

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTE
MAGISTER EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

**“Entre - tensión histórica del Arte Chileno
1980 – 1990 : Una Interpretación Crítica de
las Condiciones Sociales de
Desciframiento del Arte en Chile a partir
del Concepto de Competencia Artística en
la Obra de Pierre Bourdieu”**

ALUMNO:
PROF. JORGE FERRADA SULLIVAN
PROFESOR GUÍA: LUIS CECEREU
SANTIAGO DE CHILE 2006

CAPÍTULO I: CONSIDERACIONES PRELIMINARES .	1
1. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA .	1
2. PROBLEMATIZACIÓN: HACIA EL RECONOCIMIENTO DE UNA HIPÓTESIS DE TRABAJO . .	4
3. OBJETIVOS .	5
3.1 OBJETIVO GENERAL .	5
3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS . .	5
4. DISEÑO METODOLÓGICO .	6
4.1 NIVEL EPISTEMOLÓGICO .	6
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO . .	9
2.1 CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS EN TORNO A LA CONSTITUCIÓN DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN: LA NOCIÓN DE CAMPO Y ALCANCES TEÓRICOS PROPUESTOS POR PIERRE BOURDIEU .	9
2.1.2. EL HABITUS COMO DISPOSICIÓN Y TOMA DE POSICIÓN AL INTERIOR DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN . .	13
2.2 RELACIONES ESTRUCTURANTES ENTRE EL CAMPO DE PODER Y EL CAMPO POLÍTICO . .	15
2.2.1 LAS PRODUCCIONES SIMBÓLICAS COMO INSTRUMENTOS DE DOMINACIÓN Y DE PODER POLÍTICO .	18
2.3 RELACIONES ESTRUCTURANTES ENTRE EL CAMPO INTELECTUAL Y EL CAMPO ARTÍSTICO .	21
2.3.1 EL CAMPO DEL ARTE: SUJETO ACTUANTE, DISPOSICIÓN ESTÉTICA Y COMPETENCIA ARTÍSTICA .	26
2.4 EL HABITUS ESCOLAR EN LA EDUCACIÓN CONTEMPORÁNEA: ¿UNA EDUCACION PARA CONSTITUIR DISPOSICIONES Y COMPETENCIAS ARTISTICAS? . .	28
CAPÍTULO III: ANTECEDENTES HISTÓRICOS PARA LA CONSTITUCIÓN DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA CHILENA: REFLEXIONES ENTORNO A LA CONSTITUCIÓN DE ESCENA DE AVANZADA .	35
3. LA INSTALACIÓN DE LA MODERNIDAD BAJO NUEVAS PROPUESTAS PLÁSTICAS .	36
3.1 EL SURGIMIENTO DEL GRUPO RECTÁNGULO . .	39
3.2 EL SURGIMIENTO DEL GRUPO SIGNO . .	41

3.3 IDEOLOGÍA, ARTE Y POLÍTICA EN CHILE DE LA UNIDAD POPULAR . .	42
CAPÍTULO IV: LA DISCURSIVIDAD DE ESCENA DE AVANZADA: DEL RELATO A LA OBRA DE LA OBRA A LA HISTORIA .	51
4. LA DISCURSIVIDAD DE ESCENA DE AVANZADA: DEL RELATO A LA OBRA DE LA OBRA A LA HISTORIA .	51
4.1 PARA UN DIÁLOGO EN DEBATE: HACIA UNA RETROSPECTIVA DISCURSIVA EN TORNO A LAS VISIONES DE ESCENA DE AVANZADA. . .	59
CAPÍTULO V: REFLEXIONES FINALES .	67
5. REFLEXIONES FINALES SOBRE EL CAMPO DEL ARTE, LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA Y COMPETENCIA ARTÍSTICA EN LA EXPERIENCIA CHILENA DESDE ESCENA DE AVANZADA. . .	67
BIBLIOGRAFÍA .	77
6.- BIBLIOGRAFÍA .	77
FUENTES HEMEROGRÁFICAS .	78
FUENTES CIBERGRÁFICAS . . .	79
ANEXO N°1: DEL DISCURSO A LA OBRA DE LA OBRA A LA ACCIÓN: ESPACIOS DE CIRCULACIÓN .	81

CAPÍTULO I: CONSIDERACIONES PRELIMINARES

1. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA

El presente proyecto de tesis "Entre - tensión histórica del Arte Chileno: Una Interpretación Crítica de las Condiciones Sociales de Desciframiento del Arte en Chile a partir del Concepto de Competencia Artística en la Obra de Pierre Bourdieu", nace a la luz de una profunda reflexión razonada en el tiempo, que pretende indagar en la identificación y reconstrucción histórica del campo de producción del arte chileno en el período comprendido desde 1980 y los inicios de la postdictadura.

Se pretende instalar, determinar y reconocer el comportamiento relacional entre el campo artístico y el espectador – receptor de la producción – obra de arte desde el problema de la competencia artística propuesta por el autor Pierre Bourdieu. La noción de Competencia, por la cual el sujeto – espectador – receptor de la obra de arte, considerada como bien simbólico, existe como tal para aquel que está en posesión de los medios de apropiarse de ella mediante la posibilidad de descifrar la obra, es decir para el que posee el código históricamente constituido, que se reconoce socialmente como la condición de la apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad

determinada en un momento determinado del tiempo.¹

La temporalidad aludida, determina y visualiza un campo artístico de acción, de vanguardia, militante y en tensión, que a pesar del contexto institucional, se instaló en un punto de fractura entre el campo político y social de la época. Dicha instalación, sólo fue posible por la consolidación de un conjunto de trabajos de escritura, relatos y una particular narrativa que pone en circulación nuevas condiciones de producción escritural a fines de los años setenta. Estas nuevas formas de producción de textos relativos al arte en Chile, que sin lugar a dudas Nelly Richard es una cita histórica indiscutible, permitió por una parte traducir el relato ideológico de la anterior década, y por otra inscribir social y artísticamente movimientos o colectivos de vanguardia (CADA) de insospechadas consecuencias.

Estos antecedentes, que se comportan como elementos identitarios de un escenario de producción artística particular, y, en consecuencia, con una propuesta de obra “abierta” a una decodificación simbólica aparentemente re-presentativa para el universo social, tienden a transformarse paulatinamente en la postdictadura y a transformar las condiciones de desciframiento de dicho universo inversamente proporcional a la producción artística.

Por este motivo, el análisis histórico y las posibles interpretaciones del relato, la producción de texto, la escritura y la institución de un nuevo escenario productivo, permitirán una posible re-construcción del campo del arte chileno, en el último decenio de la dictadura militar y la actual transición democrática de nuestro país. Esta panorámica reconstructiva permitirá interpretar críticamente ciertas condiciones de relación entre el campo artístico y sus productores, y, el hábitus de clase como disposición de desciframiento en dicha relación.

Para tal efecto, la re-construcción del campo artístico chileno entre los años 1980-2005 tendrán como referentes tres textos que soportarán las posteriores reflexiones epistemológicas – hermenéuticas de la aplicación del concepto de Competencia Artística: **Márgenes e Instituciones**, Nelly Richard, 1986; **Historias de Transferencia y Densidad en el Campo Plástico Chileno (1973-2000)**, J.P. Mellado 2000; y **Vanguardia, Dictadura, Globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1957-2000)**, Willy Thayer, 2001.

Si consideramos analítica y metodológicamente dichos espacios de acción, la reconstrucción hermenéutica e histórica de un posible “Campo del Arte Chileno” en el período aludido, estará orientada por la obra de Pierre Bourdieu y su teoría de la sociedad como un sistema que relaciona una serie de campos con reglas de juegos particulares. En efecto, dicho autor habla de la noción de Campo como universos sociales relativamente autónomos, como campos de fuerzas, en los que se desarrollan espacios de conflicto y entre - tensión de los actores y agentes que participan al interior de dichos universos sociales. Para entender en este contexto la noción de Campo, se recomienda la ponencia realizada por Bourdieu **“Algunas Propiedades del los Campos”**, leída en la Escuela Normal Superior en noviembre de 1976 ante un grupo de filólogos e

¹ Cfr. Bourdieu, Pierre. *La Distinción*. México: Taurus, 2002, p.170 - 171

historiadores de la literatura.²

Particular atención se pondrán en diversos conceptos del autor como el de “Capital Simbólico”, el cual estaría confirmando la importancia de la producción de escritura, de textos y de obras como en el entendido de “una propiedad cualquiera, que percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica. Una propiedad que, porque responde a unas “expectativas colectivas”, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico”³

Es en este sentido que la noción de “entre - tensión” pone de manifiesto la idea de juego, muy particular si se quiere, en que los actores y protagonistas, una vez que han interiorizado sus reglas, actúan conforme a ellas y se ponen al servicio del propio juego.

Esa interiorización y aceptación de las reglas del juego, son las que determinan la mayor o menor capacidad de acción de los productores al interior del campo y las transformaciones producidas en éste. Con lo anterior, se revelan ciertas interrogantes que tendrían que sustentar el posterior problema y/o hipótesis a investigar:

Si consideramos que ciertos factores externos al campo del arte, condicionantes de su estructura y amplitud, reconocibles como conflictuantes a la autonomía del discurso y a la producción de arte en tiempos de la dictadura militar, habrían limitado la creación, expresión y su conformación, ¿equivale esto a preguntar que el mundo de la obra de arte depende de la intención del productor de dichos objetos?

Por lo tanto, ¿es posible sostener que la aparición, existencia y continuidad de las obras, de los artistas y los espacios al interior del campo, de la narrativa, textos, relatos y escrituras, es decir la instalación de un “imaginario colectivo”, posibilitó un discurso político artístico, eufemístico por una parte y tensionante por otro, que logró convivir con el discurso político institucional de la dictadura y que consolidó una particular disposición estética y condiciones de desciframiento de la obra reconocible por la gran mayoría de los actores sociales?

En otras palabras, esta relación entre los campos político y artístico en consideración al contexto histórico ¿propició la capacidad para percibir y descifrar las características propiamente “estilísticas” a partir de la competencia artística de los sujetos adquirida mediante la relación frecuente con la obra o mediante un aprendizaje explícito de las representaciones artísticas? ¿La validación de los productores tanto al interior del campo artístico como desde el exterior, estuvo determinada según sus propuestas más contestatarias al sistema político? ¿Estas producciones artísticas-políticas fueron reconocidas y descifradas precisamente por su alcance ideológico, es decir desde su función y no desde la forma?

Se podría finalmente preguntar en tanto hipótesis de trabajo lo siguiente: *¿La producción artística en nuestros días, aparentemente al des-ideologizarse en la*

² Cfr. Bourdieu, Pierre. **Cuestiones de Sociología**. España: ISTMO, 2000.

³ Cfr. Bourdieu, Pierre. **La Economía de los Bienes Simbólicos**. En www.acilbuper.com.ar/unse/bouerdieu.htm

postdictadura sitúa la experiencia de la obra de arte desde su forma y no desde su función y por tal motivo ausente de desciframiento por parte del espectador? La relación forma/función de la obra está referenciada desde la siguiente distinción: la categoría de los objetos de arte, a diferencia de otros objetos fabricados por el hombre, se definirían por el hecho de que reclama ser experimentada según una intención propiamente estética, es decir en su forma en vez de su función ⁴ .

Frente a este planteamiento ¿se comporta la competencia artística del espectador-receptor como dispositivo de legitimación del artista? ¿Es en nuestros días una variable determinante para valorar o ignorar el campo de producción artístico chileno? ¿Seguirá el desciframiento de la producción artística al interior del campo del arte chileno en manos de una elite intelectual que no ha podido “educar” una masa crítica?

Por este motivo, esta investigación puede ser un real aporte, al analizar histórica e interpretativamente las reglas del juego que imperaron y que actualmente se han transformado al interior de los diversos escenarios de producción visual partiendo de las acciones realizadas históricamente por los protagonistas. Desde ese escenario se tendrá que determinar que al interior de estas acciones se “esconde” algún tipo de juego relacionado con los espacios políticos, escriturales y visuales, en donde se reconocerán quienes son los que están jugando y cual es el espacio en el que se desarrolla este posible juego.

Por tal razón, esta “intención” es a su vez producto de normas y de convenciones sociales que intervienen en la creación artística. Sin embargo, la percepción y la apreciación de la obra dependen también de la intención del espectador, que a su vez está en función de normas convencionales que rigen la relación con la obra. De tal manera que dicha aptitud del espectador para conformarse a esas normas, definiría su competencia artística.

Finalmente, lo que ha motivado teorizar sobre una historicidad hermenéutica del arte en Chile, no es precisamente la identificación y descripción de espacios interactuantes, sino más bien y con lo anterior, reconstruir como se va históricamente constituyendo el campo de producción artístico y sus relaciones con el espectador – receptor.

2. PROBLEMATIZACIÓN: HACIA EL RECONOCIMIENTO DE UNA HIPÓTESIS DE TRABAJO

Aunque ya planteado anteriormente, reitero el problema a modo de una tentativa hipótesis: ¿La producción artística en nuestros días, aparentemente al des-ideologizarse en la postdictadura sitúa la experiencia de la obra de arte desde su forma y no desde su función y por tal motivo ausente de desciframiento por parte del espectador? (Ver el contexto y su fundamento en el apartado Fundamentación del Tema)

⁴ Cfr. Panofsky, Erwin. **El Significado en la Artes Visuales**. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Esta reflexión permite plantearnos ciertas preguntas que orientan la dirección del problema: ¿Cuál fue la relación entre el campo del arte y el campo político para que se consolidara la producción artística en Chile y no se condenara a la institucionalidad dictatorial? ¿Cuáles fueron las variables puestas en juego que posibilitaron la existencia del arte en Chile en un campo artístico restringido y censurado por la institucionalidad del campo político? ¿Cuáles fueron las consecuencias de la "entre -tensión" o juego relacional producido entre el campo del arte chileno y el campo político social en el contexto postdictadura militar? ¿Serán acaso dichas consecuencias reflejo y condición de producción de la conciencia que una época puede tener de sí misma?, y finalmente, ¿Serán aquellos soportes epistemológicos de la discursividad teórica y la producción plástica del campo, los factores que se instalaron en el contexto postdictadura para limitar, condicionar y transformar las condiciones de desciframiento en el espectador-receptor al interior del campo del arte?

En forma aparente, puede parecer una cuestión obvia, sin embargo, al interior del universo social, y, precisamente en el comportamiento de los agentes sociales que integraron el campo político - militar y el campo del arte, con su autonomía relativa, permite realizar un interesante e inquietante análisis proyectivo de las condiciones relacionantes entre el campo artístico y el universo social, sobre su constitución, sus relaciones internas (validación y legitimación de los artistas) y la instalación de diversas formas de producción y recepción de las diversas distinciones que los sujetos sociales realizan para entender y valorar el rol del ARTE en Chile.

Por tal motivo, para Bourdieu "la obra de arte adquiere sentido sólo para aquel que posee un código específico para codificarla", es decir la adquisición de este código, y las determinadas competencias estéticas, son el producto de los efectos acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y la Escuela. En otras palabras, codificar es la manera de llevar a la práctica las reglas del mencionado juego al interior del campo.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Instalar una reflexión crítica en torno al comportamiento del concepto de COMPETENCIA ARTÍSTICA propuesto por el autor Pierre Bourdieu en la relación entre el campo de producción del arte chileno y el universo social, con el fin de dilucidar algunas variables internas y externas al campo, que tenderían a reflejar la situación de validación o des-legitimación de éste.

3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

1.- Determinar y relacionar la noción de "campo" político, de poder, campo intelectual, de arte, etc. como espacios donde los agentes pueden actuar bajo reglas que conforman y

estructuran dicho concepto.

2.- Reconstruir a través del análisis crítico de los textos **“Márgenes e Instituciones”** de Nelly Richard, **“Historias de Transferencia y Densidad en el Campo Plástico Chileno (1973-2000)”** de J.P. Mellado y **“Vanguardia, Dictadura, Globalización (La serie de las artes visuales en Chile, 1957-2000)”** de Willy Thayer, la historicidad del Campo de Producción del Arte chileno en el período comprendido entre 1980 y la postdictadura.

3.- Relacionar el concepto de competencia artística propuesto por Bourdieu y la situación de producción-recepción actualmente participante en el campo del arte chileno.

4.- Seleccionar y Analizar las principales fuentes bibliográficas escritas por Pierre Bourdieu, que permitan asociar con otras nociones el concepto de competencia artística en la génesis histórica de la validación y/o des-legitimación del campo del arte en nuestros días.

5.- Proponer elementos de juicio que permitan reflexionar sobre el papel (enjeux) que deberían jugar los constituyentes del campo artístico chileno como agentes de transformación críticos del actual panorama de producción del arte en Chile.

4. DISEÑO METODOLÓGICO

4.1 NIVEL EPISTEMOLÓGICO

Este estudio se sustenta en el método hermenéutico – dialéctico. Su fundamento radica en que dicho método “soporta” toda investigación que se inicie con la observación de los datos o hechos y la interpretación de su significado.

La credibilidad de la generación de nuevos conocimientos en esta investigación, dependerá del nivel de precisión e identificación de textos y relatos, de su rigor en el tratamiento metodológico, de la sistematización con que se presente todo el proceso y de la actitud crítica que acompañe al conocimiento.

La hermenéutica aparece de manera explícita, pero en forma implícita está presente a lo largo de toda la investigación: en la elección del enfoque y de la metodología, en el tipo de preguntas que se formulan para obtener nuevos conocimientos, en la recolección de la información y, por último, en el análisis de dichos datos. Todos estos pasos implican una actividad interpretativa.

En consecuencia, la hermenéutica tendría como misión descubrir los significados de las historias, interpretar lo mejor posible las palabras, los escritos, los textos y, en general, el comportamiento de los actores involucrados, conservando su singularidad en el contexto que interesa investigar.

Por de pronto, algunas preguntas que serán puntos de interpretación para este trabajo y que sustentan preliminarmente un **nivel epistemológico**:

¿Qué mecanismos adopta el campo del arte para mantener su autonomía con un alto grado de imposición y de control en el contexto del autoritarismo de 1980? ¿Es ésta imposición la que permite la aparición del discurso del texto, el discurso de los creadores de las obras y el discurso de los espacios de exposición? ¿Fue la relación de fuerzas entre el campo del arte y el campo político lo que permitió la consolidación del arte en Chile? Si esto fuese así ¿Es posible descubrir dichas fuerzas al interior de los textos, relatos y escritura de la vanguardia?

Y finalmente, ¿La diversidad de fuerzas en la intersección de campos definió precisamente la autonomía del campo del arte en Chile? Por tal motivo, y, en términos epistemológicos se pretende constituir un cuerpo de conocimiento teórico y reflexivo a partir de la siguiente interrogante:

¿Será el eufemismo del lenguaje plástico en nuestros días (validación de la obra por parte del productor desde su forma y no desde su función) lo que ha consolidado el distanciamiento entre institucionalidad y vanguardia, entre obra y espectador? ¿Será simplemente una "cuestión de lenguaje" no considerado por la Familia y la Escuela?

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1 CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS EN TORNO A LA CONSTITUCIÓN DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN: LA NOCIÓN DE CAMPO Y ALCANCES TEÓRICOS PROPUESTOS POR PIERRE BOURDIEU

La construcción de la realidad social no se articula en una suspensión aparente y vacía, sino que está sometida a relaciones conflictuantes y estructurantes que permiten constituir e identificar la génesis del universo social. Dicho universo, se constituye a partir de la relación de los diversos campos de producción que se establecen y configuran la realidad social, política, productiva y cultural en un contexto espacio-tiempo determinado. En este sentido, el concepto de campo es central en la perspectiva de Pierre Bourdieu, en la medida en que permite construir el espacio de juego donde se insertan las prácticas sociales y culturales que son analizadas en esta investigación.

Su verdadero valor está asociado a una problemática de investigación concreta. Las características esenciales de su construcción y que metodológicamente se inscriben en este estudio son: la puesta en marcha de un pensamiento relacional, que pone el acento en las relaciones y, en la incorporación de la dimensión histórica contextual. Ambas

características implican consecuencias metodológicas que deben tenerse en cuenta a la hora de abordar la realidad social. Asumiendo Bourdieu la analogía con el juego, se analizan algunas propiedades de los campos - las propiedades generales- y lo que allí se juega, la dinámica de ese juego y su relación con el espacio social global.

El sujeto en todas las actividades que realiza, busca el poder económico, político, religioso, cultural, etc., a través de objetos específicos, de esta forma se establecen y se conforman las diferentes categorías del espacio social, los diferentes campos. El autor justifica la construcción de esta categoría conceptual sosteniendo que “se trata de una idea extremadamente simple, cuya función negativa es bastante evidente. Digo que para comprender una producción cultural (literatura, arte, ciencia, etc), no basta con referirse a su contenido textual, pero tampoco con referirse al contexto social y conformarse con una puesta en relación directa del texto y el contexto (...) Mi hipótesis consiste en suponer que entre esos dos polos, muy distantes, entre los cuales se presume, un poco imprudentemente, que puede pasar la corriente, hay un universo intermedio que llamo *campo* literario, artístico, jurídico o científico, es decir, el universo en el que se incluyen los agentes y las instituciones que producen, reproducen o difunden el arte, la literatura o la ciencia. Ese universo es un mundo social como los demás, pero que obedece a leyes sociales más o menos específicas (...) la noción de campo pretende designar ese espacio relativamente autónomo, ese microcosmos provisto de sus propias leyes”⁵

Cualquier campo, se constituye como campo de fuerzas y un campo de luchas por transformar ese campo de fuerzas. En un primer momento se puede describir como un mundo físico, que comprende relaciones de fuerza y de dominación. Bajo estas condiciones, lo que determina nuestras maneras de pensar, las proyecciones científicas, los *habitus* de creación, los lugares de publicación, los temas por los cuales nos inclinamos, los objetos de nuestra atención, etc, es la estructura de la relaciones objetivas entre los diferentes agentes o productores, la cual condiciona –directa o indirectamente- lo que éstos pueden hacer y no hacer, es decir, aquello que está en juego. Preliminarmente se puede sostener que el *habitus* se refiere al sistema dinámico de disposiciones y posiciones que se desarrollan en el campo. Un individuo va formando su manera de ver el mundo de acuerdo con los capitales adquiridos en la práctica social que le corresponde vivir. Así, la familia y la escuela son los principales aportantes de estos capitales. Estas disposiciones generan una determinada posición en los campos; pero, a su vez, las posiciones van creando las disposiciones que se adquieren.

Ahora bien, los objetos en juego representan algún tipo de capital específico. El capital es lo que cada individuo posee o anhela poseer: cierta posición social (capital social), bienes materiales (capital económico), conocimientos (capital cultural) o determinada valoración del mundo (capital simbólico). Por lo tanto, los campos de producción se delimitan según se mantengan en ellos alguno de estos tipos de capital. En el campo del poder estos capitales se encuentran en tensión, ejerciendo presiones unos sobre otros.

Los tipos de capital se encuentran interrelacionados y complementados en su estructura y valoración. El capital simbólico es, al parecer, el de más difícil adquisición,

⁵ Bourdieu, Pierre. **Los Usos Sociales de la Ciencia**: Buenos Aires, Argentina, INRA, 2000, p. 74

pues es imposible heredarlo - como el económico- se aprehende luego de un proceso de formación. Siempre se funda en actos de conocimiento y reconocimiento por parte de quienes lo poseen y lo aspiran. Consiste este reconocimiento en la autoridad ejercida y otorgada por el conjunto de pares, que a su vez se comportan como competidores en la adquisición de este capital. El capital cultural se adquiere también durante la formación, inicial o académica, pues se trata de los conocimientos que posee un individuo, ya sea sobre un arte, una ciencia o un oficio. Desde esta perspectiva, “la estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orientan las estrategias ulteriores. Esta estructura, que constituye el principio de las estrategias destinadas a transformarla, está ella misma siempre en juego: las luchas que tienen lugar en el campo tienen por objetivo (enjeux) el monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característica del campo considerado, es decir, en definitiva, la conservación o la subversión de la estructura de la distribución del capital específico”⁶

Como en toda relación de producción, los agentes y/o productores determinan circulaciones estructurantes, que Bourdieu las identifica en términos análogos a la concepción del juego. Lo que está en juego no es si no el capital que ha logrado mantener la relaciones de poder al interior de los campos productivos. “Un campo (...) se define entre otras cosas definiendo objetos en juego (enjeux) e intereses específicos, que son irreductibles a los objetos en juego (enjeux) y a los intereses propios de otros campos (no se puede hacer correr a un filósofo tras los objetos en juego de los geógrafos), y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo (...) Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego y personas dispuestas a jugar el juego”⁷. De alguna manera, los productores se ponen al servicio del propio juego, lo que implica una suerte de interiorización y cuasi “automatismo” de las reglas del juego, que son las que determinan la capacidad de acción de los jugadores con el habitus generado en los diversos campos sociales.

El propósito final de la interpretación del cuerpo teórico de Bourdieu, radica en deducir las reglas del juego partiendo de las acciones observables y presumiblemente objetivadas de los productores al interior de sus campos de producción. Bajo esta premisa, se tendría que establecer quienes son los que están jugando, cual es el espacio en el que se desarrolla ese posible juego –campo- y, una vez establecidas todas estas consideraciones, deducir de las acciones qué tipo de juego es el que se desarrolla. Parafraseando al autor, la noción de juego se definiría como el conjunto de todas las acciones posibles, reglas, escenarios, productores, beneficios y costos, estrategias, que se pueden objetivar al interior de los campos productivos.

Considerando estas premisas, es posible deducir que las disposiciones subjetivas al interior de los campos de producción, inscriben una red de relaciones objetivas tanto de dominación-subordinación, como de complementariedad-antagonismo entre las

⁶ Bourdieu, Pierre. **Algunas Propiedades de los Campos, en Cuestiones de Sociología**. Madrid, España: Istmo, 2000, p.113

⁷ Idem. Ant. p. 114

posiciones ocupadas por los agentes al interior del campo productivo. Dichas posiciones, están definidas por su relación con las demás posiciones, es decir, por la adquisición y mantenimiento, en mayor o menor medida del capital.

Todas las posiciones en su existencia, dependen de la contextualidad histórica que imponen a sus participantes, de su situación actual y proyectiva en la estructura del campo, es decir “el campo de las tomas de posición posibles se presenta en el sentido de la inversión y de la colocación bajo la forma de una determinada estructura de probabilidades, de beneficios o de pérdidas probables, tanto en el plano material como en el plano simbólico”⁸

En este sentido, los productores de capital simbólico, en un estado determinado de las relaciones de fuerza al interior de los campos, monopolizan –más – menos- el capital particular, fundamento de poder o de la autoridad constitutiva característica de un campo.

Este poder, de facto o de derecho, se inclina por las estrategias de conservación, las que en los campos de producción de capital cultural, tienden a la defensa de la ortodoxia, mientras los menos provistos de capital se inclinan por estrategias de subversión, las que Bourdieu llama las de la herejía. Siguiendo al autor “es la herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica –que frecuentemente va unida a la crisis- con la doxa, la que saca a los dominantes de su silencio y les impone producir el discurso defensivo de la ortodoxia, pensamiento derecho y de derechas cuyo objetivo es restaurar el equivalente a la adhesión silenciosa de la doxa”⁹. Por este motivo, la entrada al campo de producción necesita de la internalización y/o conocimiento a modo de disposición/posición del capital que está en juego, desde su interior y desde la internalización de su estructura histórica. Bourdieu es preciso al sostener que “quienes adquirieron lejos del campo en que se inscriben unas disposiciones que no son las que exige ese campo, corren el riesgo, por ejemplo, de estar siempre desfasados, desplazados, mal ubicados, incómodos en su pellejo, a contrapelo y a destiempo, con todas las consecuencias que ustedes se podrán imaginar”.¹⁰ Sin embargo, los sujetos o productores también pueden entrar en lucha con las fuerzas del campo, resistirse a ellas y, en vez de replegar sus acciones y disposiciones a las estructuras, intentar modificarlas para reconstituirlas como un dispositivo des-estructurante. Dicotomía planteada en la dialéctica ortodoxa-heterodoxa. En consecuencia, toda tentativa para instituir una nueva división tiene que contar con la resistencia de quienes, ocupando la posición dominantes en el espacio así dividido, tiene interés en la perpetuación de una relación dóxica con el mundo social que lleva a aceptar como naturales las divisiones establecidas o negarlas simbólicamente por la afirmación de una unidad de mayor rango. Dicho en otras palabras, los dominantes se unen entre sí con el consenso, acuerdo fundamental sobre el sentido del mundo social convertido así en mundo natural, dóxico fundado en el acuerdo sobre los principios de división. Por el contrario, los dominantes, al no poder restaurar el silencio de la doxa, al no encontrar

⁸ Bourdieu, Pierre. **Las Reglas del Arte**. Barcelona, España: Anagrama, 1995, p. 354

⁹ Bourdieu, Pierre. **Algunas Propiedades de los Campos**. Op. Cit. p.114

¹⁰ Bourdieu, Pierre. **Los Usos Sociales de la Ciencia**. Op. Cit. p. 81

nada que volver a decir sobre el mundo social tal como ese mundo es, se esfuerzan por imponer universalmente, por medio de un discurso impregnado de la simplicidad y de la transparencia del sentido común, el sentimiento de evidencia y de necesidad que ese mundo les impone. (...) Doxa: opinión, enseñanza; Ortodoxo: orthos, recto, derecho; Heterodoxo: heteros, diferente.¹¹

Finalmente, los campos de producción son objeto de lucha, tanto en su representabilidad o imaginario colectivo como en su realidad. Esta lucha se determina en consideración a la inserción de los productores-sujetos o agentes en la estructura interna del campo y en sus consecuentes posiciones en torno a la constitución de su capital. Este hecho se entiende, en la medida que la adquisición o mantenimiento del capital se transforma en una estrategia de incorporación o de legitimación del productor. En consecuencia “ esas estrategias se orientan, ya sea hacia la conservación de la estructura, ya hacia su transformación, y en términos generales se puede comprobar que cuánto más ocupa la gente una posición favorecida en aquella, más tiende a conservar a la vez la estructura y su posición, en los límites, no obstante, de sus disposiciones (es decir de su trayectoria social, su origen social), que están más o menos de acuerdo con su posición”¹²

2.1.2. EL HABITUS COMO DISPOSICIÓN Y TOMA DE POSICIÓN AL INTERIOR DE LOS CAMPOS DE PRODUCCIÓN

El concepto de habitus permite explicar cómo en la medida que las estructuras objetivas se integran en los productores, mediante la inculcación y apropiación, los distintos niveles de dichas estructuras, se transforman en disposiciones duraderas y determinan que los productos de una misma estructura contengan un sistema común de disposiciones.

El habitus es el concepto que permite a Bourdieu relacionar lo objetivo (la posición en la estructura social) y lo subjetivo (la interiorización de ese mundo objetivo). El autor lo define como “estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas [...] es también estructura estructurada: el principio del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales. [...] Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la diferencia constitutiva de la posición, el habitus aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadadas y enclasantes (como productos del habitus), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a éstas y tienden por consiguiente a percibir las como naturales”

13

¹¹ Cfr. Bourdieu, Pierre. **Economía de los Intercambios Lingüísticos**, Akal, Madrid, España, 1985, en www.acilbuper.com.ar/unse/bouerdieu.htm

¹² Bourdieu, Pierre. **Los Usos Sociales de la Ciencia**. Op. Cit. p. 82

¹³ Bourdieu, Pierre. **La Distinción**. Op. Cit. p.170 - 171

El habitus es un sistema de esquemas para la elaboración de prácticas concretas: la estructura social de la subjetividad. La progresiva interiorización del mundo exterior que realizan los sujetos sociales marca sus formas de percibir, sentir, hacer y pensar en cierta dirección. Estas "disposiciones", si bien son modificables en el transcurso de la existencia, están fuertemente integradas y tienden a resistir el cambio marcando cierta continuidad en la vida de una persona. Más aun, pueden relacionarse de una esfera a otra, de tal forma que una "disposición" adquirida en el marco de una experiencia familiar puede terminar influyendo en el área profesional. Los habitus individuales son completamente singulares, porque pese a que hay clases de habitus (próximos en términos de existencia y desarrollo) y habitus de clase, cada uno de ellos combina de manera específica una diversidad de experiencias sociales.

Los "principios generadores" que éstos encierran buscan aportar una serie de respuestas posibles a una gama de situaciones, a partir de un limitado esquema de acción y pensamiento (lo que reproduce la estructura social), pero también permiten la innovación cuando se encuentran ante contextos inéditos. Así, en toda práctica social, en todo juego al interior de cada campo, el habitus responde ante situaciones dadas. Cada agente ingresa a un campo con disposiciones que determinan la posición que va a tomar en relación con las demás, ya establecidas. En el campo artístico, esas posiciones se plasman a manera de toma de posición, de discurso específico: las obras de arte.

Estos agentes entran al juego porque acatan las reglas ya establecidas en él, ingresan al espacio de los posibles, es decir que se les impone una "herencia acumulada por la labor colectiva (...) se presenta así a cada agente como un espacio de posibles, es decir como un conjunto de imposiciones probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles" ¹⁴. No está demás decir que los productores, también tienen la posibilidad de ir modificando las reglas del juego. Es por ello que un campo nunca permanece estático, cambia según las situaciones, deviene su historicidad.

Nestor García Canclini en su ensayo La sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu, sostiene que el habitus, "generado por las estructuras objetivas, genera a su vez las prácticas individuales, da a la conducta esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Por ser "sistemas de disposiciones durables y transponibles, estructuras predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes", (Bourdieu) el habitus sistematiza el conjunto de las prácticas de cada persona y cada grupo, garantiza su coherencia con el desarrollo social más que cualquier condicionamiento ejercido por campañas publicitarias o políticas. El habitus "programa" el consumo de los individuos y las clases, aquello que van a "sentir" como necesario. "Lo que la estadística registra bajo la forma de sistema de necesidades -dice Bourdieu- no es otra cosa que la coherencia de elecciones de un habitus". ¹⁵

En este análisis, cabe sostener la siguiente interrogante ¿Qué relación posee la noción de campo de producción con el concepto de habitus? ¿Se encuentran en una

¹⁴ Bourdieu, Pierre. **Las Reglas del Arte**. Op. Cit. p. 348

¹⁵ Ver página cibergráfica www.catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/acanclin1.html

relación de interdependencia al momento de reconocer y explicar la constitución de un campo de producción? Bourdieu define la relación entre habitus y campo como una relación de condicionamiento que precede a una relación de conocimiento, en donde ésta última depende de la primera, que es la que da forma al habitus, y una vez constituido éste, actúa legitimando al campo dotándolo de sentido y valor. La realidad se verifica subjetiva y objetivamente: es interiorizada (incorporada) con la estructuración que impone el campo al habitus y es exteriorizada (manifestada) en cada situación con el sistema de disposiciones que construye el habitus en los productores. La adquisición del habitus es dialéctica, nunca culmina, se modifica con cada nueva situación que se vive. Bourdieu utiliza el concepto de trayectoria para dejar claro el dinamismo de este proceso: “Toda trayectoria social debe ser comprendida como una manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del habitus; cada desplazamiento hacia una nueva posición, en tanto que implica la exclusión de un conjunto más o menos amplio de posiciones sustituibles y, con ello, un estrechamiento irreversible del abanico de posibilidades inicialmente compatibles, marca una etapa del proceso de envejecimiento social”¹⁶ Esta relación dialéctica que se establece entre situación y habitus, da origen a las prácticas sociales que Bourdieu explica como un juego, en donde cada agente es un jugador que al haber internalizado las reglas provistas por el campo (históricamente constituido) no las razona ni las cuestiona, pero a su vez, cada agente interpreta estas reglas de acuerdo a su posición dentro del campo y las internaliza de manera consciente y también inconsciente. Es, ante todo, la interiorización y la incorporación en las estructuras mentales de los distintos tipos de capital, de allí que en algunos momentos, Bourdieu hable del habitus como pre-reflexivo.

Finalmente, el concepto de habitus lo podemos sintetizar en:

- a) Un sistema de disposiciones duraderas, eficaces en cuanto esquemas de clasificación que orientan la percepción y las prácticas -más allá de la conciencia y el discurso-, y funcionan por transferencia en los diferentes campo de producción.
- b) Estructuras estructuradas, en cuanto proceso mediante el cual lo social se interioriza en los individuos, y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas.
- c) Estructuras predisuestas a funcionar como estructurantes, es decir, como principio de generación y de estructuración de prácticas y representaciones.

2.2 RELACIONES ESTRUCTURANTES ENTRE EL CAMPO DE PODER Y EL CAMPO POLÍTICO

Como se planteó anteriormente, el universo social se constituye a partir de la relación entre los productores y/o agentes sociales, quienes en disposiciones y posiciones estructurantes configuran un habitus de acción en un espacio determinado, el cual

¹⁶ Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte*, Op. Cit. p. 384

materializa los llamados campos de producción. Bajo esta perspectiva, ¿Cómo pensar el tema del poder? ¿Cómo explicar y comprender las prácticas sociales a partir de esta categoría de análisis? ¿Cómo definir el tema del poder al interior del Campo de Producción? En términos precisos, el interés de esta investigación no radica en el análisis del tema del Poder en términos de evidencialidad, sino más bien, comprender y asumir cómo el poder se pone en circulación al interior de los campos de producción como forma legítima de constituir las relaciones de habitus de los integrantes de este espacio social y su definición y orientación del campo productivo. En este sentido, preliminarmente se puede sostener que el campo de poder corresponde a un espacio de relaciones en donde se determinan diversas fuerzas entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer un capital necesario para ocupar posiciones hegemónicas o dominantes al interior de los diversos campos que comprende el universo social.

Se puede sostener que el Poder es constitutivo de la sociedad ya que se encuentra al interior de las cosas y los cuerpos, en los campos y en los habitus, en las instituciones y en los sujetos. Consecuente con lo anterior, la dinámica de los campos precisamente pone en juego la adquisición del poder mediante la posición que cada productor posee al interior de los campos.

Es en esencia una fuerza que atraviesa todos los escenarios en los que se desarrolla la vida humana. Michael Foucault, en su libro **La Microfísica del Poder**, sostiene claramente que "en una sociedad como la nuestra, pero en el fondo de cualquier sociedad, relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio de poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionen en, y a partir de esta pareja." ¹⁷ No importa la legitimidad del mismo, si emana de los intereses de un grupo hegemónico o si es producto de la voluntad de la mayoría.

Foucault parte de la base de que existen dos dimensiones donde se consolidan las prácticas sociales, cada una de ellas tiene sus propios mecanismos de legitimación y actúan como "centros" de poder para elaborar su discurso y su validación. Una de ellas está constituida por la ciencia, la segunda por todos los elementos integrantes que pueden definir la cultura o el espacio social. Lo ideológico, las diferenciaciones de género, las prácticas discriminatorias, las normas y los criterios de normalidad, están dentro de esta segunda dimensión. Tanto una como otra relacionadas en un tiempo y un espacio determinado. Para profundizar el alcance ideológico del concepto de poder, Foucault sostiene que "El análisis tradicional de los aparatos de Estado no agotan sin duda el campo del ejercicio y del funcionamiento del poder. La gran incógnita actualmente es: ¿quién ejerce el poder? Y ¿dónde lo ejerce? Actualmente se sabe prácticamente quién explota, a dónde va el provecho, entre qué manos pasa y dónde se invierte, mientras que el poder.... Se sabe bien que no son sólo los gobernantes los que detentan el poder. Pero la noción de clase dirigente no es ni muy clara ni está muy elaborada. Dominar, dirigir, gobernar, grupos en el poder, aparato de Estado, etc, existen toda una gama de nociones que exigen ser analizadas. (...) Por todas partes en donde

¹⁷ Foucault, Michel. **La Microfísica del Poder**. Madrid, España: Ediciones de la Piqueta, p. 139 - 140

existe el poder, el poder se ejerce. Nadie, hablando con propiedad, es el titular de él; y sin embargo, se ejerce siempre en una determinada dirección, con los unos de una parte y los otros de otra”¹⁸

Utilizando la genealogía como sistema Foucault llega a la conclusión de que la instauración de la sociedad moderna supuso una transformación sustantiva en la consagración de nuevos instrumentos a través de los cuales canalizar el poder. De manera paralela se construyó un conjunto extenso de discursos que confirieron fuerza y capacidad de expandirse a esas nuevas formas de poder. Este ya no se basa como en el pasado en la fuerza y su legitimación religiosa. Dado que como afirma, el hombre en su actual dimensión, es una creación reciente. Por esta razón, el poder debe materializarse a través de diferentes formas de disciplinamiento. Es necesario que pase a formar parte del propio sujeto. Para alcanzar esta meta debe estructurarse una interacción de poderes relacionados que van conformando en su desarrollo a los sujetos. " El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consintiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, transita transversalmente, no está quieto en los individuos”¹⁹ .

Estos elementos de Foucault, nos permiten entender la relación conflictuante entre el campo de producción y la constitución de los productores. Si bien es cierto, que el campo de poder se configura a partir de la adquisición del capital simbólico de cada campo productivo, es desde este escenario donde se produce la ruptura social con la objetivación del habitus y la constitución del poder político. Es decir, no es sino por vía del discurso político – en tanto poética - que estos esquemas de percepción, de apreciación y de acción interiorizados por los productores en sistemas de disposiciones a sentir, a pensar, a actuar y a percibir, al interior del campo de poder, se manifiestan como una manera de aceptar las condiciones sociales más que a intentar modificarlas.

Siguiendo a Bourdieu “en un estado del campo en el que se ve el poder por todas partes, como en otros tiempos se rechazaba el reconocerlo allí donde salta a los ojos, no es inútil recordar que es necesario saber descubrirlo allí donde menos se ofrece a la vista, allí donde está más perfectamente desconocido, por tanto reconocido: el poder simbólico, es en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o incluso que lo ejercen”²⁰

Por otra parte, los sistemas simbólicos constituyen instrumentos de conocimiento y comunicación, el cual aparece como poder en tanto posibilidad de construcción de la realidad y del sentido inmediato del mundo social. Por este motivo, se instala el puente de

¹⁸ Idem. Ant. p.90

¹⁹ Idem. Ant. p. 142

²⁰ Bourdieu, Pierre. **Intelectuales, Política y Poder**. Buenos Aires, Argentina: Eudeba, 2000, p.66

relación entre el poder y lo político, en la medida que se definen los símbolos como instrumentos de integración social en tanto instrumentos de conocimiento y de comunicación. Se comportan como elementos de consenso sobre el entendimiento del mundo social, y por sobre todo, contribuyen a la reproducción del orden social.

Esta contribución permite entender el tema del poder y la constitución del campo político, en la dimensión bourdeana, ya que las producciones simbólicas serían en consecuencia, instrumentos de dominación. Por tal motivo ¿un cuerpo de ideas-una ideología- tiende a conformar los intereses particulares de los agentes sociales y/o productores de los campos como políticas hegemónicas de acción? Bourdieu es claro al sostener que “las ideologías sirven a los intereses particulares que ellas tienden a presentar como intereses universales, comunes al conjunto del grupo. La cultura dominante contribuye a la integración real de la clase dominante, asegurando una comunicación inmediata entre todos su miembros y distinguiéndolos de las otras clases”²¹ .

La cultura dominante, produce este efecto ideológico, disimulando la función de división bajo la función de comunicación. Lo anterior se entiende, si precisamos desde el autor que “la cultura que une (medio de comunicación) es también la cultura que separa (instrumento de distinción) y que legitima las distinciones constriñendo a todas las culturas (designadas como sub-culturas) a definirse por su distancia con la cultura dominante”²² . Por otra parte, esta “lucha simbólica”, concepto que propone Bourdieu para entender el efecto ideológico, determina la definición del principio de dominación legítima, al contraponerse lo dominante – ortodoxo y lo dominado – heterodoxo, es decir, el poder y lo político con la disposición y posición de los productores de cada campo. De esta manera, por intermedio del habitus, que define la relación con la posición al interior del campo, y por lo tanto las posturas prácticas o explícitas en y sobre el mundo social, en alguna medida quedan determinadas las “opiniones políticas” o disposiciones preferenciales en la definición e inclinación dominante del campo. “Es evidente que no es posible explicar por completo las prácticas o las opiniones políticas (...) donde hay que distinguir, por lo menos el efecto de la trayectoria que conduce de la posición original a la posición actual; el efecto de los condicionamientos sociales, inscritos en una condición particular, y especialmente importante cuando se trata de entender las posturas políticas como posturas expresadas en el mundo social; el efecto de inculcación, propiamente dicho, al recibirse la educación política, así como la educación religiosa que es una forma eufemistizada de la primera, desde la infancia y la familia, por lo menos en parte, determinan la condición de posición”²³ .

2.2.1 LAS PRODUCCIONES SIMBÓLICAS COMO INSTRUMENTOS DE

²¹ Idem. Ant. p.68

²² Idem. Ant. p. 70

²³ Bourdieu, Pierre. **La Distinción**, Op. Cit. p.450

DOMINACIÓN Y DE PODER POLÍTICO

En primer lugar, deberíamos sostener que la cultura es unificadora y con un fuerte carácter político. Es decir, el Estado contribuye a la unificación de la diversidad cultural al unificar todas las estructuras codificables, en particular lo jurídico y lo lingüístico. Así, se logra homogeneizar las formas de comunicación, en tanto operación y dispositivo crítico desde instancias educativas hasta rituales sociales. Casi por evidencia, el Estado contribuye a modelar las estructuras mentales e impone principios y estrategias de visión y mantenimiento como forma de división común. El “estado político” al imponer e inculcar universalmente una cultura dominante, plantea la interrogante que fundamenta la dominación: ¿se originará desde la estructura escolar? Parece ser más que un hecho que el sistema escolar, principalmente desde la enseñanza de la historia, instaure “simbólicamente” el carácter nacional de la dominación.

Desde este escenario, se logra desprender la noción de capital simbólico que vendría a significar cualquier especie de capital, físico, económico, cultural o social, que es percibido por los productores integrantes de los campos productivos, como una forma de reconocimiento (percepción) en tanto condición de valor. Precisamente, este valor construido socialmente, es percibido a través de las categorías o matrices epistémicas de percepción que son el producto de la incorporación de visiones y/o divisiones, necesariamente constituidas como disposiciones y posiciones que permiten construir y concentrar simbólicamente el capital –cultural, científico, educacional, etc- como forma de dominación ¿política?. Al respecto, Bourdieu sostiene que “en cuanto instrumentos estructurados y estructurantes de comunicación y de conocimiento, los sistemas simbólicos, cumplen su función política de instrumentos de imposición o de legitimación de la dominación, que contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica) aportando el refuerzo de su propia fuerza a las relaciones de fuerza que las fundan, y, contribuyendo así, según la expresión de Weber, a la domesticación de los dominados”²⁴

El campo de producción simbólica es un microcosmos donde se instaure el conflicto “simbólico” entre los distintos grupos sociales o (clases) –concepto de Bourdieu-, es decir, sirviendo a sus propios intereses, en el interior del campo de producción, la clase dominante sirve a su vez, a los intereses de los grupos exteriores al campo de producción. “La clase dominante es el lugar de una lucha por la jerarquía de los principios de jerarquización: las fracciones dominantes, cuyo poder descansa sobre el capital económico, apuntan a imponer la legitimidad de su dominación, ya sea por su propia producción simbólica, ya sea por la intermediación de las ideologías conservadoras que no sirven verdaderamente jamás a los intereses de los dominantes sino por añadidura”²⁵

Siendo más específico en el análisis relacional e interpretativo de la dinámica del campo de poder – político, habría que buscar el poder de dominación que la clase “dirigente” consigue desde el Estado, a partir de estructuras cognitivas que, como formas de conciencia, se instalan como disposiciones del cuerpo en tanto obediencia y razón.

²⁴ Bourdieu, Pierre. **Intelectuales, Política y Poder**. Op. Cit. p.69

²⁵ Idem. Ant. p. 69

Aunque si bien es cierto, no es propósito de esta tesis estructurar el campo de poder de manera tan “microscópica”, podemos deducir que un habitus de clase o de campo también es reconocible desde la conciencia o inconciencia corporal. Recuerda esta deducción la obra conflictuante de Foucault, **Vigilar y Castigar**, que expone como los “cuerpos dóciles” se dejan seducir por una coerción permanente, simbólicamente productiva “constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos. A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar disciplinas”²⁶

Se precisa este apartado con un texto, poco frecuente en la lectura de Bourdieu, que tiende a delatar la función política del campo de poder, en tanto condición de apropiación productor-producción, al interior de los universos sociales:

“En nuestras sociedades el Estado contribuye en una parte determinante a la producción y a la representación de los instrumentos de construcción de la realidad social. En tanto estructura organizacional e instancia reguladora de las prácticas ejerce permanentemente una acción formadora de disposiciones durables, a través de todas las violencias y las disciplinas corporales y mentales que impone universalmente al conjunto de los agentes. Dicho de otro modo, impone e inculca todos los principios de enclasmamiento fundamentales, según el sexo, según la edad, según la “competencia”, etc., y está en el principio de la eficacia simbólica de todos los ritos de institución, de todos aquellos que son el fundamento de la familia, por ejemplo, y también de todos aquellos que se ejercen a través del funcionamiento del sistema escolar, luego de la consagración, donde se instituyen entre los elegidos y los eliminados diferencias durables, a menudo definitivas, a la manera de aquellas que se instituye en el ritual de armarse caballero de la nobleza”²⁷ .

En consecuencia, el capital simbólico sólo existe en la medida que es percibido por los otros productores o agentes como un valor. Es decir, no tiene una existencia necesariamente real, sino un valor efectivo que se instaura por el reconocimiento por parte de los demás de un “poder” actuante sobre los sujetos. Para que ese reconocimiento se produzca, tiene que haber un consenso social, de campo o disciplinar sobre el “valor del valor”. Por lo tanto, cuando Bourdieu habla de una “teoría de la violencia simbólica”, sostiene que en la percepción que se posee de ese valor, genera una serie de acciones cuya función es la construcción de la creencia de la necesidad de apropiación de dicho valor, y por lo tanto, el reconocimiento de ese capital.

Finalmente, la neutralización o des-legitimación del poder simbólico, como poder de imposición, supone una toma de conciencia de lo arbitrario, en la medida que destruye las falsas evidencias de la ortodoxia y constituye el poder de la movilización que el

²⁶ Foucault, Michel. **Vigilar y Castigar**. México: Siglo XXI, 1981, p. 141

²⁷ Pierre Bourdieu, **Espíritus de Estado. Génesis y Estructura del Campo Burocrático**. Este artículo apareció originalmente en Actes de la Recherche en Sciences Sociales, N° 96-97, marzo de 1993, pp.49-62. en www.politica.com.ar/Filosofia_politica/Espiritus_de_Estado_bourdieu.htm

discurso heterodoxo moviliza y subvierte como poder simbólico. Esta situación queda de hecho manifiesta, cuando Bourdieu sostiene que “en el campo político, lo que triunfa son las preposiciones que Aristóteles llamaba endóxicas, es decir, aquellas a las cuales se está obligado a tener en cuenta, porque gente que cuenta quisiera que ellas fueran verdaderas. (...) Por esta razón, incluso cuando son totalmente contrarias a la lógica o a la experiencia, estas ideas-fuerza pueden imponerse porque tienen para ellas la fuerza de un grupo, y porque no son ni verdaderas ni incluso probables, sino plausibles, es decir adecuadas para recibir la aprobación y el aplauso de la mayoría”²⁸.

2.3 RELACIONES ESTRUCTURANTES ENTRE EL CAMPO INTELECTUAL Y EL CAMPO ARTÍSTICO

“No hay democracia efectiva sin verdadero contra-poder crítico. El intelectual es uno de ellos y de primera magnitud”.

Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu, en **Las Reglas del Arte** explica la dinámica del campo intelectual - literario en particular y de la condición de producción del arte en general. Sin embargo, este, al igual que todo campo artístico (música, pintura, escultura) y científico, se inscribe en la producción cultural, es decir, que el objeto en juego y el capital en disputa, es de tipo cultural. Con esta identificación, la relación y participación que los sujetos poseen con el campo artístico, y en consecuencia con el campo de las obras culturales, dependen sustancialmente de su posición en el campo intelectual. En efecto, “según la posición que ocupa en el campo intelectual, cada intelectual está condicionado a orientar su actividad hacia tal o cual región del campo cultural que forma parte del legado de las generaciones pasadas, parte recreada, reinterpretada y transformada por los contemporáneos, y a sostener cierto tipo de relación, más o menos fácil o laboriosa, natural o dramática, con las significaciones, más o menos consagradas, más o menos nobles, más o menos marginales, más o menos originales, en fin, que forman esta región del campo cultural”²⁹.

El estudio del campo artístico e intelectual - literario se hace particularmente interesante porque su génesis y estructura lo distancian de los demás campos. Lo que define y diferencia a todo campo cultural, incluido el intelectual y el artístico, es que busca la autonomía con respecto a los otros campos. Su objetivo es, en cierto modo, el arte por el arte, es decir, regirse por sus propias reglas y no estar sometido a más criterios que los suyos propios. Bourdieu aclara que esta autonomía es una de las principales reglas del juego en el campo intelectual - literario y también en el artístico, es su *illusio*, que, al ser producto de los agentes, puede variar o mantenerse. Sin embargo, de mayor interés en la

²⁸ Bourdieu, Pierre. **Intelectuales, Política y Poder**. Op. Cit. p. 114

²⁹ Bourdieu, Pierre. **Campo de Poder, Campo Intelectual**. Buenos Aires, Argentina: Quadrata, 2003, p. 38

relación campo intelectual y campo artístico, radica en que el productor-creador no se relaciona de modo directo con el mundo social, sino a través de la estructura de un “corpus” intelectual que actúa como mediador entre el artista y la sociedad. Sostiene Bourdieu que la *Illusio* entendida como el conocimiento y reconocimiento de las reglas del juego al interior de los campos de producción por quienes lo integran radica “en el proceso histórico que ha conducido a la emergencia de un juego social relativamente liberado de las determinaciones y las imposiciones de la coyuntura histórica: debido a que todo lo que se produce en él debe su existencia y su sentido, en lo esencial, a la lógica y a la historia específicas del propio juego, este juego se mantiene en la existencia gracias a su consistencia propia, es decir a las regularidades específicas que lo definen y a unos mecanismos que, como la dialéctica de las posiciones, de las disposiciones y de las tomas de posición, le confieren su propio conatus”.³⁰ En efecto, la relación que un creador sostiene con su obra, esta directamente relacionada con la escritura crítica en el campo intelectual ya que es ésta quien configura la definición y la evolución del proyecto creador. Es más, el intelectual como tal se constituye al intervenir en el campo político en razón de la autonomía y de los principios específicos de un campo de producción cultural. Sin embargo, esta cuestión plantea ciertos equívocos conflictivos al momento de preguntarse ¿la consagración del artista radica en la opinión y crítica del intelectual – literato?. Está claro que el artista está inserto en un complejo sistema de relaciones sociales con el conjunto de productores o agentes participantes del campo intelectual; otros artistas, críticos, intermediarios entre el creador y el público –a saber, profesores de teoría o historia del arte, editores, comerciantes de obras, periodistas, etc- quienes dan a conocer públicamente al creador y su obra. De tal manera que preguntarse por esta relación no es si no interrogarse por quien juzga y quién consagra, qué mecanismos de selección participan en la ruptura de diferenciar las obras dignas de contemplar y conservar, y aquellas que no son partícipes de la consagración. El mismo Bourdieu sostiene que “el artista puede aceptar o repudiar al intelectual que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo: por medio de esta representación social, que tiene la opacidad y la necesidad de un dato de hecho, la sociedad interviene, en el centro mismo del proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia. Independientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella se hace el público de los aficionados”³¹ El autor define el proyecto creador como es espacio donde se relacionan y a veces entran en contradicción, la “necesidad intrínseca de la obra” que necesita seguir construyéndose, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera del campo de producción.

En **Cuestiones de Sociología**, se publica una interesante conferencia de Bourdieu titulada “Pero Quién Creó a los Creadores? Parafraseando al autor, se puede sostener que el sujeto de la obra corresponde a una relación entre el habitus y su posición al

³⁰ Bourdieu, Pierre. **Las Reglas del Arte**. Op. Cit. p.369

³¹ Bourdieu, Pierre. **Campo de Poder**. Op. Cit. p.22

interior de campo productivo. Es desde este “territorio” que se produce la particular determinación con el público el cual tiene que procesar que el sujeto-creador de la producción artística y de su obra, no es el artista, sino el conjunto de agentes que participan al interior del campo del arte. Siguiendo esta idea “se debe tomar por objeto no solamente las condiciones sociales de la producción de los productores (es decir, los determinantes sociales de la formación o de la selección de los artistas), sino también las condiciones sociales de producción del campo de producción como lugar donde se realiza el trabajo que tiende a (y no que pretende) producir al artista como productor de objetos sagrados”³²

En la práctica, ningún campo es completamente independiente, sino que presenta vínculos estrechos con los demás; en el campo artístico, si bien prima la obtención de capital cultural, a su vez los otros tipos de capital juegan un papel necesario. “Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, [los campos de producción cultural] están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político”³³

En el caso del campo intelectual - literario, hay que tener en cuenta que la literatura se da en forma material (libros, revistas) que entran al mercado convirtiéndose en capital económico, no sólo para el productor sino para todos los agentes que intervienen en la publicación (editores, librerías). De igual manera, en el artístico, dicho capital económico se estructura e identifica con los galeristas, galerías de arte, mercados de venta de obra, físicos y virtuales, etc. No es menor, este planteamiento si consideramos la relación entre obra y mercancía, entre producción cultural y su encubierta supeditación al mercado de bienes y consumos. Bourdieu sostiene como nuevas formas de mecenazgo, las alianzas estratégicas que se instalan entre ciertas empresas económicas y los productores culturales. Advierte el autor, con cierto desencanto que “el dominio del imperio de la economía sobre la investigación artística o científica también se ejerce al interior mismo del campo, a través del control de los medios de producción y de difusión cultural, e incluso, de las instancias de consagración”³⁴.

La relación con el capital social es también fuerte, pues los escritores hacen parte de la sociedad —no sólo del grupo de los intelectuales— en la que ocupan una posición. Todas estas relaciones se convierten en capital simbólico al ser valoradas e interiorizadas por los distintos grupos sociales en los diferentes campos. Cuando en un productor o agente del campo cultural empieza a primar la obtención del poder por medio de otros tipos de capital que no sea el cultural, se convierte entonces en heterónimo, es decir en un capital de diversas variantes y dominios. Por este motivo, a medida que el campo intelectual y artístico gana autonomía, y por tanto, el status social de los productores se acrecienta, los intelectuales y los artistas tienden a conflictuar sus relaciones con la dominancia en los campos de poder.

³² Bourdieu, Pierre. *¿Pero Quién Creó a los Creadores? En Cuestiones de Sociología*. Op. Cit. p. 217.

³³ Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte*. Op. Cit. p. 321

³⁴ Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, Política y Poder*. Op. Cit., p.192

Las relaciones de poder que se dan en el campo intelectual – literario -campo idealmente autónomo- tienen que ver con la posesión del capital cultural que lleva a los agentes a una posición dominadora. Se presenta así una jerarquización de los agentes al interior del campo. Por un lado, están quienes han alcanzado el poder y, al ser dominantes y querer conservar este poder, generan la ortodoxia, la tradición, y, por otro lado, en la oposición, se encuentran los agentes de ruptura, de subversión, los que luchan por el poder, quienes generalmente, poseen un mayor capital simbólico, económico y social. Los agentes “pobres” en capital se dirigen más que todo a las posiciones tradicionales que se encuentran prontas a entrar en decadencia.

Se puede interpretar que mientras mayor acumulación y autonomía del capital al interior del campo –en tanto intelectual o artístico- mayor es el grado de legitimación que posee el productor al interior del campo como en su exterior. La identificación de estas relaciones, se tornan fundamentales al momento de reconocer “que existe una sociedad intelectual dotada de una autonomía relativa respecto a los poderes político, económico y religioso: relaciones entre los creadores, contemporáneos o de épocas diferentes, igual o desigualmente consagrados por diferentes públicos y por instancias desigualmente legitimadas y legitimantes, relaciones entre los creadores y las diferentes instancias de la legitimidad, instancias de legitimación legítimas o que pretendan la legitimidad”³⁵. Es interesante precisar dichas instancias, referidas por Bourdieu, ya que nos permiten entender el grado y nivel de relación que posee el productor, con estas instituciones legitimantes y consagratorias. Es el caso de las universidades, sociedades académicas, círculos disciplinares o grupos pequeños al interior de las disciplinas, instancias de publicación y/o transmisión –como revistas- del saber de dominación legítimo. Por otra parte, aquellos productores, disminuidos en tanto capital simbólico, des- articulan su posición al interior del campo de producción ya que se ven enfrentados a la supremacía del discurso dominante. Su camino y su disposición en el campo productivo, tenderá a asumir su condición de sometimiento o radicalizará su proyecto creativo en torno a la subversión discursiva. El autor llama a esta percepción “*Hacer Época*”, en el entendido de hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas con la consecuente instalación de la ruptura, discontinuidad y la marcación de la diferencia. “Las relaciones que cada intelectual puede mantener con cada uno de los demás miembros de la sociedad intelectual, con el público y, a fortiori, con toda la realidad social exterior al campo intelectual –como su clase social de origen y de pertenencia o poderes económicos tales como los comerciantes o los compradores- están mediatizadas por la estructura del campo intelectual o más exactamente, por su posición en relación a las autoridades propiamente culturales, cuyos poderes organizan el campo intelectual: los actos o los juicios culturales encierran siempre una referencia a la ortodoxia”³⁶.

Las características del campo artístico, y específicamente del intelectual - literario, son, así, bastante particulares. Además de su autonomía con respecto a otros campos, posee unos límites muy flexibles, quizás debido a que presenta un débil grado de institucionalización. La profesión de artista es una de las menos codificadas socialmente,

³⁵ Bourdieu, Pierre. **Campo de Poder, Campo Intelectual**. Op. Cit. p.39

³⁶ Idem. Ant. p. 40

lo que hace que el campo esté abierto y vulnerable a los cambios.

Una obra intelectual - literaria o artística es para Bourdieu, una toma de posición frente al mundo de un individuo, producto de complejas relaciones entre las diferentes esferas de la vida del hombre. La cultura —y en ella se inscriben todas las artes, incluyendo lo intelectual y la literatura — es el único campo de la práctica social que, a pesar de las relaciones que mantiene con los demás campos, puede ser crítico y lúcido.

En consecuencia, Bourdieu formula una interesante interrogante al considerar la relación de posición de un productor y su habitus al interior del campo productivo: ¿cuáles serían, desde el punto de vista del habitus socialmente constituido, las diversas categorías de artistas y escritores en una época dada y en una sociedad dada, para poder ocupar las posiciones predispuestas para ellos por un estado del campo intelectual, y para poder adoptar, en consecuencia, las tomas de posición estéticas o ideológicas ligadas objetivamente a las posiciones ocupadas?. Pregunta que nos introduce en el siguiente tema referido a la disposición estética y a la competencia artística. Sin embargo, recapitulando esta pregunta, debemos comprender que dichas tomas de posición también refieren al público consumidor en cuanto a la instalación del gusto o preferencia al consumo cultural. Bourdieu, en **Las Reglas del Arte**, sostiene que los gustos están absolutamente jerarquizados como opciones de consumo “debido a que las diferentes posiciones del espacio jerarquizado del campo de producción (que son localizables, indiferentemente, por los nombres de las instituciones, galerías, editoriales, teatros, o por los nombres de los artistas o de las escuelas) corresponden a unos gustos jerarquizados socialmente, cualquier transformación de la estructura del campo implica una traslación de la estructura de los gustos, es decir del sistema de distinciones simbólicas entre los grupos”³⁷. Esta distinción se produce en tanto consagración de artista y obra, y su legitimación en el universo social. Considerando que el artista y obra consagrada, se han constituido y creado al interior del campo de producción, no es menos cierto recordar que su consagración ha sido articulada por todos aquellos que han contribuido a descubrirlo, conocerlo y reconocerlo al interior de círculos de crítica cultural, y, por añadidura por comerciantes de arte, los cuales introducen a los artistas al mercado de apreciación estética y de bienes simbólicos. Demás esta decir, que el circuito de consagración está determinado por la instalación de artista y obra en exposiciones, publicaciones, y en consecuencia en el imaginario del gusto y el consumo.

Bourdieu es categórico al señalar que “el crítico de vanguardia o del creador consagrado que descubre a un desconocido o que rescata a un precursor desconocido (...) nunca descubre nada que no haya sido ya descubierto (...) su capital simbólico está inscrito en la relación con los escritores y artistas que defiende”³⁸. Por este hecho, los artistas y productores culturales, se inclinan cada vez con mayor frecuencia a que desde el campo intelectual – literario, valoren como medio de legitimidad, una serie de comentarios especializados que contribuyen en forma directa a la producción de la obra a través de su relato y reflexión. Queda de manifiesto cuando Bourdieu define estas nuevas

³⁷ Bourdieu, Pierre. **Las Reglas del Arte**. Op. Cit. 241

³⁸ Idem. Ant. p. 255

condiciones del arte:

“La constitución de un conjunto sin precedente de instituciones de registro, de conservación y de análisis de las obras (reproducciones, catálogos, revistas de arte, museos que abren sus puertas a las obras más recientes, etc.), el incremento del personal dedicado, total o parcialmente, a la solemnización de la obra de arte, a la intensificación de los intercambios de las obras y de los artistas, con las grandes exposiciones internacionales y la proliferación de galerías con varias sucursales en distintos países, etc (...) El discurso sobre la obra de arte no es un mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y su valoración, sino un momento de la producción de la obra de arte, de su sentido y de su valor”³⁹.

Esta condición plantea a su vez, la inevitable disputa de la definición de quienes auténticamente pueden detentar y participar “legítimamente” en el campo artístico. En otras palabras, el monopolio del poder de consagración de los productores y las obras, la cual se manifiesta, en estricto rigor, mediante su exposición pública, en tanto museo o galería. Al respecto Bourdieu diferencia entre “el museo, lugar de culto que presenta objetos excluidos de la apropiación privada y predispuestos, por la neutralización económica, para constituir el objeto de la neutralización que define en propiedad la aprehensión pura, (y que) se opone a la galería, que, como los demás comercios de lujo, ofrece unos objetos susceptibles de ser contemplados pero también comprados, de la misma manera que las disposiciones estéticas puras de los miembros de las fracciones dominadas de la clase dominante, y, en particular, de los profesores”⁴⁰.

Con todo, Pierre Bourdieu se centra básicamente en el análisis de los consumos culturales, en particular el campo de producción artístico y el educativo. Por consideración al análisis anterior, será entendible y comprensible el siguiente punto relativo a comprender como se generan las categorías de percepción estética que determinan la experiencia de relación entre el sujeto y la obra.

2.3.1 EL CAMPO DEL ARTE: SUJETO ACTUANTE, DISPOSICIÓN ESTÉTICA Y COMPETENCIA ARTÍSTICA

“Lo que es percibido como importante e interesante es lo que tiene chances de ser reconocido como importante e interesante para otros y, por lo tanto, de hacer aparecer al que lo produce como importante e interesante a los ojos de los otros”.

Pierre Bourdieu

Como se ha mencionado en los apartados anteriores, y como reconocimiento de la constitución y mantenimiento de un campo de producción cultural, y por consiguiente el campo artístico, debemos recordar que el habitus es generado por las estructuras objetivas al interior del campo y éste, a su vez, genera las prácticas individuales dando a la conducta esquemas de percepción, pensamiento y acción. Sin embargo, la percepción

³⁹ Idem. Ant. p. 259

⁴⁰ Bourdieu, Pierre. **La Distinción**. Op. Cit. 271

y la apreciación de la obra dependen de la intención del sujeto observante, que a su vez está estructurado a partir de normas convencionales que determinan la relación con la obra en un determinado contexto temporal y espacial.

En este sentido, el habitus se constituye en las prácticas y en la acción, y garantiza su coherencia con el desarrollo social. A su vez, tiende a reproducir al interior del campo las condiciones objetivas que le dieron origen, pero, ante contextos diferentes puede reorganizar las prácticas adquiridas y producir acciones distintivas y diversas.

Bajo este contexto, el espectador de la obra de arte, y en consecuencia, aquel que dispone su habitus para consumir culturalmente y entablar un tipo de relación con la creación, ¿que mecanismos y disposiciones permiten las condiciones de desciframiento de la obra de arte por parte del espectador? ¿estas disposiciones y competencias son “dones” naturales o productos del aprendizaje formal o familiar? Estas interrogantes nos introducen en dos reflexiones fundamentales, a saber el de disposición estética y el competencia artística, que delataría el estado de relación histórica que sujetos y obras han mantenido en el tiempo como formas de apropiación y de estructuración del campo artístico. Cabe señalar que el concepto de disposición se asocia al habitus del espectador, establecido desde su educación y su historia como agente partícipe del universo social y, por ende, en relación con otros campos productivos. Por tanto, la noción de competencia artística, se desprende del habitus y contempla los medios y elementos perceptuales – técnicos, que actúan como formas de apropiación y de desciframiento por parte del sujeto en el momento de dar cuenta sobre lo observado. Bourdieu sostiene que “el modo de percepción estética, en la forma pura que ha adoptado en la actualidad (observador), corresponde a un estado determinado del modo de producción artística: un arte que, como por ejemplo toda la pintura post-impresionista, es producto de una intención artística que afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función, del modo de representación sobre el objeto de la representación, exige categóricamente una disposición puramente estética”⁴¹. Por este motivo, podemos interpretar que la percepción propiamente estética se diferencia de la percepción cotidiana ya que el tipo de cualidades que el observador retiene y mantiene, están en función de un principio de selección que no es más que la disposición estética.

Tanto el concepto de disposición como el de competencia, se relacionan directamente con las nociones de preferencia y gusto, tanto a nivel individual como de un grupo de personas. Dichas inclinaciones son aprendidas en contextos históricos determinados y socialmente convenidos universalmente. Por lo cual, se refiere al tipo de selección que los sujetos realizan, ya sea objetuales, propiedades como de las prácticas habituales que desempeñan. Sin embargo, si se profundiza el origen de dichas prácticas, necesariamente se plantea el problema que el objeto obra de arte necesita ser percibida desde una intención estética, es decir, desde un conocimiento y desciframiento más menos técnico instalado por una educación cultural. Sin embargo, el problema del objeto de apropiación estética como tal, también necesita una identificación particular y concordante con la cuestión interrogada. Erwin Panofsky en *El Significado en las Arte Visuales*, plantea la interesante diferenciación del objeto funcional de aquel que necesita

⁴¹ Bourdieu, Pierre. *La Distinción*. Op. Cit. p. 27

una disposición y competencia estética y artística:

“Los objetos fabricados por el hombre que no reclaman ser estéticamente experimentados se llaman comúnmente “prácticos” y se pueden dividir en dos clases: vehículos de comunicación, y utensilios y aparatos. Un vehículo de comunicación tiene por intención la transmisión de un concepto. Un utensilio o aparato tiene por intención el cumplimiento de una función. (...) La mayoría de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea, las obras de arte, pertenecen asimismo a una de estas dos categorías. En un cierto sentido, un poema o una pintura histórica son un vehículo de comunicación, el Panteón y los candelabros de Milán son en cierto sentido aparatos; y los sepulcros que Miguel Angel esculpió para Lorenzo y Giuliano de Médicis son también en cierto sentido, lo uno y lo otro. Pero tengo que decir “en cierto sentido”, porque hay esta diferencia: en el caso de lo que se puede llamar un simple vehículo de comunicación y un simple aparato, la intención se encuentra definitivamente vinculada a la idea del objeto, más exactamente al sentido que hay que transmitir, o a la función que hay que cumplir. (...) El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del arte, depende, pues de la “intención” de los creadores”⁴².

La obra de arte adquiere sentido sólo para aquel que posee un código específico para codificarla, precisa Bourdieu. La adquisición y acumulación de este código, de determinadas competencias estéticas, es el producto de los efectos acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y la escuela. Codificar es la manera de llevar a la práctica las reglas de un juego, de un determinado campo. Es la forma de ver, de clasificar, de percibir. No obstante lo anterior, se puede dilucidar que la capacidad de un sujeto actuante al interior del campo artístico, llámese espectador o consumidor cultural, para percibir y descifrar las cualidades de una creación cultural –obra de arte-, está determinada por la competencia artística del observador, adquirida en tanto constancia en la visualidad de la obra como en la enseñanza y el aprendizaje cultural. Esta doble constancia, permite estructurar un habitus clasificatorio para cada objeto o proyecto creativo dentro de una amplia universalidad de representaciones artísticas bajo la distinción de categorías propiamente artísticas. Por este motivo, la razón de Panofsky radica en la intencionalidad artística del artista para la construcción y diferenciación del campo artístico.

2.4 EL HABITUS ESCOLAR EN LA EDUCACIÓN CONTEMPORÁNEA: ¿UNA EDUCACION PARA CONSTITUIR DISPOSICIONES Y COMPETENCIAS ARTISTICAS?

“Un pensador y creador participa de su sociedad y de su época, en primer término,

⁴² Panofsky, Erwin. *El Significado en las Artes Visuales*. Op. Cit. p.27 y 28

por el inconsciente cultural que debe a sus aprendizajes intelectuales y muy particularmente a su formación escolar”

Pierre Bourdieu

Los sistemas de percepción en tanto sistemas de clasificación y de codificación, son objetivamente referidos a través de los condicionamientos sociales que los han gestado y en cuanto a las condiciones sociales contextuales. Todas las prácticas y todas las acciones están objetivamente armonizadas entre sí a través de un proceso inconsciente que se ha gestado desde la educación familiar y escolar. En efecto “ la necesidad de apropiarse de los bienes que, como los bienes culturales, existen como tales para quien ha recibido de su medio familiar y de la escuela los medios de apropiárselos (...) La disposición de apropiarse de los bienes culturales es el producto de la educación difusa o específica, institucionalizada o no, que crea o cultiva la competencia artística como dominio de los instrumentos de apropiación de esos bienes y que crea la “necesidad cultural” suministrando los medios de satisfacerla”⁴³.

Los campos se constituyen tanto por la existencia de un capital común como por la lucha por la apropiación de dicho capital. Como ya se ha sostenido, para que se constituya un campo el capital -que puede ser económico, cultural, simbólico, político, etc.- debe ser escaso y apreciado. Es importante aclarar que cuando se hace referencia al capital simbólico se está hablando de las formas que adoptan los distintos tipos de capital cuando son reconocidos como legítimos. El capital puede existir en estado objetivado (libros, propiedades) o bien -como en el caso del capital cultural- en estado incorporado al individuo (hábito), o institucionalizado (título escolar)

Los gustos y preferencias por las obras de arte, son el resultado de la confluencia entre el gusto objetivado del artista y el gusto del consumidor -bajo este capital institucionalizado (educación formal). Por tal razón, la obra (considerada como bien simbólico) existe o se “aparece” al espectador, en la medida que éste posee los medios de apropiación y desciframiento, es decir, para aquel sujeto que posee un código históricamente instalado. En consecuencia, la capacidad de un sujeto para percibir y descifrar las características propiamente estéticas y/o “estilísticas”, está en función de la competencia propiamente artística.

Sin embargo, la idea que nos hacemos de un artista, dependerá de las obras, que un conjunto de entes articulados al interior del campo, han logrado instalar a modo de interpretaciones re-presentativas en el imaginario colectivo. Como sostiene Bourdieu “Toda obra se hace, de alguna forma, dos veces, por el productor y por el consumidor, o mejor aún, por el grupo al que pertenece el consumidor(...) El campo de producción, que evidentemente no podría funcionar si no pudiera contar con unos gustos ya existentes (...), es lo que permite al gusto realizarse, ofreciéndole, en cada momento, el universo de bienes culturales como sistema de posibles estilísticos entre los cuales puede seleccionar el sistema de los rasgos estilísticos constitutivos de un estilo de vida”.⁴⁴

⁴³ Bourdieu, Pierre. **Campo de Poder, campo Intelectual**. Op. Cit. p. 80

⁴⁴ Bourdieu, Pierre. **La Distinción**. Op. Cit. p. 228

Para comprender la producción de un artista es necesario ubicarlo -tanto al artista como a su producto- dentro de una red de relaciones que se establecen entre los agentes que están en contacto directo con la producción de la obra y su respectivo grado de comunicación. Como ya se sostuvo, este sistema de relaciones no sólo comprende al artista, su obra y el público sino que también se encuentran los otros artistas, las otras obras, los críticos, los vendedores de arte, los dueños de las galerías de arte, etc., quienes determinan las condiciones específicas de producción y circulación de los productos culturales y constituyen el campo cultural. La importancia de esta cuestión, radica en que el proceso de validación y legitimación de un artista, se articula necesariamente bajo estas condiciones que determinan el nombre o re-nombre en el círculo social. Por este motivo, el sujeto - espectador, atribuye a esta legitimación un poder “legítimo” ya que sus propias competencias y disposiciones se ven vulneradas al no resolver su propia historia cultural, y, de mayor cuidado, una educación para la comprensión, entendimiento, preservación y reflexión del proceso artístico. Por este motivo, “la estructura de la distribución del capital (cultural – artístico), es el fundamento de las transformaciones del campo por intermediación de las estrategias de conservación o de subversión de la estructura que ella misma produce: por una parte, la posición que cada agente singular ocupa en un momento dado en la estructura del campo es la resultante, objetivada en las instituciones (¿educación) e incorporada en las disposiciones”⁴⁵. Para profundizar con Bourdieu este planteamiento, se debe recordar que una posible reflexión sobre el tema de la identificación de un sistema de relaciones tendientes a la legitimación de obra y productor, tendrá que tener en cuenta no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artistas), sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte, críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, conservadores de museos, mecenas, coleccionistas, miembros de instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc, y al conjunto de las instancias políticas y administrativas competentes en materia de arte (ministerios varios –según las épocas-, Dirección de los Museos Nacionales, Dirección de Bellas Artes, etc), que pueden actuar sobre el mercado del arte, sea mediante veredictos de consagración acompañados o no de ventajas económicas (compras, subvenciones, premios, becas, etc), sea mediante medidas reglamentarias (ventajas fiscales concedidas a los mecenas o a los coleccionistas, etc), sin olvidar a los miembros de las instituciones que concurren a la producción de los productores (Escuelas de bellas Artes, etc) y a la producción de consumidores aptos para reconocer la obra de arte como tal, es decir como valor, empezando por los profesores y padres, responsables de la inculcación inicial de las disposiciones artísticas.⁴⁶

Por este motivo, la adquisición de competencias estéticas es el producto de los efectos producidos por la transmisión cultural ¿determinada? tanto de la escuela como de la familia. Ambas contribuyen a formar una cultura legítima. Por lo tanto, la "mirada pura"

⁴⁵ Bourdieu, Pierre. **Los Usos Sociales de la Ciencia**. Op. Cit. p. 28

⁴⁶ Cfr. Bourdieu, Pierre. **Las Reglas del Arte**, Op. Cit. p.339

como sostiene Bourdieu, no es sino, una invención histórica relacionada al surgimiento de un campo artístico capaz de imponer sus propias normas de producción y consumo.

Es necesario retomar el concepto de habitus, no como una serie azarosa de disposiciones sino operando con la lógica de la práctica, de categorías simples y dicotómicas (adentro- afuera, bueno - malo, común, vulgar, etc.). Estos principios de categorización que se desarrollan en el entorno inmediato de un niño pero que, en tanto principios reguladores a nivel inconsciente, puede ser aplicado posteriormente al interior del campo artístico. El habitus constituye el principio de percepción y de apreciación de toda experiencia a posteriori a la obra. En este sentido, Bourdieu reconoce que “los productores – para – productores dependen muy directamente de la institución escolar (...) La escuela ocupa un lugar homólogo al de la Iglesia, (Weber) ya que dispone del mecanismo para la delimitación entre lo que merece ser transmitido y adquirido y lo que no lo merece, reproduce continuamente la distinción entre las obras consagradas y las obras legítimas y, también, entre la manera legítima y la manera ilegítima de considerar las obras legítimas”⁴⁷. Esto plantea directamente la relevante acción producida por la educación, vía escuela, y, por añadidura, la acción pedagógica instaurada por profesores y académicos al interior de contextos tanto escolares como universitarios. Frente a este hecho de acción y reacción que provoca la enseñanza escolar, Bourdieu precisa que “en una sociedad en que la transmisión cultural está monopolizada por la escuela, las afinidades subterráneas que unen las obras de cultura ilustrada –y al mismo tiempo, las conductas y los pensamientos- tienen su principio en la institución escolar, investida de la función de transmitir conscientemente –y así, por una parte, inconscientemente- el inconsciente o, con más exactitud, de producir individuos dotados de este sistema de esquemas inconscientes –o profundamente sumergidos- que constituyen su cultura”⁴⁸. Parece ser que dichos esquemas no conscientes, instalados por el dominio de la cultura conservadora (ortodoxia), hace concebir que este aparente “inconsciente cultural”, manifestado en las acciones, aptitudes, en los conocimientos, los temas y los problemas, en consecuencia, en todo el sistema de percepción y de categorías de pensamiento, que la escuela adhiere a sus aprendices por medio de un aprendizaje metódico, es porque el artista y/o el creador mantiene una relación de inversión de habitus destinado a determinar la recepción y percepción de su obra en el universo social, en otras palabras, no tiene la conciencia de que la cultura que posee lo posee. Por este motivo, la cultura escolar tiende a favorecer conscientemente modelos de pensamiento y de percepción –tendientes a instalar (enseñar) un cuerpo razones, conceptos y acciones de enseñanza- designados y enseñados conscientemente.

Si reparamos con mayor detención en estas condiciones, podemos señalar que la educación cultural –rol que deberían cumplir la enseñanza escolar-, se torna primordial si consideramos el soporte significativo y compensatorio, que en tanto grupos sociales, la educación escolar actúa como suplencia para todos aquellos que no han recibido de su medio familiar, una iniciación en ciertas prácticas y competencias culturales, que se manifiestan como actitudes de valoración y entendimiento con la obra. Sin embargo, las

⁴⁷ Idem. Ant. p. 222

⁴⁸ Bourdieu, Pierre. **Campo de Poder, Campo Intelectual**. Op. Cit. p. 51

relaciones simbólicas que se dan entre los diversos grupos sociales, muestran las diferencias que se reflejan en distinciones significantes y en los modos de apropiación cultural de aquel “objeto cultural”. Las personas que componen estos diversos grupos se determinan en relación a unos “indicadores concretos” de lo que les corresponde o no como grupo o clase (concepto referido por Bourdieu). Estos indicadores son aplicados tanto en los objetos que consume como en la forma de apropiación de esos objetos y esto se da en una relación de poder. “Si la aprehensión de la obra de arte depende en su intensidad, en su modalidad y en su misma existencia del dominio que el espectador posee del código genérico y específico de la obra, es decir de su competencia, que él debe parcialmente al adiestramiento escolar, no ocurre otra cosa con la comunicación pedagógica, una de cuyas funciones es la de transmitir el código de las obras de cultura erudita al mismo tiempo que el código, según el cual, efectúa esa transmisión”⁴⁹. Esto no quiere decir que los sujetos o agentes deban actuar de una forma determinada por pertenecer a un grupo o a una clase y no a otra, sino que el habitus funciona en forma inconsciente y por fuera del discurso y orienta a un sujeto a actuar y percibir según la posición que ocupa en el espacio social. El conocimiento que tiene este sujeto de su clase lo lleva a actuar de forma reconocible y pertinente para esas determinaciones contextuales, en ese mundo que ya tiene divisiones, esquemas de clasificación que son, a su vez, distinciones. Las cosas que le resultan interesantes, que le “pertenecen” a un grupo de personas no es otra cosa que el interés por percibirlas como rasgos propios, es decir, como elementos identitarios y de pertenencia.

La diferencia entre las clases sociales, en el campo simbólico se establece -más que por la apropiación de bienes- en la forma de usarlos, ya que los mismos bienes pueden ser consumidos (y de hecho lo son) por personas de diferentes clases sociales.

Se podría afirmar, entonces, que el mantenimiento de los grupos sociales se da a partir de la distinción en las prácticas sociales y culturales ejercidas y una de las formas de distinción es el establecimiento, por parte de la clase dominante, del arte legítimo. Como se dijo anteriormente, la distinción aumenta en la medida que los instrumentos necesarios para lograrla sean escasos y que las pautas para codificarlos no estén distribuidas universalmente. Existe una estética particular para cada una de las clases sociales que distingue Bourdieu, así podemos hablar de una estética burguesa (preliminarmente son los que más concurren al museo y los que le dedican más tiempo a la contemplación y admiración de las obras de arte), una estética de los sectores medios (este sector de la población cambia los museos por los shopping, los temas controvertidos por los personajes estereotipados, usan la técnicas de la fotografía para solemnizar los momentos más intensos de sus vidas), una estética popular (ésta se encuentra regida por la escasez de recursos económicos y por la necesidad de adquirir cosas prácticas y funcionales).

Este análisis que se interpreta desde Bourdieu, da cuenta de las percepciones estéticas articulando los datos objetivos de las disposiciones sociales y las características que definen a los sujetos y a su experiencia educativa. “Por medio de las acciones de inculcación e imposición de valores que ejerce la familia, la institución escolar contribuye

⁴⁹ Idem. Ant. p.88

también (en una parte más o menos importante según la disposición inicial, es decir, según la clase de origen) a la constitución de la disposición general y trasladable con respecto a la cultura legítima que, adquirida conjuntamente con los conocimientos y las prácticas escolarmente reconocidas, tiende a aplicarse más allá de los límites de lo “escolar”, tomando la forma de una propensión “desinteresada” a acumular unas experiencias y unos conocimientos que pueden no ser directamente rentables en el mercado escolar”⁵⁰.

Las categorías perceptivas no sólo se construyen con las categorías materiales que se pueden enumerar y medir sino que también cuentan las propiedades simbólicas, las mismas propiedades materiales vistas en relación, es decir como unas propiedades distintivas. La percepción del mundo social es el producto de una doble articulación: por un lado lo objetivo en el que la percepción está socialmente estructurada porque las propiedades atribuidas a los sujetos se presentan en combinaciones que tienen posibilidades muy distintas, es decir, aquellos que tienen un mayor manejo de la teoría y la historia del arte, más posibilidades existen de encontrarlos en exposiciones. Por otro lado encontramos el costado subjetivo, los esquemas de percepción expresan el estado de las relaciones de poder simbólico. Estas dos dimensiones siempre compiten para producir un mundo común, para lograr un consenso.

Finalmente, dos citas de Bourdieu que sintetizan estas dinámicas y relaciones estructurantes, en la formación de las actitudes y en el reconocimiento de la disposición estética y de las competencias artísticas adquiridas por los sujetos en su escolaridad:

“En una formación social determinada, el trabajo pedagógico por el que se realiza la acción pedagógica dominante, tiene siempre la función de mantener el orden, o sea, de reproducir la estructura de las relaciones de fuerza entre los grupos o las clases, en tanto que tiende, ya sea por la inculcación o por la exclusión, a imponer a los miembros de los grupos o las clases dominadas el reconocimiento de la legitimidad de la cultura dominante y a hacerles interiorizar, en medida variable, disciplinas y censuras que cuando adquieren forma de autodisciplina y autocensura sirven mejor que nunca los intereses, materiales o simbólicos, de los grupos o clases dominantes”⁵¹.

⁵⁰ Bourdieu, Pierre. **La Distinción**. Op. Cit. p. 20

⁵¹ Bourdieu, Pierre. **La Reproducción**. España: Editorial Popular. 2001, p. 57

CAPÍTULO III: ANTECEDENTES HISTÓRICOS PARA LA CONSTITUCIÓN DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA CHILENA: REFLEXIONES ENTORNO A LA CONSTITUCIÓN DE ESCENA DE AVANZADA

Si particularmente nos centramos en la acción pedagógica, en tanto relaciones estudiantes – profesores, Bourdieu, mayormente crítico, sostiene:

“Dado que los estudiantes juegan a discutir, en sus opiniones declaradas o en sus actitudes superficiales, la eficacia de la acción académica, dado que quieren probar que la enseñanza no influencia a nada ni a nadie, se olvida que la enseñanza logra, en una gran medida, suscitar entre los alumnos la necesidad de los productos que provee. (...) Productos del sistema, el estudiante y el profesor expresan su lógica: el estudiante no contribuye en nada a orientar la “producción” o la transmisión del saber; el profesor no consulta o lo hace poco) al estudiante sobre sus necesidades y, cuando trata de hacerlo, se encuentra habitualmente con la pasividad o el asombro del estudiante quien, animado

por una propensión indiferenciada a absorber el saber, espera precisamente del profesor que le indique las urgencias y elija él mismo satisfacer las necesidades que ha creado al decidir satisfacerlas”⁵² .

CAPITULO III

ANTECEDENTES HISTÓRICOS PARA LA CONSTITUCIÓN DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA CHILENA

3. LA INSTALACIÓN DE LA MODERNIDAD BAJO NUEVAS PROPUESTAS PLÁSTICAS

A partir de la década 1950 el campo artístico chileno se encontraba en una profunda reflexión e interrogación en torno al proceso de creación y configuración de la obra como un medio de exploración e investigación. Los artistas de la época, y en general, el colectivo social, vivencian el surgimiento de un conjunto de cambios políticos y sociales a escala mundial, producto de un conjunto de modernizaciones y acelerados cambios progresivos en los ámbitos industriales y productivos. Estas transformaciones aceleran también radicales cambios en las formas de constituir y fundamentar nuevas relaciones políticas y nuevas relaciones de producción. Situación que significó el paulatino nacimiento de la polaridad ideológica en el juego político de la época.

Frente a este contexto, el arte en Chile también comienza un proceso de transformación que se sitúa precisamente al interior de la Universidad de Chile –única institución académica en el campo del arte que situó su habitus productivo en la reflexión y teorización del arte- con la inquieta generación de estudiantes discípulos de Pablo Burchard. Estas interrogaciones que un grupo de estudiantes inicia tanto en su formación académica como en las posibilidades de construcción de obra, llega a un interesante momento con la creación del Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP) a fines de la década de los '40. Colectivo que guardó un paralelismo y desacuerdo con la Universidad y la Escuela de Bellas Artes, en cuanto al abandono y ausencia de prácticas renovadoras al interior de una institución que se insertaba en la modernidad con una falta de motivación de un importante sector del profesorado universitario. Cabe hacer mención sobre el notable movimiento investigativo que surge al interior de la Universidad de Chile con la llamada “generación del '40” la cual manifiesta su fuerte inclinación por tendencias europeas como fauvistas y expresionistas. Como sostiene Leonor castañeda “ En esta época se desempeñaban como profesores Pablo Burchard, Jorge Caballero y Augusto Eguiluz, en pintura; Israel Roa en acuarela, y Laureano Guevara en Mural. Burchard mantenía una línea independiente, guiado por sus propias intuiciones y experiencias; Eguiluz representaba la corriente post-impresionista, y Caballero exponía el acento y la factura de la Escuela de París (...) El gesto, la mancha y la pincelada se inscriben desde

⁵² Bourdieu, Pierre. y Jean Claude Passeron. **Los Herederos. Los Estudiantes y la Cultura**. Argentina: Siglo XXI, 2003, p. 65 y 66

la subjetividad emotiva del autor: no existe en su ejecución una intención de dar cuenta de un lugar al modo de Rugendas, como tampoco se aprecia la urgencia por registrar un momento o un acontecimiento contingente de la sociedad (...) Ellos no manifiestan mayor interés por los temas políticos o sociales: sus preocupaciones son estéticas; se centran en la posibilidades expresivas de un mundo interior: en este aspecto, el maestro más recordado y citado es Pablo Burchard, que impulsa a sus estudiantes a trabajar desde una expresión vital e intuitiva, a mirar lo simple y a decir lo mínimo”⁵³

El GEP se centró en la conformación de talleres de artes visuales y espacios de reflexión en torno al arte y a la producción de obra. Se inscribieron como artistas plásticos: José Balmes, Gracia Barrios, Elsa Bolívar, Roser Bru, Juan Egenau y Gustavo Poblete. Según Gaspar Galaz “el artista ya a fines de los años 50 reivindica su individualidad, su personal y particular modo de ver la realidad a través de una suerte de reinscripción en la trama colectiva. La presencia más evidente de las comunicaciones en la vida cultural del país, el auge del libro, las revistas, la televisión, las publicaciones y debates aceleran el proceso productivo y la reflexión en torno al arte, modificando definitivamente las relaciones entre arte, público, artista y teórico”⁵⁴. Obviamente, que estas condiciones están muy determinadas por variables como la expansiva política comunicacional de los gobiernos de turno en torno a políticas culturales internacionales, los cuales posibilitan un intercambio artístico y una recreación de nuevas ideas tanto al interior del campo del arte como en el público común no especializado de la época. Por otra parte, el relato y la escritura sobre el sentido del arte, el sentido de ser artista y sobre los procesos reflexivos- teóricos, se hacen cada vez necesarios en el universo social. Galaz sostiene que “el acrecentamiento de las publicaciones que llevan consigo la escritura crítica, va produciendo la primera malla discursiva en torno a generar un pensamiento, un léxico propio de las artes visuales a través de los cuales se inicia la inserción en la historia del pensamiento una historiografía y una reflexión especializada en torno a las artes”⁵⁵. Por señalar solo algunas de estas iniciativas, consolidadas a partir de la década de los '50 y expandidas en los '60: Los aportes de críticos provenientes de la estética y la historia del arte, el caso de Antonio Romera y su Historia de la Pintura Chilena; El libro de Felix Scharzmann, Teoría de la Expresión; Análisis e Integración del Concepto de Forma de Pedro Miras; la serie de monografías y publicaciones de los Anales de la Universidad de Chile; La Revista de Arte bajo la dirección de Enrique Bello y los escritores Luis Oyarzún y Enrique Lihn; Las publicaciones del Centro de Investigaciones Estéticas y su Revista Chilena de Investigaciones Estéticas Aisthesis de la Universidad Católica, por nombrar las publicaciones de mayor relevancia.

Bajo este contexto y en absoluta relación con el desarrollo del relato y la escritura, cabe mencionar la apertura que nuestro país posee para organizar bienales y

⁵³ Castañeda, Leonor. **Repliegue hacia un Paisaje Sentimental: La Generación del Parque**, en Catálogo 100 Años de las Artes Visuales. 1900 – 1950: Modelo y Representación. Santiago, Chile: MNBA, 2000, p.117,118

⁵⁴ Galaz, Gaspar. Ensayo **Palabras para un Período** en Catálogo Chile: 100 Años de las Artes Visuales. 1950 – 1973: Entre Modernidad y Utopía. Santiago, Chile: MNBA, 2000, p. 10

⁵⁵ Idem. Ant. p. 13

exposiciones de gran trascendencia para el arte y los artistas, cuestión que evidencia la fundación del Museo de Arte Contemporáneo en la Quinta Normal (1947), el cual deja de manifiesto el movimiento más concreto, de un largo proceso de institucionalidad universitaria y las necesarias transformaciones al interior del campo artístico chileno. Concordante con el desarrollo de la escritura crítica y cultural artística, el Museo de Arte Contemporáneo significó la materialización de dicha apertura al organizar una diversidad de encuentros y exposiciones de la vanguardia europea y también latinoamericana. Dentro de éstas se encuentran la Exposición de Arte Italiano Contemporáneo, donde se expusieron obras de Carrá y de Chirico; La sección dedicada a Francia de la II Bienal de Sao Paulo y, finalmente, las mayores exposiciones que se desplegaron en nuestro país y que cierran la década de 1960: De Manet a Nuestros Días - De Cézanne a Miró.

Esta última muestra significó un replanteamiento y confirmación de ciertas experimentaciones que habían comenzado en la anterior década y que la vanguardia internacional no iba sino a agudizar las interrogaciones y nuevas propuestas plásticas que un número importante de artistas nacionales habían ya instalado. Tal fue dicho efecto, que el Ministerio de Educación de Frei Montalva, participó activamente en la motivación para apreciar la muestra y en la organización de charlas y conferencias para los estudiantes y público en general.

Mención especial, se debe también realizar, al conjunto de instituciones y organizaciones “gremiales” que surgieron a partir de 1950 con la expansión cultural y artística nacional y del desarrollo de discursos crítico - escriturales: La creación en 1945 del Instituto de Extensión de Artes Plásticas supervisado por la Rectoría de la Universidad de Chile; el Colectivo GEP; el señalado Museo de Arte Contemporáneo, cuyo primer director fue Marco A. Bonta, quién propicia una nueva política artística de carácter nacional; El Taller 99 creado por Nemesio Antúnez; La fundación en 1959 de la Escuela de Arte de la Universidad Católica; Por el mismo Antúnez, luego de ser nombrado director del MAC en 1962, la Sociedad de Amigos del Museo, la cual se comportará como un nexo entre el campo artístico y la empresa privada y pública; El Salón Crav en 1963; El Salón de Artes Aplicadas en 1964; El I Congreso de la Comunidad Latinoamericana celebrado en Arica en 1966, que se tradujo en los nuevos planteamientos de artistas y críticos en torno a la construcción de un sujeto con mayor compromiso político. Cabe citar el interesante análisis que realiza Patricio M. Zárate al respecto: “Existe un llamado a los intelectuales a superar su condición de elite y ponerse al servicio de la sociedad, respondiendo a las exigencias de una sociedad de masas. Angel Rama consideraba que esta unidad no era posible si no se compartían ciertas creencias o ideales, los instrumentos de acción tenían que ser fundamentados en un marco de ideas que posibilitaran el trabajo común”⁵⁶. Este hecho es de gran relevancia para entender la culminación de un período histórico en nuestro país, ya que significó el volver a plantear el rol y la participación activa del artista en los procesos sociales y políticos de Chile. Este habitus o disposición por parte de los productores y en general de los actores sociales, que es entendible para el contexto histórico de fines de la década de los '60, se torna fundamental como problema ya que bajo la dictadura militar, se retoma esta disposición

⁵⁶ Zárate, Patricio. Ensayo **El Comportamiento de la Crítica** en Catálogo Chile: 100 Años de las Artes Visuales. 1950 – 1973: Entre Modernidad y Utopía. Santiago, Chile: MNBA, 2000, p. 68

en la construcción de obra, y por sobre todo, en el discurso del relato crítico artístico. Bajo esta interrogante, podría sostenerse una nueva hipótesis de futuras investigaciones ya que si planteamos que los procesos sociales y políticos con sus transformaciones radicales intervienen en el habitus artístico ¿son posibles los cambios en la organicidad estructural de la sociedad sin una visión, intervención y desarrollo cultural artístico por parte de este campo y de la crítica discursiva que se origina desde estas nuevas miradas?.

3.1 EL SURGIMIENTO DEL GRUPO RECTÁNGULO

No hay sospecha ni tregua al momento de pensar el surgimiento del colectivo Grupo Rectángulo a mediados de la década de los '50 (1955-1956). Las condiciones de modernización del país y su internalización hacia el mundo comercial y cultural, propiciaron en el campo artístico chileno la aparición de un grupo de jóvenes provenientes de posturas y disposiciones que cuestionan el estado de enseñanza y condicionamiento de prácticas académicas institucionalizadas. Muchos de estos artistas, provenían del GEP (Grupo de Estudiantes Plásticos) con una serie de demandas curriculares, tanto en la enseñanza como en las prácticas y con una reflexividad crítica en torno al concepto de representación pictórica. Este grupo conformado por Ramón Vergara Grez, Gustavo Poblete, Elsa Bolivar y Matilde Pérez experimentan e intervienen el objeto como forma plástica que posee expansivas posibilidades de articulación.

Este re-ordenamiento del espacio plástico permite dos cuestiones fundamentales a saber: Por una parte, el desmontaje y desvinculación con un imaginario no representacional entre imagen y realidad, y, por otra, la instalación de una ruptura institucional como condición de ruptura/reconstitución de la vanguardia al interior de campo artístico chileno. Gaspar Galaz sostiene que el concepto de vanguardia en la práctica de la pintura implica todavía en aquel tiempo entender que el cuadro sigue soportando el gran discurso de las artes visuales. Es a partir de él donde comienzan los grandes cuestionamientos al arte, a su lenguaje, a su función o sentido. En este contexto realiza una interesante interpretación de la puesta en crisis de la tradición post-impressionista al sostener que “el movimiento Rectángulo (1955) (...) al sostener una propuesta que se vio a sí misma como hegemónica y con un marco teórico que descalificaba aquellas proposiciones plásticas que no tuvieran como base un fundamento constructivo, racional, analítico y geométrico. Su intento fallido para relacionarse con las ciencias y con la tecnología impidieron que sus posturas alcanzaran una proyección modernizadora vinculada con el arte óptico y el arte cinético, quedándose en la artesanía manual de pincel y la tela”⁵⁷. Sin embargo, Willy Thayer en su ensayo “Vanguardia, Dictadura y Globalización”, instala tres premisas básicas que nos permiten entender el surgimiento epistemológico de Rectángulo. Una de ellas, quizás la de mayor relevancia para esta investigación, radica en que la instalación de nuevas formas –abstracto-geométricas- en espacios convencionales tradición-caballote-tela, interrogaría una cuestión cuasi experimental/espiritual que profundiza la condición histórica de la

⁵⁷ Galaz, Gaspar. **Palabras para un Período**. Op. Cit. p.17

producción y reproducción representacional de la vida.

El carácter representacional de la existencia, posee directa relación con las objetivas posibilidades de expresión o auto-expresión del mundo del artista por medio de la síntesis fenoménica del objeto representado. En palabras de Thayer “la nueva forma, que abrirá horizontes a la vida en su conjunto, será la geometría pura, condición pre-imaginal (algebraica) de la imagen (...) Detrás de la proliferación manifiesta de figuras se encuentra la posibilidad pura, mucho más rica y proliferante, de realidad geométrica. Hay que conducirse, entonces, desde las representaciones dadas, hacia los elementos y relaciones estructurales que posibilitan las representaciones figurativas, y posibilitan infinitos mundos no figurativos más”⁵⁸. Bajo esta premisa, la obra es una creación absoluta del espíritu, ajena a toda referencia de la naturaleza y regida sólo por las leyes que determina la inteligencia. Por este motivo, Rectángulo y el Movimiento Forma y Espacio, constituyen la primera reacción formal a la tradición “sentimental” de las artes visuales.

Rectángulo llenó el vacío dejado por la ausencia de prácticas artísticas internacionales y materializó el prejuicio equívoco de la visión frente a la realidad de la naturaleza, desplegando una nueva escena óptica con la visión de la estructura plástica. El silencio, la extensión y el vacío como un tejido de líneas, planos, ritmo, se liberan en la presencia de lo “impresentable”. En la exposición “46 años Movimiento Forma y Espacio”, Ramón Vergara Grez planteaba que “la formas, los colores y las líneas hablan su propio lenguaje y su fuerza afectiva acciona sobre nuestros sentidos como cualquier otro fenómeno natural. Son hechos en sí mismos y en una construcción organizada, pueden influir sobre la siquis humana, romperla o moldearla, hacerla regocijarse, deprimirse, exaltarse o desesperarse. Pueden llevar el orden donde había confusión y pueden perturbar y exasperar donde había orden”⁵⁹.

En consecuencia, cuando Galaz sostiene que Rectángulo no logró articular en la obra el discurso teórico reflexivo en torno a su carácter relacional con la ciencia y la tecnología, ¿tendrá fundamento en torno a que el cuadro siguió sostenido en lo que Thayer llama “el cuadro imaginal? ¿Qué sentido tendría pensar en la geometría como posibilidad objetual si lo imaginal liga o mantiene las clásicas condiciones de construcción de obra? Quizás los fundamentos de Thayer son de mayor crítica y audacia. Sostiene que “lo más significativo de la operación de Rectángulo, probablemente sea el hecho de que, manteniéndonos en los límites de su propio verosímil geométrico, se sabe destinado a fracasar rotundamente en la medida que sigue operando en el cuadro imaginal, esto es, no se aparta de los medios de producción de la representación y de la institución arte: cuadro, muralla, galería/museo, tela, espectador, contemplación, caballete, dibujo”⁶⁰.

⁵⁸ Thayer, Willy. **Vanguardia, Dictadura y Globalización**. En *Pensar en/la Posdictadura*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2001, p. 241,242.

⁵⁹ Vergara Grez, Ramón. **Catálogo Exposición “46 Años Movimiento Forma y Espacio”** Centro de Extensión Universidad de Antofagasta, junio 2001.

⁶⁰ Idem. Ant. p. 245

Quizás, un conjunto de reflexiones e interrogantes que explore la condición histórica y contextual de la recepción de la obra del Grupo Rectángulo en el imaginario colectivo, tendría que considerar y visualizar ¿es necesaria la condición de intencionalidad del productor de la obra? en tanto que dicha intención es a su vez ¿producto de normas y de convenciones sociales? Y si esto considera una necesaria intelectualización del público ¿existió un nexo social inteligible entre el discurso teórico y el discurso visual de Rectángulo?

3.2 EL SURGIMIENTO DEL GRUPO SIGNO

A fines de la década del '50 y principios de los '60 nace el grupo Signo, bajo la tendencia epocal interrogativa y reflexiva que relacionaba el mundo social con las posibilidades que la experimentación e investigación pictórica permitían. Este hecho, consolidó la desvinculación también de la tradición académica y postimpresionista, lo cual hizo surgir un profundo interés por la expresividad del material que las formas poseían bajo significados determinados por el productor, restableciendo el puente de comunicación entre la obra y el espectador.

Esta agrupación comienza a reflexionar en torno a la presencia del objeto en el arte, la actitud que debía tomar el artista frente a la obra y el rol que esta misma debía tener dentro de la sociedad. y propuso un espacio pictórico donde las estrategias de desintegración de la imagen pasaron por el collage y la materia; traduciéndose esto en un abandono de la “pintura de caballete” tradicional. Esto significó una “pintura desritualizada de las marcas establecidas por la pintura de caballete con la preeminencia de la mano como ejecutora directa, al emplear no sólo el pincel, sino que la mano desnuda impulsada por el brazo y comprometiendo a la vez, a todo el cuerpo como sucedió en el momento más ortodoxo del informalismo”⁶¹. Adhirieron al movimiento los artistas José Balmes, Alberto Pérez, Gracia barrios y Eduardo Martínez Bonati.

Lo interesante del trabajo de Signo, radica en que aparece en los artistas forjadores del colectivo, un dispositivo social a través de una mirada conciente y crítica sobre el mundo, haciendo de la obra una especie de memoria pública, al apropiarse del contexto político y social que como momento histórico se vivía, representando a través de un realismo metafórico, un mundo simbólico. El símbolo base dentro del lenguaje de la obra de Signo, es el gesto como color, como materia y como representación. Mientras que el dibujo es la herramienta que sustenta toda esta gestualidad del trazo pictórico dentro del soporte y espacio plástico.

Cuestión que testimonia muy claramente Federico Schopf “la falta de forma totalizadora era, por así decirlo, la forma de dejar que los materiales abran el espacio o el tiempo en que acontece invisible o apenas perceptible o inexistente su (re) significación, que no está mediada o reducida conceptualmente. La (falta de) forma es una especie de transparencia arenosa, un espesor (in)tangible que emerge o se sumerge como sello o sigilo desatado por la habitación, la erosión, el curso (sigilosamente violento del tiempo)”

⁶¹ Galaz, Gaspar. Op. Cit. p. 18

Según Thayer, la transgresión de Signo es precisamente poder doblegar el orden matérico del objeto para provocar una intelectualización de la “cosa” observable y retiniana. La lectura de esta nueva acción objetual, señala el autor, centra el informalismo en la percepción de la “forma como tema y objeto de lectura”. En este sentido, el carácter ideológico de Signo, no radica inicialmente en la condición partidista o producción subversiva –cuestión que aparecerá en el correr de los años- sino más bien, en el entendido de una nueva obra cuyo soporte radicaba en la conceptualización del objeto como medio de interrogación social. Esto permitió la des-mitificación de la obra académica y en consecuencia, la irrupción del objeto re-situado en lo residual de la realidad misma. Técnicamente, el dispositivo de representación será la supremacía del gesto por sobre acto formal de composición, en tanto productor directo de signos perceptibles sensiblemente por el espectador. El carácter referencial de la pintura clásica, sufre la gran ruptura artística por medio de la referencialidad del sujeto como protagonista referencial de la obra en tanto materia y gesto: Sujeto/Contexto/Referente-Sujeto, se transformará en la consigna de Signo como medio de exploración y construcción de obra al insertarse directamente en el imaginario colectivo. Thayer es muy claro al señalar que “en ello residiría uno de los aspectos medulares del vanguardismo de Signo, aspecto que pondrá en dirección vanguardista a la vanguardia visual, iniciando en el cuadro, el fin del cuadro como representación”.⁶³

Dos cuestiones finales. A mediados de la década del '60, el grupo Signo tomará el camino de vanguardia artística y política a la vez. Las condiciones socio-políticas de la época en tanto compromiso social y refiguración del artista como protagonista más agudo en los procesos sociales, llevará al colectivo a definir la exploración propiamente técnica en la conversión de una técnica-estética como propuesta militante para con dichos procesos. Se planteará entonces ¿una propuestas de narratividad gestual? “El arte ha de cobrar presencia, ahora, como sujeto que activa el cambio social. El viraje hacia la militancia y el compromiso político del arte consistirá en desplazar la voluntad de lo impresentable, desde el orden específico del cuadro, hacia el orden político social. El artista ya no trabajará por la presentación de lo impresentable en la tela, sino por la presentación de lo impresentable en la sociedad”⁶⁴.

3.3 IDEOLOGÍA, ARTE Y POLÍTICA EN CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

“40. CREACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DEL ARTE Y LA CULTURA. Crearemos el Instituto Nacional del Arte y la Cultura y Escuelas de formación artística en todas

⁶² Schopf, Federico. Ensayo “**Los Sesenta: Memoria Incompleta**”, en Catálogo Chile: 100 Años de las Artes Visuales. 1950 – 1973: Entre Modernidad y Utopía. Santiago, Chile: MNBA, 2000, p. 101

⁶³ Thayer, Willy. **Vanguardia, Dictadura y Globalización**. Op. Cit. p.246

⁶⁴ Idem. Ant. p. 247

las comunas”

Cuarenta Medidas del Gobierno de la Unidad Popular, 1970

El triunfo de la Unidad Popular, no solamente significó el re-planteamiento de las prácticas técnicas, de las relaciones de producción y de hábitos al interior del campo artístico, sino la culminación de un proceso radicales transformaciones sociales y políticas gestado desde mediados de la década del sesenta y en donde la Universidad, particularmente, la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, tendrá un rol protagónico. El crítico cuestionamiento que realizan los estudiantes universitarios a los centros de enseñanza de arte en las décadas cincuenta y sesenta, se comprende como sostiene Guillermo Machuca en dos etapas “ La primera, impulsada por los estudiantes más insatisfechos y que se expresa en la absoluta incapacidad de ésta para asumir el devenir del arte moderno internacional (cuestión que se ve afectada más allá de la poca reflexión en torno a ciertas problemáticas, a la lejanía de nuestro país y a la falta en ese entonces de mecanismos comunicacionales que permitiesen un fluir rápido de la información). Este será el detonante que hará factible la presencia en Chile del arte abstracto (cuya antecedencia es posible de ser encontrada una década antes en los movimientos del Río de la Plata). La segunda, iniciada por esta misma generación, completará este modernismo con un rasgo proveniente de la esfera pública y social: el compromiso político”⁶⁵ .

Durante los primeros años sesenta y de manera bastante clara hasta final de la década Cuba atrajo la atención de las fuerzas políticas de izquierda de todo el continente americano apareciendo como un modelo, una vía para llegar a cambiar radicalmente el orden social, político, económico y cultural existente en los distintos países de Latinoamérica. La idea de la revolución alcanzó una atractiva concreción en el Caribe y se potenció como alternativa de combate a problemas comunes como sucedía con el imperialismo norteamericano resistido por los cubanos desde los inicios del proceso de revolución. La intervención de los Estados Unidos en la soberanía de las naciones en vías de modernización y de transformación, permitió que la región desarrollara, constituyera y defendiera un discurso antiimperialista y más específicamente antinorteamericano. Como señala el historiador Claudio Rolle “El discurso antiimperialista se hace aún más fuerte en la segunda mitad de los sesenta cuando crece la denuncia sobre Vietnam y de modo especialmente claro cuando muere Ernesto Guevara, el Che, al cual se dedicaran una notable cantidad de canciones, poemas y otras formas de homenaje. En estos momentos la opción revolucionaria armada parece ser la alternativa más atractiva para amplios sectores de las izquierdas del continente y Chile no resulta una excepción”⁶⁶ .

Las transformaciones en el campo artístico, se manifestaron muy concretamente en las diversas relaciones que instalaron una reflexividad discursiva en la constitución de las

⁶⁵ Machuca, Guillermo. **En Catálogo Chile: 100 Años de las Artes Visuales. 1950 – 1973: Entre Modernidad y Utopía.** Santiago, Chile: MNBA, 2000, p. 132

⁶⁶ Claudio Rolle. **La Nueva Canción Chilena,** Revista Pensamiento Crítico. Ver en la versión electrónica www.pensamientocritico.cl , 2002

nuevas formas de relacionar arte y sociedad, política y estética. Este proceso de reflexión y teorización de las prácticas artísticas en toda su extensión, se materializaron el 29 de diciembre de 1970 cuando se crea el Instituto de Arte Latinoamericano , dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, por el Decreto Universitario N° 15.843. Complementaban esta institución el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y el Centro de Arte Latinoamericano. Su primer director fue Miguel Rojas Mix.

El surgimiento del Instituto, marca el camino para la configuración de relaciones y disposiciones que el campo artístico debía asumir en el nuevo escenario social y político. Esto se traduce en varias cuestiones que se desprenden de una lectura interpretativa tanto de la prensa de la época como en los ensayos que tratan el tema.

En primer lugar, lo contingente y contextual del planteamiento del arte en la Unidad Popular se traduce en un desplazamiento relacional que circula desde un activismo artístico a un activismo político. El carácter militante del artista no es producto de un acuerdo político o de una tradición de habitus, sino la evidencia más clara que las transformaciones sociales y por sobre todo, la posibilidad que estos cambios fuesen revolucionarios, eran posibles. Como señala Patricio Zárata refiriéndose a dicho contexto histórico y a la participación del Instituto de Arte en el escenario político: “es un momento en que existe plena conciencia de que el artista está ligado a su destino social e histórico y su labor debe contribuir a crear las condiciones que permitan superar la situación de postergación y subdesarrollo del país (...) Los sucesivos encuentros que se realizaron, permitieron una discusión abierta entre críticos, artistas y público, tomando conciencia de la razón creativa, de las limitaciones creadoras y la motivación revolucionaria. Este proceso de concientización buscaba confrontar la relación dialéctica entre la actividad creadora y el medio en que se vivía ⁶⁷ . En segundo lugar, dicha institución estatal, significó un respaldo revolucionario al gobierno de Allende desde la cultura nacional hacia la constitución de un arte militante de la vida. El Instituto centró su mayor interés en el desarrollo de la investigación estética y en la documentación visual y escrita. Este interés se materializó en una interesante política de publicaciones “democráticas”, tendientes a educar culturalmente al pueblo de Chile. La elevación de la calidad de la educación se manifestó en una serie de reformas del sistema escolar tendientes a dos cuestiones fundamentales: políticas de alfabetización urbana y rural y una formación de sujetos críticos y revolucionarios. Esta tendencia significó que el arte era también una manera de socializar en el imaginario público –organización de charlas, debates, conferencias de carácter masivo- la función del artista en una sociedad socialista, el arte y su compromiso con los procesos revolucionarios y la relación entre el sujeto para la revolución y el arte.

En este contexto, uno de los mayores logros del Instituto fue organizar e invitar a participar en el primer encuentro en Chile de artistas plásticos “AMERICA NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO”. En los Anales de la Universidad de Chile, abril-junio de 1971, se puede desprender el interés que dicha Institución perseguía al convocar a los artistas de nuestro país para la creación de obras tendientes a tematizar la realidad latinoamericana, “sus problemas formales”, es decir las grandes tareas pendientes de los Estados latinoamericanos referentes a cuestiones sociales y políticas, y, crear desde

⁶⁷ Zárata, Patricio. Ensayo “El Comportamiento de la Crítica” Op. Cit. , p. 85-86

temáticas que ayudaran a descubrir lo singular de América, sentidos de identidad. “Es necesario crear. Toda revolución es creación. Para crear es necesario buscar profundamente en lo que somos. Nuestra expresión artística debe ser expresión de nuestro ser, en caso contrario se ahondará cada vez más la brecha que separa nuestra infraestructura de nuestra superestructura; pues mientras la una corresponde a un mundo subdesarrollado, la otra se nutre de modelos que vienen de sociedades técnicamente más evolucionadas. Cuando el artista busca expresar su ser desde su propia realidad, el arte es creador (...) Debemos luchar porque nuestro arte sea creación. Toda creación emana de una investigación, de una investigación en nuestra propia realidad”⁶⁸.

Siguiendo el planteamiento de Zárate, es muy difícil poder predecir las consecuencias que las nuevas propuestas plásticas, gestadas desde mediados de los sesenta, podrían haber alcanzado continuando el gobierno de la Unidad Popular. Conocemos ciertas acciones, hechos y actos fundacionales que han permitido ir recomponiendo la historia de un período que vio frustrada la culminación de un proceso.

En esta reconstitución, las dificultades ante la ausencia de registros literarios, audiovisuales y en definitiva de documentación histórica, plantean a los historiadores y teóricos del campo artístico la tarea pendiente de constituir un cuerpo de investigación estable que permita contribuir a re-conocer cabalmente las relaciones establecidas al interior del campo artístico chileno. En la profundización de este problema, Guillermo

Machuca plantea dos cuestiones radicales y no menos interesantes ¿Cómo delimitar con precisión el grado de compromiso político de los artistas en uno de los períodos más ideologizados de la historia de Chile? Más aún: ¿Cómo hacerlo si se considera la escasez de documentos –en particular los referentes a la esfera específicamente artística- sobre el tema?⁶⁹. Sin embargo, tradiciones historiográficas contemporáneas, ya sea desde la recopilación sistemática de fuentes bibliográficas o desde la hermenéutica, pueden significar reales aportes para la reconstrucción del relato y discurso escrito del período analizado.

Quisiera terminar este tema, con la transcripción textual de una publicación aparecida en un diario de la época ¿el Mercurio? a propósito del Foro Arte y Revolución, organizado en el Museo de Arte Contemporáneo en 1970:

ARTE Y POLITICA NO PUEDEN SEPARARSE

“El arte pertenece al hombre y la política es parte fundamental del hombre. Actualmente, política es denunciar, y eso es lo que está expresado en el arte. El que se desligue de la política parece como tal”. “El artista, quiéralo o no, al manifestar su hacer artístico, sentará su posición frente a un orden de cosas, y eso es política”. “Arte y política están dentro del contexto de la vida. No pueden separarse. ¿Será este el momento de pintar rositas, cuando gran parte de la población de América Latina se está muriendo de

⁶⁸ Fragmento citado de los Anales de la Universidad de Chile, Abril-Junio, 1971. En **Revista de Crítica Cultural, N°29/30, Arte y Política desde 1960 en Chile**. Nelly Richard Directora, Stgo, Chile, 2004, p.7

⁶⁹ Cfr. Machuca Guillermo. **Realismo y Crisis de la Representación Pictórica** Catálogo Chile: 100 Años de las Artes Visuales. 1950 – 1973: Entre Modernidad y Utopía. Santiago, Chile: MNBA, 2000, p. 130

hambre?” Así respondieron los asistentes y participantes en un foro sobre la exposición “América no invoco tu nombre en vano”, a las críticas acuñadas desde PEC, el Diario Ilustrado y El Mercurio, que han tildado la muestra de netamente política, por mostrar la realidad descarnada de América Latina. Ana Helphand, una de las participantes, llegó hasta calificar de “obsceno” un cuadro que representa un parto. Miguel Rojas Mix, Director del Centro de Estudios del Arte Latinoamericano respondió a esto: “En el arte no puede haber obscenidad. Un parto no puede ser obsceno, sino por el contrario, algo mágico”. Participantes y asistentes coincidieron en considerar que esta muestra, sin ser extraordinaria, es la primera que muestra verdaderamente nuestra realidad, y la primera que hace palpar tan vívidamente el subdesarrollo y la dependencia de Latinoamérica”. Miguel Rojas dijo: “No puede esperarse que el público que se enfrenta con una realidad tan descarnada, como la que le han presentado estos artistas, llegue a aplaudir. Tampoco puede mirarse este arte con el viejo concepto de arte comercializado, cuando se pensaba que el objeto artístico había que colgarlo en alguna parte”. José Balmes reconoció que de un tiempo a esta parte, los artistas se han dado cuenta de la realidad en que están viviendo y la transmiten en sus obras. Esta es una actitud general, dijo Balmes. “De otro modo no se explica la similitud entre esta exposición y la de los cubanos en París, hace un tiempo, que no creo que los artistas de esta muestra hayan conocido”. Ante algunas interrogantes del público acerca de si la gran masa comprende este arte, los artistas reconocieron que la pintura y escultura tienen que buscar la comunicación con las masas, como lo hacen ahora la radio, prensa y TV. Se sugirió que en el futuro las exposiciones deberían hacerse al aire libre, donde fuera más fácil el acceso para el público. Se recordó también que en esta muestra hay artistas cubanos representados, lo que da un índice de lo que serán en el futuro estas exposiciones, con artistas de muchos países latinoamericanos. La discusión estuvo dirigida por Mario Céspedes y participaron en ella Ramón Vergara Grez, Ana Helphand, Nemesio Antúnez, Carlos Maldonado, José Balmes y Miguel Rojas. Este último en su intervención resumen dijo: “los objetivos finales de esta exposición no están dentro de ella, sino que van más allá, hacia lograr una América Latina unida”.

Nunca será en vano recordar que este proceso de reflexividad crítica e independencia local en tanto proceso constituyente de un ideario común, fue truncado con el golpe militar, desarticulando no solamente el trascendental momento en el cual se encontraba el campo artístico, sino todo el universo social.

La dictadura militar en Chile desde 1973, significó para la tradición republicana nacional, la instalación de lo impensable o lo humanamente imposible, es decir, aquello innombrable que se constituyó ya no como imaginario, sino como ideario y ruta de nuevas prácticas sociales. Ni producción artística ni producción en las ciencias sociales soportaron el trauma del lenguaje del silencio, de la danza de la muerte. No es el propósito de este relato, profundizar en los ya sabidos significados de los años de la dictadura en Chile. Historia de nuestro país que no se debe olvidar ni menos silenciar. Sin embargo, cientos y miles de relatos quedan aún por testimoniar lo vivido bajo el régimen del horror. Lo que devino a continuación fue una insospechada historia escrita sobre cuerpos manchados con tinta roja en donde el campo artístico tendrá una participación protagónica en tanto re-escritura de una historia de relatos silenciados. Antonia García

sostiene que “No es difícil constatar de que manera se le cortó la cabeza a los principales movimientos sociales y políticos de izquierda y/o susceptibles de oponer una resistencia a la dictadura que se estaba implantando, haciendo desaparecer altos dirigentes. Sin embargo, por decir las cosas crudamente, “el candidato a la desaparición” no era obligatoriamente un alto dirigente político (...) Aquel que manejaba información era importante. Pero, a su vez, era importante el producir complicidad, romper, a través de la traición, los lazos que existían entre militantes, entre compañeros, terminar con el sentido mismo de la palabra “compañero”⁷⁰. Desde esta idea y como dice Raquel Olea “la actualidad activa la memoria” es que no debemos olvidar que la dictadura militar desmanteló la enseñanza universitaria y específicamente, neutralizó y desarticuló la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, provocando una ruptura de gran consecuencia en la función de la Escuela como centro de desarrollo, discusión y experimentación en las artes visuales. “La verdad es que después del golpe militar advino en el arte una tierra de nadie... los artistas más importantes abandonan el país voluntaria o involuntariamente (...) el principal centro de enseñanza artística, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile quedó despoblada (...) se hizo un relevo a marcha forzada para reemplazar a exiliados y exonerados, revisar contenidos, depurar bibliografías y neutralizar al máximo cualquier aspecto conflictivo de la enseñanza artística... era obvio que en una universidad vigilada, difícilmente la docencia artística podía aspirar a algo más que a una enseñanza escolarizada, con alumnos pasivos sin capacidad de diálogo, discusión y crítica”⁷¹ En este sentido, ¿Cuál fue la relación entre el campo del arte y el campo político para que se consolidara la producción artística en Chile y no se condenara a la institucionalidad dictatorial? ¿Cuáles fueron las variables puestas en juego que posibilitaron la existencia del arte en Chile en un campo artístico restringido y censurado por la institucionalidad del campo político?

Este hecho no es menor, ya que la instalación escritural de una crítica de avanzada hacia 1980 fue gracias a la relación estrecha entre productores y escritores comprometidos con aquella militancia con la vida que mencionábamos con Signo, en las décadas anteriores y con el desmantelamiento académico de las universidades y escuelas de “vanguardia”. Parece ser que el arte necesita de militancias sociales para su discursividad visual y también de escritura. Lo cierto es que una historiografía que piense la “veladura” producida por la dictadura militar, en la reconstrucción de una historia de la crítica cultural, necesariamente se enfrentará con la problemática del silencio y de la ausencia del documento y del relato escrito. Como sostiene Longoni citando a Oyarzún “Pablo Oyarzún ha señalado ese problema en términos de una carencia de tradición crítica que atestigüe e interprete la producción anterior al golpe, lo que “tiene también el efecto peculiar de sugerir una ausencia de tradición artística o, mejor, queda en vilo la historicidad de la producción nacional de arte” Oyarzún explica esta clausura por: la desconexión con el pasado que provoca, quierase o no, el golpe, la depredación de los

⁷⁰ García, Antonia. **Por un Análisis Político de la Desaparición Forzada**. En Políticas y Estéticas de la Memoria. Stgo, Chile: Cuarto Propio, Nelly Richard Editora, 2000, p. 88

⁷¹ Ivelic, Milan y Gaspar Galaz. **Apuntes para una reflexión: artes visuales en Chile 1960-1990**, Revista Aisthesis, N° 23, 1990, Facultad de Filosofía, Universidad Católica de Chile.

espacios de circulación cultural, la suspensión del vínculo público con la información de las experiencias internacionales, la necesidad casi instintiva de prestar una cohesión acaso hiperbólica a prácticas que en otras circunstancias habrían acentuado sus diferencias recíprocas y, una cierta solidaridad inconfesa –aún si fuese por vía de resistencia- con el discurso de refundación de la historia nacional por cuyo medio quiere la dictadura autoconferirse legitimidad y destino”⁷² .

Lo dicho por Oyarzún requiere interpretar dos cuestiones: Primero, es necesario plantear que la continuidad crítica que venía desarrollándose desde mediados de los sesenta, se ve truncada con el golpe militar. Digo continuidad ya que el proceso en el cual estuvo el campo artístico desde las tradiciones más distanciadas de lo académico hasta 1973 significó un aparecer y re-aparecer de una reflexión concreta en torno al habitus del artista, al replanteamiento del espacio plástico y del objeto matérico en tanto constituyente de la obra, la constitución de la obra desde su función y su forma, y, la militancia “social” del artista como sello y protagonismo de una historia en la cual era partícipe. ¿dónde están también los textos, apuntes, artículos y en consecuencia, escrituras realizadas en los institutos y centros de investigación en artes visuales hasta 1973? Para una moda epocal –década sesenta y setenta- como lo fue la ideologización del contenido y la formalización del texto ¿será que no estuvo el habitus tanto en los teóricos como los artistas de registrar en el relato escritural las ideas revolucionarias y transformadoras en materia estética? Insisto en la pregunta ¿Dónde está también la escritura? ¿Se podría argumentar una desaparición forzada de la inscripción del texto? A pesar de la desaparición forzada o mediada de textos, revistas, artículos, catálogos, muchos de ellos, guardados con sigilo, muy interesantes significaron las publicaciones de la Editorial Quimantú, particularmente los textos referidos a la “Pintura Social en Chile” de Ernesto Saúl, donde se relatan los principales aportes creativos, sociales y temáticos (temas como Arte, Sociedad y Política, Brigadas para el Arte) de artistas como Roberto Matta, José Venturelli, Pedro Lobos, José Balmes, Julio Escamez, Carlos Hermosilla, Rafael Ampuero, Gregorio de la Fuente, Guillermo Núñez entre otros. Los protagonistas del arte social son hombres que vivieron y pintaron, que viven y pintan. Conocer su historia, directamente de ellos o a través de documentos, es también charlar o leer sobre la vida de un pueblo, nuestro pueblo.⁷³ Lo que sigue es el testimonio de algunos de esos protagonistas.

En segundo lugar, la alteración provocada por la dictadura en cuanto a la desarticulación de la tradición artística y cultural del país. Este desalojo, provocó paulatinamente, un desmantelamiento de la memoria a modo de dispositivo amnésico, el cual predijo el olvido y el riesgo del distanciamiento de y con la historia .

Raquel Olea refiere tácitamente el tema en torno a que “la actualidad activa la memoria, indica que no hay olvido sino políticas que lo construyen, mandatos que responden a intereses de los poderosos. Ocupando un territorio imprevisible la memoria

⁷² Longoni, Ana. **Puentes Cancelados: Lecturas Acerca de los Inicios de la Experimentación Visual en Chile**. En *Pensar en /la Postdictadura*. Chile: Nelly Richard y Alberto Moreiras editores, Cuarto Propio, 2001, p. 225

⁷³ Cfr. Saúl, Ernesto. **Pintura Social en Chile**. Stgo, Chile: Empresa Editora Nacional Quimantú, 1972, p. 47

ni vuelve, ni se retira ni desaparece, sus espacios son cotidianos, salen al paso por furtiva y fugazmente porque su depósito es la materialidad del cuerpo. Mapeada por líneas silenciosas, responde a conexiones, a gestos y señas de un presente que irrumpe y revela otra verdad, otra reserva del pasado que(in)oportunamente lee el pasado e ilumina el presente, actuando como retorno de lo acallado social, de lo negado cultural. La memoria llena el hueco dejado por los lenguajes que no han sabido nombrarla.”⁷⁴ .

Con todo, el siguiente capítulo refiere precisamente al lento y paulatino desagote forzado de la memoria en la escena del aparente olvido. En las postrimerías de la década de los '80, el movimiento artístico chileno recondiciona los escenarios de producción de obra y reaparece como tendencia literaria, la crítica cultural-artística y discursiva como manera de aproximarse eufémicamente al poder dictatorial. Carlos Ochsenius, en 1983 sostenía que “ante esta situación crítica, la reacción de los sectores populares, en particular de aquellos núcleos más comprometidos en la acción político-social anterior al 73, que pudieron escapar a la prisión y al exilio, fue buscar un espacio donde re-encontrarse. La profundidad de la avalancha autoritaria hizo que, en un primer momento este espacio no se encontrara sino en la actividad artístico-cultural (...) De esta manera, el canto, la música, la poesía, la plástica, las artesanías, el teatro, fueron convirtiéndose en la principal instancia de congregación y de intercomunicación para estos hijos de la derrota”⁷⁵ . Ochsenius presenta una interesante idea al postular que el campo artístico no fue sino una protagónica “institución” que logró convocar ya no el silencio, sino la acción desplegada en los textos visuales de cada obra o expresión cultural. Estas manifestaciones respondían a una momento contextual en crisis y que manifestaba la reacción de los sujetos en contra de la ruptura de los destinos de un pueblo –personales y colectivos provocados por la violenta descomposición del proyecto país. Es más, en un interesante ensayo Jean Louis Déotte reflexiona en torno al desmantelamiento del habitus artístico sosteniendo que “Un arte en la época de la desaparición podría ser, por lo tanto, el reverso fantasmático, el calco fallido, de lo sublime y del entusiasmo que movían las muchedumbres en la época de la Revolución. Si lo sublime es una presentación negativa de las Ideas de la razón que se asocia a la nada, lo melancólico contemporáneo sería el negativo de ese negativo. Por lo tanto, las obras contemporáneas podrían ser estudiadas según esta alternativa de la in-destinación”⁷⁶

Por este motivo nos preguntamos ¿La validación de los productores tanto al interior del campo artístico como desde el exterior, estuvo determinada según sus propuestas más contestatarias al sistema político? ¿Estas producciones artísticas-políticas fueron reconocidas y descifradas precisamente por su alcance ideológico, es decir desde su

⁷⁴ Olea, Raquel. **Cuerpo, Memoria, Escritura**. En *Pensar en /la Posdictadura*. Chile: Nelly Richard y Alberto Moreiras editores, Cuarto Propio, 2001, p. 199

⁷⁵ Ochsenius, Carlos. **Agrupaciones Culturales Populares Bajo el Autoritarismo**. Documento Ceneca, junio 1983. En *Revista de Crítica Cultural* N° 29/30: *Arte y Política desde 1960 en Chile*. Nelly Richard Directora, 2004, p. 31

⁷⁶ Deotte, Jean Louis. **El Arte en la Época de la Desaparición** en *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Stgo, Chile: Cuarto Propio, Nelly Richard Editora, 2000, p. 161

función y no desde su forma?

Escena de Avanzada y colectivos como el CADA serán parte de historia del arte nacional y constituyentes del análisis e interpretación pretendida para esta tesis en torno a su participación en los proyectos país que se re-articularon desde fines de la década de los setenta.

Interrogantes que delimitarán la reflexión posterior, deberían preguntar desde: ¿Qué mecanismos adopta el campo del arte para mantener su autonomía con un alto grado de imposición y de control en el contexto del autoritarismo de 1980? ¿Es ésta imposición la que permite la aparición del discurso del texto, el discurso de los creadores de las obras y el discurso de los espacios de exposición? ¿Fue la relación de fuerzas entre el campo del arte y el campo político lo que permitió la consolidación del arte en Chile?

Si esto fuese así ¿Es posible descubrir dichas fuerzas al interior de los textos, relatos y escritura de la vanguardia? ¿La diversidad de fuerzas en la intersección de campos definió precisamente la autonomía del campo del arte en Chile?

CAPÍTULO IV: LA DISCURSIVIDAD DE ESCENA DE AVANZADA: DEL RELATO A LA OBRA DE LA OBRA A LA HISTORIA

4. LA DISCURSIVIDAD DE ESCENA DE AVANZADA: DEL RELATO A LA OBRA DE LA OBRA A LA HISTORIA

Insistiendo en la prolongada gravedad de la crisis universitaria, mantenida en la década de los setenta -fundamentación política para exonerar profesores y en la imposición de autoridades militares- se configura un contexto donde se propician las condiciones contextuales para conformar grupos de avanzada que antecedieron a las reflexiones de Richard y el CADA. Desde este desmantelamiento, se reagrupan y articulan un conjunto de artistas y teóricos del arte en la creación del Taller de Artes Visuales –TAV- (Francisco Brugnoli, Virginia Errazuriz, Pedro Millar, entre otros) el cual se transformó en un

verdadero refugio para productores. Desde este escenario aparece el CADA y otras manifestaciones ligadas a jóvenes de izquierda como la Asociación de Artistas Plásticos –APJ- de carácter muralista y de mayor combatividad. Quiero insistir con esta pregunta ¿Estas producciones artísticas-políticas fueron reconocidas y descifradas precisamente por su alcance ideológico, es decir desde su función y no desde su forma? Me parece que la Agrupación de Pintores Jóvenes es un ejemplo de ésto. Emblemático fue su mural pintado en la Población La Victoria a propósito de la muerte del cura André Jarlan.

Este propicio momento histórico permite las condiciones de circulación de literatura vetada en las bibliotecas universitarias y en las bibliografías académicas. “ Es en este momento que Nelly Richard, funda el concepto de Escena de Avanzada haciendo comparecer las distintas expresiones de la disidencia al interior de las artes visuales, esta ficción reunirá a agentes como Dittborn o Ronald Kay, cuya importancia es capital a partir de los encuentros de lectura de la obra de Walter Benjamín (...) Carlos Leppe y Nelly Richard constituirán alternativamente a las clausuras académicas universitarias las instancias a través de las cuales la reflexión crítica se hará posible así como la introducción de textos fundamentales, como la retoma estructuralista europea, suspendida con el Golpe de Estado”⁷⁷ .

Por estas razones y en uno de los actos de mayor trascendencia del campo de producción aludido anteriormente, se instala a fines de la década de los setenta, específicamente a partir de 1979, un nuevo movimiento interdisciplinario, conocido como “Escena de Avanzada” -materializado en el Colectivo de Acciones de Arte, CADA- liderado por la crítica escritora Nelly Richards e integrados por algunos teóricos de las ciencias sociales como el sociólogo Fernando Balcells, poetas y escritores como Raul Zurita, Enrique Lihn y Diamela Eltit y artistas visuales como Lotty Rosenfeld, Arturo Duclos, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, entre otros. Ronald Kay, en su texto a propósito Del Espacio de Aca para la exposición Lección de Fotografía, contextualiza muy bien las condiciones de producción en el escenario dictatorial “ La prensa amarilla y la noticia policial son las únicas bocas, eso sí, bajo la sola alternativa de los titulares del crimen, del drama pasional o del suicidio, por donde pueden hacerse públicas ciertas emociones insoportables de insociales, ansiedades de puro privadas incontenibles, depresiones por descorazonantes comunicables, sentimientos por reprimidos inabarcables, desalientos por desamparados insostenibles, hasta hacerse, de la noche a la mañana, vertiginosamente incontenibles en su urgencia de descarga, en su deseo de participarse, en su imperio por publicarse, para desembocar en el orgasmo de la sangre, en el campo santo del homicidio”⁷⁸ .

Justo Pastor Mellado sostiene que Escena de Avanzada se ha convertido en una categoría histórica que delimita un conjunto de fenómenos de escritura

⁷⁷ Soro, Mario. **Modelos de Circulación**. En Catálogo III Bienal de Arte Joven 2001. Situación del Arte Contemporáneo Chileno. Stgo, Chile: MNBA, 2001, p. 33

⁷⁸ Kay, Ronald. **Del Espacio de Aca. Señales para una Mirada Americana**. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados, 2005, p.50

vinculados a la crítica de la narratividad dominante en el campo literario. “En el curso de los debates de 1982, para designar la radicalidad de las obras producidas por estos artistas, Francisco Brugnoli empleó la frase “trabajos de avanzada”. Es desde allí que Nelly Richard repotenció la designación a través de la adjunción anticipativa de la palabra “escena”, que tenía por objeto delimitar un campo de pertenencia programática y de implementación institucional”⁷⁹. En esta implementación, se visualizan tres escenarios de acción delimitados por la intencionalidad y habitus de cada productor: el deseo de materialismo pictórico (Dittborn); el deseo de “encarnación chamánico” (mellado) del CADA (los escritores Zurita, Eltit, Balcells y los artistas visuales Rosenfeld, Castillo) y la intención de simulación retórica de Leppe y Altamirano. Se puede leer entre líneas y comprendiendo su contexto, que cada una de estas líneas/acciones dejaba de manifiesto la intensa necesidad de inscripción, de huella, de registro “grabado” de la creación como acto y potencia. No será extraño la puesta en crisis de la representación pictórica desde operaciones audiovisuales corporales –fotografías y videos- y estrategias performativas, ambiente, instalaciones e intervenciones callejeras en el espacio con su respectivo registro fotográfico y videográfico.

El mérito de este grupo interdisciplinar es que fundaba la posibilidad de inscribir en el conflictivo y riesgoso escenario productivo, la reflexión y el re-pensamiento del contexto cultural, político y social desde la instalación de la escritura como operación des-estructurante del modelo cultural oficial, y específicamente desde una escritura que interrogaba la condición de producción del arte en Chile. En otras palabras, una narratividad crítica y a una particular producción de obra en el campo del arte chileno. Esto permitió recomponer el campo de análisis necesario desde dicha crítica narrativa contextualizada en una hermética codificación que la dictadura no pudo descifrar. Andrea Giunta define Avanzada como “un conjunto de acciones y de exhibiciones que se autorrepresentaron como vanguardia. Las acciones del CADA, de Lotty Rosenfeld, de Diamela Eltit, de Catalina Parra, las performances de Leppe, las mesas de debate organizadas en las Galerías Época, Cromo, Cal o Sur, entre 1977-1982, postularon la marginalidad como espacio legítimo para la acción y propusieron la resignificación como posibilidad de erosión del sistema. La nueva visualidad se expresaba por la negación de la tradición pictórica y por la introducción de medios y operaciones estéticas sin precedentes en la plástica chilena”⁸⁰. Siguiendo lo sostenido por Giunta, claro está que los objetivos programáticos de Avanzada se sostenían en la comprensión crítica de un contexto político atentatorio y necesariamente propicio para eufemizar contradicciones esenciales de la dictadura. Las acciones y construcciones estéticas debían como condición, “invitar” a un lector y público “cómplice” que lograra re-significar dichas operaciones y decodificar a modo de lectura crítica, las estrategias que

⁷⁹ Mellado, Justo Pastor. *Historias de Transferencia y Densidad en el Campo Plástico Chileno (1973-2000)*. En Catálogo, Chile: 100 Años de las Artes Visuales. 1973 – 2000 : Transferencia y Densidad. Santiago, Chile: MNBA, 2000, p. 9

⁸⁰ Giunta, Andrea *Ensayo Chile y Argentina: Memorias en Turbulencia*. En *Pensar en /la Postdictadura*, 2001, Op. Cit., p. 265

organizaban el sentido y razón de la obra. De tal manera, que los espacios artísticos formales e informales, a saber Galerías Época, Cromo, Cal, Sur, Ojo de Buey, entre otras y los espacios públicos como avenidas y calles, empezaban a congregarse desde lo privado/individual a un público capaz de reformular –casi como reforzamiento discursivo político invertido en la visualidad/sentido- esta nueva apreciación artística, materializada en un conjunto de signos/operaciones subversivas al sistema político dictatorial. (Para complementar los espacios de circulación referidos, ver Anexo N°1) Giunta complementa lo expuesto sosteniendo que estas acciones “no sólo respondían a la necesidad de filtrar los límites de la censura, sino también, y principalmente, a establecer la autonomía del lenguaje, a recuperar la criticidad inherente a su propio funcionamiento. Este programa parte de una nueva confianza acerca de que en lo impredecible del arte –su plus comunicativo, su potencialidad significativa siempre reinterpretable-, se produce una matriz organizadora de estrategias de resistencia, que no son sólo estéticas, sino también políticas”⁸¹. Este doble circuito discursivo, lo podemos apreciar en una valiente y a su vez subversiva instalación de la artista Luz Donoso en 1976 quien logró “burlar” los márgenes de la censura y exhibir en televisión, un retrato de una detenida desaparecida. Este hecho marcaba la vulnerabilidad de las fronteras del sentido dictatorial y evidenciaba el protagonismo del arte en la lucha por los derechos humanos en nuestro país. Nelly Richard, relata este episodio con mucha elocuencia: “En 1976, es decir en plena dictadura, la artista visual Luz Donoso realizó una obra que consistió en intervenir –con el retrato fotográfico de una desaparecida- las pantallas de los televisores que se exhibían en la vitrina comercial de una tienda del centro de Santiago, un día cualquiera de la semana. L. Donoso interrumpió por el lapso de breves minutos, la manipulada sucesión de imágenes que se transmitían diariamente en las pantallas cómplices de la dictadura, con la inesperada y clandestina aparición del retrato fotográfico de una desaparecida. La disruptiva aparición de una víctima de la dictadura en las pantallas televisivas de un régimen de terror que pretendía negar el horror, buscaba traer críticamente la atención sobre toda la cadena de supresiones y destrucciones sociales que recaían en la vulnerabilidad de ese retrato congelado en su fijeza y gravedad frente a la mirada dispersa del transeúnte. Haciéndolo, la obra transgredía –intersticialmente- los límites comunicativos del sistema de prohibición y castigo con el que la dictadura separaba lo prohibido de lo tolerado, lo oculto o suprimido de lo exhibido, lo secreto de lo confesado”⁸².

Basta recordar algunas acciones y la instalación de un operativo re-significante, determinante para las nuevas lecturas públicas de la producción artística social: La acción de distribución de leche en una población de Santiago “PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE, 1979. La acción de avionetas sobrevolando la ciudad de Santiago y disseminando 400.000 mil panfletos en AY

⁸¹ Idem. Ant. p. 266

⁸² Richard, Nelly. *Imágenes-Recuerdos y Borraduras*, en *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Chile: Cuarto Propio, 2000, p. 168-169

SUDAMERICA, a modo de activación de la memoria como dispositivo que recordaría el Golpe Militar. La intervención urbana, realizada en 1980 por Lotty Rosenfeld como alteración de signos del tránsito, divisorios de avenidas, en cortes de tiras blancas perpendicularmente a él. En esta acción, claramente se instala dicha re-significación del signo + como dispositivo discursivo. En 1983, recordando el Golpe de Estado, el colectivo se reúne a instalar indistintamente en paredes y lienzos, el signo NO +, como medio articulador de espacios y reproductor de gestos simbólicos. Las performances de Carlos Leppe, Instalación-Video Sala de Espera en la Galería Sur, 1980. En la Bienal de París, 1982 la performance de Domingo Dávila, Carlos Leppe y Guillermo Cárdenas. Las instalaciones fotográficas de Eugenio Dittborn en Materiales de Construcción, 1980 y Lección de Fotografía, en el mismo año. Los textos y publicaciones discursivo-poéticos de Raúl Zurita (CADA día), Fernando Balcells (La Bicicleta, 1980), Ronald Kay en V.I.S.U.A.L de 1980, Diaméla Eltit en Por la Patria, Revista Cal, 1979, la instalación en Washington “Residuos Americanos” (1983), entre otras (⁸³)

Estas obras tanto de los artistas visuales como los provenientes de la poesía y la escritura, pusieron en crisis los modelos de representación, sobre todo en la representación visual, siendo las performances, las acciones de arte callejero y en las nacientes galerías de exposición, en las instalaciones y en la utilización de nuevos soportes como el cuerpo y medios audiovisuales. Richards operacionaliza la acción de Escena constituyendo al menos, categorías analíticas de reflexividad productiva en torno a la dinámica de las formas y al poder de la materialidad de los signos. Bajo este poder ¿tuvo relevancia social el carácter político de la obra y la producción en tiempos de Avanzada? Hacia fines de la década de los ochenta, Gonzalo Díaz recuerda desde la memoria objetual, los 10 años del encuentro de las víctimas de la violencia política en los hornos de Lonquén. Lo dicho por Díaz, en el Catálogo de la Exposición, deja de manifiesto el legado de la acción estético/política de la obra de Escena de Avanzada. “Entiendo toda la ocupación del arte como preocupación política, o dicho más exactamente, todos los nutrientes que alimentan la producción artística, cualquiera sea su naturaleza, se invierten al interior de la manipulación artística, en cuestiones puramente políticas (...) Los objetos significantes, sean piedras, cúmulos de pigmentos, pinturas, palos o vasos con agua, se transforman por la manipulación –es decir por su ordenamiento y su disposición intelectual- en energía pura, en pura significación elocuente. Eso es hacer política, producirla. Elocuencia y visibilidad” ⁸⁴ .

Nunca antes en el campo artístico chileno se había hecho tan prioritaria la necesidad de inscribir una marca o una huella en el contexto que se estaba viviendo. Quiero insistir en el mérito de Richards, ya que dichos registros, huellas o marcas, no quedaron en las combativas intenciones teóricas para transformar la realidad, sino muy por el contrario, también permitieron a fines de la década de los

⁸³) Un interesante ensayo escribe Robert Neustadt que profundiza los alcances “activos” del colectivo CADA. En www.lasa.international.pitt.edu

⁸⁴ Díaz, Gonzalo. *Catálogo Sueños Privados, Ritos Públicos*. En ocasión de la muestra Lonquén 10 años, enero 1989.

ochenta, crear las condiciones que llevaron posteriormente al fracaso de la continuidad del gobierno de la junta militar. La vuelta a la Democracia, en 1989 y los tres gobiernos de la Concertación, no han logrado pagar esta deuda histórica que poseen con el Campo del Arte de nuestro país.

La dictadura militar nos des-instaló, dentro muchas condiciones, la condición del ser sujeto crítico. Es más, las figuras míticas de la dictadura, los ideales y utopías tanto personales como colectivas no resuenan más que en nuestra vulnerable condición humana. Como antaño, y como se ha sostenido anteriormente, los chilenos estábamos tomando conciencia del destino de nuestros propósitos y objetivos de lucha por transformar las condiciones objetivas que restringen y marginan nuestra esencialidad humana. El atentado a la Universidad como institución, significó una de las pérdidas no solamente en su contexto y momento histórico, sino también en las determinantes consecuencias que ha tenido en la actualidad, particularmente en lo relativo a la formación, enseñanza y construcción de sujetos crítico – reflexivos e insertos en el campo de la cultura como prioridad identitaria. Por este motivo, me parece que la propagación de reciente literatura sobre la reconstitución de estos acontecimientos y en particular lo relativo a la enseñanza universitaria, posibilitará este “téngase presente” permanente y por sobre todo, el desafío de teóricos, filósofos e historiadores del arte y de la crítica cultural, defender la institución universitaria como el lugar (territorio) donde nacen, circulan y se renuevan las ideas y las prácticas sociales⁸⁵).

Lo que se ha relatado, no es más que el preámbulo para consolidar el protagonismo de lo humano como condición de conciencia en una toma de conciencia efectiva que cada uno de nosotros está llamado a realizar y que sin lugar a dudas la producción artística tiene mucho que aportar.

El encuentro de la Producción Artística con las Ciencias Sociales no tiene otra respuesta que la trascendental instalación del reconocimiento de un ser fundado en el pensamiento y en la emoción que permiten la producción en los diversos campos de la sociedad. Reconocimiento que se sostiene en aquellas tomas de conciencia que permitieron que los propósitos de nuestra historia se hicieran realidad, sobre todo en las artes visuales. De lo contrario, me permito preguntar ¿Qué razón epistemológica llevó a transformar los lenguajes en el arte chileno hacia fines de los setenta? ¿Qué condiciones ontológicas circularon en el pensamiento

⁸⁵ Para delimitar esta reflexión se recomiendan los siguientes ensayos críticos: Francisco Brugnoli. **Los Habitares, los Espacios Posibles, los Espacios Imposibles, o la posibilidad o la imposibilidad de un Espacio**. En Catálogo Seminario Utopías, Stgo, Chile, 1993; Alberto Moreiras. **Postdictadura y reforma del Pensamiento**. Seminario Utopías, 1993; Gabriel Salazar. **La Historia del Presente**. En Catálogo Seminario Utopía(s) 1973-2003 Revisar el Pasado, Criticar el Presente, Imaginar el Futuro, Stgo, Chile, 2003; Jaime Lizama. **¿Dónde está el Pensamiento Crítico?**. Seminario Utopías, 2003; Pablo Oyarzún. Memoria de la Universidad. Seminario Utopías, 2003; Diamela Eltit. **La Ciudad como Campo de Batalla Cultural**. Seminario Utopías, 2003; Alfredo Castro. **Crítica Social y Experiencia Artística**. Seminario Utopías, 2003. Y finalmente, tres textos de Cuarto Propio, Nelly Richards editora: **Políticas y Estéticas de la Memoria**, 2000; **La Cita Académica y sus Otros**, N. Richard, en Residuos y Metáforas (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición, 2001 y **Pensar en /la Postdictadura**, 2001.

de los protagonistas de Escena de Avanzada en la década de los ochenta?

Estas últimas preguntas manifiestan la fuerte necesidad de Avanzada en registrar vía relato, su inscripción escritural con la circulación de un encuentro de discursos estético/político/visuales en una serie de publicaciones y ensayos que se oficializan y se contra-institucionalizan en retóricas de lecturas obra/texto – texto/obra/catálogo hacia mediados de la década de los ochenta. Nelly Richard en el ensayo “La Cita Académica y sus Otros” recuerda desde la memoria y desde un acto poético en 1986 que la “escena de escritura –quizás la más osada de todas– que surgió de una demoledora crisis de la toma de la palabra cuando, a partir del entrecortamiento, del quiebre de toda historia narrable, las narraciones poéticas se doblaron sobre sí mismas, se retorcieron para postular el excedente utópico de la letra y revertir, con sus derrocamientos figurativos, la condena nacional a la miseria del sentido. En aquel documento, G. Muñoz (poeta en dicho acto) hizo brillar la estética crítica del arte y la literatura de los ´80 dedicados a la explosiva búsqueda de una palabra de no-rendición cuando la soledad y deterioro eran las heridas de acceso al lenguaje propio”⁸⁶.

Como sostiene Ricoeur, el texto es un discurso fijado por la escritura. Lo que fija la escritura es un discurso que se habría podido decir, pero que precisamente se escribe para dejar inscrito lo dicho. Nos podemos preguntar, si el texto no es verdaderamente texto cuando no se limita a transcribir un habla anterior, sino cuando inscribe directamente en la palabra escrita lo que quiere decir el discurso. Por tal motivo, el discurso del habla necesita ser fijado por la escritura en aquella operación de-constructiva del relato y fundada en la constitución del texto como acción de disputa. Es claro que Escena de Avanzada no solamente conformó un colectivo interdisciplinario, capaz de retrotraer la memoria a los márgenes de la obra y en la obra, sino que instaló el propio acontecimiento de la escritura estética-política que podía convocar la crítica cultural con la crítica política. Andrea Giunta prioriza el alcance reflexivo teórico de Avanzada sosteniendo que Richard postulaba que la crítica inherente a la práctica artística radicaba en las operaciones que se desplegaban en cada obra. Destaca el protagonismo de la escritura como segunda escena de formulación del dispositivo de la obra. La escritura que postula la opacidad como una estrategia doblemente productiva: en tanto le permite decir escapando al filtro de la censura, y en tanto no es reproductiva sino que también amplía los mecanismos significativos implícitos en la obra. En este sentido, Avanzada no sólo funda la cronología de la vanguardia artística chilena sino que también una nueva escena para la escritura.⁸⁷

En este contexto, Nelly Richard como crítica y escritora, operacionalizó la función del relato en escrituras que se inscribían en esta doble condición, la estética, la política y su intervención en la cultura y la sociedad chilena de la década analizada. No está demás citar sus obras para el período: “**Márgenes e Instituciones**; arte en Chile desde 1973”

⁸⁶ Richard, Nelly. Ensayo *La Cita Académica y los Otros*, en *Residuos y Metáforas*. Stgo, Chile: Cuarto Propio, 2001, p.133-134

⁸⁷ Cfr. Giunta, Andrea. *Chile y Argentina: Memorias en Turbulencia*, en *Pensar en/la Postdictadura*.

(Melbourne- Art and Text, Fco. Zegers Editor, 1987); **"La estratificación de los Márgenes"** (Santiago, Fco. Zegers Editor, 1989); **"Masculino/ Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática"** (Santiago, Fco. Zegers Editor, 1993); **"La Insubordinación de los Signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis"** (Santiago, Cuarto Propio Ediciones, 1994); Su rol ha sido protagónico en la constitución de la escena neovanguardista chilena que se articuló en oposición al régimen militar, agrupando las obras más provocativas del arte, la filosofía y la literatura de los ochenta. Así como Richard, también Balcells, Eltit, Zurita y desde los límites de Avanzada, Mellado, Galaz, Kay entre otros, posibilitaron la puesta en circulación de textos que inscribían y re-escribían al sujeto crítico cultural en el escenario dictatorial. Como se señaló anteriormente, y visualizando los hábitos de los participantes del colectivo CADA, se hace necesario también señalar la importancia de la puesta en circulación del saber, del conocimiento realizado y materializado en las obras y los textos, que convocó el contra-discurso humanista de la estética política y que en la interdisciplinariedad –artista visuales, intelectuales, escritores, poetas- fundamentó en la acción. Reitero con Richard esta interpretación “la idea de un saber (...) nos habla de un saber constructivo y organizativo, de un saber que busca perfeccionar la utilidad de ciertos instrumentos de reflexión teórica y social para hacerlos “funcionales” a ciertas dinámicas de cambio académicas y extra académicas. En su afán de criticar a las disciplinas, democratizar estructuras, modificar requisitos, dismantelar el canon, crear nuevos espacios para trabajar con libertad, los estudios culturales pelean por la efectividad práctica de cambios que deberían modificar las reglas más conservadoras de la enseñanza universitaria”⁸⁸ .

El valor del texto y las publicaciones de Avanzada se fundamenta en la instalación de la crítica, vía estética y política, en un imaginario colectivo que necesitaba la puesta en fuga de la represión y la censura de la palabra. Richard traza el camino para inaugurar, desde el discurso teórico, la interrelación directa entre escritura y visualidad. Parece ser concordante, que la instancia institucional que formaliza esta programática necesidad de escritura, sería a partir de 1977, cuando la autora dicta un seminario sobre arte chileno actual en el Instituto Chileno Norteamericano, siendo posteriormente en los textos del catálogo “Chile Vive” (1989) el momento en que la situación del campo artístico chileno se internacionaliza.

En un interesante ensayo Richard escribe sobre el protagonismo de la crítica cultural como medio retorno al sujeto y desde el sujeto, como medio de acción. “Los textos de crítica cultural serían entonces textos intermedios que no quieren dejarse localizar según los parámetros institucionales que definen el saber ortodoxo(...) lejos de ser un saber, la crítica cultural sería una práctica, es decir un modo de hacer, una forma de actuar, una estrategia de intervención teórico-discursiva que selecciona sus instrumentos críticos en función de la coyuntura de signos que se propone analizar y desmontar”⁸⁹ .

⁸⁸ Richard, Nelly. Ensayo **Antidisciplina, Transdisciplina y Redisciplinamientos del Saber**. En *Residuos y Metáforas*, Op. Cit., p.144

En consecuencia, la re-significación que materializa Avanzada en tanto obra y texto y por consiguiente, lecturas en tanto imágenes como textos, permite interpretar la imperiosa necesidad de intervenir y dejar de manifiesto la desestructuración del campo de poder, en tanto campo político como la oficialidad del discurso dominante. Esta rearticulación signica, de los mensajes y las visualidades, permitió instalar zonas de fricción y erosión en las reglas del juego dictatorial. Si pensamos en dicho juego, será ineludible considerar lo eufémico del montaje estético que la dictadura no pudo doblegar. Por estas consideraciones se interroga el futuro desde ¿Cuáles fueron las consecuencias de la "entre -tensión" o juego relacional producido entre el campo del arte chileno y el campo político social en el contexto postdictadura militar? ¿Serán acaso dichas consecuencias reflejo y condición de producción de la conciencia que una época puede tener de sí misma?, y finalmente, ¿Serán aquellos soportes epistemológicos de la discursividad teórica y la producción plástica del campo, los factores que se instalaron en el contexto postdictadura para limitar, condicionar y transformar las condiciones de desciframiento en el espectador-receptor al interior del campo del arte?

4.1 PARA UN DIÁLOGO EN DEBATE: HACIA UNA RETROSPECTIVA DISCURSIVA EN TORNO A LAS VISIONES DE ESCENA DE AVANZADA.

Parece ser que bajo el rigor científico que convoca la interdisciplinariedad en nuestros días, sostenido en y por las disciplinas sociales, la historia, la filosofía, la sociología y, en general la reflexividad teórica, no deja de sorprender cuando se investiga y se profundiza su quehacer en las obras y en los textos. La historia de Escena de Avanzada no se encuentra finalmente escrita y ojalá así no sea o se quiera creer.

Bajo este título se quiere delimitar las tendencias reflexivas recientes en torno a ciertos fundamentos epistemológicos fundantes en la constitución y acción de Escena de Avanzada (diálogo de textos entre Willy Thayer y Nelly Richard) y, algunos alcances teóricos críticos en consideración a la operación de la escritura que Richard formalizó en "Márgenes e Instituciones" y que protagonizó un interesante debate intelectual a propósito de la publicación de dicho texto. Este debate se materializó en 1987 bajo una antología de ensayos editada por FLACSO, en su cuaderno N°46 "Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y Sociedad".

4.1.1 FLACSO - 1987 Y LA ESCRITURA HISTORICA... CUARTO PROPIO - ARTE Y POLÍTICA - 2004 COMO CITA REFLEXIVA: DE BRUNNER A THAYER

En torno a este último punto, se presentan una serie de comentarios realizados por intelectuales de la década –publicados por FLACSO- tendientes a definir y re-definir sus fundamentos, participación, funcionalidad y operatividad de Escena de Avanzada en

⁸⁹ Idem. Ant. p. 156

tiempos de la dictadura. El propósito de esta presentación, es poder construir un juicio crítico e interpretativo preliminar sobre este interesante pasaje de nuestra historia y por sobre todo, instalar elementos de juicio que permitan comprender el campo artístico chileno en tiempos de silencio y de censura. Se reconoce además, la rigurosa reflexión de Willy Thayer desde los últimos ensayos sobre *Avanzada*, escritos por el autor –Cuarto Propio y Seminario Arte y Política- que instalan nuevas visiones sobre dicha problemática.

Al retomar los análisis, interpretaciones y citas referenciales trabajadas anteriormente, para dar sustento a una posible reflexión en torno a Escena de *Avanzada*, se deben considerar y recordar dos elementos concluyentes: En primer lugar, la puesta en común de un trabajo multidisciplinar que constituyó espacios de circulación pública y de exposición de obras en torno a un grupo de artistas visuales. Esta circulación estuvo delimitada por el carácter re-significante de las creaciones y por su condición de subversión al orden establecido.

En segundo lugar, mencionado recientemente, la conformación de un cuerpo crítico – escritural que confirió a la “escena de la escritura” un corpus discursivo de contra-oficialidad al discurso de poder. Estos escritos formalizados en editores y editoriales –siendo *Márgenes* e *Instituciones* el inicio de este programático desarrollo reflexivo-, permitieron socializar la palabra y constituir en acción un discurso aparentemente neutralizado por el régimen militar.

Desde estas condiciones, lo siguiente corresponde a citas de la historia discursiva crítica, desplazadas históricamente por medio del registro del texto:

Willy Thayer en *Vanguardia, Dictadura, Globalización* (Cuarto Propio, 2001) comienza su análisis sobre Escena de *Avanzada* sosteniendo que este colectivo “ nombra antes que nada, la producción textual de N. Richard sobre artes visuales en Chile desde finales de los 70 hasta 1983, aproximadamente (...) Citarlo es citar la signatura de una serie de ensayos que, en su conjunto, constituyen el proceso de elaboración vacilante del tal concepto, el cual circula hoy en día entre nosotros como moneda corriente” (Ob. Cit. pág. 250) Agrega además, en el catálogo de ponencias Seminario de Arte y Política (2004) y señalando bajo una visión retrospectiva que en *Avanzada* “no encontramos sólo códigos que expresan finalmente el marco autoritario de la dictadura, la mordaza de la censura, ni la rearticulación de nuevos sentidos. No encontramos en las obras sólo los vestigios intencionales referidos directamente a la coyuntura, intenciones y casillas que actualmente se quiere monumentalizar como documentos de cultura de ese presente que se suman al auge patrimonialista. Encontramos también un contenido de verdad y un contenido de tristeza que trasciende la intención con que probablemente se produjeron, contenido que desborda las reducciones instrumentales, las urgencias políticas y bibliográficas en que *Márgenes* e *Instituciones* expone triunfalmente a la avanzada, y que desborda también la urgencia de monumentalizar”⁹⁰.

En *Márgenes e Instituciones*, *Nelly Richard* sostuvo que “la cantidad de restricciones

⁹⁰ Thayer, Willy. *Crítica, Nihilismo e Interrupción*, en Catálogo de Ponencias Coloquio Arte y Política. Stgo, Chile: Editores P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldívar, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Universidad Arcis, 2005 p. 53

o prohibiciones que imperan en lo social durante este período es tal que empuja las obras a querer desobedecer –al menos dentro del arte- todo régimen de autoridad o control de institución; la abolición de las asignaciones de lenguaje fijadas por sus conjuntos de reglas aprisionadoras de la experiencia, opera como metáfora de una remodelación de la totalidad del campo social mientras tanto negada (...) toda la secuencia de obras perteneciente a la escena de avanzada, pretende operar una reformulación del cuerpo de la obra que la desadapte de su rol de conformidad a las estructuras de producción dominantes; sea negándola a la comodidad de las gestiones encargadas por la institución (museo o galerías) sea desarmando su red de apropiaciones mercantiles”⁹¹. Agrega la autora una interesante idea a propósito de las presentaciones realizadas al Coloquio Arte y Política (2004) “A diferencia del arte militante que pretende ilustrar su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, el arte de vanguardia buscó anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional”⁹².

En este contexto, *Rodrigo Canovas* configura una tendencia generalizada por los estudios posteriores, que ha significado re-pensar desde la acción las alternancias de Avanzada. Señala “Márgenes e Instituciones es la recreación escritural no sólo de la Avanzada sino también de una década. Cualquier objeción que se le haga queda eclipsada ante el siguiente hecho: se habla aquí de la fragmentación de un sujeto histórico y de la aventura fallida de su recomposición; se narra la historia de este acto fallido, en cuyo tránsito el sujeto esboza débiles marcas que componen una escena en germen, que puede significar o no. La Avanzada lo vive: experimenta conscientemente con este sujeto y es capaz de articularlo bajo el signo equívoco del agonizante”⁹³.

En la lectura realizada en la publicación de FLACSO (46, 1987), aparecen y reaparecen concepciones ya mencionadas en este capítulo y nuevas ideas de mayor crítica en torno a Escena de avanzada, y en particular al texto *Márgenes e Instituciones*, a saber:

Norbert Lechner, tratando de rearticular la direccionalidad de Avanzada hacia el imaginario social, instala una problemática a partir de que “ la producción artística como toda producción intelectual no sólo tiene que constituir su objeto, sino también su público: el lector. En esta constitución de lo social, Nelly Richard subvalora el mercado(...) en el mercado, la obra de arte es una mercancía y el artista un competidor respecto a los otros artistas. Que hablemos de producción y consumo culturales, señala que no podemos analizar la relación de arte y sociedad sin referirnos a la racionalidad del mercado y los circuitos comerciales. (...) Denominar “Escena de Avanzada” a la tendencia que aquí nos

⁹¹ Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones*. *Art&text*, Sydney, 1986, p.145. Catálogo III Bienal de Arte Joven 2001. Situación del Arte Contemporáneo Chileno. Stgo, Chile: MNBA, 2001

⁹² Richard, Nelly. *Arte y Política; Lo Político en el Arte*. En Catálogo Coloquio Arte y Política, Op. Cit. p. 16

⁹³ Rodrigo Canovas. *Llamado a la Tradición, Mirada Hacia el Futuro o Parodia del Presente*. , Cuaderno N° 46 Flacso. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad, 1987, en Revista de Crítica Cultural 29/30, Op. Cit. p.42. ⁹³ Norbert Lechner. *Desmontaje y Recomposición*, Idem. Ant., p.42.

interesa me parece equívoco, justamente porque la interpretación de Nelly Richard nos permite apreciar el esfuerzo de un arte conceptual. Se trata de una tendencia que no reproduce el orden establecido ni se limita a denunciarlo. Apela a la razón crítica. Considerando el poder del mercado y el peso de la moda, hay que tener coraje para emprender y solicitar un esfuerzo de reflexión”⁹⁴ .

No menos crítico es *José Joaquín Brunner* al señalar desde esta interrogante “¿Qué ocurre con lo que se ha llamado Escena de Avanzada? Mi hipótesis es que, a diferencia de las ciencias sociales disidentes o independientes, la Escena de Avanzada no logra reinsertarse socialmente en el campo cultural; permanece allí como una manifestación de vanguardia, estrictamente sujeta a su público “orgánico”, minoritaria y con patrones de consumo altamente resonantes con aquellos que priman entre los propios productores de la Escena de Avanzada. Extremando las cosas, podría decirse que la Escena de Avanzada es exclusivamente un circuito de producción”⁹⁵ .

Martín Hopenhayn señala lo sintomático de toda especulación retrospectiva cuando se quiere presentificar la acción limitada por la condición de “escena”. Refiriéndose a los productores y artistas “se trata de artista cuya política no es sólo resistir las estrategias represivas más obvias, sino también patentizar el uso del poder en otro tipo de prácticas institucionalizadas: los códigos de interpretación de la realidad, los lenguajes demarcadores y totalizadores, la domesticación de los cuerpos y la neutralización del deseo mediante su integración a un discurso especulativo (...) Ignoro si la Escena de Avanzada tiene la pretensión de constituirse en vanguardia estética, portadora de una verdad –o un estilo- que se supone aún no revelada al resto de la sociedad. Ignoro si se ve a sí misma como embrión fragmentario de un futuro redentor. Contra esta pretensión –omnibulante, reproductora de las matrices que rigen la “modernidad” –habría que oponer una exacerbada conciencia crítica frente a la propia práctica”⁹⁶ .

Finalmente, la puesta en cuestionamiento de *Willy Thayer* a propósito de que Escena de Avanzada no podría constituirse como vanguardia artística en tanto contradiscurso estético/político por la razón de suspensión y desmantelamiento esencial y orgánica de las instituciones y sujetos sociales provocadas por la dictadura. “Las operaciones de la avanzada no podrían ser consideradas bajo la resonancia del vanguardismo en términos de desmantelamiento de la institución representacional histórica, porque en 1979, cuando avanzada emerge, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte; sino toda forma institucional ha sido suspendida en una seguidilla de golpes. Seis años de golpe (1973/79), de políticas de shock y decretos de la Junta Militar.(...) La posibilidad de toda práctica contrainstitucional fue siniestramente realizada por el golpe como consumación ominosa de la voluntad de acontecimiento y anti – representacionalidad de la vanguardia. La avanzada emerge, lo proponemos así, en las inmediaciones de la realización siniestra del sublime revolucionario de la vanguardia, contigua a la irrupción de lo impresentable

94

95 J.Joaquín Brunner. **Campo Artístico, Escena de Avanzada y Autoritarismo en Chile**. Idem. Ant. p. 43

96 Martín Hopenhayn. **¿Qué Tienen Contra los Sociólogos?**.Idem. Ant. p.43

–el Golpe de Estado- que opera la suspensión (*epokhe*) de la representacionalidad y la soberanía estatal-nacional moderna en curso hasta 1973, representacionalidad en, con y contra la que se debatió la vanguardia local en su afán por retornar lo reprimido –el hombre esencial- en el contexto del humanismo de los 60 y de comienzo de los 70”⁹⁷ .

Bajo estas citas históricas en tanto recientes y presentes, tres cuestiones que se pueden articular como ideas constitutivas para futuras reflexiones e investigaciones:

a) En acuerdo a la literatura citada en este capítulo y al protagonismo auto/presencial en esta década, se puede deducir que Escena de Avanzada se instala en el campo político y de poder desde el campo intelectual y el campo artístico, ambos en estado de ruptura y turbulencia. Esta primera consideración no es menor ya que el nivel de neutralización y desmantelamiento que el régimen dictatorial realizó, consideró no solamente las estructuras e instituciones sociales, sino que también la intervención en los *habitus* esenciales conscientes o inconscientes de las personas. ¿Qué significa este *habitus*? Precisamente aquello por lo cual el sujeto des-armoniza su razón y sentido de existencia, negando su condición histórica como medio del desmantelamiento de la memoria individual y colectiva. Por tal motivo, la presencia de Avanzada en este escenario nos conduce a re-pensar su condición de vanguardia –como léxico militar- en un sistema normativamente represivo y en estado de guerra. ¿Qué institución puede sobrevivir en una guerra sin cuartel ni trincheras? ¿Qué mecanismos estético/políticos articularon una contraoficialidad?

b) El campo artístico necesitó un dispositivo identitario que actuara como elemento mediático entre la censura y la acción. Esto se plantea a propósito de la “sublevación urbana/ política” que se inician con los movimientos de protesta pública en 1983. ¿Cómo entender este proceso? El dispositivo identitario en tanto posibilidad de consumación y reencuentro con la memoria, articuló un conjunto de acciones que programáticamente se perfilaron desde la necesidad expresar la expresión de lo “impresentable” (Thayer) como condición de ruptura con el discurso oficial. Esta necesidad se remitió al campo artístico como referente y materialidad de espacios de circulación pública que convocaron cada vez con mayor habitualidad, un contingente pensante y re-estructurante de las condiciones político – sociales de la época. No solamente artistas visuales protagonizaron este acontecimiento sino que también poetas, músicos, actores y toda posibilidad de socializar un discurso des-estructurante al gobierno militar vía creación. Para el campo artístico y en consecuencia para la obra de arte, devino dicha transgresión estética como detonante anti-institucional (Richard).

c) En torno al problema de la discursividad teórica-visual existirían dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, es innegable la condición de producción eufémica realizada por los productores en los espacios de instalación de la obra. Dicho de otra manera, se logró instalar un contra-discurso en el discurso del campo de poder-político. Esto necesariamente implicaba un nivel de decodificación de parte del público de mayor complejidad ya que en la mayoría de las acciones artísticas la sugerencia, la cita interrumpida, los referentes contradictorios, los vestuarios actuantes, el gesto matérico, la irrupción del cuerpo como soporte, la calle, la plaza, las avenidas y en consecuencia, los

⁹⁷ Thayer, Willy. *Vanguardia, Dictadura, Globalización*. Op. Cit. p.252

espacios públicos, fueron rediseñados y construidos en tanto ocasión de intervención. En segundo lugar, cuando Lechner señala que estas acciones no reproducen el orden establecido ni se limitan a denunciarlo o lo sostenido por Brunner como acciones carentes de inserción social y cultural ¿Cómo entender que Escena de Avanzada fuese exclusivamente un circuito de producción? Me parece que queda de manifiesto que en estos circuitos de instalación teórica-visual – productiva, las expresiones colectivas contestatarias se identificaban con un discurso de mayor generalidad contra-oficial en el ideario social. La convocatoria de un número de acciones más allá de lo artístico –visual, a saber el proceso que “re-configura” a la izquierda ideológica, la irrupción de la clandestinidad política, la vuelta del exilio, una prensa alternativa y una lenta pero determinante participación del campo educativo, particularmente la enseñanza escolar con la formación de agrupaciones y movimientos de alternancia crítica, significaron convocar en un sólo propósito re-significante las nuevas condiciones de producción artística, intelectual, política para la década. En palabras de Richard y de Avanzada un “materialismo significativo”, “un desmontaje institucional” y “la politización del arte”.

Como se dijo anteriormente, en el Coloquio Arte y Política (2004) se presentaron y se re-presentaron nuevos puntos de vista, nuevas ideas y problematizaciones que no hacen más que interpretar que el campo artístico chileno necesita re-pensarse y recrearse con la escritura crítica y reflexiva. En este contexto, se invita al lector a considerar la puesta en disputa de una línea de investigación en tanto categorías de análisis, que pone en circulación una permanente convocatoria de la historia del arte en nuestro país. En el catálogo de dicho Coloquio se presentaron dos ponencias de relevante interés para el mundo intelectual y de crítica artística – cultural, y por cierto para esta investigación: “Lo Político y lo Crítico en el Arte” de Nelly Richard y “Crítica, Nihilismo e Interrupción. El Porvenir de Avanzada después de Márgenes e Instituciones” de Willy Thayer. Presento las categorías de análisis para un futuro debate:

1.- La concepción de Escena de Avanzada como VANGUARDIA artística –teórica/visual- (Richard) frente a la imposibilidad de realizar e instalar un escenario de transformación y de innovación después del Golpe Militar.

2.- En consideración al Golpe Militar, su re-lectura como un punto sin retorno (Thayer) ante la producción intelectual y artística de la época

3.- La relación epistemológica entre el efecto del Golpe de Estado y la noción de Vanguardia como correlato para leer el Golpe de Estado como un acto de Vanguardia. ¿Por qué dice W. Thayer que el Golpe del 11 de Septiembre de 1973 puede ser leído como Vanguardia? (Richard)

Estas interesantes categorías de análisis de (des) encuentro para una necesaria reflexividad en nuestros días, tenderían a constituir nuevas lecturas y nuevas escrituras para posteriores investigaciones. Por de pronto, lo preliminar del debate no permite la distancia necesaria para aventurar un análisis o interpretación de estos puntos. Por el momento son expuestos para inquietar y provocar cierta inquietud de lectura e investigación. En este contexto, dejo planteadas algunas interrogantes que pueden asumir ciertas líneas de interpelación:

¿Es posible sostener que la aparición, existencia y continuidad de las obras, de los

artistas y los espacios al interior del campo, de la narrativa, textos, relatos y escrituras, es decir la instalación de un “imaginario colectivo”, posibilitó un discurso político artístico, eufemístico por una parte y tensionante por otro, que logró convivir con el discurso político institucional de la dictadura y que consolidó una particular disposición estética y condiciones de desciframiento de la obra reconocible por la gran mayoría de los actores sociales?

En otras palabras, esta relación entre los campos político y artístico en consideración al contexto histórico ¿propició la capacidad para percibir y descifrar las características propiamente “estilísticas” a partir de la competencia artística de los sujetos adquirida mediante la relación frecuente con la obra o mediante un aprendizaje explícito de las representaciones artísticas? ¿La validación de los productores tanto al interior del campo artístico como desde el exterior, estuvieron determinadas según sus propuestas más contestatarias al sistema político? ¿Estas producciones artísticas-políticas fueron reconocidas y descifradas precisamente por su alcance ideológico, es decir desde su función y no desde la forma? En consecuencia, frente a este planteamiento ¿se comporta la competencia artística y la disposición estética del espectador-receptor como dispositivo de legitimación del artista y del intelectual del campo? ¿Es en nuestros días una variable determinante para valorar o ignorar el campo de producción artístico chileno?

CAPÍTULO V: REFLEXIONES FINALES

5. REFLEXIONES FINALES SOBRE EL CAMPO DEL ARTE, LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA Y COMPETENCIA ARTÍSTICA EN LA EXPERIENCIA CHILENA DESDE ESCENA DE AVANZADA.

La hipótesis de trabajo señalada en el comienzo de esta investigación, considera y plantea dos problemas que se han manifestado a lo largo de la historia del Campo artístico: Por una parte la pregunta en torno a la constitución de la obra como capital simbólico. Obviamente este capital necesita ser interpelado por su forma –objeto artístico bajo una mirada estética- y en segundo lugar, la interrogación que se origina desde la función de la obra y su instalación en el imaginario social. Ambas consideraciones, necesariamente interrelacionadas en el momento de apreciar el acontecimiento creativo y el nacimiento de la obra. Sin embargo, esta situación sigue preguntando por la participación del público en toda esta cuestión como condición para evaluar la valoración de “lo artístico – cultural” de nuestro país. ¿Qué relación posee la constitución de la obra –forma y/o función- con el observador – receptor? ¿Es el público un agente social capaz de reconocer en la obra de arte un medio de transformación cultural? ¿Es posible

sostener que un país se construye y se desarrolla también bajo el reconocimiento y valoración de una identidad artística cultural?

Por otra parte, sería extraño considerar que el campo artístico, y en consecuencia, los artistas y su producción en la generalidad del campo, desde el surgimiento de Escena de Avanzada, desarrollaron una estrategia de subversión. Como analizábamos con Bourdieu, la disposición de los artistas para “subvertir” las condiciones de censura, radica en el reconocimiento y la circulación del capital simbólico en cuanto obra/discurso/exposición que un grupo de artistas valoró en la década de los ochenta y como instalación de una puesta en juego para sobreponer las acciones del relato y la obra, por sobre la sumisión y el control. Es en este punto donde se nos instala la pregunta por la percepción de la obra tanto función o forma. Función, en la medida que la creación significó un vector de reconocimiento -por parte del público- con la memoria y la identidad intervenida, elementos por lo demás convocatorios para cualquier acción contraria al discurso oficial. En tanto forma, un objeto estético que fue posible decodificar por condiciones de desciframiento que no requerían de la mirada disciplinar pura, pero que se establecían como cualidades asociativas desde la re-significación de un discurso teórico-político circulante en la sociedad chilena hacia la lectura de la forma. En esta operación de re-lectura de la obra, la apreciatividad de la creación artística se sostenía desde la contra oficialidad discursiva como medio de diálogo e interrogación de “lo estético”. Ronald Kay, refiriéndose a la fotografía y al trabajo de Eugenio Dittborn, sostenía que “la constitución de la foto no es el efecto de un mero reflejo, sino una traducción que logra la separación constructiva entre la mirada orgánica y el ojo mecánico; la disociación visible entre lo ópticamente consciente y lo ópticamente inconsciente por formalizarlos en sistemas sígnicos diferenciados; la posibilidad, por lo tanto, de estar en la mirada y fuera de ella, sin abandonar lo visible. En esta perspectiva aparece el ojo fotográfico como crítica a la mirada física: aquí reside su fuerza revolucionaria”⁹⁸.

Sosteníamos con Panofsky inicialmente, que la categoría de objetos de arte se definiría por el hecho de que reclama ser visualizado según una intencionalidad estética. Esta intención radica en la posibilidad de interrogar la obra de arte a partir de su forma en vez de su función. Sin embargo ¿Qué entenderemos por dicha interrogación? ¿Cómo entender la noción de forma? ¿Corresponde la noción de forma a la percepción estética pura?

Mucho se ha sostenido en torno a este tema, pero quizás una de las reflexiones de mayor interpelación para el mundo intelectual estético, radica en lo dicho por Heidegger en “El Origen de la Obra de Arte”. Sostenía el autor que “aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremien sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa. En esta determinación de la cosa como materia, ya está puesta, al mismo tiempo, la forma. La cosa es una materia formada(...) Forma quiere decir aquí la distribución y el ordenamiento en los lugares del espacio, de las partes de la materia, que tienen por consecuencia un contorno especial(...) En tal utilidad se funda la forma dada, como

⁹⁸ Kay, Ronald. *Del Espacio de Acá*. Op. Cit. p.25

también la previa elección de la materia y con ello el dominio de la estructuración de materia y forma”⁹⁹.

En este sentido, la forma convoca la manera en que ha sido concebida la obra en su estructura y cualidad. Reúne todas las posibilidades de expresión y creación, presentadas e instaladas en un soporte determinado. Recordaría también la condición histórica del campo artístico en términos de estilo como forma de representación. Esta situación histórica en tanto contexto de creación es único y es en dónde se crea la obra de arte, dentro de la cual ella habla y define su función y significado. Dicha forma de representación reclama hoy en día su esencia y su condición genuina para re-significar la experiencia artística. Esto recuerda lo sostenido por Walter Benjamin quién señaló que existe algo que reacciona y suspende toda reproducción, a saber, el "aura" (¹⁰⁰). Tan pronto como el aura abandona su propio momento histórico, irrepetible e incondicional, su verdad original se transforma y se modifica: adquiere un significado distinto que reacciona frente a esa situación histórica diferente. Depositaria de nuevos instrumentos y técnicas, de nuevas formas de percepción y de pensamiento, el aura original puede ser ahora interpretada, instrumentada, "traducida" y, en consecuencia, se torna más rica, más compleja y susceptible a ser re-significada.

En consecuencia, lo que constituye la identidad única e irrepetible del aura, y lo que circula como posibilidad dentro de una obra de arte, es la forma. En consideración de la forma, y sólo de la forma, el contenido logra ese carácter único que lo convierte en el contenido de una particular obra de arte y no de otra. La manera en la cual se relata la historia, es decir, aquello que no está dicho, que no está representado y sin embargo se halla presente, las interrelaciones de las líneas, los colores y los puntos, y en definitiva, las cualidades de la forma que se pueden extraer, relacionar, disociar, etc, distancia al aura de la realidad dada y la hace ingresar en su propia realidad: el ámbito de las formas. Complementando esta condición, Bourdieu en su obra *La Distinción*, señala que la percepción propiamente estética se remite únicamente a las características “estéticamente pertinentes, es decir a las que caracterizan, en relación con el universo de posibilidades estilísticas, una forma determinada de tratar los objetos, es decir un estilo como forma de representación en la que se expresa la forma de percepción y de pensamiento propia de una época, de una clase o de un agrupamiento artístico”¹⁰¹. Esta referencia de Bourdieu, plantea una problemática social en consideración y en virtud a la capacidad del observador para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas de la obra. Dicha capacidad está en función y determinada por la competencia propiamente artística correspondida bajo un dominio práctico adquirido “supuestamente” mediante la relación frecuente de obras o mediante una enseñanza y aprendizaje

⁹⁹ Heidegger, Martín. *El Origen de la Obra de Arte*, en *Arte y Poesía*. México: Editorial FCE, 2001, p. 51,52

¹⁰⁰) La referencia es de Walter Benjamin, "*La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*" (1936), *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, traducción Jesús Aguirre. Allí se define al aura de la obra de arte como la "manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar) [...] El aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia"

¹⁰¹ Bourdieu, Pierre. *La Distinción*. Op. Cit. p.28

explícito que permiten instalar la experiencia artística bajo un universo representacional propiamente artístico, y en consecuencia experimentado desde la apropiación e internalización de la forma. Este punto sostiene una de las cuestiones fundamentales planteadas en la hipótesis ya que la obra de arte demanda ser comprendida y “dialogada” desde esta dimensión. Es sabido que a partir del Golpe de Estado de 1973, la institucionalidad se sometió a una serie de intervenciones y transformaciones represivas. La tradición republicana y democrática que hasta esa fecha caracterizaba nuestro país, y que en consideración a la formación y construcción de un sujeto crítico, reflexivo y “revolucionario”, se condiciona y determina a partir de la ruptura realizada por la dictadura. Desde esta perspectiva, dicha formación –tanto escolar como familiar- es interrumpida y silenciada. Por tal motivo, la continuidad post-golpe de una formación artística desde la enseñanza escolar y, en consecuencia, una posible educación para constituir sujetos insertos en la cultura y el arte, queda intervenido y neutralizado como medio de desarticulación del mundo intelectual, pensante y crítico, del período Escena de Avanzada. No es de extrañar que los “sistemas de clasificación” (Bourdieu) entendidos como la facultad de comprensión y entendimiento de la obra –como entidad histórica y constitutiva del campo artístico- y, reproducidos en una época por la educación formal o familiar, quedaran interrumpidos y desmantelados de las instituciones formales de enseñanza. El arte y la obra, siempre darán que pensar. Si se interviene y controla la formas de pensar, el campo artístico queda constreñido a su mínima expresión. Cada época, y en particular las que nos convoca, organiza el conjunto de representaciones artísticas en función de dichos sistemas de clasificación -dominantes o alternativos- que permite que los sujetos puedan internalizar y valorar el mundo cultural que les pertenece.

La dictadura, des- formalizó las formas establecidas históricamente al interior del campo artístico, desestructuró las condiciones de desciframiento de la obra al intervenir las maneras de pensar y crear de los productores y de las instituciones. No es extraño que en la postdictadura, la obra de arte vuelva a interpelar la forma en desahucio de la función. Por este motivo, la idea que nos hacemos de un artista depende de las obras que se le atribuyen y la manera que han sido construidas en su lenguaje y posibilidad de lectura. Esto es inquietante en la medida que nuestra mirada y apreciación de la obra puede distanciar la experiencia estética de la experiencia de lectura ya que al no poseer los instrumentos de percepción de la obra -que se comportan como complemento indispensable de los instrumentos utilizados por el artista en su producción- no se participa del acontecimiento fenoménico que produce el arte en su materialidad. En definitiva, la percepción propiamente estética se diferencia de la percepción cotidiana ya que el tipo de cualidades que el observador retiene y mantiene, están en función de un principio de selección que no es más que la disposición estética. Por este motivo se insiste con lo inquietante de una apreciación en torno a la obra, contenida o intervenida, ya que puede generar una ausencia de códigos de lectura que imposibilitan la mirada propiamente estética. En otras palabras, cuando el mensaje de la obra supera sus posibilidades de percepción, el espectador, incapaz de recepcionar ese contenido, sólo le queda el camino del desinterés y de la nulidad del fenómeno artístico. Se niegan las competencias artísticas, supuestamente desarrolladas en el habitus de enseñanza formal, institucional y familiar y, quedan intervenidas las disposiciones y posiciones de un sujeto al interior del campo artístico. La neutralización realizada por la Dictadura en

tiempos de Avanzada, inicialmente logró la ruptura con la tradición en la concepción de artistas sociales y militantes. Sin embargo, aunque negadas las condiciones de formación artística e intelectual del campo, Escena de Avanzada se constituye como el referente válido de inversión cultural –para una elite de artistas e intelectuales en los inicios de la década- con la instalación del discurso estético/político, el cual se comportó como el medio de re-significación de nuevas disposiciones estéticas de los sujetos al adherirsele su condición de discurso heterónimo y, en consecuencia contraoficialista al régimen de la censura. Por este motivo, las competencias artísticas de los individuos que fueron convocados directa e indirectamente por Avanzada, se configuraron a partir de una estructura estructurante para una nueva condición discursiva y social. En consecuencia, lo que el público antepuso a la obra, precediendo su forma, no fue sino la función discursiva de la obra, determinada y delimitada por la paulatina irrupción del discurso social, político y estético ya internalizado por la mayoría de los agentes sociales y políticos de nuestro país.

Esto último, nos introduce en la relación que posee la noción de forma con la función del arte y por añadidura, de la obra. En este sentido, la función del arte ha cambiado al cambiar la sociedad. Todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular. Como sostiene Fischer “Es un medio indispensable para la fusión del individuo con el todo. Refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás, de compartir las experiencias y las ideas”¹⁰².

Los artistas con conciencia social y humana tienen la responsabilidad y la obligación de insertarse en forma activa y militante en la lucha concreta y cotidiana de la sociedad. Este hecho se evidenció con mayor propulsión a fines de la década de los sesenta hasta 1973. Sin embargo, lo interesante de Avanzada y de los colectivos artísticos que se originan en la época, radica precisamente, en la consumación del estado de vanguardia que dichos grupos en tanto palabra como visualidad, logran re-definir y re-significar como habitus histórico de artistas e intelectuales. Es decir, si se piensa en el replanteamiento de una nueva cultura producto de la socialización de nuevos discursos que se generalizan socialmente –mediante seminarios, encuentros o acciones de arte CADA día-, inevitablemente se transformará en una contra cultura de mayor preponderancia, capaz de desplazar políticamente prácticas dominantes que habían logrado neutralizar el campo artístico desde la universidad y espacios de exposición. Durante todo este proceso, la cultura oficial, adecuada a los intereses de las clases hegemónicas, va resignando su predominio y dejando de ser un producto colectivamente elaborado, perdiendo vitalidad creativa y haciéndose cultura puesta en cuestión. De hecho, los espacios de circulación y la diversidad de exposiciones tanto temáticas como de acciones, refleja el alto interés de productores de constituir un cuerpo relativamente autónomo a los requerimientos que supuestamente la oficialidad imponía. El caso de las Galerías Carmen Waugh, CAL, Sur, Cromo, Imagen, Visuala; los Talleres Bellavista y Artes Visuales; los Institutos Chileno Francés y Chileno Norteamericano; la calle, murallas y metros, evidencian la supremacía de la estrategia y la eufemia para la garantía de la subversión. Este proceso se desarrollará lentamente junto con la decadencia del poder y

¹⁰² Fischer, Ernst. *La Necesidad del Arte*. Barcelona, España: Península, 1997, p.7

un cuestionamiento del sistema, manifestándose en el paulatino deterioro del discurso ortodoxo y, en consecuencia en los estilos artísticos que la han expresado bajo políticas empresariales, industriales y/o mercantiles en la dictadura militar. Baste recordar los concursos –Colocadora Nacional de Valores- que empresas privadas y públicas organizaban para opacar cualquier intento de exposición cultural estético/político que atentara en contra del régimen militar.

Por tal motivo, los colectivos y agrupaciones participantes del campo del arte en la década de los ochenta, revitalizan la condición discursiva de la memoria y de identidad nacional, tanto desde un ideario común de mayor subversión hasta la materialidad y forma de la obra sujeta a exposición pública. Siguiendo a Fischer “La obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva sino mediante un llamamiento a la razón que exige, a la vez, acción y decisión (...) de modo que el espectador haga algo más productivo que limitarse a observar, se sienta estimulado a pensar en y con la obra y acabe pronunciando un juicio”¹⁰³.

Bajo estas condiciones, la dictadura militar y el tiempo posdictatorial que presentimos hoy, ha logrado que el capitalismo mercantilice la obra y logre marginar al arte y al artista de la comunidad y del imaginario social, impidiendo el cumplimiento de su función social. La moda del arte y fetichismo nos están haciendo olvidar que hay una alienación especulativa o política.

El arte se ha convertido en una actividad separada de la vida, su desaparición implica la desaparición de las causas que determinaron su necesidad para el hombre, y puede significar la incautación humana de la Naturaleza. La cultura predominante fue siempre la cultura de las clases dominantes (Bourdieu), que se han ido apropiando de la creación colectiva, aplastando todo lo que cuestionara su dominio de clase, dándole el carácter alienante y enajenante. Por este motivo, con razón Fischer señala que una de las predominantes funciones del arte es estimular la acción desde los escenarios y contextos por más diversos o autoritarios que se presenten. Avanzada logró dar constitución a esta función y transformarse en parte de nuestra historia de liberación del autoritarismo militar.

Con mayor precisión se puede sostener que en definitiva, la producción artística en nuestros días, aparentemente al des-ideologizarse en la postdictadura sitúa la verdadera experiencia de la obra de arte desde su forma y no desde su función y por tal motivo ausente de desciframiento según las condiciones de clases, provocando un distanciamiento a modo de dispositivo des-intalador de la noción de competencia artística en el espectador. De ello resulta que la legibilidad de una obra contemporánea varía en primer lugar en función de la relación que los productores mantienen, en una época determinada, en una sociedad determinada, con el código exigido por las obras y su correspondiente lectura de sentido. Dicha relación está en función de la relación que a su vez el artista mantiene con los consumidores, con sus gustos y sus demandas. En tanto competencia artística como disposición estética, la relación sujeto-obra de arte puede estar susceptible de encontrarse desprovista de las claves para su desciframiento. Se trata, interpretando esta cuestión, de una actitud que difiere socialmente pero se

¹⁰³ Idem. Ant. p. 9

mantiene coincidente en la medida que interrogamos la educación actual y familiar de nuestro país. Este contexto, incapaz de reinsertar la condición pensante y crítica de un sujeto mediante la valoración y apreciación del arte, como vehículo de transformación social, mantiene el analfabetismo posdictatorial como elemento de formación y creación.

Es necesario volver la mirada al rol del arte como medio de acción y decisión; como valoración de la identidad país que proyecta en el presente un pasado de quiebres y ruptura, pero también de aciertos intelectuales y artísticos. Pensar solamente lo que fue el Instituto de Arte Latinoamericano ya es un gran logro teórico/intelectual. La inercia propia de las competencias artísticas hace que, en los períodos de ruptura, las obras producidas de acuerdo con un modo de producción nuevo se vean enfrentadas a ser percibidas, durante un cierto tiempo, mediante instrumentos de percepción antiguos, los mismos contra los que han sido constituidas. Por este motivo, se puede interpretar que la percepción estética de la obra de arte es característica de una relación entre la producción y el consumo cultural – artístico. Cuanto más se autonomiza el arte tanto más exige una adecuada apropiación estética, que no reclama forzosamente la eliminación de su contenido ideológico, sino la captación de este acto unitario y total de la percepción, no como contenido aparte, sino como contenido formado, integrado en la obra como estructura total. La legibilidad de una obra de arte para un individuo particular, es función de la distancia entre el código, más o menos complejo que exige la obra, y, la competencia individual, definida por el grado en que se domina el código social, que es también más o menos complejo.

La educación formal, ya sea desde la escuela y la Universidad, y, la formación familiar, deben reconsiderarse como medios de valoración del campo cultural y artístico chileno. El trabajo metódico y sistemático, desde los primeros años de escolaridad, para pensar en una posible educación con y para las “artes”, de alta inversión social y cultural, requiere el contacto directo con las obras o por lo menos un sustituto aproximativo de esa experiencia ya sea mediante la presentación de reproducciones de lectura de textos, la organización de visitas a Museos, Galerías, calles y avenidas intervenidas por expresiones artísticas. Sólo una institución como la escuela, cuya función específica consiste en desarrollar o crear metódicamente las disposiciones que caracterizan al intelectual o al hombre preocupado por la cultura, puede revertir las condiciones contextuales de marginalidad en que se encuentra la producción artística de nuestro país. Precisamente, la desventaja inicial de quienes no reciben de su medio familiar la iniciación a la valoración y apropiación de la cultura y el arte deberían ser respaldados y complementados por una educación artística – cultural. En este sentido, es necesario considerar la crítica que realiza Bourdieu en torno al Museo como institución: “Si tal es la función de la cultura y si el amor del arte es precisamente la marca de la elección que separa, como una barrera invisible e infranqueable, a los que han sido tocados por la gracia de los que no la han recibido, se comprende que los museos traicionan, en los menores detalles de su morfología y de su organización, su verdadera función, que es la de reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en otros el sentimiento de la exclusión(...)El museo ofrece a todos, como una herencia pública, los monumentos de un pasado esplendor, instrumentos de la glorificación suntuaria de los grandes del pasado; pero esa liberalidad es artificial, ya que la entrada libre es también entrada facultativa,

reservada a aquellos que, dotados de la facultad de apropiarse las obras, tiene el privilegio de usar esa libertad y que se encuentran por eso legitimados en su privilegio, es decir en la propiedad de los medios de apropiarse los bienes culturales o, para hablar como Max Weber, en el monopolio de la manipulación de los bienes institucionales –otorgados por la escuela- de la salvación cultural”¹⁰⁴ .

Como sostiene Bourdieu “si la aprehensión de la obra de arte depende en su intensidad, en su modalidad y en su misma existencia del dominio que el espectador posee del código genérico y específico de la obra, es decir de su competencia, que él debe parcialmente al adiestramiento escolar, no ocurre otra cosa con la comunicación pedagógica, una de cuyas funciones es la de transmitir el código de las obras de cultura erudita al mismo tiempo que el código, según el cual, efectúa esa transmisión”¹⁰⁵ .

La valoración de Avanzada a más de dos décadas de su aparición, requiere nuevas lecturas en interpretaciones. Lo cierto es que dentro de lo que se ha sostenido en esta investigación, Avanzada responde también a una negación de la tendencia arte y mercancía. Consideremos que la obra de arte en nuestros días, se convierte cada vez más en mercancía, y el arte se vuelve una rama de la actividad económica. La transformación de la obra en mercancía significa que el valor de uso (estético) del producto se soporta en el valor de cambio en el mercado y que, por tanto, la creación tiene que ajustarse a las leyes de la economía. Chile en nuestros días, carece de ideologías en tanto cuerpo de ideas capaces de movilizar colectivos o agrupaciones contestatarias ¿a qué? Podría pensarse que la contra oficialidad posmoderna implicaría una “arremetida” contra el mercado. Sin embargo, el problema es tan complejo que lo estético en nuestros días se relaciona más bien –y en ausencia de una educación crítica, reflexiva y estética- con lo útil.

Para muchos esta alianza entre el arte y la utilidad mercantil y consiguiente, constituyen los verdaderos valores culturales de nuestra patria. Hoy más que nunca el destino del arte, su vitalidad y función social como prácticas humanas creadoras están perdidas. En la década de los ochenta se pudo aprender la lección de superación de aquella enajenación en torno a la veladura de la memoria y su postergación social. El arte está llamado, como en antaño, a instalar y construir una sociedad en la que pueda desenvolver plenamente su capacidad creadora, después de superar la crisis provocada por la dictadura. Una de las mayores consecuencias del tiempo postdictatorial que evidenciamos hoy en día, corresponde a las diversas formas de enajenación que legamos desde la supremacía del mercado como forma de presencia y montaje. La enajenación económica, política e ideológica no posee límites de claridad ni menos de precisión. Se cree que igual que en tiempos de Escena de Avanzada, que el tipo de enajenación se comporta de manera similar en tanto silencio y permisividad del olvido. Bajo esta consideración, tanto Avanzada como la re-significación del campo artístico en la posmodernidad nacional, debería re-considerar que el arte puede contribuir a la tarea de sobreponer lo humano –crítico y cultural- por sobre lo material –económico y mercantil-

¹⁰⁴ Bourdieu, Pierre. **Campo de Poder, Campo Intelectual**. Op. Cit. p. 93, 94

¹⁰⁵ Bourdieu, Pierre. **Campo de Poder, Campo Intelectual**. Op. Cit. p. 89

en tanto: a) Con su propia actividad creadora, considerando que toda verdadera obra de arte es una intervención contra la mediocridad y la vanalidad pseudo-estética que satisface un sub-arte por los medios masivos de comunicación. b) con su función crítica en tanto instrumento que puede contribuir a la toma de conciencia de la realidad, ayudando a subvertir los principios de una sociedad que niega por su propia enajenación el principio creador.

En definitiva, Escena de Avanzada logró captar un público que en aumento compartió un conjunto de signos –discursivos y visuales- que constituyeron la socialización de lo posible ante lo impensable. Un cambio radical que se produjo en la relación obra-sujeto, fue la de alterar las relaciones de participación del espectador ya sea en espacios de exhibición como en la calle. Las relaciones entre el espectador y la obra se extendieron hacia la concreción de un sujeto protagonista en el proceso creador sin ser parte del productor. Ser parte de la producción, implicó y puede implicar hoy, que el desplazamiento del universo de lo estético hacia la calle, la ciudad, y en consecuencia hacia el medio urbano que habitamos, posibilitaría una concepción de mayor radicalidad y reflexividad en tanto condiciones de crítica. La sociabilidad del arte se pone de manifiesto no sólo en su condición social y en el conjunto de las ideas, valores y sentimientos del hombre social que lo alimenta, sino ante todo en su naturaleza comunicativa y transformadora.

Para finalizar, Willy Thayer es elocuente al proyectar la cita histórica de Avanzada en la postdictadura. El autor se pregunta ¿Cómo se lee, ahora, el vector anasémico de la avanzada?

“Si el golpe es algo que se da, preguntamos, póstumamente entonces: ¿qué se dió en el golpe? Y reiteramos póstumamente con P. Marchant, teniendo por delante, ahora, lo que en ese entonces nos quedaba a las espaldas: “don de la pérdida”, y de una pérdida incurable. Don de la pérdida de la presencia, del espectro de la presencia que movilizó el sentido de la representacionalidad (mercancía, metáfora, ideología) moderna. Porque el Golpe, como don de lo impresentable –insistimos- revela lo impresentable no como catástrofe de la representación en la irrupción de la vida desnuda, sino la presencia, la “cosa” (res) irreductible como hipérbole de la representación. Don de la pérdida de la presencia. Don de la imposibilidad de la pérdida, entonces: ya nada puede perderse porque no había nada que perder. La pérdida misma pertenecía a la sucedaneidad y espectralidad de los recursos”

Thayer, Willy. **Vanguardia, Dictadura, Globalización**. Op. Cit. p. 259, 260

BIBLIOGRAFÍA

6.- BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. **Cuestiones de Sociología**. España: edit. ISTMO, 2000
- Bourdieu, Pierre. **Los Usos Sociales de la Ciencia**. Buenos Aires, Argentina: INRA, 2000
- Bourdieu, Pierre. **Las Reglas del Arte**. Barcelona, España: Anagrama, 1995
- Bourdieu, Pierre. **Economía de los Intercambios Lingüísticos**. Madrid, España: Akal, 1985
- Bourdieu, Pierre. **La Distinción**. México: Taurus, 2002
- Bourdieu, Pierre. **Intelectuales, Política y Poder**. Buenos Aires, Argentina: Eudeba, 2000
- Bourdieu, Pierre. **Campo de Poder, Campo Intelectual**. Buenos Aires, Argentina: Quadrata, 2003
- Bourdieu, Pierre. **La Reproducción**. España: Editorial Popular, 2001
- Bourdieu, Pierre. y Jean Claude Passeron, **Los Herederos. Los Estudiantes y la Cultura**. Argentina: Siglo XXI, 2003

- Bourdieu, Pierre. **Espíritus de Estado. Génesis y Estructura del Campo Burocrático**. Este artículo apareció originalmente en Actes de la Recherche en Sciences Sociales, N° 96-97, marzo de 1993
- Foucault, Michel. **La Microfísica del Poder**. Madrid, España: Ediciones de la Piqueta, 1992
- Foucault, Michel. **Vigilar y Castigar**. México. Siglo XXI, 1981
- Panofsky, Erwin. **El Significado en la Artes Visuales**. Madrid: Alianza Editorial, 1995
- Ricoeur, Paul. **Del Texto a la Acción**. México: FCE, 2001.
- Heidegger, Martín. **El Origen de la Obra de Arte**, en Arte y Poesía. México: FCE, 2001
- Benjamin, Walter. **La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica** (1936). Discursos interrumpidos I, Buenos Aires: Taurus, 1989
- Fischer, Ernst. **La Necesidad del Arte**. Barcelona, España: Península, 1997
- Catálogo **100 Años de las Artes Visuales. 1900 – 1950: Modelo y Representación**. Santiago, Chile: MNBA, 2000
- Catálogo Chile: **100 Años de las Artes Visuales. 1950 – 1973: Entre Modernidad y Utopía**. Santiago, Chile: MNBA, 2000
- Catálogo, Chile: **100 Años de las Artes Visuales. 1973 – 2000 : Transferencia y Densidad**. Santiago, Chile: MNBA, 2000
- Catálogo III Bienal de Arte Joven 2001. **Situación del Arte Contemporáneo Chileno**. Stgo, Chile: MNBA, 2001
- Catálogo de Ponencias **Coloquio Arte y Política**. Stgo, Chile: Editores P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldivar, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Universidad Arcis, 2005
- Richard, Nelly. **Márgenes e Instituciones**. Sydney: Art&text, 1986
- Richard, Nelly. y Moreiras Alberto. editores . **Pensar en/la Posdictadura**. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2001
- Richard, Nelly. Editora. **Políticas y Estéticas de la Memoria**. Stgo, Chile: Cuarto Propio, 2000
- Richard, Nelly. **Residuos y Metáforas**. Cuarto Propio, Stgo, Chile, 2001
- Sául, Ernesto. **Pintura Social en Chile**. Stgo, Chile: Empresa Editora Nacional Quimantú, 1972
- Vergara Grez, Ramón. **Catálogo Exposición “46 Años Movimiento Forma y Espacio”** Centro de Extensión Universidad de Antofagasta, junio 2001
- Díaz, Gonzalo. **Catálogo Sueños Privados, Ritos Públicos**. En ocasión de la muestra Lonquén 10 años, enero 1989
- Sáez, Fernando. **Cien Años de Artes Plásticas (1900 –2000)**. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 2000

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Revista de Crítica Cultural, N°29/30, **Arte y Política desde 1960 en Chile**. Nelly Richard Directora, Stgo, Chile, 2004

Milan Ivelic y Gaspar Galaz. **Apuntes para una reflexión: artes visuales en Chile 1960-1990**, Revista Aisthesis, N° 23, 1990, Facultad de Filosofía, Universidad Católica de Chile

FUENTES CIBERGRÁFICAS

Nestor García Canclini. **La Sociología de la Cultura**. Ver página www.catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/acanclin1.html

Claudio Rolle. **La Nueva Canción Chilena**, Revista Pensamiento Crítico. Ver en la versión electrónica www.pensamientocritico.cl , 2002

Robert Neustadt **Colectivo CADA**. En www.lasa.international.pitt.edu

Pierre Bourdieu.

www.politica.com.ar/Filosofia_politica/Espiritus_de_Estado_bourdieu.htm

ANEXO N°1: DEL DISCURSO A LA OBRA DE LA OBRA A LA ACCIÓN: ESPACIOS DE CIRCULACIÓN

Bajo este título, se pretende presentar un ordenamiento y descripción de las obras y acciones artísticas realizadas por los más importantes artistas visuales de la década de los ochenta, en tiempos de la dictadura militar. Con dichas obras y circuitos de producción, se quiere además relacionar la hipótesis planteada en esta tesis, con en el propósito de involucrar la recepción y consumo por parte del público y en definitiva, desde los conceptos de Disposición Estética y Competencia Artística, realizar una reflexión en torno al carácter epistemológico de la obra en tanto estructura y composición ¿sustentada en su función o en su forma? en el período aludido.

Es necesario considerar que bajo el autoritarismo militar y particularmente, entre los años 1973/1979, es decir los seis primeros años de golpe, el campo artístico se encuentra intervenido, silenciado y censurado por las fuerzas represivas, tanto a nivel institucional como individual –universidades y artistas-.

Sin embargo, lo relatado en párrafos y capítulos anteriores deja en evidencia que Escena de Avanzada, el CADA y artistas comprometidos social, política y estéticamente por el arte en este país, se transformaron en puntos de convocatoria y de acción por parte de la subversión discursiva y de todo un colectivo social que volvía a identificarse y ser protagonista de una historia que comenzaba a escribirse con tinta de color acción.

Señalamos también, que toda operación de producción y creación por parte del campo, necesariamente articuló dos dimensiones de circulación productiva: La obra de arte y los espacios de instalación y exposición, y, el texto y el relato escritural. Ambas dimensiones relacionadas estrechamente por un puente o ente mediador que se comportó como elemento unificador e identitario al interior del imaginario social: El Discurso. Lógicamente, contraoficial y de carácter eufémico y autorreflexivo.

Lo que Giunta sostiene en su ensayo comparativo ya analizado –Chile / Argentina- de la situación del arte bajo gobiernos dictatoriales, evidencia nuestra interpretación: “El protagonismo de la escritura, que la desplaza del lugar ilustrativo y reproductivo que caracteriza la presentación de compromiso o la crítica inocua en el suplemento dominical, hace del texto escrito un espacio al que se aplican determinados valores: densidad conceptual, desafío, ruptura de la norma, son criterios que funcionan tanto para el arte como para el texto sobre arte, considerando un espacio en sí mismo productivo. El texto actúa al interior del proceso de creación artística como un discurso que complejiza los mecanismos de producción del significado y que expande la productividad de la obra en la productividad de la palabra”¹⁰⁶.

Con todo, lo que se expresa en la palabra se traduce en la obra y lo que se traduce en la obra, se expresa en el discurso y el discurso se instala en los espacios de acción. Por lo cual, la obra es re-significada como texto para realizarse en la palabra y en la materialización del discurso. Esta circulación de sentidos epistemológicos queda de manifiesto en los espacios de circulación de la obra que permitió socializar dicho discurso y desplazarlo no solamente a los espacios conformados para esa coyuntura, sino también como medio de articulación y complementariedad del discurso político contraoficial a lo largo de la década.

En torno a estos espacios de acción, es necesario considerar que corresponde a una preliminar tentativa de reconstruir el panorama histórico de la década. Llama la atención, la productividad y producción del campo en tanto exposición de obras y de artistas, considerando las condiciones contextuales de trabajo y creación.

Muchos de estos lugares y escenarios de exhibición contemplaron la visualidad y la reflexividad como condición de exponer la contra oficialidad en los términos señalados en referencias anteriores. Quizás una gran cantidad de acciones quedaron olvidadas en el tiempo y ausentes de registros gráficos que pudieran acompañar la memoria histórica. Sin embargo, se debe destacar que existió y se instaló un modo de circulación de obra que operaba en las calles de Santiago y en las principales Galerías de carácter alternativa y también en los espacios oficiales de mayor intervención estatal. En este sentido, el arte en Chile fue el medio de convocatoria de un público que se reconocía inmerso en el silencio y la censura, pero que sin embargo se transformaron en elementos que se comportaron como vías para una toma de conciencia no condicionante. Lo anterior solamente posible, en la medida que era necesaria la convicción de la palabra y la obra en tanto acción y socialización del discurso heterónimo.

A continuación, se precisa una reconstrucción preliminar de las principales

¹⁰⁶ Giunta, Andrea. **Chile y Argentina: Memorias en Turbulencia**. Op. Cit. p. 268

exposiciones y acciones artísticas, siendo riguroso en su tiempo y memoria entre los años 1974 –como antecedente- 1980 y 1990. Se ha querido destacar en negrita todas aquellas exposiciones, acciones y artistas que han sido referenciados en esta investigación.

A saber:

1974: En la Galería Carmen Waugh, Carlos Leppe presenta el “Happenings de las Gallinas”

1975: En la Sala del Instituto Chileno-Francés se inaugura una muestra de pinturas de María Mohor – **En el Instituto Chileno Francés se inaugura la exposición de Guillermo Núñez “Núñez: pinturas y esculturas”, que es clausurada por la dictadura militar al día siguiente. El artista es hecho prisionero para ser expulsado del país el 30 de julio de 1975** – En el Museo de Bellas Artes se inaugura el Primer Concurso de Colocadora Nacional de Valores. Primer premio pintura: Ricardo Yrarrázaval, Segundo premio: Gonzalo Cienfuegos. Primer premio gráfica y dibujo: René Davids y Mónica Correa. Segundo premio compartido, Álvaro Donoso y Eugenio Dittborn e Ylia Manes.

1976: En la Galería Época se inaugura la exposición de dibujos de Rodolfo Opazo “La violación de Lucrecia” – Exposición de pinturas de Sergio Soza en la Galería Módulos y Formas – **En la Galería Imagen se inaugura la exposición “Cuatro escultores” con obras de Juan Egenau, Gaspar Galaz, Hernán Puelma y Mario Yrarrázaval** – Segundo Concurso de Colocadora Nacional de Valores. Primer Premio pintura: Benito Rojo; segundo premio: Robinson Mora. La muestra se expone en el Museo de Bellas Artes – En la Galería Época se inaugura una exposición de grabados de Santos Chávez.

1977: En la Sala del Instituto Chileno Francés, Tatiana Álamos inaugura una exposición de treinta dibujos y dos tapices – **En el Instituto Chileno Norteamericano se exhibe una exposición del grupo Forma y Espacio, creado en 1965 con obras de Ramón Vergara Grez, Robinson Mora, Carmen Piamonte, Gustavo Poblete, Matilde Pérez y Elsa Bolívar, entre otros** – En la sala Matta del Museo de Bellas Artes se expone una muestra de obras de Tomás Daskam – En la calle Santa Lucía 230 se inaugura la nueva Galería CAL con la exposición de esculturas de alambre y papel de diario de Juan Pablo Langlois – En la Galería Cromo se inaugura la exposición “Cinco expresiones de la figuración en Chile” con los artistas Roser Bru, Juan Domingo Dávila, Francisco Smythe, Benjamín Lira y Ricardo Yrarrázaval – **Por gestión de Ronald Kay se inaugura en la Galería Época la exposición de Wolf Vostell “El huevo”** – En el Museo de Bellas Artes se inaugura el Tercer Concurso Colocadora Nacional de Valores. Premio General: Benjamín Lira; Pintura: Reinaldo Villaseñor; Gráfica y Dibujo: Carmen Aldunate; Escultura: Osvaldo Peña – En la galería Época se exhibe la exposición de Catalina Parra “Imbunches” – En Galería Cromo se exhibe una exposición de obras de Francisco Smythe – **En la Galería Cromo se inaugura una exposición de pinturas de Carlos Altamirano** – En la Galería Época se clausura la exposición “Imbunches” de Catalina Parra con la presentación del libro de Nicanor Parra “Prédicas y Sermones del Cristo de Elqui” – **En la Galería Época se inaugura la exposición de Eugenio Dittborn “Final de Pista”** – **Inauguración de la exposición de Carlos Leppe “Reconstitución de Escena” en Galería Cromo** – En el Instituto Chileno-Norteamericano se inaugura una retrospectiva de dibujos y grabados de Delia del Carril.

1978: Culmina la exposición en la Galería CAL “Nueva Gráfica” de Patricia Figueroa y Elías Adasme – **En la galería de Arte de CEDLA se inaugura la exposición de Gonzalo Díaz “El paraíso perdido”**

1979: En la Sala de CEDLA (Centro de Estudios de Arquitectura) se inaugura una exposición de esculturas de Osvelo Peña – En la Galería CAL se inaugura una exposición de grabados de Pedro Millar – Posteriormente se inaugura la exposición de Eduardo Echeverría “Esculturas desechables” – En el Instituto Cultural de las Condes se exhibe una muestra de obras de arquitectos-pintores. Participaron Roberto Matta, Nemesio Antúnez, Ernesto Barreda, Jaime Bendersky y Carlos Bolton – **En la Galería CAL se inaugura la exposición “Revisión Crítica de la Historia del Arte Chileno” de Carlos Altamirano – En la Sala de exposiciones Centro Imagen se exhibe una muestra de esculturas de Ximena Rodríguez – Posteriormente se exhiben trabajos realizados por el artista Carlos Leppe entre los años 1977 y 1979 – Se inaugura en la Galería CAL la exposición de pinturas de Juan Domingo Dávila. Lotty Rosenfeld fotografía la acción de arte que el poeta Raúl Zurita realiza ante las obras – Primera exposición individual del artista Alfredo Jaar en Galería CAL, que obtuvo ese año una mención en gráfica en el Concurso Colocadora Nacional de Valores - Las intervenciones corporales de Elías Adasme en el metro Salvador – La acción CADA “Para no morir de hambre”**

1980: En la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes se inaugura la exposición “23 escultores chilenos”, correspondiente a la selección del Concurso de Escultura del Banco de Concepción. Entre los exponentes se pueden nombrar a Patricia del Canto, Juan Egenau, Osvaldo Peña, Federico Assler, Mario Yrarrázaval, Gaspar Galaz, Rosa Vicuña, Hernán Puelma, Luis Mandiola y Francisca Cerda – **En el Instituto Chileno Norteamericano se expone una muestra del Taller Bellavista con trabajos de Virginia Errázuriz, Luz Donoso, Francisco Brugnoli, Guillermo Frommer y Elías Adasme – Alfredo Jaar inicia una encuesta pública con la pregunta “Estime un porcentaje de gente feliz en Chile” para su instalación sobre la felicidad – En las calles Manquehue con Apoquindo se instala en el pavimento (línea divisoria de avenidas) cruces o sumas como acción de arte CADA de Lotty Rosenfeld - En la Galería Época se inaugura una muestra de dibujos de Valentina Cruz – En la Sala Matta del Museo de Bellas Artes se inaugura una exposición de obras de Rodolfo Opazo y Ricardo Yrarrázaval – En una edición de Francisco Zegers, de 1000 ejemplares, se publica el libro Cuerpo Correccional de Nelly Richard, sobre la obra de Carlos Leppe – En el paseo Ahumada las intervenciones Perforáticas de Hernán Parada – Se inaugura en la Galería CAL una exposición de pinturas de Juan Domingo Dávila**

1981: En la Galería Sur se inaugura una exposición de artes gráficas de los artistas Sergio Soza y Eva Lefever – Se exhibe en el Museo de Bellas Artes el primer video sobre “Las artes visuales en Chile” realizado por Carlos Flores – **En la Galería Sur se inaugura la exposición de Carlos Altamirano “Tránsito suspendido” y la acción de arte de Carlos Leppe “Desde el Cielo Azul” – En el río Mapocho es encontrada la escultura de Humberto Nilo “La Silla” correspondiente a la exposición Arte Industria que se exhibía en las afueras del Museo de Bellas Artes y secuestrada por el “Comando de Vengadores del Arte” – Con obras de Nemesio Antúnez, Mario Carreño, Gonzalo**

Cienfuegos, Ximena Cristi, Ricardo Yrarrázaval, Rodolfo Opazo y Benito Rojo se inaugura la Galería de Arte Actual – Se inaugura en el Museo de Bellas Artes el Séptimo Concurso Colocadora Nacional de Valores. Premio Salón: Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld (Traspaso Cordillerano, instalación en neón y video) Premio pintura: Gilda Hernández; Premio gráfica: Jaime León; Premio escultura: Aura Castro – **Se realiza la acción CADA “Ay Sudamérica”**

1982: En el Instituto Chileno Francés se inaugura la exposición “Re-encuentro de maravilla” de las artistas Irene Domínguez, Tatiana Álamos, Nancy Gewolb, Helga Krebs y Mariluz Viaux – **En la Galería Sur se inaugura la exposición de Gonzalo Díaz “Historia sentimental de la pintura chilena”** – Posteriormente se inaugura la exposición “zapateo Americano” de Jorge Tacla y Samy Benmayor – En la Galería del Drugstore de Providencia se realiza la exposición “Encuentro de 20 escultores”. Exponen, entre otros, Patricia del canto, Matías Vial, Juan Egenau, Hernán Puelma y Carlos Ortúzar;

1983: En la Galería Sur se inaugura una exposición colectiva de arte y textos en que participan Samy Benmayor, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Ronal Kay, Carlos Leppe, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Adriana Valdés – En la Galería Época se inaugura “Dibujos” una exposición de Francisca Droguett – Se inaugura en la Galería Sur una muestra de trabajos de Patricia Vargas, Jaime León y Mario Soro – En Galería Época expone Lucía Waiser con “Esculturas aladas” – **En la Galería Sur se inaugura una exposición de fotos y textos de los artistas Claudio Bertoni, Paz Errázuriz, Mauricio Valenzuela y Leonora Vicuña – Posteriormente con la curatoría de Carlos Leppe y Gonzalo Díaz se inaugura la colectiva “Provincia Señalada”** – Se inaugura en la Galería Plástica 3, dirigida por Ana María Stagno, Isabel Aninat y Magdalena Correa una muestra de pinturas de Rodolfo Opazo – En la Galería Sur se inauguran las exposiciones “Santiago punto cero” de Gonzalo Mezza y “Copia feliz del Edén” de Pablo Goldenberg – En la Galería Arte Actual se inaugura una exposición de grabados Enrique Zamudio – En el Museo de Bellas Artes se inaugura la exposición “El árbol en la pintura chilena” Bororo expone su obra premiada para la constitución de la muestra – “Cuatro temas”, exposición de Roser Bru se inaugura en Galería Sur – **Posteriormente se exhiben los envíos de Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz a la 5ta Bienal de Sydney, Australia - Las intervenciones peromáticas de Hernán Parada en la Escuela de Veterinaria de la Universidad de Chile – La acción CADA NO+ - El CADA mostró en Washington, una instalación llamada “Residuos mericanos” en la exposición In/Out: Four Projects by Chilean Artist (CADA, Dittborn, Downey, Jaar)**

1984: En la galería Arte Actual se inaugura una exposición de obras del artista Patricio de la O – En el Museo de Arte Contemporáneo se inaugura una exposición de Grabados de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Exponen los egresados Jorge Gaete, Enrique Zamudio, Fernando Allende, Patricia Figueroa y los alumnos Roxana Risco, Nury González, Fernando Vergara y Carola Vargas – El escultor Federico Assler expone en la Galería Plástica 3 – En la Galería Época se inaugura una exposición de pinturas de Matías Pinto D’Aguiar y posteriormente la exposición “Doce Óleos” – **En la Galería Sur se inaugura la exposición de Gonzalo Díaz “¿Qué hacer?”** – En Arte Actual se inaugura una exposición de cuadros intervenidos de la pintora chilena residente en París Irene Domínguez – En la Galería Sur se inaugura la exposición “Se me nubla la

cabeza y no puedo amarte más” de Samy Benmayor – Posteriormente se inaugura una exposición de xilografías de Beatriz Leyton – En el Barrio Bellavista se inaugura la Galería La Fachada con una exposición colectiva de artistas becados por Amigos del Arte entre 1974/84. Entre ellos José Basso, Patricio de la O. Gonzalo Ilabaca, Jaime León, Sergio Sosa, Hernán Miranda, Robinson Mora – En la Galería Época se inaugura la exposición de Gonzalo Cienfuegos “La Perla del Mercader” – En Galería Sur se presentan pinturas y dibujos de Paulina Aguilar, Arturo Duclós, Silvio Paredes, Ariel Rodríguez, Mario Soro y Alicia Villarreal – Victor Hugo Codocedo, desde la dirección Simón Bolívar 8219, Santiago, inicia el envío de su arte postal “El derecho de nacer II” - **Las intervenciones performativas de Hernán Parada en la Plaza de Armas.**

1985: Apertura de la Exposición de Gonzalo Díaz y Jorge Tacla “Fotándonosla” en Galería Visuala - Posteriormente se inaugura la exposición “Premier mundial”, con dibujos, grabados y videos de Juan Downey – Meses después se inaugura la exposición de Patricia Vargas “Hecho Pedazos” Textos del Catálogo de Willy Thayer, Justo Pastor Mellado y Miguel Vicuña - En la galería Época se inaugura una exposición de obras de Gracia Barrios - El pintor Carlos Maturana (Bororo) obtiene el primer premio en la Bienal de Valparaíso – En la Galería Arte Actual se inaugura una exposición de obras de Enrique Matthey – Finaliza en la Escuela Moderna de Música la exposición “Paisajes” de Carlos Ortúzar – “El color atómico” es la exposición de Patricia Figueroa que se exhibe en la Galería de la Plaza del Mulato Gil – En la Galería Bucci se inaugura una exposición colectiva de Nury González, Paulina Sciolla, Manuel Torres, Ana Luisa Kohon y Rodrigo Vega – En la Galería Sur se inaugura la exposición colectiva “SEIS +” con pinturas de Eulalia Carrasco, Asunción Balmaceda, Cecilia Juillerat y Pauline Vuillemin, serigrafías de Nury González y esculturas de Francisca Núñez – En la Galería Arte Actual se inaugura la exposición del artista Eduardo Bonati - – **En la Galería Sur se exhibe “El Kilómetro 104” serigrafías de Gonzalo Díaz. Los textos del Catálogo son de J.P. Mellado – “Treinta años después” exposición colectiva de los artistas José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru, Sergio Mallol, Rodolfo Opazo, Carmen Silva, Rosa Vicuña y Ricardo Yrarrázaval en la Galería Carmen Waugh – “Del Buick a la eternidad” exposición de Germán Arestizábal en Galería Plástica 3 – Exposición de obras de Francisco Smythe en Galería Arte Actual – Posteriormente se inaugura una exposición colectiva “Al final estamos juntos” con Paulina Aguilar, Asunción Balmaceda, Pablo Barrenechea, Bororo, Carlos Arias, Rodrigo Cabezas, Samy Benmayor, Francisca Núñez y Mario Soro – **En galería Sur se inaugura la exposición de Eugenio Dittborn “Pinturas Postales” – Posteriormente se inaugura una exposición de pintura y escultura de los artistas Asunción Balmaceda, Samy Benmayor, Miguel Hizza, Carolina Labbé, Matías Pinto y Andrés Linchtentern – En la Galería Carmen Waugh se inaugura una exposición de grabados de Sergio González Tornero – En la Galería Visuala se inaugura la muestra de Bruna Trufa, Rodrigo Cabezas y Sebastián Leyton “La moda mata”****

1986: En la Galería Visuala se inaugura “Stultifera Navis”, exposición de pinturas de Ismael Frigerio. Textos y catálogo de Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Mario Velasco – En Época, Juan Egenau, Carmen Aldunate, Patricia Israel, Carlos Ortúzar, Francisca Sutil, son algunos de los artistas que exponen en la colectiva para celebrar los diez años de la Galería Época dirigida por Lily Lanz – **En la Galería Visuala**

se inaugura la exposición de veinticinco pinturas de Adolfo Couve “Cartagena” con textos de J.P. Mellado y Pablo Oyarzún – Posteriormente se inaugura la exposición “Un día entero de mi vida” correspondiente al envío de Eugenio Dittborn a la V Bienal de Sydney en 1984 – En la Galería de Carmen Waugh se inaugura “Óleos recientes” de Nemesio Antúnez – “Benmayor al Bío Bío” exposición de pinturas de Samy Benmayor en galería Visuala – **Se realiza el Seminario de Arte en Chile desde 1973, en ocasión de la publicación del libro Márgenes e Instituciones de Nelly Richard** - Se exponen pinturas, dibujos y grabados de Eugenio Téllez con textos de Raúl Zurita en la Galería de Carmen Waugh – **Se realiza una conferencia de Nelly Richard en Galería Visuala sobre “Chile en la Bienal de Sydney 1984/86 – Auspiciado por la carrera de Bellas Artes del Instituto Arcis se inaugura en la Galería Bucci una exposición de obras de Arturo Duclós, Gonzalo Díaz y Virginia Errázuriz** – En la galería Visuala se inaugura la exposición “Marcaciones” de Felipe Landea. Textos del Catálogo de Felipe Landea, Enrique Lihn, Hugo Marín y Gonzalo Pérez – En la Galería de Carmen Waugh se inaugura la exposición “Colectivo Local” con la participación de Ana Luisa Kohon, Waldo Gómez, Francisca Núñez y Rodrigo Vega – En la Galería de los Talleres se inaugura la exposición “Acabo de matar a una mujer” pinturas, dibujos y grabados de Pablo Chiuminatto – En la Galería Carmen Waugh se inaugura una exposición de pinturas de Adolfo Couve y dibujos de Jaime León – En la galería Visuala se inaugura la exposición de pinturas e instalaciones “Recostado en el diván” Exponen Jacqueline Frezard, Oscar Hernández, Pablo Langlois y Arturo Miranda – En la Galería Época se inaugura la exposición de esculturas de Juan Egenau “Artefactos” – “La salud pública o la política eléctrica chilena” se titula la exposición de Mario Soro que se inaugura en Galería Bucci

1987: En la Galería de Carmen Waugh de la Casa Larga se inaugura una exposición de obras de Lucía Waiser y posteriormente la exposición “Esculturas – Mallas” de Ricardo Mesa – Exposición de obras de Roser Bru “Cuerpo Calado” – “Muy lejos del paraíso” exposición de Patricia Israel- **Organizado por Patricia Vargas y la Galería Visuala se inaugura la exposición “Hegemonía y visualidad”, en el marco del Simposio Gramsi en el Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz. Pinturas, dibujos, videos e instalaciones con la participación de José Balmes, Roser Bru, Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Juan Downey, Virginia Errázuriz, Nury González, Carlos Leppe, Jorge Tacla y Patricia Vargas. Textos del catálogo a cargo de Nelly Richard y J.P. Mellado** – En la Galería Carmen Waugh se exponen grabados de Guillermo Frommer – **Posteriormente las exposiciones “Hacia América (Geometría Andina) de Ramón Vergara Grez y Grabados de Jaime Cruz período 1986/87** – Exposición de pinturas de Eugenio Téllez y Fotografías de Paz Errázuriz – Se inaugura en la Galería Praxis un homenaje al recientemente fallecido escultor Juan Egenau – En la Galería Carmen Waugh se inaugura una exposición de acuarelas y dibujos, período 1937/87, de Nemesio Antúnez – En la Galería Plástica 3 se inaugura la exposición “Soberbia” pinturas de Bruna Trufa, Rodrigo Cabezas y Sebastián Leyton – En Época se inaugura una muestra de Benjamín Lira – En el Museo de Bellas Artes se inaugura una muestra de la Pinacoteca del Banco Central de Chile – **Se inaugura en la Galería Carmen Waugh “Chile Vive en Santiago” exposición documental de la muestra “Chile Vive” realizada en Madrid en febrero de 1987** – **En El Garage se inaugura la exposición colectiva auspiciada por la Asociación de Pintores y Escultores de Chile**

“La Universidad ¡NO! En defensa de la enseñanza del arte en la Universidad de Chile – En la Galería de Carmen Waugh exponen José Ignacio León en pintura y Ricardo Yrarrázaval en escultura – En la Octava Bienal de Arte de Valparaíso resultan premiados los siguientes artistas: Osvaldo Peña, Mario Yrarrázaval y Juan Pablo Langlois – “Tuco y Tico homenaje a Matta” es el título de la exposición de Bororo y Samy Benmayor que se inaugura en la Galería Carmen Waugh

1988: En la Galería Época se inaugura la exposición colectiva de artistas con el tema “La Pareja”. Participan Carmen Aldunate, Benito Rojo, Hernán Meschi, Roser Bru, Cristián Marambio, José Balmes, Matías Pinto Dáguar, entre otros. Adolfo Couve presenta un óleo con una pareja de árboles; En la Galería Carmen Waugh se inaugura “Interiores”, exposición fotográfica de Luis Poirot – **“Emilio Miguel con nosotros 1939-1987” es la exposición que se inaugura en homenaje póstumo, con dibujos, esculturas y grabados del artista, además de obras de sus amigos Ricardo Mesa, Eduardo Vilches, José Balmes, Nemesio Antúnez, Gracia Barrios, Pedro Millar, Patricia Israel y Adolfo Couve** – En el Campus Lo Contador de la UC se inaugura la escultura “Estela por la Libertad” de Federico Assler – “De a dos”, exposición fotográfica de Paz Errázuriz en la Galería de Carmen Waugh – Exposición “50 años de pintura” del artista Sergio Montecino – Se inauguran las exposiciones de pinturas de Pablo Domínguez y “Bajo sospecha del helicóptero” de Francisca Núñez – Se inaugura en la Galería Arte Actual la exposición del escultor Mario Yrarrázaval “Obras de pequeño formato” – **posteriormente la exposición de Gonzalo Díaz “Banco de prueba” con textos de J.P. Mellado** – “Aquí estoy” exposición de Carmen Silva luego de su regreso del exilio en Ecuador – **En el Taller de Artes Visuales Bellavista, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli inician un homenaje al poeta Enrique Lihn imprimiendo por las calles del barrio el rostro del poeta en las paredes** – En la Galería Época Samy Benmayor expone con la exposición “La Odisea” – **Editado por la Máquina del Arte, se inicia la muestra postal de Eugenio Dittborn “La estrella del conejo” (El conejo de la estrella)** – En la Galería Artespacio se inaugura la exposición de esculturas de Aura Castro – **Como parte de los actos culturales de “Chile Crea” en la Galería de Carmen Waugh expone José Balmes e invita a pintar a los artistas Gracia Barrios, Nemesio Antúnez, Samy Benmayor, Francisca Núñez, Bororo, Gonzalo Díaz y Roser Bru, en recuerdo del escritor Enrique Lihn** – **Posteriormente se inaugura una exposición de pinturas de Gustavo Poblete** - “Momentos” exposición de pinturas de Gracia Barrios en Galería Carmen Waugh – Posteriormente se inaugura la exposición del grupo Wurlitzer “Para resucitar un rato a nuestro amigo Víctor Hugo Codocedo”. Participan Tito Achurra, Milton Lu, Fernando Allende, José I. León, Bororo y José Luis Valenzuela – Galería Praxis inaugura la exposición “Treinta grabados de Roberto Matta”

1989: En la Galería Carmen Waugh se inaugura la exposición de Roser Bru “Presencias/Ausencias” – Posteriormente se exponen pinturas de Nelson Lagos con textos catálogo de J.P. Mellado – En el Goethe Institut se inaugura la exposición de Natalia Babarovic “El lugar de la cita” – En Arte Actual se inaugura la exposición de Patricia Figueroa “Buscando América” – Exposición de Benjamín Lira en Galería Época – Se inaugura en la Galería Artespacio una exposición de dibujos de Guillermo Núñez – “Visita ritual a los montes sagrados” se titula la exposición de tapices, pinturas, fotografías y videos de Tatiana Álamos en las Salas el Túnel y Negra del Instituto Chileno

Norteamericano – En la Galería Arte Actual de la Plaza Mulato Gil se inaugura la exposición “Los amaneceres de San Sebastián” pinturas de Eduardo Garreaud - **En el espacio de un edificio inconcluso y abandonado destinado a un hospital en calle Club Hípico 4685, la artista Lotty Rosenfeld presenta una obra de instalación y video – “Por la democracia pinta la gente” Ciento sesenta artistas participan en exposiciones colectivas en las Galerías Carmen Waugh, Enrico Bucci, APECH y Espacio Arte – Se inaugura en la Galería Ojo de Buey la exposición de instalaciones de Gonzalo Díaz “Lonquén 10 años”**

1990: En la Galería Ojo de Buey se inaugura la instalación de Francisco Brugnoli “Cadáver Exquisito – Se inaugura el ala norte del primer piso del Museo de Bellas Artes con la Colección de Arte Contemporáneo Chileno, con obras a partir de Roberto Matta” – En la Galería Época se inaugura la exposición “Visión contemporánea de la obra Le déjeneur sur l’herbe” de E. Manet, con la participación de los artistas nacionales Gonzalo Cienfuegos, Elisa Aguirre, Matías Pinto D’Aguiar, Patricio de la O, Samy Benmayor, Bororo, Jaime León, Roser Bru, Gonzalo Mezza, Carmen Aldunate, entre otros – En la Galería Arte Actual se inaugura la exposición “En el nombre del padre” del escultor Raúl Vargas – En el Instituto Chileno Norteamericano se inaugura la exposición “Bocetos” de Laureano Guevara – “Las Mallas de Ricardo Mesa” se titula la exposición de este escultor que es inaugurada en la sala de exposiciones del Parque de la Esculturas de Providencia – En la Sala La Fachada se inaugura la exposición de Mireya Larenas “De luz y de sombra” – **Se inaugura en la Galería de Carmen Waugh la exposición de Félix Maruenda “5 esculturas en hierro”** – En la Galería La Fachada se inaugura una exposición de grabados y acuarelas de Santos Chávez – En la Galería Carmen Waugh expone con esculturas Francisca Núñez – Bajo la dirección de Nemesio Antúnez, el Museo de Bellas Artes inaugura la exposición “Museo abierto” colectivo de pintura, grabado, fotografía, dibujo, instalaciones, videos y cine – Galería Arte Actual, dirigida por María Luisa Geisse, María Elena Comandari, Patricia Ready y María Eugenia Ossa, inaugura una exposición de obras Rodolfo Opazo.

FUENTES: REVISTA DE CRITICA CULTURAL 29/30; **CHILE Y ARGENTINA: MEMORIAS EN TURBULENCIA**, A. GIUNTA; **DESENSAMBLAJE DE IDENTIDAD, PERVERSIONES DE CÓDIGOS**, NELLY RICHARD; **CIEN AÑOS DE LAS ARTES PLÁSTICAS (1900 –2000)**, FERNANDO SÁEZ.