas. Puede ser que su valor de síntoma se agote en la regresión. Puede ser también que la distensión de sus nexos a la contemporaneidad sea tal que no logre ni siquiera vincular su práctica (o los remanentes que trae) a las dinámicas socioculturales que movilizan su contexto.

En el caso del efecto-Couve: urgencia de repensar esas preguntas.

"Si al juego, no a la ideologización y al discurso didáctico moralizante, proponen".

Claudia Donoso - "Seis +" - Apsi 158 (agosto 1985).

Paradójicamente (porque supongo que su postura se quiere demarcatoria respecto a obras como las aquí presentes), esas declaraciones de las integrantes de "Seis +" llegan a aplicarse con entera propiedad al total de esta nueva exposición.

El juego en el arte es la actividad de deshacer y recrear sentido a través de la manipulación de diferentes retóricas visuales o códigos de estructuración del material creativo; lo que -de partida- implica saber que el sentido no es inmanente a la imagen sino producto cultural de una construcción de enunciados.

Saber también que la capacidad de juego se enriquece a medida de la cantidad de reglas que va asimilando (requisito mínimo para combinarlas o infringirlas) y que, por lo tanto: también depende de la cantidad de modelos de arte o sistemas de lenguajes a las que se tiene acceso para interconectar datos de información cultural o reprocesar valores comunicativos.

Nada más alejado de ese juego que "la irracionalidad como antítesis de toda elaboración" aludida por Brugnoli en referencia a algunos pintores jóvenes.

Nada más cercano al juego que la actividad desarrollada por la mayoría de las obras aquí presentes en torno a la cita: en Dá

vila (emblemas del deseo o fetiches culturales acondicionados por una cultura de la reproducción), en Leppe (fragmentos del repertorio de obras que componen el discurso del arte internacional), en Díaz (extractos serigráficos de imágenes encontradas: recortes de archivos, fotos de album, ilustraciones de manuales, etc.), en Dittborn (frases hechas o matrices de retrato), etc. Actividad combinatoria de recorte y montaje que permite echar mano a lo preexistente (actividad que entonces deviene vital para cualquier artista de periferia) pero reintroduciendo el signo-imagen en nuevas cadenas semánticas que pervierten su valor de origen.

También cercano al juego es la intencionalidad de Brugnoli y Errázuriz de dejar que el significado de la obra permanezca incompleto: en estado de des-arme o de pre-estructuración. Instalaciones que presuponen la actividad cooperativa de su espectador en el proceso de simbolización generado a partir de modelos cruzados de actualización del sentido. Montajes inconclusos (construcciones en estado de pre-armadas) por eso capaces de ser multisignificantes: libres de sobredeterminaciones referenciales. El juego es la re-constitución de la obra a partir de las dinámicas interpretativas que ella misma deja en suspenso.

Y si de ideología se trata, nada más eficaz contra sus técnicas de apoderamiento del discurso que esa permanente actividad de desmontaje del sentido hecha posible desde la autoreflexividad de estas prácticas que someten a revisión la evidencia de los signos o la transparencia de los enunciados;

prácticas todas conscientes de que es el lenguaje (y su materialidad significativa) lo que debe estar bajo vigilancia para desacondicionarlo de los modelos que ideologizan sus construcciones.

Al "discurso didáctico moralizante", la mayoría de las obras de esta exposición ha también respondido quebrando el monopolio de las significaciones cerradas sobre sí mismas (de ahí; la preferencia por estructuras operacionales que permanecen abiertas durante el transcurso intercomunicativo) y rompiendo con la univocidad del mensaje: jugando con la parodia y el simulacro (réplicas de imágenes (Dávila) o réplicas de identidad (Leppe)), poniendo el inconciente en escena como fuerza de centradora del discurso o incorporando la sexualidad al campo de problemas que discute la obra (Dávila, Leppe, Díaz), reinventando el gesto primitivo y estructural de componer alfabetos (Duclos) o desprogramando los modelos de dominancia socio-gráfica y cultural al recolectar las señas de lo minoritario (Dittborn).

"La pintura adquiere esta manera de plantearse a sí misma como problema".

Justo Mellado- "El kilómetro cientocuatro" -
(Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires - Julio 1985).

Me parece que Duclos y Dávila articulan dos lugares de autoreflexión pictórica que los hacen inevitables como referentes críticos dentro del actual panorama.

Dávila: toda imagen es el remake de otras imágenes. La pintura documenta la categoría del traspaso de materiales que son todos de segunda mano. La recolección de puros "lugares comunes" de la visualidad o del imaginario fotográficos niega -por el valor estereotípico de su reproducción- tanto la "interioridad" del motivo como la "originalidad" del pintor.

Interreferencialidad de los estilos: la sistematización del procedimiento de la cita (y su desindividualización de la noción de

autor) remite el gesto de pintar a su codificación como lenguaje heredado. También rompe con el mito de la espontaneidad creadora: "Uno pinta lo que siente, lo que se le pasa por el mate" -Dalmaceda (Apsi 158).

Duclos: la serialidad de los íconos y lo arbitrario de sus conexiones, la estandarización de los motivos, la desarticulación sintáctica de los conjuntos lexicales, la regulación mecánica de los intercambios de signos predistribuidos, etc. insisten en el valor operacional de la discursividad pictórica. Una pintura violentamente antiexpresiva: que tacha todos los valores de reconocimiento social del "talento".

Lugares entonces (el de Duclos, el de Dávila) difíciles de evitar en cuanto a la polémica que generan dentro del contexto de la nueva pintura. Lugares que desinocentan: sin dogmatismo conceptual. Con ironía o sarcasmo.

"Todo esto apunta, indudablemente, más lejos que la interrogación sobre las escuelas de arte y se transforma en el dar cuenta de nuestro paisaje cultural".

Francisco Brugnoli - "Los más jóvenes y las escuelas de arte" - APECH 1 - Junio 1985.

Por supuesto que un cuadro es más que su estructura material: tela + marco + bastidor.

Ha sido primero una matriz de contemplación: es decir, que modela un tipo de experiencia estética tradicionalmente basada en rituales de placer o de reconocimiento organizados en torno a la percepción de las imágenes. El cuadro es por lo mismo: soporte reproductor de toda una ideología del arte que satisface una demanda social acondicionada por el peso de las instituciones (museos, escuelas de Bellas Artes, galerías, crítica promocional, etc.) reguladoras de su producción. Entonces reflexionar sobre pintura es preguntarse inevitablemente por la ideología del cuadro: por el tipo de gestiones que favorece dentro de una determinada formación social y económica, por la cantidad de "mitos del artista" que sustenta su concepción (talento y ge -

nialidad expresiva, gusto y sensibilidad pura, etc.), por las redes de apropiación (y no sólo las mercantiles) en las que se inserta, por el tipo de acomodos institucionales a los que se presta, etc.

Son por ejemplo detectables algunos de los efectos de la recomposición pictórica chilena a nivel de las transformaciones ocasionadas en las dinámicas de recepción socioculturales del producto de arte. Mencionando tentativamente a sólo alguna de ellas:

- modificaciones aportadas a nivel del público de exposiciones: si bien ha ganado en vitalidad (es principalmente universitario), ha perdido en diversidad: todo un campo intelectual (poetas y literatos, investigadores, etc.) que durante años se sintió convocado o interpelado por las obras del CADA, de Dittborn o de Leppe, aparece hoy notoriamente más despreocupado de lo que acontece en la plástica.

La circunscripción de ese público (su pérdida de interdisciplinariedad) es también coincidente con el hecho de que las mismas problemáticas susceptibles de ser formuladas en torno a las manifestaciones de pintura se han ido recortando: ya no es tan habitual que incorporen a su debate los avances de otros sectores de análisis (ciencias sociales o feminismo, semiologías de la imagen, teorías de la comunicación, etc.) ni que discutan efectos ideológicos.

El objeto-pintura tiende a desvincularse de esos nexos críticos a la esfera cultural para reconfirmar su pertenencia al campo de la estética como actividad "desinteresada" (en la tradición kantiana).

- reactivación de la cuestión universitaria. Desde 1977 ha -
cía adelante (y quizás a excepción del Seminario Arte Actual
(1979)), la nueva escena creativa en Chile permanece desvincula
da de la Universidad. Principalmente porque, casi ninguno de
sus autores (ni Leppe, ni Dittborn, ni Zurita, ni Roselfeld,
etc.) pertenece al cuerpo universitario ni goza de un respal
do académico. Es entonces una escena que se gesta fuera de
los circuitos de enseñanza del arte (razón quizás de su "noca
pacidad de proyectarse en los grupos más jóvenes" de la que ha
bla Brugnoli). De hecho, la "avanzada" no ingresó nunca al ám
bito de la Chile: el discurso pictórico ahí dominante no le dió
cabida durante todos estos años -a diferencia de lo sucedido
en la Católica gracias a profesores como Eduardo Vilches con
Gallardo de ayudante- a ninguna problemática de arte suscepti
ble de poner en crisis (o al menos, en duda) el tradicionalis
mo de una enseñanza que van canonizando los maestros -"La Es
cuela de Bellas Artes es una academia antes que nada. (...)
para que yo enseñe un oficio que tiene leyes muy concretas e
inamovibles" (Adolfo Couve - El Mercurio 7 de Julio de 1985).

Podría quizás preguntarse qué relación establecerían ahora los
nuevos pintores con los referentes de la "avanzada" si hubie
ran tenido la debida oportunidad de conocerlos sin que se les
fomentara tanto pánico a su existencia. Preguntarse también
qué otra manera posible habrían encontrado esos nuevos pinto
res para productivizar su puesta en antecedentes (aunque sea
bajo el modo del rechazo) de toda una secuencia de arte de la
que fueron desvinculados a la fuerza.

La emergencia de toda una generación de nuevos pintores que
egresan de la Chile, de la Católica, del Instituto de Arte Con
temporáneo, del Arcis, etc. replantea ahora la cuestión uni
versitaria (situación de las escuelas de arte y tipo de ense
ñanza ahí oficializada), a la vez que pone al descubierto la
carencia de información respecto al manejo de toda una serie
de referentes contemporáneos asimilados en cualquier otro con
texto de formación artística.

- reordenamiento de las materias de debate artístico:
 - a) por ejemplo, la cuestión de lo latinoamericano (o

mejor dicho; el significado de la pertinencia a una cultura de periferia) queda postergada por toda la nueva secuencia de pintura que sostiene con el discurso internacional una relación generalmente satisfecha y, en algunos casos, hasta conformista. El problema de la dominancia cultural (hegemonía del discurso internacional que dicta las pautas de orientación artística excluyendo de su campo de autoridad a todas las formas de cultura marginales) no alcanza a ser resentido como problema por muchas de esas obras que más bien aspiran a formar parte de las grandes redes metropolitanas y a igualar sus productos de mercado. La mayor parte de la iconografía que manejan las obras (salvo excepciones que valdría la pena precisar) pertenece al léxico internacional; tampoco esas obras parecen demasiado interesadas en subvertir la condición uniformizante de esos modelos o en problematizar su subordinación a ella.

b) la polémica en torno a la convencionalidad de la galería (que fue determinante de todo un período) había sido generada por obras que renunciaron a estructuras cerradas de producción (el cuadro como objeto finito) y ocuparon nuevas dinámicas espacio-temporales de intervención creativa del cuerpo social. Esa polémica deja de tener sentido en el caso de una nueva producción de cuadros que presupone su reconocimiento social en el circuito de arte establecido y que entra en conformidad con sus estructuras.

c) la discusión en torno a las estrategias antioficiales que suponía reflexionar sobre los riesgos de participación en eventos patrocinados por el gobierno, sobre los peligros de asimilación ideológica o recuperación institucional, ha también perdido vigencia: la nueva pintura vive generalmente su relación a la institucionalidad y a la cultura oficial (Museo, empresa El Mercurio, Bienales, etc.) de una manera más bien aproblemática. El mismo hecho que las obras hayan abandonado el correlato sociopolítico (y que ya no requieran de las maniobras desplegadas en torno al límite de lo prohibido que fija la censura) las vuelve más fácilmente acomodables dentro del enmarque institucional.

Por supuesto que estas nuevas manifestaciones positivizan también una serie de otras instancias de discurso: resubjetivación de la huella, economías libidinales, fantasmáticas de lo imaginario (fragmentarismo de la imagen y noción de cuerpo parcial), etc.

La misma irrupción de esa nueva pintura es digna de rigurosa atención. Tampoco habría que cometer el error de volver todas las obras iguales entre sí en circunstancias en que diferencias notables separan una gestualidad pictórica de otra. En ese sentido, el comentario de Brugnoli publicado en el N°1 de la revista de la APECH me parece ser una de las primeras aproximaciones lúcidas y responsables a la identificación de ese fenómeno de recomposición pictórica.

Nelly Richard
Agosto 1985.

AUSPICIO Y PATROCINIO DE LA CARRERA BELLAS ARTES DEL
INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE Y CIENCIAS SOCIALES (ARCIS)
PEDRO DE VALDIVIA 2005, SANTIAGO.