

UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN
Escuela de Periodismo

Entre el reclamo y el silencio, lo público y lo privado

**Análisis del vaciamiento político en el
arte chileno contemporáneo**

Memoria para optar al título de Periodista

FRANCISCA VICTORIA BABUL GUIXÉ

Profesora Guía: Ximena Poo

Santiago, Chile
2007.

Dedicada a mi abuela Victoria, la “Yaya”

Quiero expresar mis agradecimientos a todos los que han colaborado en la realización de esta Memoria de Título: mis padres, mi abuelo, hermanas y a toda mi familia por el apoyo incondicional; a mis amigos Francisco Rodríguez, Marcos Chilet, Rodolfo Andaúr, Claudia Sanhueza, Nadinne Canto y Tamara Galleguillos; a las periodistas Elisa Cárdenas, Carolina Lara y Maureen Lennon; a mis profesores Carlos Ossandón, Justo Pastor Mellado y José de Nordenflycht; a Susana Ponce de León, Pablo Oyarzún, Guillermo Machuca, Gonzalo Díaz y Camilo Yáñez por su desinteresada entrega de conocimientos; a todos los entrevistados en esta investigación y, muy especialmente, a Ximena Poo por su paciencia, comprensión y certeros consejos.

Tabla de Contenidos

- **Introducción** p. 5.

- **Capítulo 1** p. 11.
1960-1973: Modernismos y comienzos de la politización del arte.

- **Capítulo 2** p. 25.
1973-1989: Dictadura Militar y surgimiento de la Escena de Avanzada.

- **Capítulo 3**
 - 3.1 1989-2007: Retorno a la democracia e irrupción del nuevo siglo
..... p. 46.
 - 3.2 Estetización de la vida cotidiana p. 66.
 - 3.3 Crisis del espacio público e imbricación de esferas pública y
privada p. 73.
 - 3.4 Internacionalización de la producción visual, academización de la
enseñanza artística y fondarización del arte chileno contemporáneo
..... p. 83.

- **Capítulo 4** p. 106.
Hacia un intento de definición.

- **A modo de conclusión** p. 126.

- **Bibliografía** p. 137.

Entre el reclamo y el silencio, lo público y lo privado

Análisis del vaciamiento político en el arte chileno contemporáneo

Introducción

“Se les ofreció la elección de convertirse en reyes o mensajeros de los reyes. Tal como los niños, quisieron todos ser mensajeros. Por eso es que sólo hay mensajeros; corren por el mundo y, como no hay reyes, se gritan entre sí los anuncios sin sentido. Gustosamente pondrían fin a sus vidas miserables, pero no se atreven, por el voto de fidelidad”.

Franz Kafka

“No habría, después de los ochenta, un trabajo frontal y tangiblemente político desde el arte”¹. Así sentencia un video dedicado a analizar el estado de artes visuales en Chile desde la recuperación de la democracia, presentado en el Coloquio “Arte y política” (2004), cuya organización estuvo a cargo de las universidades de Chile y Arcis y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

A pesar de lo difícil que resulta describir el escenario de las artes visuales en Chile desde 1990 en adelante —sobre todo por la proximidad temporal— parece indudable que principalmente a partir del reestablecimiento de la democracia, las obras que habían centrado su discurso en el testimonio y la denuncia política² quedaban, repentinamente, relevadas de su función social.

¹ Arte y Política III: 1990-2004. Video elaborado por Nury González, Guillermo Machuca y Willy Thayer. Presentado en el Coloquio Internacional “Arte y Política”, organizado por las universidades de Chile y Arcis y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2-4 de junio 2004.

² Política: Arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados; actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos; actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo (Fuente: www.rae.es)

En palabras del historiador y teórico del arte, Guillermo Machuca, en la actualidad *“habría que contemplar un proceso creciente de vaciamiento o adelgazamiento de determinados contenidos formales y narrativos de índole socio-político tal cual habían sido producidos por el arte chileno desde la década de los ‘60 hasta la recuperación democrática”*³.

Los contextos han cambiado. Y el arte (especialmente las artes visuales) no ha permanecido inmóvil a estas transformaciones. Pues si bien durante la dictadura militar los artistas se convirtieron en una especie de pelotón crítico dispuesto a denunciar “comprometidamente” las injusticias que la política callaba, hoy es posible advertir un desapego de la “cosa pública” y un replegamiento hacia reflexiones vinculadas al propio lenguaje artístico y el mundo cotidiano/privado/íntimo/doméstico. De alguna manera, con el reestablecimiento del régimen democrático, el artista recuperaba la libertad para concentrarse en su propia creación más allá de toda contingencia.

Como explica la periodista Carolina Lara en su libro “Chile Arte Extremo”, la promoción de artistas de los ‘90 ha sido acusada de *“poco comprometida socialmente, de ser una especie de engendro académico, de erudita y sin alma”*⁴. Y agrega: *“Cuestionada dentro de sus propias redes, vilipendiada por los artistas de corte más clásico, y por un público que no alcanza a reconocer sus códigos ni a reconocerse en un grupo de obras que acude con familiaridad a las*

³ MACHUCA Guillermo, “Euforia y Desapego” en *Chile Arte Extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Versión en PDF, Chile, 2005, p. 19.

⁴ LARA Carolina, *Chile Arte Extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Versión en PDF, Chile, 2005, p. 14.

*neovanguardias internacionales de los años '60 y '70*⁵. Y es que, como veremos más adelante, las obras producidas a partir de los '90 tienen una relación más cercana a algunas corrientes internacionales, que a la historia misma del arte chileno.

Ante esto, es pertinente recalcar que las obras “contemporáneas” son producidas en un nuevo escenario de posdictadura, globalización y neocapitalismo. Hoy, la distancia temporal con la dictadura militar, la excesiva academización de la enseñanza artística en las facultades de arte de las universidades chilenas (y una creciente incorporación del lenguaje post-estructuralista) y la internacionalización de la producción visual de los artistas chilenos contemporáneos han confabulado a la hora de instalar esto que hemos denominado como el vaciamiento político del arte chileno actual.

Pero además, habría que agregar otros fenómenos a nivel “planetario” como la progresiva estetización de la vida cotidiana y la denominada “crisis del espacio público”, en particular, en cuanto se refiere al espacio político, situación que se atribuye —principalmente— a una especie de intromisión desmesurada de lo privado (en lo público) y a un exceso de subjetividad que alteraría la clara distinción que delimitaba ambas esferas según el “modelo ilustrado”. Ante esto, es importante señalar que todas estas transformaciones en el panorama artístico no se suceden al margen de los artistas, sino que, por el contrario, ellos mismos son los catalizadores del cambio y están totalmente conscientes de las características

⁵ Ibidem.

del nuevo escenario. Escuchemos la voz de algunas artistas chilenas contemporáneas:

Josefina Guilisasti (1963): *“Los artistas de los noventa, o post golpe, trabajan mucho a partir de los temas cotidianos, dejando de lado la contingencia política. En mi caso, por ejemplo, ocupo como modelo objetos que forman parte de la colectividad, que están enraizados en su imaginario. Para mí es importante rescatar los temas menores. El arte político y los grandes temas no son la única forma de ver las cosas. Nosotros estamos preocupados de los objetos mínimos, de las pequeñas cosas”⁶.*

Mónica Bengoa (1969): *“La excusa temática de mi obra pasa por lo cotidiano, ya sean objetos o escenas. Trabajo desde la normalidad, ese terreno invisible, no desde los grandes temas de la historia del arte. Cuando registré por muchos meses a mis hijos durmiendo o lavándose los dientes tenía que ver con captar esos momentos que pasan desapercibidos. Quería apresar el presente. Muchos artistas de mi generación han optado por trabajar desde esta perspectiva cotidiana e íntima. Intuyo que esto tiene que ver con mirarse un poco más de cerca, y no generar esa situación de poder sobre otro. Me interesa situarme en un espacio de normalidad, y no en uno de superhéroe o de víctima. El público tiene una cercanía mucho mayor con las obras que tratan temas cotidianos. En estos casos no se produce la distancia que hay con los grandes temas de la historia del arte o con las técnicas inalcanzables”⁷.*

⁶ Entrevista realizada por la autora.

⁷ Entrevista realizada por la autora.

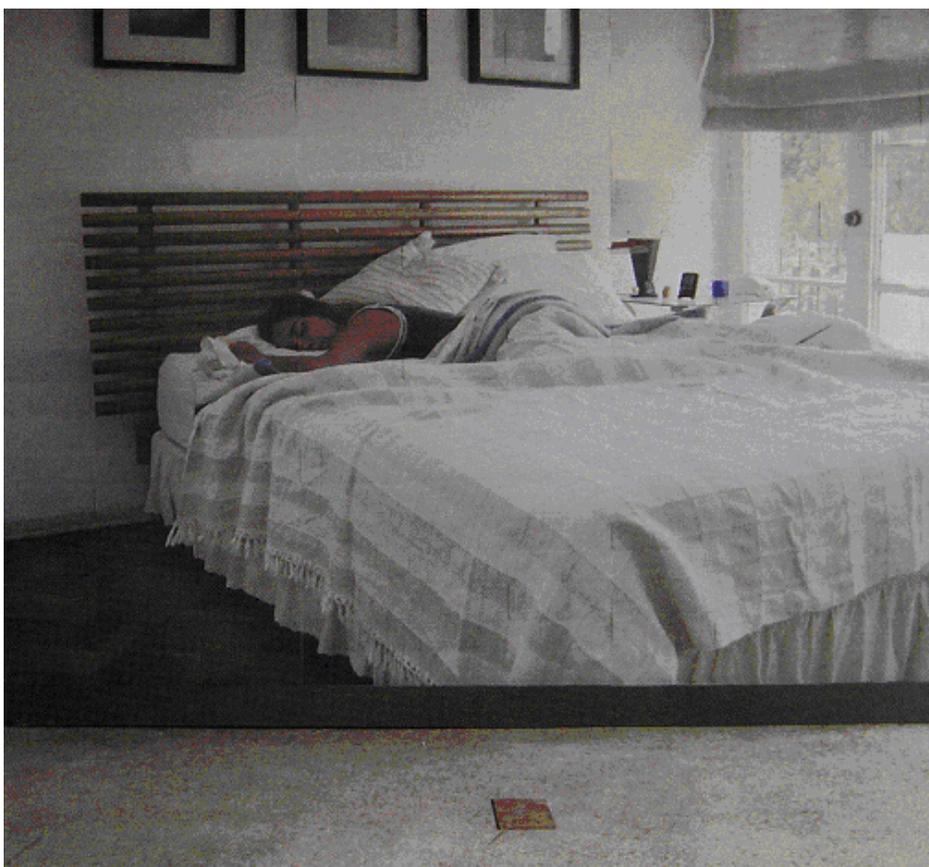


Josefina Guillisasti
"La vigilia", 2001
Fuente: www.escaner.cl

Esta investigación tiene como principal objetivo analizar las causas (tanto en el plano local como planetario) que han fomentado el desarrollo de este proceso creciente de vaciamiento o adelgazamiento de los contenidos formales y narrativos de índole socio-político que habían caracterizado las obras de los artistas chilenos a partir de la década del '60.

En el primer capítulo se describe el período que va desde 1960 hasta 1973, donde surgen los primeros lazos entre arte y política. El segundo se centra en la producción artística local desarrollada durante la dictadura militar (1973-1989), pues es aquí donde la politización del arte alcanza su clímax y, a la vez, siembra las primeras semillas de su muerte anunciada.

Por último, en el tercer capítulo se caracteriza a fondo la escena comprendida entre 1989 (retorno a la democracia y recomposición institucional) hasta nuestros días, época donde registramos el mencionado vaciamiento. Además, enumeraremos (y explicaremos) las principales causas de este fenómeno: estatización de la vida cotidiana; crisis del espacio público e imbricación de esferas pública y privada; y los procesos de internacionalización de la producción visual y academización de la enseñanza artística en Chile. Todo esto, comentado, paralelamente, por los propios protagonistas de la historia del arte chileno.



Mónica Bengoa
"10:04, domingo" (2003)
Crédito: Copiar el Edén

CAPÍTULO 1

1960-1973: Modernismos y comienzos de la politización del arte

“Un gran número de manifestaciones determinantes del arte contemporáneo podría consistir, precisamente, en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en los márgenes”.

Gianni Vattimo

Un análisis completo del estado del “arte contemporáneo” en nuestro país (referido específicamente al desarrollado durante los tres gobiernos de la Concertación, desde 1990 en adelante) no puede obviar una serie de procesos que definieron el trabajo de los artistas en las décadas anteriores.

En este sentido, resulta pertinente destacar que la historia del arte en Chile —según el esquema planteado por el teórico Guillermo Machuca— puede dividirse en cinco períodos principales⁸. El primero coincide con la formación de la República y se inicia con el surgimiento, en 1849, de la Academia de Bellas Artes. El segundo abarca los primeros movimientos de arte moderno durante la década del ‘20 (el Grupo Montparnasse⁹, por ejemplo) que surgieron luego de la crisis de dicha academia.

⁸ A juicio del filósofo Pablo Oyarzún, la evolución del arte en Chile, desde fines de los años ‘50, puede ser descrita como una serie de modernizaciones. Y si bien cada una de ellas no está vinculada —necesariamente— por una organicidad fuerte (o teleológica), no es imposible, según el autor, aprehender el ritmo de su serie. *“Es indispensable tener en cuenta que cada una de esas modernizaciones obedece a una doble, y aún triple determinación. Está, por de pronto, el peso del factor externo: el sistema de producción artística que se proclama modernizado en su ocasión, se define así respecto del estado contemporáneo del sistema internacional a cuyo nivel se instala y, por lo tanto, siempre respecto de una ‘modernidad dada’. La modernización, en este sentido, tiene el aspecto de puesta al día. Pero aquel sistema, al mismo tiempo, asume ese rasgo de actualidad en la medida en que se enfrenta a la producción nacional existente como con el pasado del cual él se desprende, portando su ‘novum’ específico, esto es, en la medida en que declara —casi siempre bajo la forma de la negación abrupta— la preterición del resto de la producción artística nacional”* (Pablo Oyarzún, “Arte en Chile de veinte, treinta años” en *Arte, visualidad e historia*. Editorial La blanca montaña, Chile, 2001, p. 194).

⁹ El grupo Montparnasse puede ser considerado como el primer intento vanguardista en la historia del arte chileno. Su creación data de principios de la década de 1920 y lo conformaban los artistas Enriqueta Petit, Luis Vargas Rosas, Manuel Ortiz de Zárate, Julio Ortiz de Zárate y José Perotti.

El tercero se caracteriza por el desarrollo de diferentes *“tendencias artísticas que comienzan a relacionar la modernidad estética con los contenidos surgidos del contexto político social (iniciadas con los movimientos abstractos y el arte comprometido de los años ‘60, hasta el arte desarrollado durante la Unidad Popular)”*¹⁰.

El cuarto período abarca desde la instauración de la dictadura militar en 1973 hasta 1989 (un arte crítico experimental a manos de la denominada Escena de Avanzada). Y, por último, el quinto período —que nos concierne— comprende la producción artística realizada desde 1990 (retorno a la democracia) hasta nuestros días.

Siguiendo esta periodización, estamos en condiciones de aseverar que la primera unión entre arte y política en la historia del arte chileno se produce en los años ‘60. Y, claro está, un análisis en torno a la ruptura de este vínculo no puede desentenderse de las condiciones y el contexto que permitieron —y en cierta medida fomentaron— su nacimiento.

Por eso, vayamos por parte. En primer lugar, habría que precisar que la primera modernización en el arte chileno —que determina la crisis de la academia decimonónica— se produce en la década del ‘20 gracias a la importación de determinados modelos, como el constructivismo cezanniano, que ponen en evidencia el agotamiento de los moldes formales y temáticos propios de la

¹⁰ MACHUCA Guillermo, “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, en *100 años de cultura chilena: 1905-2005*. Editorial Zig-Zag, Chile, 2006, p. 254.

academia. Sin embargo, a estas alturas, aún no es posible hablar propiamente de “vanguardia” pues, como explica Machuca, la emergencia de una modernización efectiva en nuestro contexto local *“supone una fluida relación entre el arte moderno y su expansión hacia la sociedad civil. Sólo la eficacia de esta relación posibilita hablar en Chile de arte moderno o, más radicalmente, de vanguardia”*¹¹. Y, como señalamos al comienzo del capítulo, este proceso se inicia recién en la década del ‘60, cuando el compromiso de corte político empieza a combinarse con el modernismo estético, inaugurando la politización del arte.

En la década del ‘60, los artistas chilenos tienen contacto directo con nuevas corrientes artísticas provenientes de Estados Unidos y Europa, como el informalismo español, el pop norteamericano y el tachismo francés. Gracias a estas nuevas influencias, recalca el escultor y teórico Gaspar Galáz, *“surge una nueva generación de artistas visuales en Chile que actúa como si de pronto se hubiese empapado de modernidad; quiere hacer todo de nuevo: revisar por completo el lenguaje del arte; desajustar las tradiciones del cuadro y de la escultura; preguntarse por las nuevas estrategias de la gráfica. Esa generación —compuesta en su mayor parte por graduados de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile— se interroga también por la relación entre el arte y la sociedad, entre el arte y el ser humano, entre el arte y la contingencia histórica”*¹².

¹¹ Ibidem, p. 255.

¹² GALÁZ Gaspar, “Arte y política. Los años sesenta y setenta” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005, p. 63-64.



José Balmes
"Santo domingo"
Crédito: www.portaldelarte.cl

Todo esto con un sello propio, pues si bien los artistas chilenos asumieron determinados sistemas de producción propuestos por tendencias internacionales, los alteraron rescatando una iconografía propia del ámbito sociocultural local: *“El artista visual quiere convertirse en el portavoz de la disidencia; quiere ser reconocido como una pieza clave en las modificaciones y la toma de conciencia de los nuevos tiempos”*¹³.

Así, es en la década del '60 donde podemos fechar el giro desde la visualidad hacia la contingencia política como mejor vía para la transformación del arte. Viraje que, en palabras del filósofo Willy Thayer, consistirá en *“desplazar la voluntad de lo impresentable desde el orden específico del cuadro hacia el orden transversal de la sociedad. El artista ya no trabajará por la presentación de lo impresentable en la tela, sino por la presentación de lo impresentable en la sociedad. El arte ha de cobrar presencia, ahora, como sujeto que activa el cambio, la revolución social”*¹⁴.

El más claro ejemplo de este nuevo contexto se encarna en el Grupo Signo (conformado por José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonatti), considerado el primer movimiento de ruptura en la historia del arte chileno. A juicio de Galáz, *“serán los informalistas del grupo Signo, los que entenderán con mayor conciencia la relación entre el artista y el ámbito político-social. Es un movimiento en el cual, a nivel país, las propuestas políticas se viven*

¹³ Ibidem.

¹⁴ THAYER Willy, “Del aceite al collage” en catálogo de la exposición “Cambio de Aceite. Pintura chilena contemporánea”, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 2003. Ocho libros editores, Chile, 2003, p. 47.

intensamente; cobran una nueva vitalidad lo ideológico y sus prácticas, entendidas también como estrategias y maniobras lingüísticas que articulan los sentidos en los que se objetiva el trabajo del artista, comprendiéndolo además como mensaje, como camino que se abre hacia un nuevo mundo; es decir, es un momento en el cual el arte es comprometido como utopía encarnada”¹⁵.

Guillermo Machuca concuerda con Galáz y agrega: *“Si la utopía de gran parte del arte moderno y de vanguardia se cifró en una ruptura crítica tanto de la estética clásica como de las formas sociales tradicionales, el Grupo Signo puede ser considerado entonces el primer movimiento vanguardista surgido en el ámbito local. Representó la primera tentativa de una crítica de la pintura académica, acompañada de una progresiva expansión del arte hacia el campo político social”¹⁶.*

En este sentido, el filósofo Pablo Oyarzún destaca que, de hecho, la modernidad del Grupo Signo se puede medir, en primera instancia, *“por su postulación explícita de una presencia artística: en su caso es, ante todo, la presencia del artista en la sociedad, la inmediatez social de su actividad”¹⁷.*

El Grupo Signo orientó sus críticas, principalmente, hacia la pintura abstracta y el idealismo purista del Grupo Rectángulo¹⁸, extremando los valores

¹⁵ GALÁZ Gaspar, “Arte y política. Los años sesenta y setenta”, p. 64.

¹⁶ MACHUCA Guillermo, “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, p. 269.

¹⁷ OYARZÚN Pablo, “Arte en Chile de veinte, treinta años” en *Arte, visualidad e historia*. Editorial La blanca montaña, Chile, 2001, p. 199.

¹⁸ El Grupo Rectángulo se formó en 1953 a raíz de una exposición realizada en el Círculo de Periodistas de Santiago, en la que participaron Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Matilde Pérez, Ramón Vergara Grez, Aída Poblete y Gustavo Poblete, entre otros. El catálogo de la muestra es un

intrínsecos al lenguaje pictórico y abriendo los límites tanto del cuadro como de la institucionalidad artística (museos, galerías tradicionales). Uno de sus aportes formales más relevantes fue la incorporación de “materiales” ajenos a los soportes frecuentes, como el uso de recortes de diarios, mediante los cuales generaron una serie de “collages” que aludían, directamente, a temas contingentes tanto del plano nacional como extranjero (superando, de este modo, la barrera que separa el arte del contexto social)¹⁹.

Como explican Milan Ivelic y Gaspar Galáz en su emblemático libro “Chile arte actual”, en esos años se produjo una “nueva realidad”, pues al afianzarse lo informal “el óleo ya no lo era, ya no existía. Introdujeron papel, cartón, madera y cemento con el fin de expresar mejor esa ‘realidad’²⁰. ¿Cuál? Una que se alejaba de la realidad visible, porque para ellos “la realidad estaba dada por los materiales mismos (...) Por lo tanto, el cuadro ya no representaba²¹, sino que presentaba²²”.

verdadero manifiesto del grupo, en el que exponen sus fundamentos y objetivos, posicionándose como los primeros artistas visuales que en Chile reflexionan con profundidad teórica en torno a un marco conceptual que guíe su quehacer colectivo. Para este grupo, el mundo exterior queda desplazado frente a una naciente abstracción, planteando, en definitiva, un “arte de ideas”.

¹⁹ Al respecto, Machuca agrega que “la crítica de arte conservadora ha concebido desde siempre su labor bajo el privilegio de determinados preceptos morales; ha considerado el desarrollo del lenguaje estético en función de la conservación de ciertas leyes o principios inamovibles. La crítica conservadora ha pensado la belleza en términos históricos trascendentes; no puede contaminarse con el vértigo o el ruido del contexto social (...) El arte es representación y como tal debe ser contemplado a una necesaria distancia (idealmente en un espacio ritual perfectamente separado de la sociedad y la vida)” (Guillermo Machuca, “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, p. 272).

²⁰ IVELIC Milan y GALÁZ Gaspar, *Chile arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1988, p. 68.

²¹ “La obra informalista no propone imágenes y no busca significados; más bien busca sentidos de configuración que, aún cuando no sean claramente decodificables, son reconocibles. Desde el punto de vista de la información, aumenta la innovación pero disminuye la inteligibilidad, porque no satisface el anhelo de encontrar significados constantes” (Milan Ivelic y Gaspar Galáz, Op. Cit., p. 84).

²² IVELIC Milan y GALÁZ Gaspar, Op. Cit., p. 69.



Gracia Barrios

“América no invocó tu nombre en vano”

Crédito: www.portaldelarte.cl

Agrega Gaspar Galáz: “La primera etapa del informalismo chileno²³, del 60 al 63, corresponde al desmantelamiento de la estructura del cuadro, apuntando a la oscuridad de sentido que tiene en ese momento la pregunta por el significante. La segunda etapa —es decir, el postinformalismo, desde el 64 en adelante— corresponde al momento en que la relación arte/política se convierte en la causa eficiente de muchos de los trabajos del artista comprometido y militante. El postinformalismo, para articular su visualidad, recurre de manera sistemática a la fotografía impresa en diarios y revistas, al papel de diario, a los textos de las portadas de los diarios del día y a los colores negro o rojo que tiñen los textos, las letras y las palabras. Son las noticias del país y del mundo las convocadas a

²³ La irrupción del informalismo implicó un fenómeno inédito con respecto al “ritmo” con que nuestros artistas asimilaban las tendencias o movimientos artísticos extranjeros pues, por vez primera, se rompe el orden cronológico con que llegaban esas influencias (aunque siempre con retraso). En Europa, el informalismo primó, sobre todo, entre los años 1947 y 1960, siendo desplazado por el arte neoconcreto (óptico, cinético, etc). Pero paradójicamente, en Chile se produjo un proceso inverso, pues los principios promovidos por el Grupo Rectángulo fueron sobrepasados por los jóvenes artistas que se plegaron al informalismo.

*resistir la voracidad del transcurso del tiempo, porque esta vez están refugiadas de los desechable bajo el alero del cuadro: la permanencia de los sucesos del pasado es posible hoy gracias a que fueron fijados al interior del cuadro*²⁴.

De este modo, el Grupo Signo motivó que la imagen del artista se distanciara de los resabios románticos, dando paso a un tipo de creador comprometido, militante, ciudadano; posición que, como vimos, transformó la práctica artística. El artista y su obra, como destaca Galáz, *“no quieren ya estar únicamente en el centro del debate estético sino también en el centro del debate político. El artista pretende tener un papel y una presencia esencial en el debate nacional. Quiere que se lo entienda como una suerte de ‘guía espiritual’ e ideológico, como aquél que abre el camino de la liberación y del conocimiento de la historia*²⁵.

Pero a pesar de la gran influencia que el Grupo Signo ejerció sobre el curso de la historia del arte local, en la segunda mitad de la década del ‘60 comienza a incubarse una pintura gráfica y figurativa, donde la abstracción informalista es reemplazada por la supremacía del “mensaje”. En esta etapa, la contingencia histórica se transforma en un referente ineludible, sobre todo para los sectores políticos de izquierda. De este modo, y determinado por una serie de importantes acontecimientos²⁶ que influenciaron el plano político-social, el arte chileno radicalizó aún más los procesos de politización del arte.

²⁴ GALÁZ Gaspar, “Arte y política. Los años sesenta y setenta”, p. 65.

²⁵ Ibidem, p. 66.

²⁶ ¿Qué tipo de acontecimientos? Ivelic y Galáz detallan: “A partir de 1965 se puso en marcha la Reforma Agraria, se organizó la Promoción Popular y se iniciaron las conversaciones con las grandes compañías transnacionales del cobre para aplicar la llamada ‘chilenización’ de esa materia

En este contexto, cabe destacar el auge de la pintura mural, que comienza a incubarse en 1958 —en la primera campaña presidencial de Salvador Allende— y que alcanza el clímax en los breves años de la Unidad Popular. Como puntualiza Machuca, a pesar de que *“el ideario de los diferentes grupos o brigadas que participaban en esta actividad pública excluía —por razones evidentemente ideológicas— una filiación con el campo artístico oficial, su legado incidió profundamente en el arte experimental del momento”*²⁷. Así, la ciudad se transforma en el soporte predilecto de aquellos artistas que, siguiendo el llamado de las vanguardias europeas, materializaron una crítica directa a la institución museal.

Como corriente estética, el muralismo alcanza su auge mundial entre los años '20 y '40 y, dentro de Latinoamérica, se desarrolla con especial fuerza en México, donde se distinguen los trabajos de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. En Chile surge con fines propagandísticos, plagando las ciudades con mensajes concientizadores sobre las responsabilidades del Estado y la sociedad²⁸. Así, el arte abandonaba su carácter elitista y se constituye en una actividad que pretendía ir más allá del goce estético.

prima, entregándose al Estado el 51% de las acciones. En el ámbito universitario el decenio del sesenta fue crucial: en los años 1967 y 1968 se produjo la crisis total de la estructura universitaria con sus rígidos esquemas académicos que condicionaban toda la misión de la universidad a la formación de profesionales” (Milan Ivelic y Gaspar Galáz, Op. Cit., p. 89).

²⁷ MACHUCA Guillermo, “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, p. 275.

²⁸ En Chile, entre las brigadas más conocidas están la “Ramona Parra”, “Inti Peredo” y “Elmo Catalán”, las que instauraron un lenguaje particular y con funciones determinadas: rellenos y fondos en colores puros que vibran al interior de gruesas líneas negras del brochazo delineador y la instauración de símbolos (palomas, puños, rostros, estrellas) para formar imágenes fuertes e impactantes que transformaron el paisaje urbano. Con el golpe de Estado, el movimiento se interrumpió, subsistiendo apenas como resistencia política.

No obstante, algunos artistas comenzaron a cuestionar *“la dependencia ilustrativa asumida por el discurso pictórico de inspiración comprometida o militante”*²⁹. En forma paralela al trabajo realizado por creadores —en ese entonces— figurativos como Gracia Barrios o José Balmes, un grupo de artistas optó por criticar el discurso ilusionista de la pintura a través del desarrollo de un arte objetual en directa relación con la realidad social. Pero, como explica Machuca, *“no se trató de cualquier objeto, de cualquier materia: éste debía traducir las diversas connotaciones sociales inmanentes a su uso; debía enfatizar las condiciones de precariedad —y de desigualdad económica— existentes en el contexto social del país”*³⁰.

Uno de los pioneros en arte objetual y el género de la instalación en nuestro país es el artista visual Juan Pablo Langlois Vicuña (1936), quien sostiene: *“Mis primeros trabajos estuvieron ligados al arte óptico. Pero fue un tiempo corto. Pronto me di cuenta que era un mundo ya caminado, muy recorrido y, sobre todo, muy visual. Pero no tenía un fundamento interior. Entonces, decidí hacer una terapia en que interrumpí todas mis actividades y me puse a llenar bolsas negras de basura con papel. Esto lo hacía sin perseguir un interés artístico, sino como terapia para sacarme de la cabeza todo lo preconcebido que tenía sobre el arte. Y eso derivó en mi exposición de 1969 ‘Cuerpos blandos’, en el Museo Nacional de Bellas Artes”*³¹. Ahí apareció por primera vez para mí la palabra concepto. En el catálogo escribí que una bolsa de papeles en la calle era un hábito cotidiano-

²⁹ MACHUCA Guillermo, “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, p. 275.

³⁰ Ibidem, p. 276.

³¹ En 1969, Juan Pablo Langlois Vicuña sorprendió a los visitantes del Museo Nacional de Bellas Artes con una instalación de bolsas de basura rellenas de papel que, unidas entre sí, que formaron una manga de 300 metros que recorrió todo el edificio. La muestra, titulada “Cuerpos Blandos”, marcó el inicio de su carrera como instalador.

*urbano, pero esa misma bolsa puesta en el museo era un concepto por el solo hecho de adquirir un nuevo sentido*³².



Juan Pablo Langlois Vicuña
"Cuerpos blandos" (1969)
Crédito: www.portaldelarte.cl

³² Entrevista realizada por la autora.

Además, dentro de los pioneros de esta nueva modernización, cabe mencionar a artistas (aún activos) como Hugo Marín (1930), Virginia Errázuriz (1941) y Francisco Brugnoli (1935), quien ha postulado que *“tanto los artistas visuales como las figuras literarias deben seguir cuestionando los procesos políticos hasta que el discurso artístico y el político compartan una base común”*³³. Todos ellos, bajo la convicción de que el soporte-cuadro había agotado su posibilidad crítica, se volcaron a la materialización de un discurso estético más cercano a la a la realidad social del Chile de esa época³⁴.

En resumen, y para cerrar este capítulo, cabe recalcar que dos tendencias conviven en el arte desarrollado en la década del '60: un sector privilegió la unión arte-política a través del lenguaje ilustrativo del panfleto, la consigna o la propaganda política; mientras que otro optó por *“concebir su compromiso social con una crítica dirigida en contra de las formas tradicionales e institucionales de la pintura”*³⁵.

³³ PALMA Ana María, RICHARD Nelly, GALÁZ Gaspar, SERRANO Sol, HERZBERG Julia, “Historias Recuperadas: Aspectos del Arte Contemporáneo en Chile desde 1982”, impreso por el Centro Latino de Arte y Cultura (CLAC), Chile, 1993, p. 38.

³⁴ En palabras de Machuca: *“Para esta clase de concepción estética, sólo el objeto (o el ready-made) podía estar en condiciones de asumir el testimonio de las carencias, las miserias y privaciones existentes en el cuerpo social”* (Guillermo Machuca, “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, p. 277).

³⁵ MACHUCA Guillermo, “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, p. 278.



Francisco Brugnoli
"Trama destrama" (1985)
Crédito: Copiar el Edén

CAPÍTULO 2

1973-1989: Dictadura Militar y surgimiento de la Escena de Avanzada

“Pareciera que viviésemos en estos momentos al borde de una orgía destructiva, esta vez sin paralelo en toda historia por su magnitud, alcances y repercusiones en el porvenir. ¿Es que se puede pretender que el artista, que siempre ha actuado como antena receptora de lo por venir, permanezca insensible ante tal eventualidad?”
Kenneth Kemble

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 desencadenó cambios profundos para la historia de la creación artística chilena, sobre todo respecto al devenir del arte moderno que se había desarrollado hasta el gobierno del presidente Salvador Allende (1970-1973). Además de la suspensión de toda actividad cultural, la restauración conservadora impuesta por Augusto Pinochet se abocó a exterminar *“la reforma a nivel estético y político que había definido al arte moderno en su acepción local, expresada en la utopía vanguardista de una fusión entre arte y política, arte y sociedad”*³⁶.

Una de las medidas más drásticas implementadas durante el régimen militar fue la restricción del rol del Estado benefactor como modelo predilecto de administración cultural (consecuencia de la implantación del modelo económico neoliberal). El nuevo gobierno no ideó un proyecto sobre el desarrollo de políticas culturales ni contactó a las personas o instituciones capaces de hacerse cargo del tema. En parte, esto explica el papel relevante que asumió la empresa privada en la promoción del arte y la cultura del país especialmente entre los años 1975 y 1982. Además, el campo cultural fue sometido a un exhaustivo control que provocó el exilio de la mayoría de los artistas comprometidos. Éstos y otros

³⁶ Ibidem, p. 283.

factores propiciaron un ambiente de recesión cultural fundamentalmente en los primeros años de la dictadura militar.

El artista visual Enrique Zamudio (1955), quién se formó en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile entre los años 1975 y 1979, recuerda: *“Estudí en la segunda mitad de la década del ‘70, una época muy compleja que estaba totalmente marcada por la situación política del país. Estudiar arte en esos momentos era bastante ‘especial’ por ponerle algún nombre, porque era un tema que estaba muy fuera de las preocupaciones de una sociedad como la chilena de ese entonces. Fue un período difícil, en la universidad había un total abandono, sobre todo en cuanto a maestros. Ingresé a una escuela cambiada, despoblada, había que hacerla nuevamente, en el fondo. Pero precisamente ese fue un gran aliciente para toda mi generación. Así se generó una especie de mística e introspección al interior de la escuela y logramos desarrollar trabajos particulares. Cada momento tiene sus pros y sus contras, y ese momento en particular —a pesar de las dificultades— fue bastante apropiado para el trabajo de creación. Era muy motivante para la búsqueda de lenguajes propios y la construcción donde nada había”³⁷.*

De este modo, surge a fines de la década del ‘70 un arte crítico-experimental de filiación neo-vanguardista que se plantea como alternativa al arte académico oficial y sucesor del arte comprometido exterminado por el golpe militar. Esto gracias a la astucia de un grupo de artistas que en vez de silenciarse ante el control del Estado, aprovecharon el lenguaje de la censura para

³⁷ Entrevista realizada por la autora.

materializar obras de fuerte carga política: *“Durante la época de Pinochet los artistas que intentaron expresar una voz crítica se vieron obligados inventar nuevos medios de creación para esquivar las restricciones impuestas por las realidades políticas. A fin de evitar la censura oficial, los artistas tuvieron que transmitir su mensaje a través de estratos de referencias crípticas, valiéndose de metáforas, códigos, referentes públicos y privados para comunicar sus posiciones políticas de modo que pudieran participar, aunque marginalmente, en un discurso que se oponía al régimen establecido”*³⁸.

Como indica la investigadora Adriana Valdés, la literatura y la plástica tuvieron que acostumbrarse a realizar su actividad en torno al vacío pues, de pronto, las palabras y las imágenes fueron suprimidas: *“El miedo impedía hablar de cosas cuyo impacto emocional y vital era tremendo para mucha gente. Este ‘estruendo mudo’, como habría dicho César Vallejo, este ‘hoyo negro’ (en el sentido astronómico) ejercía una fuerza de atracción enorme, y actuaba, en diversas formas, como contenido latente respecto del contenido manifiesto de obras muy diferentes entre sí”*³⁹.

Como consecuencia, las obras fueron distanciándose del espectador, que ahora debía realizar un enorme —y hasta abusivo— esfuerzo para lograr “decodificarlas”⁴⁰. En este sentido, cabe advertir que se trata *“de obras situadas,*

³⁸ PALMA Ana María, RICHARD Nelly, GALÁZ Gaspar, SERRANO Sol, HERZBERG Julia, Op. Cit., p. 31.

³⁹ VALDÉS Adriana, “Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización”, en *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Editorial Universitaria, Chile, 1996, p. 70.

⁴⁰ En este sentido, Valdés agrega: *“Tal vez uno de los elementos de la situación de constreñimiento en que se producen estas obras fue la necesidad de producir algo completamente inútil para los propósitos del sistema imperante en Chile; algo indigesto, solía decir Enrique Lihn; algo que no*

hasta sitiadas, pues la situación de su producción está escrita en ellas. Se percibe un peculiar gesto crispado, excedido, límite, que les es común, y en el exceso de sobreentendidos. El lector o el espectador percibe (y a veces sufre) el modo muy peculiar de resistencia que estas obras transmiten implícitamente; percibe y a veces sufre, su carácter refractario (en ambos sentidos de la palabra, el de una negación tenaz, y el de una desviación respecto de un curso anterior)”⁴¹.

El poeta Enrique Lihn lo explicó de la siguiente manera: *“Parte del trabajo artístico realizado en lo que va de la dictadura resulta incomprendible para el grueso público; provoca reacciones encontradas en el espacio cultural y parece padecer, a causa de su aislamiento, de una especie de autismo que proviene tanto de las resistencias suscitadas cuanto de las fundacionales pretensiones que lo recorren. La grosera censura dictatorial y la compulsiva autocensura introdujeron, antes más que ahora, el refugio en los lenguajes especializados, de grupo. Chino para los no iniciados. Ocurrió entonces, de parte de artistas y docentes, una asimilación apresurada y congestionante, un empacho de las propuestas teóricas disponibles. No había otra y fue bueno y, también, un poco fatal que fuera así, en una combinatoria de atraso y apresuramiento, que caracteriza casi todo lo que ocurre entre nosotros”⁴².*

entrara en el sistema de intercambio, en la economía, en la circulación dentro de ese sistema, ni aún bajo la especie de signos explícitos de la disidencia, en el caso hipotético de que estos pudieran haberse emitido en algún momento” (Adriana Valdés, Op. Cit., p. 72).

⁴¹ VALDÉS Adriana, Op. Cit., p. 72.

⁴² LIHN Enrique, “Nota sobre vanguardia”, en *Convergencia* número 15, Santiago, mayo 1989.



C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte)
"Inversión de escena" (1979)
Crédito: Copiar el Edén.

Si bien los artistas estaban conscientes de que esta nueva forma de concebir las obras implicaría —necesariamente— un distanciamiento del espectador, siguieron desarrollándolas a su manera, es decir, sin preguntarse por su recepción y sin programarlas en relación a un público identificado. ¿Por qué? ¿Cuál es la razón que subyace a este egoísmo aparente? La respuesta, en opinión de Valdés, es simple: las obras no estaban allí para ser comprendidas. “Como la *Antígona de Anouilh*, estaban allí para decir no y morir”⁴³, sentencia Valdés.

No obstante, también surgieron casos menos extremos donde lo refractario se parcializaba en favor de la ambigüedad. Se trataba, tanto en plástica como en literatura, “de generar signos de lectura múltiple, y de contar con los puntos ciegos de ciertos destinatarios, con la represión o la incapacidad de las lecturas de un peligroso sector público. Se trataba de hacer pasar un signo, en primera lectura, para acceder a un espacio (galerías, concursos, espacio urbano), presupuestando una segunda lectura capaz de liberar lo reprimido en la primera. Se trataba también de dejar huellas descifrables de las condiciones de censura en que los signos se emitían. Una lectura ajena a esa situación será necesariamente una lectura insuficiente. Lo críptico no era un capricho, sino una necesidad. Como en muchas otras situaciones de censura —Lihn hablaba notablemente del Siglo de Oro Español— estas obras hacían de la necesidad una virtud. Si no se puede hablar claro, no se puede hablar obviedades. El inconsciente funciona, entonces, y

⁴³ VALDÉS Adriana, Op. Cit., p. 72.

*la obra se enriquece y complejiza. Se adquirió una especial capacidad de hacer obras de lecturas múltiples*⁴⁴.

En este escenario, nada pudo impedir el advenimiento de una revolución estilística con nombre y apellido. En palabras del cientista político Federico Galende, *“el arte había escuchado el llamado de las plazas. Y comienza la avanzada*⁴⁵. A pesar de las discusiones que aún suscita la denominación de Escena de Avanzada, ése fue el nombre elegido por la investigadora Nelly Richard a la hora de bautizar el arte crítico-experimental desarrollado entre los años 1977 y 1983⁴⁶: *“Una escena llamada ‘de avanzada’ que se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones límites de su práctica, en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas de poder. Por haberse propuesto reformular el nexo entre arte y política fuera de toda correspondencia mecánica o dependencia ilustrativa, fuera de toda subordinación discursiva a la categoría de lo ideológico; pero de una manera que a la vez insiste*

⁴⁴ Ibidem, p. 73.

⁴⁵ GALENDE Federico, “Dos palabras sobre arte y factoría” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005, p. 167.

⁴⁶ Como precisa Justo Pastor Mellado, *“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 re-potenció 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, articulando tres procedencias: el deseo de materialismo pictórico (Dittborn); el deseo de encarnación chamánico del Colectivo de Acciones de Arte (formado por el poeta Raúl Zurita, la escritora Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo); y el deseo de simulación retórica de Carlos Leppe y Carlos Altamirano. En todas estas obras habrá una constante: puesta en crisis de la representación pictórica de la corporalidad mediante operaciones ostentatorias de fotografía y video, así como performance e intervenciones del paisaje para el registro foto y videográfico. Nunca antes en la plástica chilena se había sintomatizado, en tal medida, el deseo de inscripción de la huella gráfica”* (Justo Pastor Mellado, catálogo de la exposición “Chile: 100 años de artes visuales”, tercer período 1973-2000/Transferencia y densidad, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre-diciembre 2000, Chile, p. 9).

en anular el privilegio de lo social (y de su trama de opresiones) o exenta de la responsabilidad de una crítica a sus efectos de dominancia. Sin duda que la peculiaridad de esa escena se debe a la especificidad de las circunstancias en las que ha debido producirse. Escena que emerge en plena zona de catástrofe, cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, articulaba —para el sujeto chileno— el manejo de sus claves de realidad y pensamiento. Desarticulado ese sistema y la organicidad social de su sujeto, es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reinventado”⁴⁷.

Y en un texto posterior, agrega: “A fines de los años ‘70, cuando tomó forma la escena que posteriormente se analiza en ‘Márgenes e Instituciones’, la acuñación del término *Escena de Avanzada* buscaba: 1) destacar lo precursor de un trabajo —batallante— con el arte y sobre el arte que, efectivamente, participaba del ánimo vanguardista de experimentación formal y politización de los estético; 2) tomar distancia con la epopeya modernista de la Vanguardia que internacionalizan las historias del arte metropolitano, destacando la especificidad local de una escena de emergencia. Optamos por la denominación *Escena de Avanzada*, para subrayar algunos rasgos particulares y diferenciales, no asimilables al referente internacional de la Vanguardia. Si bien la *Escena de Avanzada* se caracterizó a sí misma como ‘neovanguardia’ —en su afán de repolitizar el arte desde un

⁴⁷ RICHARD Nelly, *Margins and institutions*. Poss-Taylor, Melbourne, 1986.

*imaginario de la crisis y la factura (ideológicas, estéticas)— la Avanzada explicitó desde el comienzo su relación incómoda con la Vanguardia*⁴⁸.

Al respecto, Machuca concuerda con Richard y esgrime que la Escena de Avanzada “*puede ser considerada como la primera tentativa (neo) vanguardista en la historia del arte chileno*”⁴⁹. ¿Por qué? Precisamente, indica este autor, porque constituye el primer intento de arte modernista en Chile respaldado por un corpus teórico, un soporte reflexivo donde se articuló “*una relación productiva entre la teoría y la praxis, la escritura y la visualidad, el discurso y la obra*”⁵⁰.

Gracias a la condición de transdisciplinaria de la mayoría de los integrantes de la denominada Escena de Avanzada (como Ronald Kay, Patricio Marchant, Adriana Valdés y la misma Nelly Richard), no sólo se renovó el campo artístico en materia de obras y soportes, sino que también se transformó la escritura sobre el arte, incluso más allá de la visualidad, atravesando el campo literario (Enrique Lihn, Raúl Zurita, Diamela Eltit, María Eugenia Brito, entre otros).

Se trataba de generar una revolución global⁵¹. Había que instalar partículas disidentes en todos los intersticios que el poder represivo no era capaz de llenar. Pero, como recalca Nelly Richard, no bastaba con transgredir “*el orden de-*

⁴⁸ RICHARD Nelly, “Lo político y lo crítico en el arte: Quién le teme a la neovanguardia” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005, p. 35.

⁴⁹ MACHUCA Guillermo, “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, p. 286.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 287.

⁵¹ Ciertamente, la Avanzada implicó una revolución total, y sus repercusiones aún atraviesan el mundo del arte en Chile. En palabras de Gerardo Mosquera, “*la Avanzada es el referente obsesivo del arte en Chile, una omnipresencia detrás de todo, un fantasma doméstico. Y quizás ha tenido que ser así debido a su enorme importancia*” (Gerardo Mosquera, en la introducción del libro *Copiar el Edén*. Ediciones Puro Chile, Chile, 2006, p. 22).

*representación de los símbolos dictatoriales que gobernaban el cuerpo, la ciudad y los medios. Había que ir más allá de toda traslación inmediateista entre contingencia política y resistencia artística. Frente a los quiebres de representación (el desarme de las categorías e identidades) y frente al modo en que la cultura de izquierda buscaba parchar los símbolos rotos para recomponer una cierta imagen de continuidad y tradición históricas, las obras de la Escena de Avanzada se preocuparon de recoger aquellos fragmentos y residuos (lo sub-representado, lo disminuido) que vagaban en los márgenes de las heroicas y grandiosas recomposiciones de su épica de la resistencia*⁵².

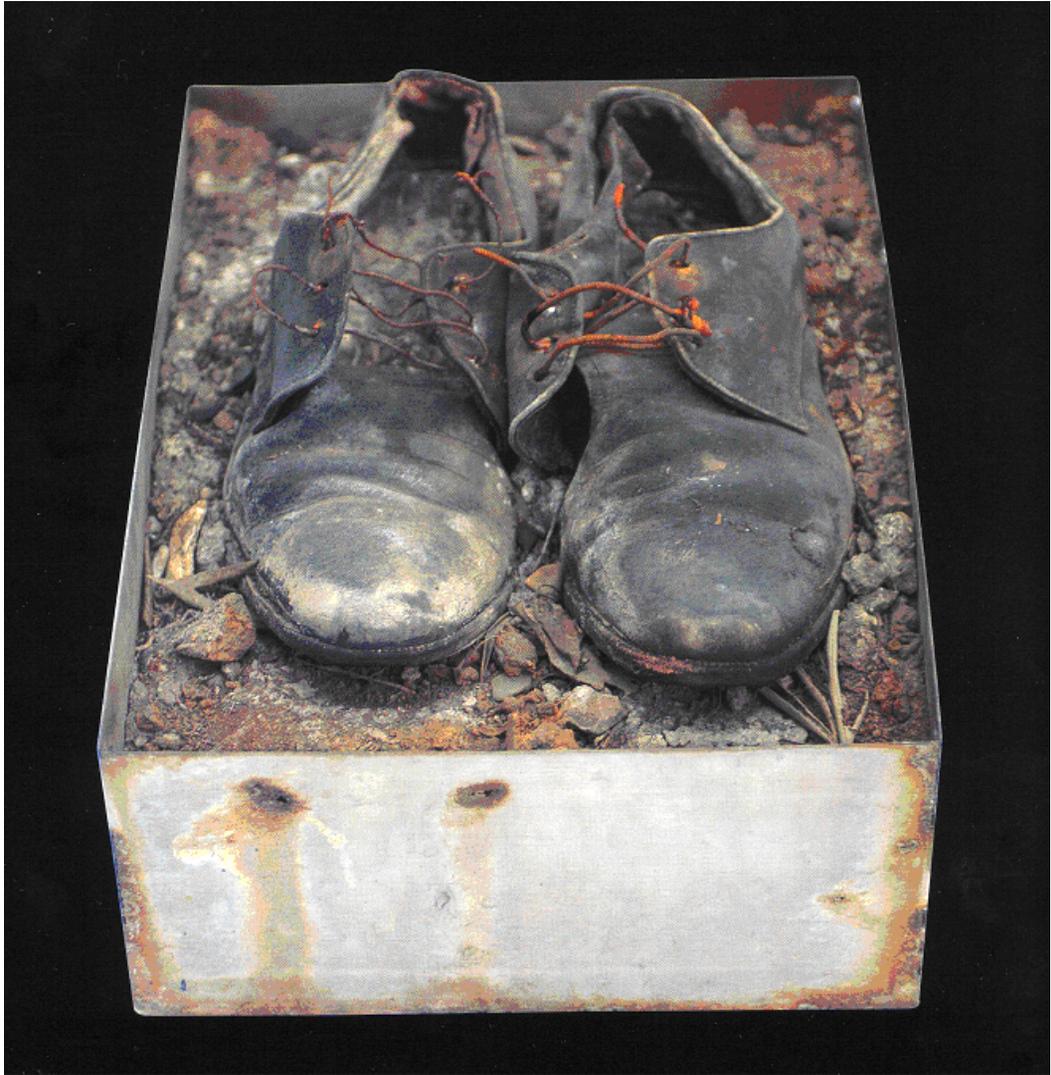
A diferencia del arte oficial y el gestado desde el exilio, y con el fin de recoger esos fragmentos sub-representados, el arte de la Avanzada optó por hacer uso de un lenguaje que le venía como anillo al dedo: el deconstructivismo (impulsado por el pensamiento estructuralista francés, de la mano de autores como Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Gilles Deleuze y Jean-François Lyotard).

Y es que sólo un lenguaje estético *“nómade, flexible y a veces premeditadamente hermético y críptico*⁵³ era capaz de generar una crítica efectiva a la realidad del momento, igualmente caótica y fragmentada⁵⁴.

⁵² RICHARD Nelly, “Lo político y lo crítico en el arte: Quién le teme a la neovanguardia”, p. 41.

⁵³ MACHUCA Guillermo, “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, p. 288.

⁵⁴ Consecuentemente, esta crítica se desarrolló siempre fuera de los espacios institucionalizados, al margen del reconocimiento oficial.



Carlos Leppe

“La misma ruta de siempre” (1998)

Crédito: Chilean art crossing borders.

Ahora, en cuanto a los temas, el arte de avanzada del período se articuló a partir de tres ejes principales: el cuerpo como soporte (Raúl Zurita, Carlos Leppe); la crítica al discurso de la pintura a partir del trabajo fotográfico (Roser Bru, Juan Domingo Dávila, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn) y la ocupación de los espacios públicos⁵⁵.

⁵⁵ Según Diamela Eltit, “el CADA logró convertir la ciudad en metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación

Este último eje fue ampliamente trabajado por el Colectivo C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte) formado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo⁵⁶.

La escritora Diamela Eltit (1949), una de las fundadoras del C.A.D.A, evoca: *“Este grupo se funda en 1979 durante la dictadura, a seis años del golpe militar. Nuestra idea era trabajar en torno a la ciudad y la política. Es decir, hacer una política de arte en la ciudad. Eso es lo que buscábamos. En ese momento, el museo estaba intervenido y controlado por todos estos sujetos que se fueron apoderando de los espacios públicos, entonces no podíamos hacer uso de ellos. Por eso nos planteamos la reocupación de la ciudad —que es comunitaria y*

cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba” (Diamela Eltit, *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Editorial Planeta, Santiago, 2000, p. 158).

⁵⁶ La primera acción del C.A.D.A, “Para no morir de hambre en el Arte”, se desarrolló en 1979, en varias etapas sucesivas. El 3 de octubre, fueron entregadas cien bolsas de medio litro de leche a habitantes de la comuna La Granja. Una vez repartidas, pidieron de vuelta las bolsas y más tarde las entregaron a diversos artistas con el objetivo de que las utilizaran como soporte para la realización de obras que, posteriormente, serían expuestas en la Galería Centro Imagen. El medio litro de leche entregado aludía a la medida tomada por Salvador Allende en relación a la garantía de leche diaria para los niños chilenos. El 17 de octubre de 1979 se desarrolló la segunda acción, “Inversión de escena”, frente al Museo de Bellas Artes. La acción comenzó con el desfile de diez camiones lecheros para luego cubrir la fachada del museo con un lienzo blanco. “¡Ay Sudamérica!”, la tercera acción de arte del C.A.D.A, se desarrolló el 12 de julio de 1981 y consistió en 400.000 volantes arrojados desde seis avionetas sobre las comunas de Santiago. En cada uno de los volantes se leía: “Nosotros somos artistas”, “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista”, “El trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/ La única exposición/ La única exposición/ La única obra de arte que vive”. La cuarta acción, “No +”, se desarrolló entre fines de 1983 y 1984 y tuvo como objetivo rayar las paredes de Santiago con la oración “No +”. Al poco tiempo fue descubierto que todos los “rayados” habían sido completados por algún “desconocido”: “No + tortura”, “No + muerte”, “No + desaparecidos”, etc., conformándose así una red textual de *graffitis* contradictorial. La última acción del C.A.D.A, “Viuda”, se desarrolló en 1985, y fue realizada sólo por Rosenfeld y Eltit, ya que los demás integrantes del colectivo estaban en el extranjero. Además, contó con la colaboración de Gonzalo Muñoz, Paz Errázuriz y la Agrupación de Mujeres por la Vida. En las revistas *Apsi* y *Cauce*, y en el diario *La Época*, fue publicada la foto de una mujer con el rótulo “Viuda” y en algunas de las versiones podía leerse el siguiente texto: “Traemos entonces a comparecer una cara Anónima, cuya fuerza de identidad es ser Portadora del drama de seguir habitando Un territorio donde sus rostros más Queridos han cesado. Mirar su gesto extremo y popular. Prestar Atención a su viudez y sobrevivencia. Entender a su pueblo”.

*pública— que también estaba intervenida por una serie de decretos que ponían en jaque los derechos civiles. La idea era cómo ocupar esa ciudad intervenida y generar en ella situaciones creativas. Fue una experiencia bastante intensa, que duró hasta 1983, y ronda aún en cada uno de nosotros y está inserta en cada uno de los imaginarios públicos de los '70 y '80*⁵⁷.

Asimismo, Lotty Rosenfeld (1943), una de las integrantes más prolíficas del C.A.D.A, recuerda: *“Mi familia era más bien conservadora y no se metían mucho en política. Tenían temor de lo que estaba pasando en Chile, pero al igual que mucha otra gente creían que si no hubiera sido por el golpe militar nos hubiéramos hundido totalmente. Es más, voy a confesar algo, yo no voté por Salvador Allende, sino por Radomiro Tomic que representaba la alternativa intermedia. Estaba convencida de que primero había que pasar por una etapa más moderada antes de apoyar un gobierno socialista. Pero recuerdo que me alegré cuando salió elegido Allende y dije ‘bueno, hay que echarle para adelante’. El golpe militar fue un evento terrible en mi vida, me remeció el piso absolutamente. No tuve ningún pariente detenido ni nada de eso pero me impactó tanto que me comprometí durante toda la dictadura a un trabajo de resistencia a través de una organización llamada ‘Mujeres por la Vida’. Además, esa resistencia también se materializaba a través del MAPU —partido donde militaba— y en mi obra artística, especialmente gracias al C.A.D.A. Nuestro trabajo era un trabajo político, pero no político en el sentido panfletario, pues también entendíamos que la izquierda debía replantearse muchos aspectos. En esa época yo era más joven y arriesgada, pero fue un período muy interesante para mí. Me atrevería a decir que pasé los mejores años*

⁵⁷ Entrevista realizada por la autora.

*de mi vida en esa lucha. Además, en esos años yo senté las bases de mi trabajo artístico, pues actualmente aún sigo ligada al tema político... Eso es lo que me interesa y apasiona*⁵⁸.



Lotty Rosenfeld
"Registro de cruces"
Crédito: www.portaldelarte.cl

En palabras del teórico del arte Carlos Ossa, uno de los aspectos más relevantes del C.A.D.A es que *"logró la ambigüedad necesaria para ser una vanguardia en entredicho, suficientemente advertida de que lo importante no era exaltar la condición de grupo, sino remarcar la condición de pelotón crítico. Infiltrar la ciudad suponía desplazar a la obra como centro y a cambio usarla de mecanismo distorsionador de las marcas militares. Por este motivo, la obra es despolitizada a favor de la politización de la acción artística y, por esta vía, se*

⁵⁸ Entrevista realizada por la autora.

*refuerza la necesidad reflexiva del trabajo pero no en cuanto a soporte y articulación interna, sino en tanto recuperación de los signos de lo social arrinconados y encerrados por una racionalidad política autodesplegada como absoluta*⁵⁹.

Pero con el paso de los años esta actitud “combativa” y renovadora en la que habían incurrido muchos artistas opositores al régimen militar se fue desgastando. Para muchos jóvenes, incluso, se trataba de un callejón sin salida, una única —y limitada— opción de pensar, sentir, ver y, sobre todo, presentar el arte. ¿Cómo salir entonces de ese zapato chino? Uno de los primeros gestos con miras a encontrar una vía de escape tiene como protagonista a Alfredo Jaar (1956), joven creador que en 1981 abandonó Santiago para radicarse en Nueva York.

Como indica Adriana Valdés, desde ese lugar *“los dilemas de la situación chilena, que asfixiaron muchos talentos, se veían sólo como parte de un contexto cuyas oposiciones se planteaban en términos distintos, con referencia a una escala de poder ya no local sino mundial. Alfredo Jaar se planteó como un sujeto móvil, intercultural; para hacerlo debió abandonar la escena chilena y producir desde ‘los centros’. Su resonante éxito internacional se basa en un trabajo sobre el poder que carece de matices estrictamente locales. Por una parte, se divorcia de la situación chilena; por otra, su gesto abre un boquete en el marco de referencia de la Escena de Avanzada*⁶⁰.

⁵⁹ OSSA Carlos, “Inmediatez y frontera” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005, p. 164.

⁶⁰ VALDÉS Adriana, Op. Cit., p. 75.

De este modo, la lectura se “abre al mundo” (literalmente), se simplifica y, sobre todo, incluye problemáticas mundiales que pueden ser decodificadas más allá de los límites chilenos. Un gesto similar es el de Eugenio Dittborn (1943) quien, con sus pinturas aeropostales (obras que viajan por correo para exhibirse en los principales centros artísticos del mundo), logró traspasar las fronteras de lo local.

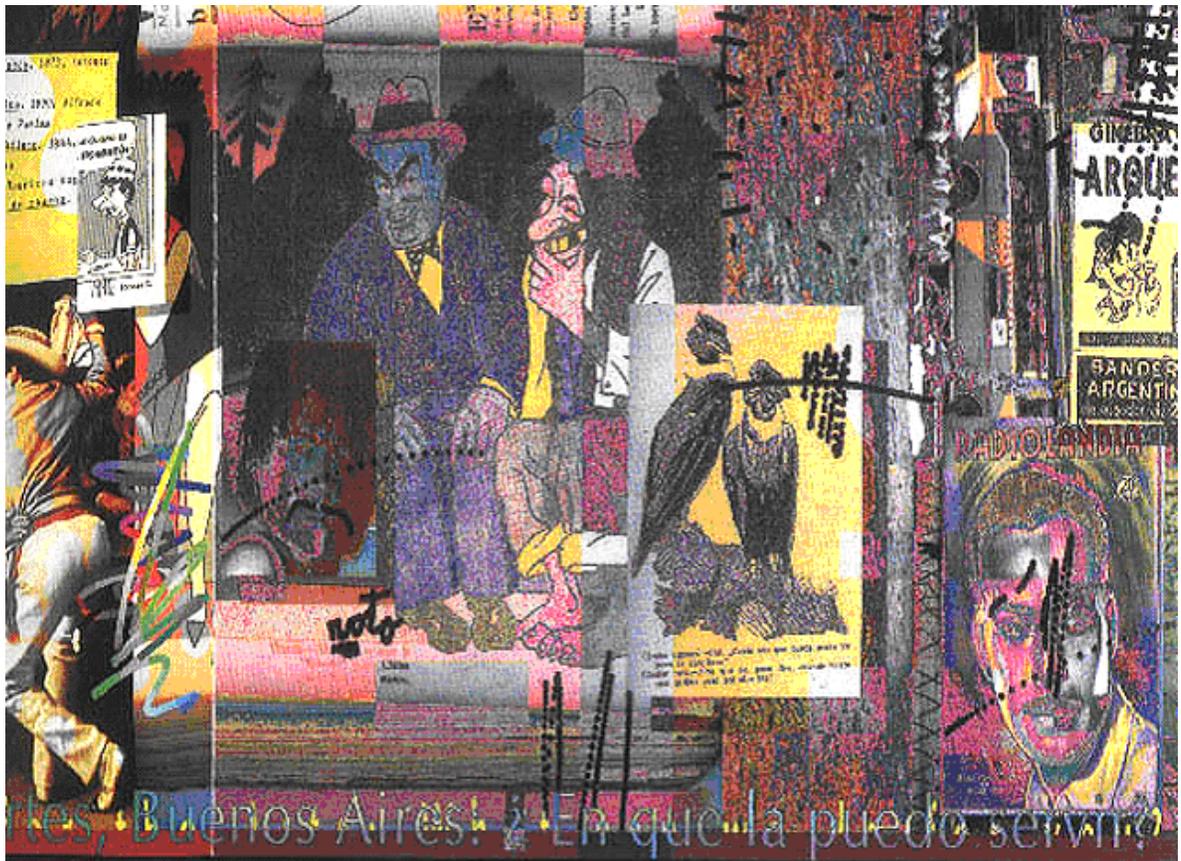


Eugenio Dittborn
"Nada, nada"
Crédito: www.portaldelarte.cl

Pero a partir del año 1982, el escenario artístico local sufre una serie de transformaciones que coinciden con la crisis del modelo neocapitalista impuesto por el régimen militar y con el desgaste de un cierto tipo de obras que no apelaban a la visibilidad pública. Ante esto, entre otros fenómenos, renace la pintura mural y los artistas vuelven a privilegiar formatos abiertos y explícitamente comprometidos. Atrás irá quedando, en esta etapa, ese arte de “concepto” en favor de la mancha, el color, el desborde afectivo y, sobre todo, la incorporación del dato autobiográfico.

Además, precisamente en este periodo, regresan del exilio un gran número de artistas que se habían radicado en distintos puntos de Europa y Latinoamérica diez años atrás y, a la vez, egresa una particular generación de artistas de las dos principales universidades del país⁶¹. El grupo de creadores formados en la Universidad de Chile (entre ellos, Bororo, Samy Benmayor, Ismael Frigerio, Víctor Hugo Codoceo y Francisca Núñez) manifestó una relación directa con el discurso pictórico de influencia neo-expresionista y trans-vanguardista. Y, por otro lado, los alumnos de la Universidad Católica (como Arturo Duclós, Alicia Villarreal y Mario Soro, entre otros) se dedicaron a experimentar nuevos desplazamientos de la gráfica y el grabado, siguiendo una línea trazada previamente por Eugenio Dittborn y Carlos Altamirano.

⁶¹ Este dato es particularmente relevante pues una de las principales limitaciones de lo que denominamos “Avanzada” es su carencia de acceso a la enseñanza del arte en los circuitos universitarios.



Juan Domingo Dávila

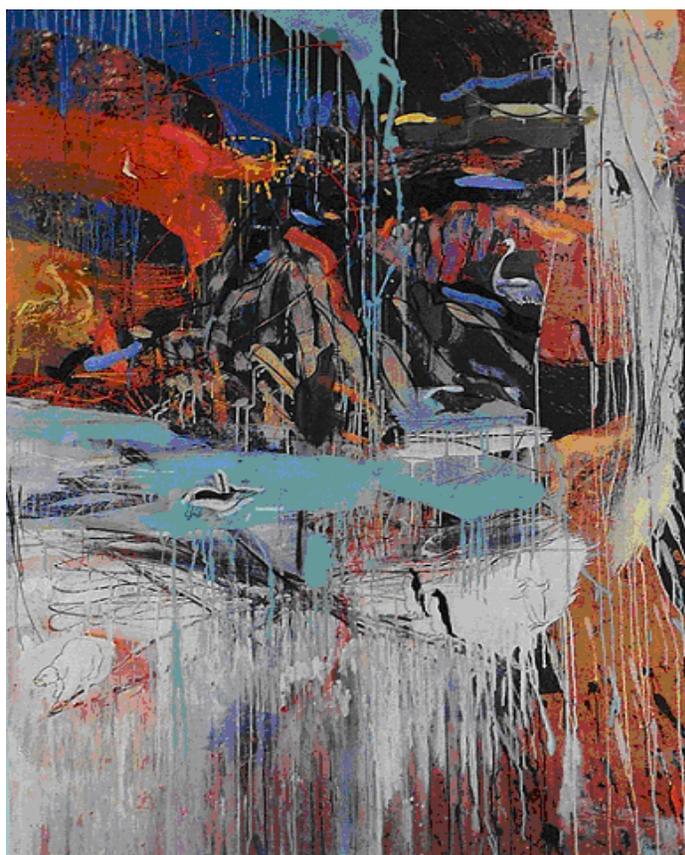
Sin título

Crédito: www.portaldelarte.cl

Estos factores desencadenaron la pérdida de protagonismo de las tendencias conceptuales y la “vuelta a la pintura”⁶² en respuesta al excesivo purismo conceptual de los artistas precedentes.

⁶² A juicio de Machuca, se pueden distinguir, históricamente, cuatro grandes líneas de la pintura local surgidas luego de la crisis del arte y del discurso de la Avanzada (es decir, desde 1982 hasta la recuperación de la democracia). En primer lugar, una de filiación neo expresionista (Frigerio, Gatica, Benmayor, Bororo). En segundo lugar otra de resonancias pintoresquistas (Langlois, Donoso, Guilisasti, Babarovic). La tercera línea corresponde a un concepto crítico de la pintura realizado al interior del género, es decir, a una crítica a la pintura desde la pintura (Dittborn, Díaz, Juan Domingo Dávila, Carlos Altamirano). Finalmente, habría que destacar una corriente de inspiración gráfica, deudora de las operaciones de desmontaje y desplazamiento realizados sobre la práctica del grabado local (Arturo Duclós, Hamilton, Silva Avaria, Lazo, Bravo, Mario Z, Lewin) (Guillermo Machuca. “Una tenaz sobrevivencia (aquellos que queda luego de una lenta agonía)” en catálogo de la exposición Cambio de Aceite. Pintura chilena contemporánea, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 2003. Ocho libros editores, Chile, 2003).

Así, algunos creadores se excluyen de la realidad histórica sumergiéndose en un individualismo a ultranza: *“Si la generación de mediados de los setenta necesitó la mediación teórica para definir y fundamentar su posición, no ha ocurrido lo mismo con la promoción que aparece al iniciarse los años ochenta. Su pintura no necesita ni reclama el fundamento teórico porque parece no nacer de la teoría; se origina y se desarrolla en la propia subjetividad y emerge en el gesto rápido o instantáneo de la mano. La necesidad de lo hecho manualmente, la artesanía directa, mancharse y ensuciarse con los pigmentos, el gesto vertiginoso, el vitalismo exacerbado, la no mediación del intelecto son características de un hacer que no requiere estar precedido por un marco teórico”*⁶³.



Carlos Maturana (Bororo)
Sin título
Crédito: www.portaldelarte.cl

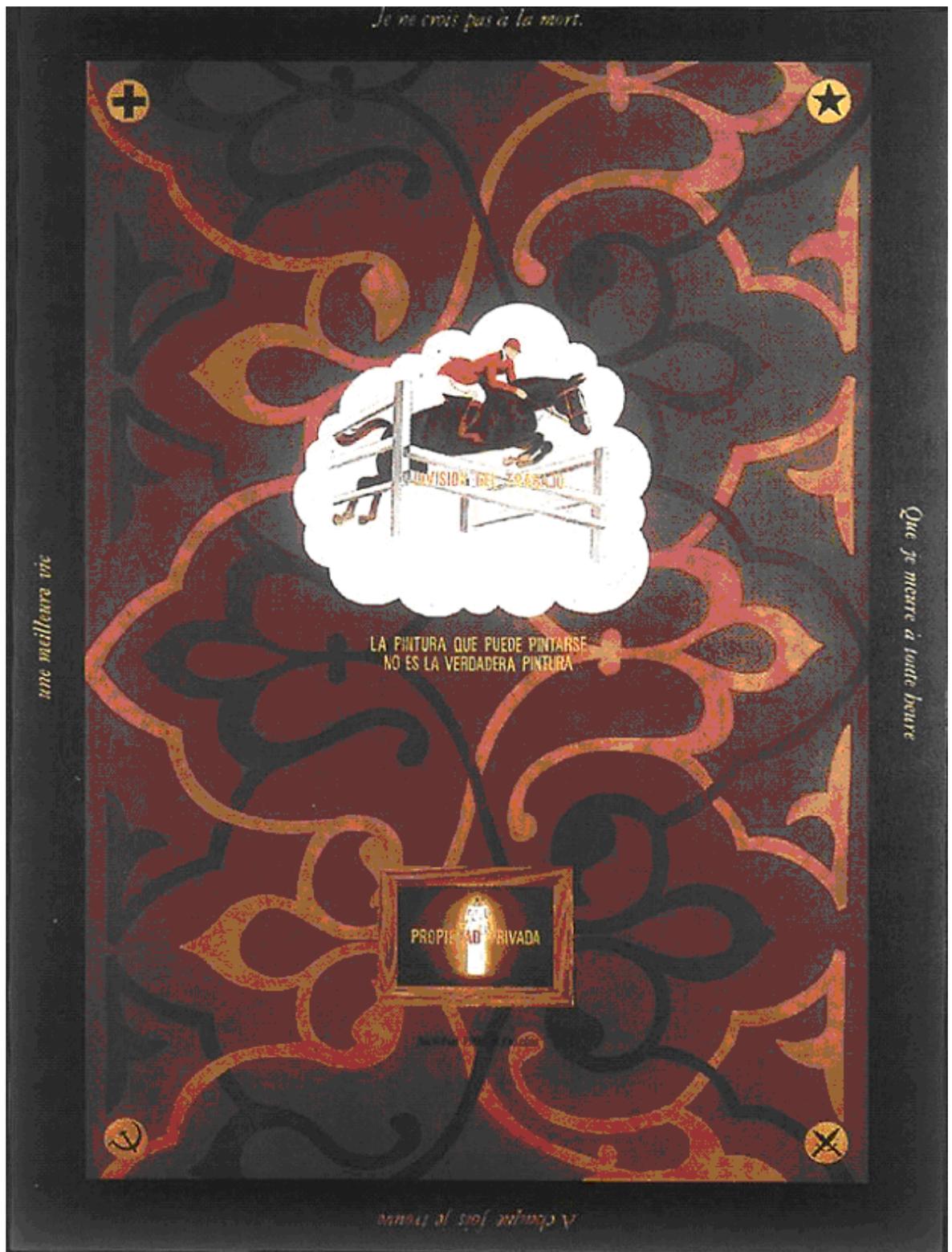
⁶³ IVELIC Milan y GALÁZ Gaspar, Op. Cit., p. 21.

Sin embargo, y pese a los temores de los artistas inspirados en la tradición duchampiana, el soporte-cuadro no implicó el abandono total de las posturas críticas. Al margen de las obras de neo-expresionistas como Bororo, Jorge Tacla y Samy Benmayor y de artistas figurativos como Carmen Aldunate, Gonzalo Cienfuegos y Ricardo Irarrázaval, fueron varios los creadores —como Gonzalo Díaz y Arturo Duclós— que prolongaron el discurso de la Avanzada.

Hoy, al mirar atrás, podemos percatarnos que, a pesar de las circunstancias adversas, las artes visuales no sólo subsistieron sino que también adquirieron una fuerza enorme en la batalla diaria contra el autoritarismo.

En palabras de la historiadora Sol Serrano, uno de los fenómenos más interesantes del período es que el mundo del arte no sólo sobrevivió a la dictadura *“sino que se fortaleció en la adversidad y profundizó su propio lenguaje. El arte distó de ser sólo un fenómeno contestatario. Los artistas desempeñaron un papel destacado en la recuperación democrática, pero ya no se trataba del ‘arte comprometido’ sino de actores autónomos en un proceso político que era, fundamentalmente, un proceso cultural”*⁶⁴.

⁶⁴ SERRANO Sol, “Crisis y renovación en Chile: 1970-1990”, en *Recovering histories: aspects of contemporary art in Chile since 1982*. Center for Latino Arts and Culture, State University of New Jersey, Rutgers, 1993, p. 29.



Arturo Duclós
"Propiedad privada"
Crédito: www.portaldelarte.cl

CAPÍTULO 3

3.1 1989-2007: Retorno a la democracia e irrupción del nuevo siglo

“Ya no vivimos la aceleración de la historia, sino la aceleración de la pequeña historia”.
Roland Barthes

Como han advertido, incansablemente, algunos teóricos y especialistas en el devenir cultural del país, el arte chileno sufrió diversas transformaciones durante la década de los '90. Y muchas de ellas se fueron incubando en el decenio anterior como consecuencia de la deflación de la Escena de Avanzada, anunciada por el teórico del arte Justo Pastor Mellado en 1983. Como indicamos en el capítulo precedente, después del retorno a la democracia las tendencias conceptuales fueron perdiendo supremacía frente una “vuelta a la pintura” que, como nunca antes, comenzó a mirarse el ombligo dejando de lado las antiguas preocupaciones de índole político social.

Hoy parece indudable que principalmente a partir del reestablecimiento de la democracia, las obras que habían centrado su discurso en el testimonio y la denuncia política quedaban, repentinamente, relevadas de su función social. En palabras del teórico del arte, Guillermo Machuca, en la actualidad *“habría que contemplar un proceso creciente de vaciamiento o adelgazamiento de determinados contenidos formales y narrativos de índole socio-político tal cual habían sido producidos por el arte chileno desde la década de los '60 hasta la recuperación democrática”*⁶⁵.

⁶⁵ MACHUCA Guillermo, “Euforia y Desapego” en *Chile Arte Extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*, p. 19.

Como consigna Nelly Richard, las nuevas obras proceden “de la desmovilización del mensaje creativo. Ya no se postulan oposicionalmente frente a las estructuras que las condicionan, renuncian a la denuncia como prioridad enunciativa”⁶⁶.

En palabras de Marcela Moraga (1975), artista chilena residente en Alemania, “tras el advenimiento de la democracia, los artistas locales sintieron que podían experimentar y expresarse con más independencia, sin necesidad de recurrir al tópico de la dictadura, apelando a otros temas y con nuevos soportes”⁶⁷.

En esta misma línea, Gonzalo Díaz —artista visual, académico y Premio Nacional de Arte el año 2003—, señala: “Una vez llegada la ‘época democrática’ en los ‘90, se produce en nosotros (o al menos en mí, para no pecar de representatividades que no tengo) una especie de ánimo de ‘desmantelamiento del campamento de batalla’, pues, a pesar de todo, a pesar de que la redemocratización de la vida social aún hoy está verdaderamente en veremos, con la primera asunción del gobierno de Aylwin y a pesar de las fechorías que siguió practicando Pinochet durante mucho tiempo, se sentía en Chile una atmósfera de pertenencia cívica que correspondía a una cierta realidad: al menos uno podía creer que ya no se mataba y torturaba gente con tanto desparpajo”⁶⁸.

⁶⁶ RICHARD Nelly, “Desplazamientos de soportes y borrado de las fronteras entre los géneros” en catálogo de la III Bienal de arte joven realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, 2001, p. 48.

⁶⁷ Entrevista realizada por la autora.

⁶⁸ Entrevista realizada por la autora.



Gonzalo Díaz
"Pintura por encargo" (1985)
Crédito: Copiar el Edén.

Asimismo, la artista visual Bruna Truffa (1963) afirma que cuando se acabó la “guerra” y la represión, *“el artista pudo actuar con mayor libertad, situación que tiene su lado bueno y su lado malo también, porque se perdió la pasión por la lucha y los artistas comenzaron a trabajar desde una especie de comodidad”*⁶⁹.

Sin embargo, esto no debe observarse necesariamente como un “problema” pues, claro está, en un contexto de democracia las relaciones entre arte y política no pueden proyectar el dramatismo y la tensión propia de un estado de sitio. En palabras simples, el contexto cambió y, por ende, las obras también lo hicieron. De este modo, surgieron nuevos temas, nuevas preocupaciones y nuevas condiciones de producción que —hasta hoy— influyen en los trabajos de los artistas chilenos post ‘90.

*“No hay que entender el fenómeno del ‘vaciamiento político’ del arte chileno actual en términos peyorativos. Me parece que el contexto del gobierno militar significó que se elaboraran obras complejas que —en los casos más relevantes— aún tienen absoluta vigencia por que sobrepasan una situación contextual específica. Asimismo, hay en la producción actual trabajos con una densidad que proviene de la elaboración de poéticas individuales y de la relación con un contexto en donde no existen líneas ideológicas tan definidas como en períodos anteriores, si no más bien una multiplicidad en donde uno podría detectar diferentes tipos de intensidad”*⁷⁰, afirma el pintor Pablo Ferrer (1977).

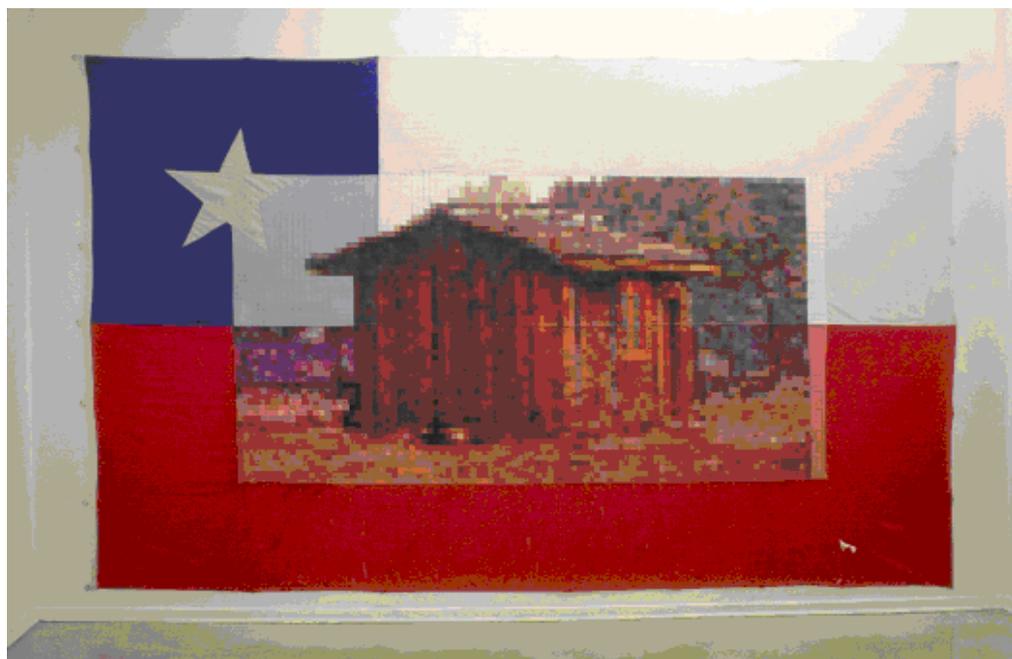
⁶⁹ Entrevista realizada por la autora.

⁷⁰ Entrevista realizada por la autora.



Pablo Ferrer
"Still life N°4" (Napoleón cruzando Los Alpes – David, 2002)
Crédito: Copiar el Edén.

Voluspa Jarpa (1971), en consonancia con lo planteado por Ferrer, señala: *“No estoy de acuerdo con la palabra adelgazamiento porque creo que es restrictiva de la noción de política. Creo que —por supuesto— las obras generadas en dictadura responden a patrones de poder que tienen que ver con ese momento. Sin embargo, si entendemos que uno de los roles fundamentales del arte es transformar en lenguaje aquello que como colectivo nos conmociona, entiendo que hay una lectura que ha sido escasa y débil para entender que, en las obras producidas en dictadura, el arte es poseedor de la capacidad de hacer aparecer subjetividades que elaboran lenguajes ‘estéticos-éticos’ de una realidad chocante. Por lo tanto, considero que esta función social del arte no ha cambiado, sólo que aquello que nos conmociona colectivamente, en la diversidad actual, es menos obvio que los problemas de vida y muerte a los que nos vimos sometidos en dictadura”*⁷¹.



Voluspa Jarpa
“Informe Balmes + Jarpa” (2001)
Crédito: room606.wordpress.com

⁷¹ Entrevista realizada por la autora.

En tanto, Ximena Zomosa (1966), artista y Coordinadora de Artes Visuales de la galería de Balmaceda 1215, agrega al respecto que *“la situación política cambió de forma radical con el advenimiento de la democracia y eso está directamente relacionado con la producción y la lectura que se haga de esa nueva situación política desde cualquier perspectiva, incluyendo la del arte y la cultura. Es innegable que en los ‘70 y ‘80 había una situación bastante más provocadora, un enemigo más claro que generaba una reacción contestataria más ‘uniforme’. Creo que en cualquier situación de dictadura las sociedades reaccionan de manera similar, pues lo primero es derribar al enemigo y recuperar las ‘libertades’. Por supuesto que cuando eso se logra se amplía el campo de trabajo y el abanico de preocupaciones de la sociedad. Entonces comienzan a tratarse otros temas, como los relacionados con el género, lo doméstico, lo cotidiano o, incluso, lo político, pero desde una nueva perspectiva”*⁷².

El artista y académico Mario Navarro (1970) lo explica de la siguiente forma: *“Las condiciones de vida, sociales, ambientales no son las mismas que en el período anterior, por ende, no se puede replicar un cierto tipo de comportamiento frente a la política, o un actuar frente a la política desde el punto de vista del arte en un contexto que ya no es el mismo. En postdictadura el espacio es completamente diferente. No existe dictadura, pero existen otros apremiantes. Creo que los artistas de hoy siguen trabajando políticamente, la gran diferencia es que están acomodados a su espacio, porque el espacio es otro y, por lo tanto, la política también es otra”*⁷³.

⁷² Entrevista realizada por la autora.

⁷³ Entrevista realizada por la autora.

Patrick Hamilton (1974) concuerda plenamente con la opinión de Navarro y añade que *“la relación entre arte y política se entendía de una manera demasiado literal durante la dictadura y el arte asumió de manera muy rotunda su función social. Antes había un enemigo que tenía un rostro muy visible que se llamaba dictadura, y frente a un opositor tan claro era más fácil entender una función política desde el arte. En los ‘90 ese referente se empieza a desdibujar y la relación se desplaza, sufre mutaciones. Hay un ‘desdibujamiento’ de esa determinada forma de entender la relación entre arte y política porque hoy han aparecido otras imágenes y otras figuras a las cuales oponerse. En definitiva, hoy nos ‘atacan’ nuevos enemigos: George Bush, la guerra o la miseria en los países del tercer mundo, sólo por citar algunos”*⁷⁴.

En otras palabras, se observa en el arte chileno actual una pérdida de la validez de determinados contenidos sociopolíticos, pero tal como fueron entendidos en un contexto radicalmente diferente. A juicio de Carlos Ossa, la transición *“asume que el arte contemporáneo es el fin de la representación de lo social, y la liberación de la subjetividad de ideologías encadenantes. Por ello, la multiplicidad de los géneros artísticos, la masificación del espectador, la ocupación débil de la calle, el retorno del pasado como deuda, la exaltación de lo omitido vienen a confesar el triunfo de una política normalizadora que puede encontrar lugar para todo sin confusión, rencor o distancia. Las artes visuales pierden el poder de la metáfora porque no tienen ya una ventaja histórica para realizar la inscripción del presente, adulterar su trama y desarmar con escrituras irónicas la certeza de su factibilidad, éste es producido/reproducido, incansablemente, por*

⁷⁴ Entrevista realizada por la autora.

*una globalidad massmediática nacionalizada que transforma en proeza el copamiento cotidiano por la técnica*⁷⁵.

Y agrega: *“Redimida ‘la sociedad de luchas populares y pasados violentos’ no se necesita al arte confeccionando testimonios y manifiestos sobre la conmoción que la política calla, se espera un tipo de obras muy ‘autorreflexivas’ delatando el minimalismo antropológico que se esconde en lo biográfico, lo cotidiano o lo urbano. La noción de trabajo que el arte supone queda carcomida por una economía que vuelve irrepresentable al trabajo del signo en su búsqueda de una distancia polémica. Si la tradición crítica apostó, fuertemente, a leer lo político como dependencia literaria o lógica instrumental, hoy la politicidad del arte descansa en hacer visible la inutilidad de todo gesto, pues lo social ha sido borrado como referencia, estación o domicilio. La política lo reduce a decoración democrática, y el arte lo trata como un sublime fracasado que arruinó la intención de autonomía artística al insistir en una militancia descabellada. El arte y la política han destruido los lenguajes sociales de la representación populista a cambio de tecnologías barrocas que abren paso a un ‘real’ entregado a las intensidades esquizo del signo-mercancía (Foster, 2001:140), pero no han posibilitado nuevos modos que desarticulen la pereza del discurso público y propongan una memoria desfasada de la mimesis oficial, para que la multitud no sea sólo ‘cultura de masas’: gente plebeya demasiado ocupada en comprar y morir, espacio anodino de lecturas melodramáticas o tiempo fragilizado por el miedo*⁷⁶.

⁷⁵ OSSA Carlos, “Inmediatez y frontera”, p. 162.

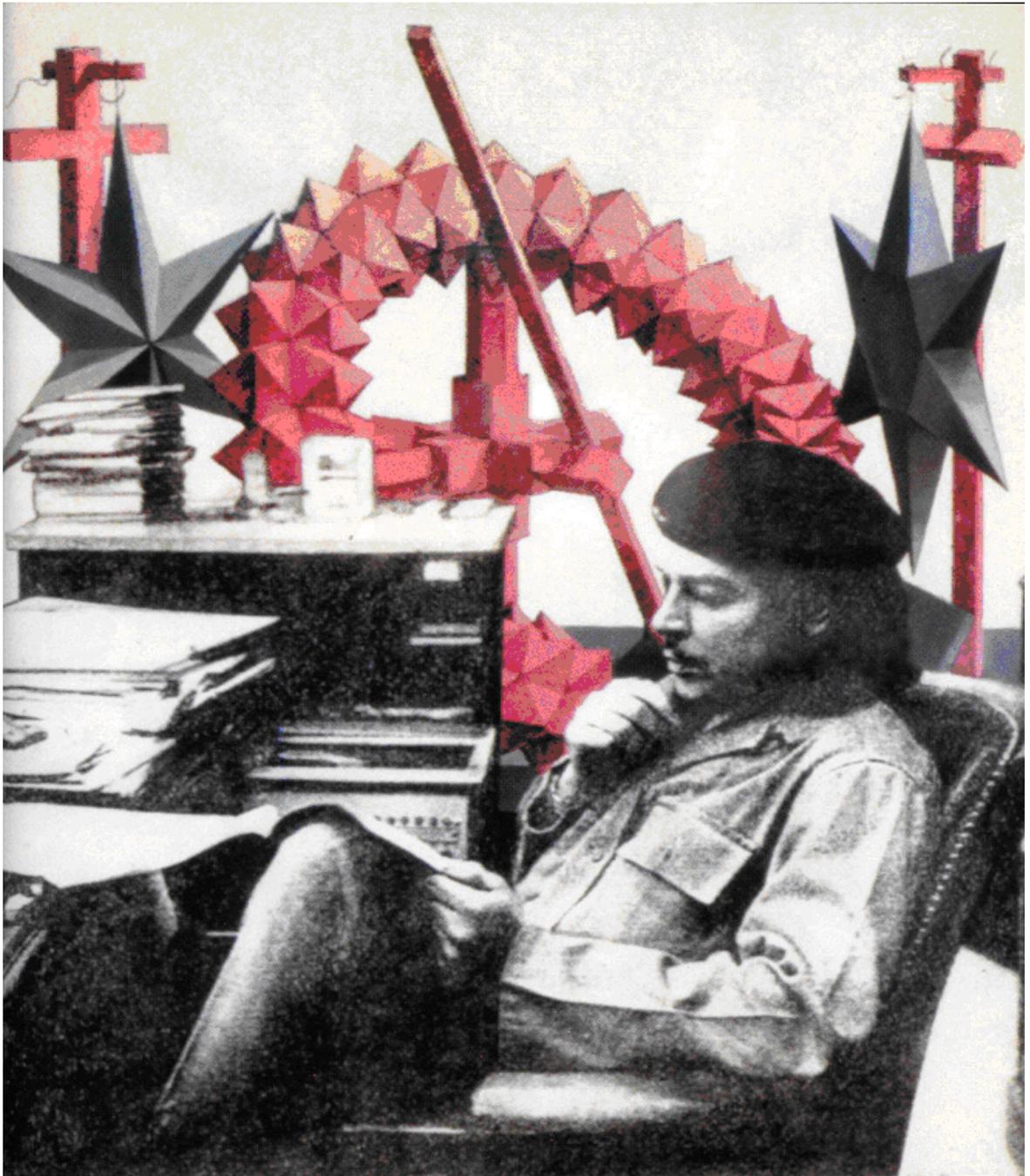
⁷⁶ Ibidem, p. 159.

¿Qué le queda, entonces, por probar al arte? ¿Cómo habitar en un mundo sin ideologías? ¿Cómo recuperar ese arte comprometido, en el sentido político y social del término? Cabe aquí resaltar el sentido “político y social” del término porque, a juicio de los analistas más críticos de la situación actual, como Philippe Sollers, *“el arte nunca ha sido tan comprometido como ahora. ¿Con qué? Con la mercancía. El uso de las matanzas, el bienpensante decorativo, el sentimental automático, la febrilidad de los testimonios, no son sino formas más o menos histéricas de promoción. ¿Fin de las ideologías? Estáis de broma. La ideología nunca ha sido tan visible y tan brutal”*⁷⁷.

En Chile, en particular, una serie de fenómenos que caracterizan el desarrollo del país en los últimos 15 años —además de algunos factores de índole “global”, que analizaremos más adelante— han “facilitado” el distanciamiento entre el arte y “la cosa pública”. El filósofo Sergio Rojas destaca, entre otros: *“La proliferación de escuelas de arte, la internacionalización de la producción visual de los artistas jóvenes, la distancia cada vez mayor con la dictadura militar y un progresivo interés por los fenómenos del poder relativos al mercado y al disciplinamiento del individuo en las sociedades modernas, un evidente afán de singularización (modernismo) en medio de una comunidad de motivos relativos al mercado y los medios y el aparente agotamiento de la historia (posmodernismo)”*⁷⁸.

⁷⁷ SOLLERS Philippe, citado por Gloria Picazo en “War. The appropriate response is an outstretched hand” en *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, David Pérez coordinador. Dirección General de Promoción cultural, Museos y Bellas Artes, Consejería de cultura, educación y ciencia, Valencia, España, 1997, p. 86.

⁷⁸ ROJAS Sergio, “El contenido es la astucia de la forma” en *Chile Arte Extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Versión en PDF, Chile, 2005, p. 71.



Mario Soro

“La mesa de trabajo de los héroes” (1990)

Crédito: “Chile 100 años artes visuales. Transferencia y densidad. Tercer período 1973-2000”.

Pero, además, a juicio del artista y académico Mario Soro (1957), hay que tener en cuenta otro dato: los obstáculos con que se encuentran los creadores más jóvenes a la hora de indagar en nuestro pasado reciente. *“Siempre se trata de buscar a los culpables cuando se manifiestan fenómenos de este tipo. Y, en este caso, yo diría que los jóvenes son los menos responsables, porque el aparato obliteró, de alguna manera, sus propios correlatos. Si aparece un chico interesado en realizar el trabajo en torno a una situación histórica local tiene que hacer un enorme trabajo de excavación y se encuentra con un suelo bastante duro para extraer información. Entonces él empieza a ficcionar a partir de los pocos antecedentes que ese suelo duro de hormigón le permite desalojar. Es muy fácil decir que están alienados, que son una generación perdida, pero como profesor me he dado cuenta de sus obstáculos. La paradoja está en que son los mismos artistas de las generaciones anteriores los que construyen ese muro de hormigón, argumentando que ‘los problemas de uno no son los de los jóvenes’ y de esa forma impiden un trabajo de exploración elemental para cualquier trabajo plástico. Producto de ese ocultamiento, las nuevas generaciones tienen que salir a buscar otros territorios y preguntarse también por sus propias historias en una sociedad que destruyó el valor de la memoria. Los grandes culpables han sido los viejos y no los jóvenes”*⁷⁹, argumenta.

En resumen, en este nuevo contexto, claro está, las relaciones entre arte y política no pueden proyectar el dramatismo y tensión propia de una dictadura militar. Esto no quiere decir, como destaca Machuca, que la unión entre un supuesto arte y discurso crítico sean hoy inviables o que la posibilidad de una

⁷⁹ Entrevista realizada por la autora.

escritura y de un arte crítico se encuentre ahora en interdicto o en vías de desaparición. Más bien, quiere decir que *“la posibilidad de un arte y de una escritura crítica (atenta al contexto político-social) ya no puede ser entendida o pensada bajo las nociones heredadas de contextos precedentes (en particular, del contexto del arte chileno de los años sesenta hasta los últimos años de la dictadura militar)”*⁸⁰.

En concordancia con lo planteado por Rojas, Machuca postula que el vaciamiento a nivel de los contenidos ideo/conceptuales de índole político-social en el arte chileno emergente de inspiración neo o postvanguardista, se debe *“a una creciente integración del lenguaje post-estructuralista al interior de la actual enseñanza de arte, con la consiguiente academización del mismo; y a una creciente pérdida de validez de lo local o lo identitario y su disolución en las redes del mercado global”*⁸¹.

Al respecto, es imprescindible señalar que no se trata de un fenómeno exclusivamente chileno, sino de una tendencia mundial que, en cada caso, tiene catalizadores diferentes. Una característica propia del arte contemporáneo de Occidente es el desarrollo de una conciencia con respecto a sus propios recursos representacionales, es decir, más que temas o contenidos⁸², lo que prima hoy es *“la puesta en obra de una progresiva reflexión sobre el lenguaje”*⁸³.

⁸⁰ MACHUCA Guillermo, “Producción crítica, arte y contexto” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005, p. 200.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Como explica E. H. Gombrich en su archi-popular *Historia del Arte*, *“para bien o para mal los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado.*

En algunos casos nacionales, esta reflexión se entrelaza con ciertas referencias políticas (sobre todo en torno al régimen militar), sin embargo, y a diferencia de la década del '70, esta relación se da sólo de forma tangencial y no se trata del aspecto principal de la obra. En palabras de Sergio Rojas, *“si bien son varios los artistas que señalan que la dictadura es el tema político de sus obras, lo cierto es que, en muchos casos, dicho tema opera más bien como un recurso o pretexto para investigaciones estéticas y formales acerca de sus propios procesos de producción”*⁸⁴.

Este es el caso, por ejemplo, del artista visual Víctor Hugo Bravo (1966) quien, a lo largo de su trayectoria, ha trabajado en torno a la iconografía de ciertas estructuras de poder, anclándolas, siempre, en un sistema micro, familiar, en constante diálogo con su propia biografía. En la muestra “Cambio de aceite” (2003) —por citar un caso— Bravo desarrolló el tema de la “madre patria” a partir de dos instituciones: la pública (el Estado iconizado desde la objetualidad de un gran escudo de trupán apoyado en el muro) y la privada (su familia representada por la pintura de la madre junto al perro y una mesita hogareña sobre la cual gira un carrusel).

Cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores se convertía en un nuevo ismo forjador de futuro” (E. H. Gombrich, *La historia del arte*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2004, p. 563). La verdad es que, desde comienzos del siglo XX, los artistas aceptaron que su verdadero fin es construir antes que crear algo. Ellos dieron por supuesto que lo que importa en el arte es hallar nuevas soluciones a los problemas de la forma, relegando el tema a un segundo plano. Porque lo que ha sido hecho ya una vez, no vuelve a ofrecer problemas y no constituye un desafío que pueda estimular al artista.

⁸³ ROJAS Sergio, “El contenido es la astucia de la forma”, p. 37.

⁸⁴ Ibidem, p. 49.



Víctor Hugo Bravo

"El hombre es su semen" (2003)

Crédito: Catálogo de la exposición "Cambio de aceite".

Una operación similar es la que puso en escena el año 2005 en su exposición “Mano zurda” (Galería Animal), compuesta por los siguientes elementos: un piano araña de gran formato; una pintura doble faz, colgada desde el cielo de la galería a modo de trozo de carne; y un mueble de comedor con vitrinas iluminadas, donde se ubicaron un puño izquierdo girando como artefacto de venta, un piano de juguete y una araña. *“Provengo de una familia machista y para mí es muy fuerte la imagen paternal. El piano representa a mi padre, pues en un momento nos obligó a tomar clases de piano. La pintura muestra las manos de mi madre, por otro lado, adobando una carne para el año nuevo. Y también hay algo muy personal, como mi fobia a los insectos. Pero muchos de los elementos expuestos aquí se extrapolan también al campo político contextual, como la mano zurda que, a su vez, es la que acompaña en el piano. Esa función menor de la mano izquierda aparece retratada en el puño de la vitrina, girando como una reliquia, vacía de contenido. De hecho es de resina, está hueca y no pesa nada. Es un puño totalmente vacío de sentido”⁸⁵*, explica Bravo.

En este sentido, Carlos Ossa puntualiza: *“El arte se relaciona con la política, hoy, de forma tangencial y sobria, disponiendo recursos neutros que purgan asperezas totalitarias, descupabilizan manipulaciones antiguas y adelgazan la tensión semántica y cultural de la interpretación del poder. Ninguno necesita a la vanguardia; ambos reconocen el exceso fetichista de una práctica que pretendiendo unirse con la vida, el pueblo o la revolución, terminaba autorrefiriéndose coqueta y distante, tan encendida que no lograba diferenciar*

⁸⁵ Entrevista realizada por la autora.

*obra de trabajo, tan burda que homogenizaba discurso con imagen sin resguardo ni precaución*⁸⁶.

Este fenómeno puede advertirse no sólo en los “temas” a los que aluden las obras, sino también en la preferencia de algunos formatos y técnicas. En Chile, la pintura, la escultura, el arte objetual y la instalación gozan de una supremacía abrumadora frente otras producciones asociadas con el arte urbano o el *land art*. Como concluye Machuca, “*esta falencia constituye la gran deuda del arte chileno actual y verifica un comentado vaciamiento a nivel político en el arte chileno de la posdictadura*”⁸⁷.

En resumen, el vaciamiento de contenidos de índole político-social en el arte chileno actual, se debe, principalmente:

1. A la distancia temporal cada vez mayor con la dictadura militar, pues, en el contexto de la democracia, las relaciones entre arte y política no pueden proyectar el dramatismo y la tensión propia de un estado de sitio.
2. A la excesiva academización de la enseñanza artística en las escuelas de arte de las universidades chilenas y a una creciente integración del lenguaje post-estructuralista al interior de las aulas.

⁸⁶ OSSA Carlos, “Inmediatez y frontera”, p. 163.

⁸⁷ MACHUCA Guillermo, “Euforia y desapego”, p. 33.

3. A la internacionalización de la producción visual de los artistas chilenos jóvenes y la consecuente pérdida de validez de lo local o lo identitario.

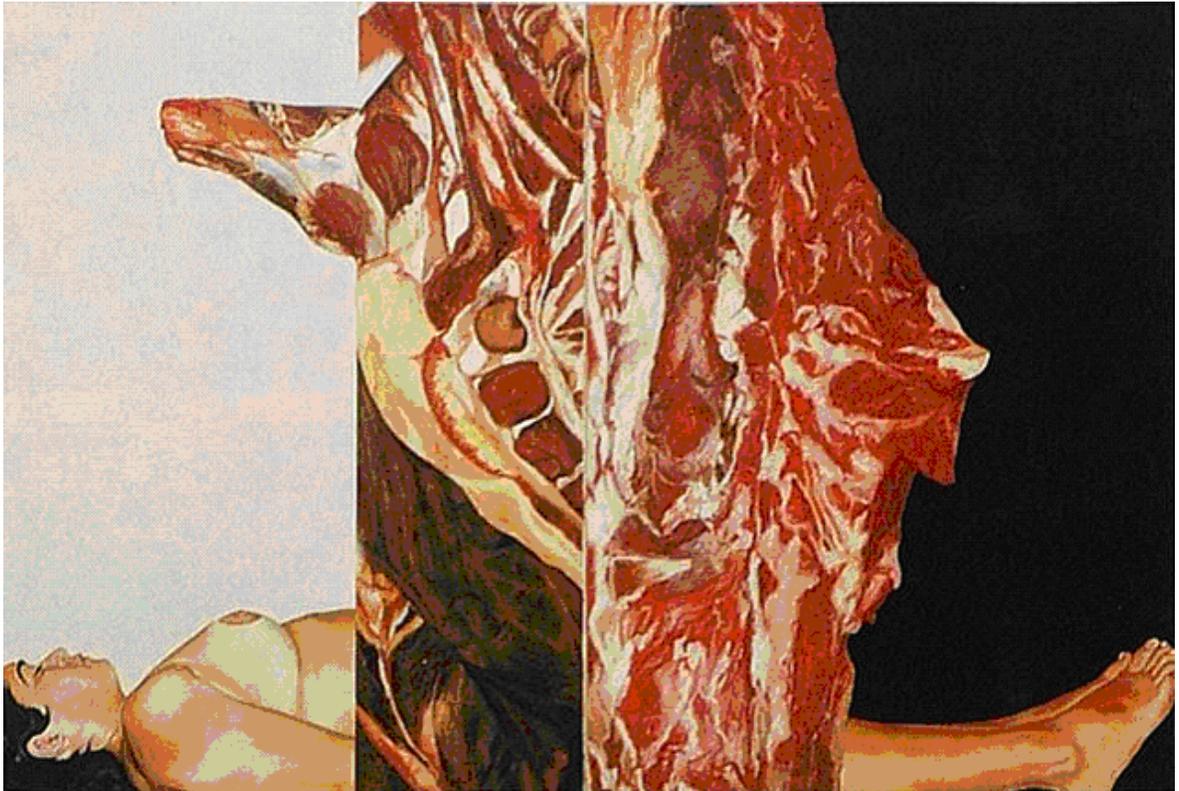
Ante esto, cabe preguntarse: Si el arte actual abandonó los temas de índole político/social... ¿Hacia dónde re-encauzó su reflexión? En primer lugar, y como adelantamos, al análisis del lenguaje del arte y sus propios procesos de producción. Y, en segundo término, hacia la pequeña historia, lo cotidiano y, principalmente, el mundo privado, íntimo, doméstico y biográfico.

A juicio de Nelly Richard, el momento inaugural de esta tendencia puede fecharse en la exposición de Duclós-Aguilar-Soro-Paredes-Rodríguez en Galería Sur, el año 1982. Según la autora, esta muestra se erige como *“la primera manifestación colectiva joven decisivamente reorientada del movimiento artístico posterior a la Avanzada e inaugura la señal de una vuelta a lo privado. Su gesto de mayor retorcimiento consiste en contraponer a lo público como categoría social de producción previamente empleada en los trabajos de intervención las connotaciones maternas (hogar y familia) de lo doméstico”*⁸⁸.

Al respecto, la artista y académica Alejandra Wolff (1971), señala: *“El perfil de las nuevas generaciones es súper versátil. Son miradas frescas que están tratando de generar cruces que rescaten el humor. Ya están hartas de los grandes discursos, de la labor ultra gigante que tiene el artista como una entidad de cambio social y del tema político. Esos grandes paradigmas ya no les interesan tanto. Lo*

⁸⁸ RICHARD Nelly, “Desplazamientos de soportes y borradura de las fronteras entre los géneros”, p. 45.

que no significa que los jóvenes no estén interesados en la política, yo creo que sí, pero sus políticas son muy distintas. Ellos se sienten cautivados la cosa doméstica/cotidiana/privada y por todo el artificio y la seducción de la publicidad y el diseño. En ese sentido, las nuevas generaciones son más promiscuas. Y creo que esa perversión puede llegar a ser muy productiva⁸⁹.



Alejandra Wolff

"Lo que yace I"

Crédito: www.portaldelarte.cl

En esta misma línea, la artista visual Bruna Truffa añade: *"Creo que en mi generación existe un gran interés por los temas cotidianos porque a través de lo cotidiano se habla y se dialoga con el todo, es el puente entre lo íntimo y lo público⁹⁰.*

⁸⁹ Entrevista realizada por la autora.

⁹⁰ Entrevista realizada por la autora.

Además, a juicio de Voluspa Jarpa, *“la distancia entre el discurso privado y el discurso público producido por el lenguaje de la dictadura es uno de los daños simbólicos más grandes que heredaron los artistas nacionales”*⁹¹.

El giro hacia la pequeña historia, lo cotidiano y el mundo privado/íntimo/doméstico/biográfico responde, entre otros, a dos fenómenos de características planetarias que analizaremos a continuación: la estetización de la vida cotidiana y la crisis del espacio público según el modelo ilustrado.



Ximena Zomosa
“Welcome” (exposición “Desigualdad”, 2000)
Crédito: www.escaner.cl

⁹¹ Entrevista realizada por la autora.

3.2 Estetización de la vida cotidiana

“El escenario posmoderno es una hiperrealidad, hiperobjetivista e hiperbarroca, que ha dejado atrás el lastre referencial y la pesada carga de sentido; sólo así se garantiza la circulación de significantes por las autopistas del deseo. La cibercultura, sin referencialidad ni significado, nos abre las puertas a un paraíso sin dioses ni utopías, un jardín cool donde sólo el nihilismo desdramatizado, espontáneo y lúdico, conforma cada uno de los actos de nuestra existencia”.

Álvaro Cuadra

Uno de los rasgos que permiten caracterizar con mayor precisión las transformaciones de nuestro tiempo es lo que se ha descrito como “estetización del mundo contemporáneo”, fenómeno que tiene su origen en la expansión de la industria cultural, propia del capitalismo (especialmente en el plano *massmediático*), y en la iconización exhaustiva de lo cotidiano. Particularmente, remite a aquel tránsito constante de rasgos propios de la experiencia estética a la experiencia extra-estética, es decir, al mundo de vida diaria, a aquella que es definida con el problemático concepto de “realidad”.

Hoy operan nuevas sensibilidades y formas de percepción al captar el mundo que nos rodea. Y estos cambios se relacionan, estrechamente, con la irrupción de la denominada cultura audiovisual o de la imagen. Las tecnologías transformaron a tal punto la existencia cotidiana que, en la actualidad, nuestra relación con los discursos, con las formas de vida, con los programas éticos, con las teorías y los paradigmas críticos o científicos, está prefigurada por la experiencia estética.

De hecho, según Marshall Mc Luhan, los cambios en el modo de percepción de los individuos han alterado el equilibrio y la proporción de nuestros sentidos como consecuencia de la predilección de algunos sobre otros: “*El hombre*

*prehistórico o tribal existió en un armonioso equilibrio de los sentidos, percibiendo el mundo igualmente a través del oído, el olfato, el tacto, la vista y el gusto. Pero las innovaciones tecnológicas son extensiones de las habilidades y los sentidos humanos que alteran dicho equilibrio sensitivo; una alteración que a su vez, inexorablemente, da una nueva forma a la sociedad que creó la tecnología*⁹².

Al respecto, y en consonancia con lo expuesto por Mac Luhan, el pensador contemporáneo Giovanni Sartori afirma que la incorporación masiva de los medios audiovisuales ha producido una mutación cognitiva del hombre: *“El video está transformando al ‘homo sapiens’, producto de la cultura escrita, en un ‘homo videns’ para el cual la palabra está destronada por la imagen*⁹³.

La estetización de la vida cotidiana ha incitado a que los individuos le otorguen una importancia superior al “cómo se dice” frente al “qué se dice” en la recepción de cualquier mensaje y signo que aparezca ante sus miradas. La importancia del significante por sobre la del significado —contemplando la doble articulación del signo lingüístico— ha acostumbrado a los destinatarios a situarse como receptores de formas más que de contenidos.

A juicio de Fredric Jameson, si en un principio la reificación liberó al signo de su referente, *“ahora, en un segundo momento, continúa su trabajo de disolución, penetrando en el interior del mismo signo y liberando al significante de*

⁹² MC LUHAN Eric, ZINGRONE Franz, *Mc Luhan: Escritos Esenciales*. Editorial Paidós, 1998, p. 280.

⁹³ SARTORI Giovanni, *Homo Videns: La Sociedad Teledirigida*. Ediciones Taurus, España, 1998, p. 11.

*lo significado, o del significado propiamente dicho*⁹⁴. Este juego, ya no en el ámbito de los signos sino de los significantes puros o literales liberados del lastre de sus significados, sus significados anteriores, ahora genera una nueva clase de textualidad en todas las artes⁹⁵.

Como consecuencia del aislamiento del significante, esta especie de ontología posmoderna transforma la pregunta por el sentido en un sin sentido, pues sólo hay lo que se ve, *“lo visible es lo real y verdadero”*⁹⁶. En opinión de Álvaro Cuadra, hoy *“asistimos a la muerte del signo como instancia de sentido; abolido el referente y el significado, sólo queda el brillo reluciente de los significantes multiplicados hasta lo infinito por las redes massmediáticas”*⁹⁷.

El significante se ha quedado repentinamente solo. Y el significante aislado, según Jameson, se hace cada vez más material, más literal y más vivido para los sentidos: *“Cuando el significado se pierde, la materialidad de las palabras se hace obsesiva, como ocurre cuando los niños repiten una palabra continuamente hasta que se pierde su sentido y se convierte en una especie de encantamiento... un significante que ha perdido su significado se ha convertido así en una imagen”*⁹⁸.

⁹⁴ Es decir, si la Modernidad se inaugura con un nuevo modo de significación que separa al signo del referente, la Posmodernidad se funda en aquella fuerza que desvincula el significante del significado. Como afirma el semiólogo chileno Álvaro Cuadra, *“lo significado es puesto en entredicho (...) y nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos Posmodernidad”* (Álvaro Cuadra, *De la Ciudad Letrada a la Ciudad Virtual*. LOM Ediciones, Chile, 2003, p. 71).

⁹⁵ JAMESON Fredric, “Periodizing the 60s”, citado por Hal Foster en *El Retorno de lo Real: La Vanguardia a Finales de Siglo*. Ediciones Akal, España, 2001, p. 80.

⁹⁶ CUADRA Álvaro, Op. Cit., p.74.

⁹⁷ Ibidem, p. 71.

⁹⁸ JAMESON Fredric, *Posmodernismo y Sociedad de Consumo*, en el libro “La Posmodernidad”. Editorial Colofón, México, 1988, p. 179.

Nos encontramos, entonces, frente a una revolución de la forma, donde brilla la silueta arquitectural de los signos sobre el telón de fondo del sin sentido. Y esto conlleva una serie de consecuencias prácticas que se resumen en la imposición de nuevas claves de lectura: *“Las nuevas reglas constitutivas del habla social ya no remiten a los procesos de significación como sistema de reglas semánticas sino que se sostienen en la pura materialidad de su arquitectura”*⁹⁹. De este modo, el síndrome posmoderno resultaría ser una nueva clave de lectura, cuyo trayecto pragmático va de lo ideológico a lo estético”¹⁰⁰.

Al respecto, el crítico de arte Ticio Escobar se pregunta: *“¿Cómo trazar una nueva señal en un espacio público repleto de marcas, de logos, de anuncios, de imágenes? ¿Cómo escribir un NO sobre la vitrina que exhibe la disidencia como un artículo exitoso de moda? ¿Cómo re-presentar la complejidad de la diferencia en los tiempos del Discovery Channel? O bien, ¿cómo asombrar en medio de una exposición espectacular de recursos mediáticos, de un desafortado mega-show pirotécnico, de prodigiosas escenografías virtuales? (¿cómo conmover a un público que ve una hecatombe real por televisión y por este medio asiste diariamente a su desarrollo genocida?)”*¹⁰¹.

⁹⁹ La caótica proliferación de imágenes fragmentadas y desconectadas vuelven imposible una lectura lógica y lineal. Como explica Cuadra, *“la vorágine massmediática, en tanto desesemantización y arreferencialidad, anula la posibilidad de significación, es decir, la posibilidad de leer los mensajes en un nivel ideológico”* (Álvaro Cuadra, Op. Cit., p. 37).

¹⁰⁰ CUADRA Álvaro, Op. Cit., p. 36.

¹⁰¹ ESCOBAR Ticio citado por Sergio Rojas en “Arte y espectáculo. Qué queda por pensar” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005, p. 156.

En este escenario, las artes visuales —difícilmente— podrán evidenciar alguna señal que apele a la racionalidad del espectador, sobre todo si se trata de contenidos de índole político social. Más bien, las propias artes visuales han colaborado en este proceso de acelerada estetización de lo real *“en cuanto existe una relación sostenida entre la creación en general en la visualidad y lo que ocurre en las comunicaciones, en la publicidad e incluso en la propaganda política”*¹⁰².



Bruna Truffa y Rodrigo Cabezas
“La cajita feliz”
Crédito: www.portaldelarte.cl

¹⁰² ROJAS Sergio, “Arte y espectáculo. Qué queda por pensar” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005, p. 156.

“Existe un gran interés por parte de los artistas contemporáneos en la cultura pop, vale decir, el mundo de la televisión y los dibujos animados. Desde aquí aparecerán obras que reflejan el abrumador desarrollo e importancia de los media en la sociedad chilena, en este caso, situación que se hace patente en el colorido, la creación de personajes, la tendencia al barroquismo, y en un afán de reírse, terminar con lo serio, incluir la ironía, lo falso, etc. En resumen, el espectáculo. El artista opera hoy como una empresa visual, con sus productos y publicidades”¹⁰³, señala al respecto la artista Marcela Moraga.

Nuevamente, y ante un escenario con tales ribetes de apocalipsis, parece imposible no declarar, otra vez, la archi anunciada muerte del arte. Y si bien este estado de coma (y su consecuente fallecimiento) es algo que puede apreciarse siglo tras siglo —ya en el siglo primero de nuestra era Plinio el Viejo sentenció que el arte moría al sucumbir ante los encantos del oro— ninguna muerte se parece a la anterior y siempre la última parece ser la más seria y trágica de todas. Pero, en todos los casos, se hace presente la misma paradoja: nunca, en el caso del arte, se ha visto un difunto que se encontrara en tan buen estado¹⁰⁴.

Al respecto, Régis Debray se pregunta: ¿De dónde viene la paradoja de una muerte-apoteosis que tiene más aspecto de milagro que de catástrofe? La respuesta, a su juicio, es clara y rotunda: del dinero. Es él quien ha salvado el arte.

¹⁰³ Entrevista realizada por la autora.

¹⁰⁴ Consideremos algunos datos de la situación actual de las artes visuales alrededor del globo: jamás han existido tantos coleccionistas de arte como en nuestra época, nunca las obras de arte se han vendido a tan altos precios, y nunca tantos espectadores habían colmado los museos. Además, los estados invierten cada año un poco más en conservar, adquirir y difundir el patrimonio artístico.

“El arte, afortunadamente, es un mercado y si divinizamos al primero es porque, antes y sobre todo, hemos divinizado al segundo. O, más exactamente, el milagro de la supervivencia viene del encuentro entre las características físicas del objeto de arte —objeto sólido, raro, mueble, transportable, no reproducible (o con tiradas limitadas), cesible, sujeto por tanto a una apropiación privada o al almacenamiento— y las propiedades milagrosas del dinero (...) Rotación benéfica para todos: el dinero hace circular el arte que hace circular el dinero. El dinero realiza los valores del arte y éste irrealiza el dinero, de hecho es un signo puro, lo blanquea”¹⁰⁵, sentencia.

Pero no todo es fiesta para el arte en la era del capitalismo tardío. Como argumenta Debray, *“en la sociedad de la abundancia, los bienes se distinguen cada vez menos, en la necesidad, por su utilidad propia y cada vez más, a voluntad, por su prestigio social. Las imágenes lanzadas al mercado no escapan a esa regla. Abandonan su antiguo valor de uso individual —delectación, admiración, extrañamiento, etc.— y su singularidad concreta de obra para fundirse en liquideces, como signos monetarios de status, marcas de riqueza”¹⁰⁶*. Es decir, el objeto es el que menos cuenta. Y, por lo menos para los responsables de su circulación, vale por su precio. Exclusivamente.

¹⁰⁵ DEBRAY Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Paidós comunicación, España, 1994, p. 205.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 209.

3.3 Crisis del espacio público e imbricación de esferas pública y privada

“Si no me engaño, la incomodidad es semejante a la que producen declaraciones públicas de ateísmo y, últimamente, también de socialismo: ¿por qué no guardar para sí convicciones sobre asuntos tan privados como Dios o el orden social?”.

Roberto Schwarz

Otro fenómeno a nivel planetario que ha “colaborado” en este vaciamiento político de las artes visuales en el país es la irrupción de la vida privada —y cotidiana— en la esfera pública¹⁰⁷. Pero, ¿cuáles son las causas de este fenómeno? Vayamos por parte.

Desde hace un par de décadas, podemos hablar con propiedad de lo que se ha denominado “la crisis del espacio público”, en particular, en cuanto se refiere al espacio político, situación que se atribuye —principalmente— a una especie de intromisión desmesurada de lo privado (en lo público) y a un exceso de subjetividad que alteraría la clara distinción que delimitaba ambas esferas según el “modelo ilustrado”.

En la segunda mitad del siglo XIX, la industrialización, el desarrollo de la alfabetización, el auge de la prensa y la configuración de un Estado eminentemente “administrativo”, contribuyeron a la decadencia del “espacio público” burgués, borrando la clara distinción entre los ámbitos público y privado, y transformando un público —antiguamente dedicado a debates políticos y culturales— en consumidores. Las transformaciones políticas y tecnológicas de las últimas décadas, que fueron más allá de cualquier predicción posible, han trastocado para siempre el sentido clásico de los términos de público y privado

¹⁰⁷ El problema radica en que esta invasión no ofrece un repertorio de categorizaciones que incrementen el diálogo racional sobre el funcionamiento estructural de la sociedad civil y política, sino que, más bien, viene a llenar el vacío dejado por este diálogo.

(los cuales parecían, a simple vista, claros e inamovibles) hasta el punto que la distinción entre ellos resulta prácticamente inexistente.

En palabras de la autora argentina Leonor Arfuch, *“la configuración actual de esos dos espacios se presenta sin límites nítidos, sin incumbencias específicas y sometida a constante experimentación”*¹⁰⁸. Lo público y lo privado se presentan, entonces, como esferas prácticamente indisolubles pues se exponen, actualmente, como hechos simultáneos a nivel temático y estructural.

Como lo explicita Arfuch, hoy identificamos una desarticulación de la dicotomía entre los términos de público y privado, básicamente, por *“esa insistencia de vidas privadas en el horizonte de lo público, de ese espacio biográfico mediatizado que excede los límites tradicionales y que la globalización expande hoy al infinito”*¹⁰⁹.

Y es que, paradójicamente, la esfera de intimidad sólo logrará materializarse exteriorizándose, desplegándose en lo público, pues necesariamente requiere de la inclusión de otro¹¹⁰ en el relato, un otro *“ya no*

¹⁰⁸ ARFUCH Leonor, “Lo Público y lo Privado en la Escena Contemporánea: Política y Subjetividad”. *Revista de Crítica Cultural*, N° 21, Editorial Cuarto Propio, Chile, Noviembre 2000, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.7.

¹¹⁰ Lo que más llama la atención de los géneros biográficos, según Arfuch, no es tan sólo la revelación de la propia intimidad, sino más bien el lugar otorgado al otro, ese lector que se presume inclemente y a quien se intenta exorcizar desde la interpelación inicial a través de un pacto que lo incluye explícitamente. Son obras que atraen más por lo que le solicitan y ofrecen al destinatario, que por una especificidad temática.

*como simple espectador sino como copartícipe*¹¹¹: una dicotomía que resulta, al menos, inquietante.

En la actualidad, el espacio de la comunicación incluye abiertamente la esfera íntima y los medios se constituyen como el escenario perfecto para publicitar lo privado, pues hacen uso de este espacio en tanto fuente prioritaria para la producción de sus mensajes y como principio y final de sus objetivos. Al respecto es necesario precisar que esta pasión “biográfica”¹¹² y por lo íntimo no es exclusiva de la sociedad actual, sino que tiene sus precedentes en las memorias, diarios íntimos¹¹³, autobiografías y correspondencias tan *en boga*, sobre todo, a partir del siglo XVIII¹¹⁴, las cuales dan cuenta de *“esa obsesión por dejar huellas, rastros, inscripciones, de ese énfasis en la singularidad que es a un tiempo búsqueda de trascendencia”*¹¹⁵.

En un comienzo fueron las vidas ejemplares de personajes ilustres las que colmaron el *boom* por lo íntimo. Pero lentamente, este interés se desplazó a la investigación de vidas comunes y corrientes. A juicio de Arfuch, *“las ciencias sociales y la trama de la historia oral van a consumir este cambio de objetos y*

¹¹¹ ARFUCH Leonor, *El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjetividad Contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2002, p. 41.

¹¹² Para Arfuch, la sola mención de “lo biográfico” remite a un universo de géneros consagrados que tratan de aprehender la evanescencia de la vida, oponiendo a la repetición abrumadora de los días el registro meticuloso del acontecer, el relato de las vicisitudes.

¹¹³ Y este punto no es menor, puesto que, como explica Carlos Pérez, *“la expectativa de leer un diario íntimo es concomitante a la promesa de ingresar a un secreto y conocer al sujeto en sus residuos, en sus cegueras, en sus aberraciones secretas, en su borradura; en lo que resta del sujeto una vez despojado de las imposiciones de lo público. Promesa de conocerlo menos en lo dicho que en su decir (el significativo incontrolado), más en sus fragilidades que en sus plenitudes”* (Carlos Pérez, “Diario Íntimo y Escritura”, *Revista de Crítica Cultural*, N° 21. Editorial Cuarto Propio, Chile, Noviembre 2000).

¹¹⁴ Muchos autores coinciden en que la aparición de un “yo” como garante de una biografía es un hecho que se remonta a poco más de dos siglos, y que en cierta medida se inaugura a partir de *Las Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau.

¹¹⁵ ARFUCH Leonor, *El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjetividad Contemporánea*, p. 17.

*también de sujetos: nuevas voces y cuerpos para recrear la narración (...) por distintos carriles el hombre o la mujer común se han incorporado a la fantasía protagónica*¹¹⁶.

En la actualidad, muchas formas aparecen disputándose el espacio biográfico: testimonios, historias de vida, entrevistas, relatos de autoayuda, etc¹¹⁷. Pero por sobre todo, esta predominancia de lo íntimo en los medios de comunicación que colma las pantallas de televisión, se ve materializada en géneros como los *talk shows* o los *reality shows*¹¹⁸, los cuales poseen la encandilante posibilidad de *“saltar la valla que va de la narración de un suceso de la propia vida a su actuación directa en la pantalla (...) la desaparición de toda mediación en aras del acontecimiento en estado puro”*¹¹⁹. De este modo, se somete la personalidad y la vida entera del individuo a la teatralidad necesaria para generar un producto mediático.

Pero, ¿por qué atrapan estas narrativas del yo? Según Arfuch atrapan porque los individuos ven en ellas *“el intento, siempre renovado y fracasado, de olvidar ese trauma, ese vacío que los constituye”*¹²⁰. En este sentido, la autora plantea que *“el sujeto sólo puede encontrar una instancia superadora de ese vacío*

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Esta tendencia comenzó a materializarse en los medios de comunicación, específicamente, desde la *“marca fundacional del Nuevo Periodismo en los ‘60, que difuminó los umbrales entre testimonio y ficción avanzando sobre las vidas privadas como revelación de lo auténtico social, del aire de los tiempos, el verosímil de la subjetividad no ha abandonado la escena”* (Leonor Arfuch, “Lo Público y lo Privado en la Escena Contemporánea: Política y Subjetividad”, p. 13).

¹¹⁸ Con el avance de la tecnología y el auge de la mediatización, se hace aún más evidente la pasión por lo íntimo.

¹¹⁹ ARFUCH Leonor, “Lo Público y lo Privado en la Escena Contemporánea: Política y Subjetividad”, p. 14.

¹²⁰ ARFUCH Leonor, *El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjetividad Contemporánea*, p. 62.

en actos de identificación¹²¹, la identificación imaginaria con el otro, con la vida del otro¹²².

Instancia superadora del vacío. ¿Qué vacío? Según Lipovetsky, la invasión de lo privado es una de las características fundamentales de lo que llamamos Posmodernidad, época donde surgen individuos narcisistas, sin grandes banderas ni ideologías, que viven sumidos en un “presente perpetuo”. Para Lipovetsky, la Posmodernidad es *“la emergencia de un modo de socialización y de individualización inédito, que rompe con el instituido desde los siglos XVII y XVIII (...) que se caracteriza por la privatización ampliada, la erosión de las identidades sociales, el abandono ideológico y político y la desestabilización acelerada de las personalidades”¹²³.*

La sociedad se ha ido individualizando, creando ciudadanos concentrados en sí mismos y en sus intereses particulares, que se desplazan a lo social en acto segundo, sólo cuando lo colectivo amenaza su pequeño mundo. Lipovetsky afirma que asistimos a un proceso de personalización, donde lo privado prima sobre lo público, donde los miedos hacia el futuro impulsan a vivir exclusivamente en el presente. Luego de la agitación política y cultural de la década del ‘60, hemos caído en “la era del vacío” donde existe un reflujo por los intereses personales y una impermeabilización ante lo trágico. En resumen, y tal como propugna Lipovetsky, lo individual supera a lo colectivo, el presente se impone sobre el

¹²¹ Hay que recalcar que el rasgo de identificación con el otro no es necesariamente glamoroso, también puede involucrar fallas, debilidades, culpas, etc.

¹²² ARFUCH Leonor, *El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjetividad Contemporánea*, p. 62.

¹²³ LIPOVETSKY Gilles, *La Era del Vacío*. Editorial Anagrama, España, 1996, p. 5.

futuro, lo psicológico sobre lo ideológico, la comunicación sobre la politización y lo permisivo sobre lo coercitivo.

Hoy, ninguna disciplina es capaz siquiera de plantearse grandes desafíos a la hora de comprender el mundo en que vivimos¹²⁴. En todas partes podemos encontrar indicios que confirman la apocalíptica impresión de que *“el mundo moderno se enfrenta al futuro sin mayores esperanzas”*¹²⁵. ¿Hacia donde huir? Asumiendo esta realidad externa tan desoladora, al individuo no le queda otra alternativa que volverse sobre sí mismo. Como afirma Christopher Lasch, *“tras el torbellino político de los sesenta, los ciudadanos occidentales se replegaron a cuestiones puramente personales. Sin esperanzas de mejorar su vida en ninguna de las formas que verdaderamente importan, la gente se convenció de que lo importante es la mejoría psíquica personal”*¹²⁶.

Al parecer, sólo la esfera privada logra salir victoriosa de ese maremoto apático (como le llama Lipovetsky): *“Cuidar la salud, preservar la situación material, desprenderse de los complejos, esperar las vacaciones: vivir sin ideal, sin objetivo trascendente resulta posible”*¹²⁷. Fin del “homo politicus”. Bienvenido sea el “homo psicologicus”.

¹²⁴ *“Sumido en la bancarrota política, el liberalismo está a su vez en franca bancarrota intelectual. Las ciencias que él mismo alentara (...) ya no brindan explicaciones satisfactorias de los fenómenos que se declaraban ansiosas por dilucidar. La teoría económica neoclásica ya no puede explicar la coexistencia de desempleo e inflación; la sociología ha renunciado al intento de bosquejar una teoría general de la sociedad moderna; la psicología académica renuncia al desafío que planteó Freud y se repliega a la medición de cuestiones triviales. Las ciencias naturales (...) anuncian que la ciencia no ofrece ninguna cura milagrosa de los males sociales”* (Christopher Lasch, *La Cultura del Narcisismo*. Editorial Andrés Bello, Chile, 1999, p. 14).

¹²⁵ LASCH Christopher, *La Cultura del Narcisismo*. Editorial Andrés Bello, Chile, 1999, p. 15.

¹²⁶ Ibidem, p. 22.

¹²⁷ LIPOVETSKY Gilles, Op. Cit., p. 51.

Con esto se evidencia, nuevamente, la ya clásica caída de los metarrelatos expuesta por Jean François Lyotard. Ya no hay verdades absolutas, el sentido está muerto y enterrado bajo capas y capas de significantes aislados. Sin embargo, esto no comporta la inexistencia canales de información y expresión. Aunque sin sentido, siempre habrá algo que decir porque —a como dé lugar— habrá que escapar de la soledad y el anonimato.

Lo real —ya no sólo desesperanzador sino que sobresaturado de informaciones— se vuelve asfixiante. Los individuos, abrumados, sólo piensan en huir, en escapar de tanta saturación. Y nuevamente la pregunta... ¿Hacia donde huir? Nada más sencillo e inquietante que hacia el propio Yo. Según Lipovetsky *“el espacio público se ha convertido en un derivado del movimiento, nuestros paisajes, limpiados por la velocidad (...) pierden su consistencia o indicio de realidad. Circulación, información, iluminación apuntan a una misma anemización de lo real a la vez que refuerza la inversión narcisista: sea lo real inhabitable, sólo queda replegarse sobre uno mismo (...)”*¹²⁸.

La escalada de lo íntimo/privado, entonces, puede leerse también *“como respuesta a los desencantos de la política, al desamparo de la escena pública, al fracaso del ideal de igualdad, a la monotonía de las vidas reales ofrecidas a la oportunidad”*¹²⁹.

De este modo, notamos que hay un auge de los pequeños relatos y un retorno del individuo —no de la razón— como consecuencia de la tan anunciada

¹²⁸ Ibidem, p. 75.

¹²⁹ ARFUCH Leonor, “Lo Público y lo Privado en la Escena Contemporánea: Política y Subjetividad”, p. 12.

muerte de los grandes sujetos colectivos (como el pueblo, la clase, la revolución¹³⁰); a la vez que se disuelve la idea misma de comunidad y se consolida, como nunca, lo narcisista y lo individual.

En un contexto global de estas características, difícilmente el arte chileno podría hacerse cargo de determinados contenidos formales y narrativos de índole socio-político tal cual habían sido producidos desde la década de los '60. Al respecto, el mismo Machuca —responsable de la “teoría del vaciamiento” que hemos analizado a lo largo de toda esta investigación— puntualiza:

“Al plantear esas ideas lo que hice fue constatar una realidad que no sólo sucede en Chile, sino que es un problema mundial, global, que además está consignado en otras teorías internacionales que dicen relación con la pérdida de validez de ciertos metarrelatos, como el marxismo, por ejemplo. Ciertamente, ya no existe ese artista ciudadano, comprometido, militante, tal como lo entendíamos en las décadas precedentes. Lo político ha cambiado de dirección en cuanto ya no existen esas narrativas o contenidos típicos de épocas más radicalizadas, o coyunturas más extremas como las que se constataron en Chile a partir de los años '60. Es decir, hay una serie de cuestiones universales que indefectiblemente afectan al arte, porque el arte se nutre de metarrelatos externos”¹³¹.

¹³⁰ Sobre la “muerte de los grandes relatos” consultar a Jean François Lyotard, especialmente su texto *La Posmodernidad Explicada a los Niños*.

¹³¹ Entrevista realizada por la autora.

Asimismo, la artista visual Magdalena Atria (1966) precisa que las razones de este cambio de *switch* en cuanto a las preocupaciones que abordan los artistas post '90 se debe a que, indudablemente, hoy se puede constatar *un "agotamiento de ciertos discursos 'políticos', finalmente autorreferentes y repetitivos"*¹³². Y añade: *"La constatación de que la pretensión de transformar al arte en un ente de cambio social es una ingenuidad hoy en día. Muchas de esas obras que en su momento fueron contestatarias y 'extremas' hoy se perciben como demagógicas"*¹³³.

En esta misma línea, Camilo Yáñez (1974) —artista y coordinador del área de Artes Visuales del Centro Cultural Matucana 100— afirma: *"El mundo está vacío, la política está vacía... Y, bajo estos parámetros, al arte sólo le queda dar cuenta de este vacío (...) Es decir, si no hay coleccionismo serio, no hay periodismo serio, no hay galerismo serio, no pueden pretender que los artistas sean serios y pongan sobre la mesa ese 'contenido' del cual ni la política se hace cargo. La escena es un chiste y, por ende, los artistas juegan con ese chiste. Antes las obras tenían que ser de cierta manera y tenían que tratar sobre ciertos temas. Entonces, un artista político era un artista político siempre. Pero ahora hay una posibilidad lúdica mucho mayor. ¿Acaso no puede existir un arte irónico que trate temas serios o densos?"*¹³⁴.

¹³² Entrevista realizada por la autora.

¹³³ Entrevista realizada por la autora.

¹³⁴ Entrevista realizada por la autora.



Magdalena Atria
"De niño ya engañaba a sus amigos" (2004)
Crédito: Copiar el Edén.

3.4 Internacionalización de la producción visual, academización de la enseñanza artística y fonderización del arte chileno contemporáneo

“Cuando las iglesias se vacían, los museos se llenan. Muchos ven en el culto planetario del arte el supremo rasgo de unión de una humanidad desunida. Pero si el saber es universal, el universo del sentido es siempre local. Una espiritualidad mundial es una contradicción en los términos. Por eso, si es cierto que en Occidente el dinero ha salvado al arte de su muerte anunciada, es poco probable que el arte salve al mundo”.

Régis Debray

En los ámbitos críticos y académicos existe un consenso respecto de que el arte chileno post '90 está mucho más conectado que antes con lo que sucede en la esfera internacional. Probablemente —¡y por fin!— hayamos superado el desfase cronológico con las grandes metrópolis que venimos cargando desde los tiempos de la academia decimonónica. Y es que la creciente inserción de creadores chilenos emergentes en circuitos de exposición internacionales implica que están participando de manera activa en el debate de la constitución del lenguaje artístico contemporáneo.

Al respecto, la artista visual Mónica Bengoa comenta: *“Exponer en el extranjero implica para mí un espacio de libertad enorme. Es muy gratificante. El contexto chileno es bastante mezquino, está lleno de cuchicheo y opera mucho por amiguismo. Yo valoro mi libertad. Tener la posibilidad de entrar en otros circuitos, con otro tipo de público incluso, es fundamental”*¹³⁵.

Y Camilo Yáñez agrega: *“Si hay algo que caracteriza a mi generación es la preocupación por insertarse en el circuito internacional, militar en distintos tipos de ecosistemas. La escena chilena es muy chica, si alguien expone tres veces ya saturó los diarios. Por esto, es muy interesante que alguien lea tu trabajo en*

¹³⁵ Entrevista realizada por la autora.

Francia, Alemania o Inglaterra y te hablen de él, del mismo modo en que nosotros podemos hablar del trabajo de Demian Hirst —por ejemplo— desde aquí, con esa misma actitud de igualdad de condiciones”¹³⁶.

Sin embargo (y para bien o para mal, según desde dónde se mire), este fenómeno acarrea una consecuencia inevitable: *“Problemáticas como la centrada en torno al significado de lo latinoamericano o a la cuestión de las culturas periféricas que fueron sobredeterminantes durante toda la secuencia de la Avanzada, quedan ahora omitidas por la emergencia de esa nueva pintura que parece más bien desentenderse de la marginalidad de condiciones (históricas y geográficas) en la producción de su discurso. El problema de la dependencia cultural (hegemonía del discurso de las culturas dominantes que dicta las pautas de reconocimiento artístico) tampoco la concierne, ya que más bien aspira a formar parte de las grandes redes metropolitanas y a igualar sus productos de mercado en una relación hasta conformista con los dictámenes internacionales”¹³⁷.*

De tanto buscar la inserción (y el triunfo)¹³⁸ en la escena internacional, nuestros artistas se han desconectado del ámbito local¹³⁹.

¹³⁶ Entrevista realizada por la autora.

¹³⁷ RICHARD Nelly, “Desplazamientos de soportes y borradura de las fronteras entre los géneros”, p. 47.

¹³⁸ Gonzalo Díaz precisa al respecto: *“No tengo reparos morales con esa ambición de los artistas, la de ‘triunfar’ e incluso la de hacerse millonarios. ‘Ricos y famosos’ no es una mala fórmula ni para los artistas ni para ninguna profesión. Cada uno sabrá cómo lo logra o cuánto ha debido ceder para lograrlo. Aunque, si ha debido hacerlo, en arte se nota de inmediato”* (Entrevista realizada por la autora).

¹³⁹ En este sentido, la artista Voluspa Jarpa es enfática al advertir que no debemos confundir “lo local” con pobreza discursiva: *“Creo que el aislamiento cultural de Chile durante la dictadura trajo consecuencias tristísimas para nuestra cultura. Lo local aislado, también es sinónimo de ignorancia y la ignorancia produce falta de libertad, tiranías pequeñas y mezquinas, falta de perspectiva, de diálogo y de intercambio, finalmente pobreza discursiva y social, y flojera mental. Si eso es lo local, efectivamente no es muy interesante”*, afirma la artista (Entrevista realizada por la autora).

Como indica Machuca, *“después de la dictadura, el arte chileno puede ser ‘interesante’ —o, en algunos excepcionales casos, exportable o vendible— a condición de mimetizarse con las formas y códigos estéticos administrados por el heterogéneo circuito internacional”*¹⁴⁰. Porque hoy, más que exponer en el propio país, un artista se valida en cuanto a su participación en muestras extranjeras. *“A las bienales internacionales se arriba no sólo gracias a los agentes y mediadores que legitiman y sancionan lo producido en el campo artístico; se requiere también ir premunido de un equipaje que informe acerca de la obra entendida como objeto eximido del peso de lo local; se requiere, en definitiva, viajar en compañía de un objeto desterritorializado”*¹⁴¹, agrega.



Camilo Yáñez

Bosquejo digital para la exposición “El otro paisaje”, Galería Gabriela Mistral, 2003.
Crédito: Catálogo de la exposición “El otro paisaje”, Galería Gabriela Mistral, 2003.

¹⁴⁰ MACHUCA Guillermo, “Euforia y Desapego”, p. 31.

¹⁴¹ Ibidem, p. 29.

A juicio de Ximena Zomosa, “no cabe duda que los artistas jóvenes se han desligado de su sociedad, del contexto local en el que les tocó vivir. Muchos artistas que quieren exponer en la Galería de Balmaceda 1215, donde trabajo, nos presentan obras con títulos en inglés, por ejemplo, bajo el argumento de ‘¿para que voy a hacer el trámite de poner el nombre en castellano si mi idea es proyectarme hacia el extranjero?’. Me parece una actitud totalmente desubicada y, en parte, es culpa de los profesores. Deberían llevar a sus alumnos a trabajar al peladero inicialmente y que después se dediquen a delirar”¹⁴².

Al respecto, Patrick Hamilton opina: “Mi generación se caracteriza por ser inquieta, tenemos ganas de insertarnos afuera, de viajar, de mirar lo que pasa. Este país vivió muy encerrado, apagado, entonces es normal que ahora los jóvenes quieran salir de la casa y conocer el mundo. Pero la situación no es muy alentadora allá afuera. Diferentes críticos y curadores internacionales me han dicho que Chile era interesante como productor de arte en los ‘70, bajo la dictadura. Hoy en día Chile no le interesa a nadie como tema, los ojos están centrados en países como Cuba o naciones del Medio Oriente. Hoy somos un país relativamente exitoso, con una identidad ambigua y ciertamente los artistas han dejado de lado los contenidos locales, a excepción de mi obra¹⁴³ o la de Mario

¹⁴² Entrevista realizada por la autora.

¹⁴³ Guillermo Machuca, curador del envío chileno a la XXVI Bienal de Sao Paulo (2004) —donde Patrick Hamilton representó a Chile— escribió para dicha ocasión: “Patrick Hamilton pertenece a la más reciente promoción de artistas aparecidos en la escena plástica chilena identificada con el arte de filiación neoconceptual. Su trayectoria de obra —desde su primera exposición en el año 96 hasta sus trabajos más recientes— constituye un preclaro ejemplo de coherencia y rigor tanto a nivel de sus claves formales y lingüísticas como asimismo en lo concerniente a sus aspectos temáticos. Formado en el género de la pintura, su producción estética más reciente se ha visto complementada con el uso del objeto, la fotografía, el mural, incluyendo —de forma esporádica— tanto la intervención urbana como el difuso género de la instalación. En este sentido, su obra ha recogido y asimilado gran parte de las posibilidades formales y expresivas abiertas por el arte de Avanzada desarrollado en Chile bajo la dictadura militar durante las décadas de los ‘70 y ‘80. En

Navarro¹⁴⁴. La gran mayoría hace trabajos desligados de su propio contexto, como los de Mónica Bengoa, por ejemplo, que fotografía a sus hijos y después amplía esas imágenes sobre cardos¹⁴⁵. ¡De qué estamos hablando!”¹⁴⁶.



Patrick Hamilton

“Magic cover painting” (detalle, 2002)
Crédito: Memoria Galería Animal 2002.

términos formales y materiales, este legado se remonta al uso del cuerpo como soporte de expresión, el espacio urbano como trama o tejido de inscripción y, finalmente, la reflexión en torno al lenguaje de la fotografía y toda su consecuente renovación y expansión de la pintura, el grabado y las artes gráficas. Destacando uno de estos antecedentes formales, su reflexión estética guardaría una inequívoca relación (más como una renovación que como una reproducción mecánica) con el rendimiento experimental acaecido sobre el campo práctico y teórico proyectado por el soporte fotográfico. Pero la obra de Patrick Hamilton no se ha confinado exclusivamente a una reflexión de tipo formal, en el sentido deconstructivo del término. También habría que destacar el rendimiento a nivel temático proyectado por su propuesta estética. En comparación con el formalismo devenido en fórmula, característico de un sector importante del arte contemporáneo desarrollado en Chile, su obra ha ofrecido una atenta preocupación respecto de determinados contenidos surgidos del ámbito social en el Chile de la postdictadura. En esta nueva propuesta, Hamilton a venido elaborando un trabajo en donde la fotografía y el objeto adquieren una carga irónica, fundamentada en una distancia crítica proyectada sobre la ‘cosmetización’ cultural producida al interior de las sociedades (como las nuestras) caracterizadas por la implementación de un neoliberalismo capitalista de tipo salvaje”.

¹⁴⁴ Su obra se detalla en párrafos siguientes.

¹⁴⁵ Mónica Bengoa realiza obras donde el píxel de la imagen fotográfica se traduce —mediante el bordado, la tintura o el dibujo— en fragmentos de obra sobre soportes precarios como servilletas, flores y papel, ocupando como referencia escenas del espacio privado o doméstico, desde rincones de su propia casa hasta representaciones de sus hijos.

¹⁴⁶ Entrevista realizada por la autora.



Patrick Hamilton
"Objetos para colgar" (2002)
Crédito: Memoria Galería Animal 2002.

Y Mario Soro, aún más tajante, agrega que *“eso de olvidarse de lo local para ir con un rostro limpio a mostrarse en el mercado internacional es una real estupidez, un equívoco enorme. Nuestro país tiene una historia potente, hemos enfrentado tres feroces cambios ideológicos y creo que eso nos ha dado algún tipo de gimnasia. Limpiar las ‘perversiones’ localistas me suena a arribismo al estilo Martín Rivas. La asepsia es muy peligrosa. Tus demonios y tus ángeles son los que te definen. No se puede negar la propia historia”*¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Entrevista realizada por la autora.

En esta misma línea, el pensador francés Régis Debray enciende una señal de alerta y describe los riesgos de esta “neutralización”: *“La ciencia articula verdades: objetivo, sus resultados trascienden sus condiciones de nacimiento. La ciencia es mundial por vocación. Una cultura articula valores: subjetividad colectiva, expresa una experiencia particular. Es por naturaleza historia y geografía. No se puede pedir a las verdades que cumplan la función social de los valores, pues no están hechas para eso. La ética del conocimiento nunca ha hecho una religión”*¹⁴⁸. Pero en el plano de las subjetividades todo es distinto, pues, como agrega Debray, *“no existe una espiritualidad global, como tampoco existe una estética global. El Mahabharata tiene una función simbólica en India, no en París. Una imagen viaja mejor que un texto; aparentemente es más liviana. Salva las fronteras y llega donde se quiere pero, ¿en qué estado? Aseptizada. Neutralizada”*¹⁴⁹.

Tanta asepsia conduce a un problema no menor. ¿Se puede hablar de arte chileno en estos términos? Machuca responde enfáticamente: *“Frente a la pérdida de validez de lo político y lo local —tanto en sus versiones regionalistas o deconstructivas—, habría que sostener que la idea de un ‘arte chileno’ resulta algo así como una perfecta entelequia (...) El arte chileno, como la historia del arte, es una ficción (...) El arte se ha normalizado, se ha vuelto descaradamente paranoico, mimetizado con aquello —el mediatizado imaginario cultural y social del poscapitalismo— que supuestamente debería interpelar”*¹⁵⁰.

¹⁴⁸ DEBRAY Régis, Op. Cit., p. 215.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 214.

¹⁵⁰ MACHUCA Guillermo, “Euforia y Desapego”, p. 32.

Lamentablemente, no obstante, y aunque los artistas chilenos intenten producir un arte “internacional”, siempre hay algo que delatará —a juicio de Machuca— su origen local: *“La dicotomía centro periferia se desplazó a la de global y local. Y los artistas chilenos contemporáneos quieren instalarse lo antes posible en el plano internacional, sin dar cuenta de su propio contexto. Pero, fatalmente, siempre van a ser locales. Siempre mostrarán la hilacha. Porque el retraso tecnológico frente al primer mundo es evidente y es imposible que no den cuenta del precario contexto del que provienen”*¹⁵¹, afirma el teórico.

Sin embargo, dicen por ahí, la excepción confirma la regla. Y, en este caso, tiene nombre y apellido: Mario Navarro. ¿Las razones? Su obra tiene un componente a nivel temático que es claramente local, no obstante, es uno de los artistas que, con más éxito, ha logrado instalarse en el circuito internacional.

Por ejemplo, en la XXVII Bienal de Sao Paulo presentó dos obras que aludían directamente a la historia reciente de nuestro país: “The new ideal line (Opala)” —que en 2002 se exhibió en Santiago en la Galería Gabriela Mistral— y la inédita “Red diamond”. La primera ocupó una gran pared blanca que el artista intervino con dibujos a carboncillo, donde destacaba la figura del automóvil Chevrolet Opala: *“Estos autos fueron importados en los setenta desde Brasil. Desde su introducción en el parque automotriz chileno fueron identificados por la ciudadanía como el vehículo oficial de la dictadura. Sin embargo, a principios de los ‘90 caen en desuso. Mi observación sobre este deterioro es análogo a la forma en que la dictadura chilena terminó sus días: pasó de ser una estructura represiva*

¹⁵¹ Entrevista realizada por la autora.

identificada por todos, hasta convertirse en la desfigurada y ‘chatarresca’ imagen que hoy conocemos”¹⁵², explica Navarro.



Mario Navarro
“The new ideal line Opala” (2002)
Crédito: Juan Guerra.

“Red Diamond”, en tanto, es una instalación que se estructura a partir del modelo de la Internet Socialista que surgió en el gobierno de Salvador Allende y que *“relaciona experiencias modernas sobre el desarrollo de tecnologías de comunicación y control a través de dispositivos creados en Latinoamérica. Este trabajo compara el continuo zig-zag de Chile y Brasil en relación a sus aspiraciones a la modernidad plena. Ambas obras, intentan abordar temas como la insularidad local chilena, la reubicación de emblemas de la modernidad*

¹⁵² Entrevista realizada por la autora.

*contemporánea latinoamericana y, paradójicamente, la importante cercanía de la metáfora que existe en proyectos olvidados o inconclusos que tienen eco en las discontinuidades propias del desarrollo de las sociedad moderna*¹⁵³, dice el artista.

En pocas palabras, una obra indiscutiblemente local. Pero precisamente por esto interesó al equipo curatorial paulista, dirigido, en la versión 2006 de la Bienal, por Lisette Lagnado: *“Escogimos a Mario Navarro porque su obra habla de cuestiones que en Brasil y en gran parte de Latinoamérica se conocen bien: los secuestros efectuados por la dictadura. Él consigue unir la dimensión de la memoria reciente con una resolución formal acabada. Me impresioné al percibir que la producción visual chilena aún tiene marcas del régimen militar. Eso no sucede en Brasil*¹⁵⁴, señala la curadora.

Y, en este sentido, Navarro defiende ese carácter “localista” de su obra, a pesar de las dificultades que ello implica a la hora de internacionalizar sus trabajos: *“A mí me cuesta explicar estas historias locales en otros lugares, es difícil que se comprendan cien por ciento. Pero finalmente entendí que no se pueden entender a cabalidad. Entonces, lo que yo trato de hacer con mis trabajos es generar ciertos puentes para que se puedan entender bajo otras disciplinas, con otros documentos. Intento que la obra sirva como una especie de catalizador. Infaliblemente, la primera interrogación que a uno le hacen cuando expone afuera es ‘¿de dónde vienes?’; y si uno llega y se pone en un plano paralelo al lugar donde te corresponde exhibir te diluyes completamente. Uno puede tener el*

¹⁵³ Entrevista realizada por la autora.

¹⁵⁴ Entrevista realizada por la autora.

*objetivo de diluirse. Pero me he dado cuenta que el mundo del arte funciona con sus particularidades, nacionalidades y etnias*¹⁵⁵.

Como señala la artista Julen Birke (1973), quien estudió y expuso sus obras en Alemania, *“es absurdo cambiar o acomodar las creaciones propias para internacionalizarse, pues los extranjeros quieren ver arte chileno, no chilenos haciendo arte de afuera sin origen. Lo atractivo para la escena internacional es ver arte chileno no arte internacional hecho por chilenos*¹⁵⁶. Al parecer (y aunque suene paradójico), la universalidad se basa —precisamente— *“en la coherencia del artista con su provincia, por más pequeña y aislada que esta sea*¹⁵⁷.

Pero junto al fenómeno de la internacionalización de la producción local, también sindicamos como responsable de la pérdida de validez de los contenidos de índole político-social en las obras de los artistas chilenos contemporáneos a la excesiva profesionalización o, más específicamente, “academización” de los artistas visuales formados en Chile.

“Probablemente, de tanto buscar la inserción en la escena internacional, los jóvenes artistas chilenos se han desligado del ámbito local. Pero también hay que tener en cuenta que, desde el retorno a la democracia, han entrado en escena nuevos actores —documentalistas, periodistas y medios de información, sociólogos, etc.— que se ocupan directamente de estos asuntos y tienen un lugar antes negado. Por eso, pienso que es mucho más grave aún desconectarse de los

¹⁵⁵ Entrevista realizada por la autora.

¹⁵⁶ Entrevista realizada por la autora.

¹⁵⁷ Gonzalo Díaz, entrevista realizada por la autora.

propios intereses (que por lo general están conectados en alguna medida con lo local), situación que ha sido fomentada por una cierta academización de los modelos a seguir. Con esto me refiero a los libros ‘que hay que leer’, el tipo de obras ‘que hay que hacer’, etc. A veces se cae en esto porque pareciera ser la única manera de existir, pero creo que si en algún momento se originó en Chile una producción verdaderamente contemporánea fue a contrapelo y de un modo muy propio en relación a los ‘centros del arte’¹⁵⁸, opina Pablo Ferrer.

Y es que, sobre todo considerando la proliferación de escuelas de arte a lo largo del país, el rigor académico con que se han formado las nuevas generaciones ha fomentado el fenómeno del denominado vaciamiento político (y la pérdida de diálogo con la trama social) al explotar hasta el cansancio la reflexión en torno al arte contemporáneo y las posibilidades de solución formal de las ideas¹⁵⁹. Hoy, artistas neoconceptuales encerrados en sus propias burbujas alimentan día a día una escena altamente teorizada y encerrada en sí misma, separándose preocupantemente del público local que se encuentra sumido en una total desinformación respecto a lo que sucede con el arte chileno contemporáneo.

¹⁵⁸ Entrevista realizada por la autora.

¹⁵⁹ Por su parte, el artista visual Mario Soro reconoce la validez de éstas aseveraciones (sobre todo respecto a la necesidad de explotar hasta el cansancio la reflexión en torno al arte contemporáneo), pero las matiza afirmando que aún hay terrenos del saber que permanecen inexplorados: *“Considero que el exceso de teoría es un valor que tiene la formación de las escuelas, pues toda teoría transpira práctica y viceversa. ¡Pero la cantidad de teoría que estamos entregando hoy a los alumnos es la nada misma! Aquí se habla recurrentemente de un exceso de teorización, pero si comparamos los programas locales con universidades extranjeras nos damos cuenta de nuestra precariedad. Hay territorios absolutamente desconocidos. Nuestras escuelas de arte con suerte revisan la prehistoria e historia del arte americano. Y de arte oriental o de Oceanía, ¡ni hablar! Creo que estamos siendo muy flojos, nos falta teoría y no hay remedio ante eso. Cargamos con una deuda externa impagable al respecto”* (Entrevista realizada por la autora).



Julen Birke
"Añañuca" (2005)
Crédito: www.julenbirke.cl

“Las escuelas de arte fomentan la autorreferencia y la endogamia. La soberbia de la mayoría de las escuelas de arte en Chile las lleva a contratar sólo a sus propios egresados y así siguen reproduciendo ‘ad infinitum’ el mismo modelo. A mi juicio, ésa es una estrategia equivocada. Por otro lado, el academicismo que existe en la mayoría de las escuelas locales produce artistas y obras en muchos casos ‘correctas’ pero predecibles”¹⁶⁰, sentencia Magdalena Atria.

Asimismo, el artista visual Ignacio Gumucio (1971), añade: *“Efectivamente, hay una cierta uniformidad en los artistas chilenos contemporáneos y eso se debe a que todos provienen de una formación artística universitaria. Falta que aparezcan artistas que provengan de otras disciplinas. Lo que sucede es que el arte no es una profesión, y debería ser normal que se llegue a la realización de obras de arte desde historias y disciplinas diferentes. Lo que más me preocupa, en todo caso, es el bajísimo nivel cultural que entregan las universidades que enseñan arte. A los alumnos se les enseña un léxico de notario de pueblo, que en general no les permite expresarse claramente”¹⁶¹.*

Según Machuca, este artista extra informado y extra actualizado en lo que a arte contemporáneo se refiere se define en tanto que *“su modelo es el hecho, el dato, nunca la totalidad, nunca el contexto; aunque su motivación suponga un cariz político, su óptica es solidaria con el fragmento y el detalle; su meta es la integración a las redes y circuitos que componen el entramado transnacional. Esto implica una estrategia de posicionamiento pero también de conocimiento de los*

¹⁶⁰ Entrevista realizada por la autora.

¹⁶¹ Entrevista realizada por la autora.

sistemas promocionales que regulan las leyes del mercado global. De esta forma, el arte dejaría de ser una vocación (romántica o política) para transformarse en una profesión especializada”¹⁶².

A juicio de Mario Navarro, el problema está en que los artistas han confiado excesivamente en la universidad como fenómeno cognitivo pero, precisamente, éstas no son más que un reflejo del comportamiento del país. *“El país es un país decepcionado. Porque muchas cosas no ocurrieron, u ocurrieron muy tarde, o recién están ocurriendo. La universidad tiene el problema de ser endogámica, entonces la mayoría de nosotros trata de resolver una especie de decepción, no mirándose el ombligo todo el tiempo. Todos tratamos de hacer lo posible para mirar hacia el lado. Y aunque nos preocupa tener inscripción y reconocimiento local, a la vez tenemos la cabeza en otra parte, en otros circuitos, en otros contextos. El problema está en que se ha dejado de lado la parte visual. Las escuelas de arte están confundiendo el problema del contenido de la enseñanza y de las obras de arte con un exceso innecesario de teoría”¹⁶³. El punto está en que*

¹⁶² MACHUCA Guillermo, “Entre el retraimiento y la integración” en catálogo de la I Biental de arte joven realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, 1997, p. 12.

¹⁶³ Al respecto, el curador cubano Gerardo Mosquera escribe en *Copiar el Edén* (libro editado por él mismo) sobre lo que ha denominado como el fenómeno del “tsunami de tinta”, situación que caracterizaría la producción visual chilena contemporánea. Y dice: *“La escena artística chilena tiene rasgos únicos, y uno bien curioso es precisamente la preponderancia del texto sobre la imagen en sus publicaciones (...) Una razón para este tsunami de tinta puede estar en una experiencia de gran interés: la fusión de crítica y arte en algunos catálogos de los años ‘70 y ‘80, muy poco conocida internacionalmente a pesar de su originalidad (...) El gusto chileno por el discurso erudito más que por la crítica directa debe relacionarse también con el peso de la enseñanza del arte en el país, que nuevamente contrasta con la pobreza en este campo prevaleciente en buena parte de América Latina: la gran mayoría de los artistas poseen un diploma universitario en su especialidad (...) Al revisar catálogos, a veces pareciera que los expositores, más que mostrar y comunicar sus obras, buscaran la legitimación de sus mentores o de los ‘maitres à penser’ del arte. Éstos no pocas veces lo hacen mediante elucubraciones o aprovechando la oportunidad del espacio del catálogo y la excusa del arte para elaborar teoría, más que para analizar las obras y comunicar sus sentidos fuera del santuario del arte. Es como si existiese una extraña ecuación: a mayor oscuridad del texto, mayor legitimación de la obra”*

*por cierto el contenido de las obras está en la teoría, pero más allá de la teoría también, por ejemplo, en cómo se entiende fenomenológicamente una obra. En la actualidad, el plano perceptual, menos racional y estrictamente visual no está siendo valorado*¹⁶⁴, critica el artista y académico de la Universidad Católica.

Y Julen Birke agrega: *“No sé si este fenómeno se puede generalizar a todas las universidades, pero efectivamente hay una tendencia a teorizar tanto el discurso que el arte se transforma en algo elitista. Cuando lo teórico supera lo visual, la obra se hermetiza. Mi experiencia fuera de Chile me ha enseñado que es mucho más importante lo visual que lo teórico en un trabajo plástico*¹⁶⁵.

En esta misma línea, Ximena Zomosa recalca: *“Hoy se está academizando excesivamente la forma de trabajar en el plano de las artes visuales. Por eso, lo que estamos tratando de hacer en la galería de Balmaceda 1215 es seleccionar los proyectos que comporten una mayor carga de honestidad por parte de cada artista joven, esa libertad que se toma frente a su tutor, profesores o referencias, ese riesgo autónomo que toma cada uno. En cierto sentido, estamos trabajando en oposición a las escuelas, buscando artistas autónomos, con voces únicas. Sucede que los artistas jóvenes han aprendido dentro de la universidad a presentarse profesionalmente. Entonces la carpeta es impecable, el CD es impecable, la proyección de la sala en 3D es impecable, pero hay que ir más allá de eso. Hay mucho papel couché*¹⁶⁶.

(Gerardo Mosquera, en la introducción del libro *Copiar el Edén*. Ediciones Puro Chile, Chile, 2006, p. 17).

¹⁶⁴ Entrevista realizada por la autora.

¹⁶⁵ Entrevista realizada por la autora.

¹⁶⁶ Entrevista realizada por la autora.

De vocación a profesión, para bien o para mal, la excesiva academización parece ser la salida más efectiva a la hora de triunfar en el árido camino de las artes visuales. A juicio de Enrique Matthey (1954), artista y profesor de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, en cada generación que ingresa a dicha escuela siempre hay un grupo de no más de 10 alumnos que destacan sobre sus compañeros y en los que se vislumbra un futuro esplendoroso.

Sin embargo, agrega el académico, *“terminan resistiendo cuatro, dos o a veces ninguno. Y eso es muy preocupante, pues más que centrarse en sus obras canalizan sus energías en tener que sobrevivir. Durante el último tiempo, con sus pros y sus contra, lo que ha permitido que personas talentosas puedan subsistir y destacarse en esta área es el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile que tiene una ventaja muy interesante, porque ahí ingresa gente que viene de distintas universidades, y todos tienen mucho interés en trabajar. Así es más fácil insertarse en el medio. De hecho, si uno revisa la escena local puede percatarse de que aproximadamente el 70% de los creadores jóvenes que sobresalen en la actualidad, se han formado en este magíster. Es una marca”*¹⁶⁷.

Hoy este “academicismo” ha traspasado las fronteras de las salas de clases instalándose también en los procedimientos de “evaluación” de las obras, como es el caso de los concursos públicos, específicamente el Fondart¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Entrevista realizada por la autora.

¹⁶⁸ Como parte del aumento presupuestario para la cultura, se crea a principios de la década del '90 el Fondo para el desarrollo de la Cultura y las Artes (Fondart).

A juicio de Camilo Yáñez, las obras producidas por los artistas chilenos han llegado a un proceso irreversible de “fonderización”, es decir, “*se explican a nivel de conversación y de texto con objetivos, descripción y fundamentación, dejando de lado la materialidad*”¹⁶⁹. Entonces, agrega, “*hoy no hay obras. Hay muchas ‘ideas’ de obras*”¹⁷⁰.

Esta situación ha sido planteada primeramente y en reiteradas oportunidades por el crítico de arte Justo Pastor Mellado, sobre todo a partir del año 2005 cuando escribió en el diario La Nación: “*El modelo del formulario instala una conceptualización implícita que ritualiza su subordinación a la proyectualidad. Esto puede ser más o menos grave de acuerdo a las áreas en que se postula. El Estado, sólo desde el poder de gestión de los formularios, define los límites de la creación, estableciendo el triángulo propositor de Objetivos-Fundamentos-Descripción. Bajo cuerda opera la ideología del ‘impacto social y cultural’, que aparece como una condición no escrita de su necesidad. Tenemos, entonces, por un lado, la política reductiva del ‘Formulario’. Pero por otro lado, nadie ha escrito sobre la repartición de los poderes fácticos en el campo de las artes y de la cultura. Esto determina la política de selección de los agentes de evaluación del fondo, que expresan las políticas reparatorias de sus grupos de referencia objetiva. De este modo, desde la administración se maneja la línea editorial de cada versión, de acuerdo a la percepción de los malestares sectoriales agremiados y convertidos en grupo decisorio*”¹⁷¹.

¹⁶⁹ Entrevista realizada por la autora.

¹⁷⁰ Entrevista realizada por la autora.

¹⁷¹ MELLADO Justo Pastor, “Fonderización del arte”, diario La Nación, Santiago, 29 de mayo de 2005.

Y luego agrega: *“Si el Estado destina fondos para favorecer la creación, ¿no es acaso para fortalecer su vanidad orgánica en el concierto de las naciones? Pero en Chile todo eso es plata perdida en reparación asistencial. Esto me ha conducido a reconocer una situación que impide el desarrollo del arte chileno contemporáneo. El arte chileno se ha convertido en un ‘arte de formulario’. El arte chileno se ha ‘fonderizado’. Lo paradójal es que el colapso no reconocido del modelo ha sido garantizado por los propios artistas, que en sentido estricto, no han disuelto la culpabilidad de serlo en una formación social dominada por el discurso encubridor de la equidad. Esto quiere decir que sus obras no han estado a la altura de la justificación programática de destinar fondos a la creación. La razón reside en que no se trata ya de apoyo a la creación, sino tan solo de asignaciones compensatorias a artistas que carecen tanto de ‘carrera’ como de ‘inscripción’. Los evaluadores reproducen el síndrome reparatorio. Los funcionarios de Estado que han estado a la cabeza del Fondart, han sido puestos allí para reproducir condiciones de sujeción de las prácticas artísticas a unas políticas de reparación interna de franjas de artistas expuestos a crisis constantes de reconocimiento. Los fondos privilegian el desarrollo de la convención cultural, en contra de la radicalidad formal de las prácticas artísticas. Las artes se subordinan a la cultura. De esto hay que discutir. El Fondart ha sido extremadamente eficaz en esa política de reducción punitiva de las artes. Su rol en la consolidación de la línea editorial que sostiene la existencia del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes ha sido fundamental. Eso podría explicar la impunidad administrativa de su gestión”*¹⁷².

¹⁷² Ibidem.

A juicio de Guillermo Machuca y María Berríos, el Fondart constituye, sin duda, un gran aporte para la producción estética nacional, no obstante, al igual que Mellado, reconocen que es necesario hacer una revisión crítica de sus efectos en el campo del arte contemporáneo local: *“Se percibe que determinados trabajos han comenzado a manifestar una tendencia hacia la ‘burocratización del arte’, llevando a algunos artistas a condicionar la producción de obras al resultado del concurso por obtener dichos fondos. Esta ‘fondarización del arte’ —presente incluso en la negativa a postular, obedeciendo inversamente a la misma lógica— se vuelve un dilema para muchos artistas que entran en negociaciones y luchas muy similares a las que se dan en otros circuitos respecto al arte ‘comercial’. El Fondart como deseo y aversión crítica siempre está presente”*¹⁷³.

*“El Fondart permite que existan más artistas trabajado en arte; y eso es muy bueno. Lo que no es bueno es que se instale como la única manera de vivir del arte y que todos los otros actores comprometidos en el mundo del arte (galerías, museos, mecenas, artistas) adopten este modelo como el único. Esa sumisión me parece perversa”*¹⁷⁴, agrega Ignacio Gumucio.

Asimismo, Gonzalo Díaz sentencia: *“Mucho se ha hablado de la ‘fondarización’ del arte contemporáneo chileno. Aunque los motivos que se han esgrimido provienen casi exclusivamente del resentimiento personal del autor del epíteto, hay algo de razón en esto. El Fondart no es un concurso para el desarrollo del arte contemporáneo, sino de financiamiento de ‘obras ya hechas’, aunque no*

¹⁷³ MACHUCA Guillermo y BERRÍOS María, “Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile”, en *Copiar el Edén*. Ediciones Puro Chile, Chile, 2006, p 78.

¹⁷⁴ Entrevista realizada por la autora.

estén producidas. No deja ningún espacio a la experimentación y a las pruebas de menor rango. Esta característica, que proviene de la desconfianza de la burocracia hispano-católica —los premiados deben ser castigados—, ha llegado a influir negativamente en la formulación de los proyectos. Los artistas, en su mayoría, se han encuadrado en la letra del formulario y en la narrativa farandulera del concurso —en la que participa anualmente con protagonismo mediático el mismo crítico autor de la noción mencionada— bajo el temor moral explícito de hacer uso de dineros públicos, los que siempre serán inmerecidos. Los proyectos han llegado a tener la estructura temerosa de lo correcto y de lo que se vislumbra como ajustado a un ‘mainstream’ nacional ministerial”¹⁷⁵.

Pero, por otra parte, Magdalena Atria agrega: *“El Fondart ha sido fundamental para permitir a muchos artistas desarrollar su trabajo con libertad económica. En este sentido es un lujo que tenemos y no valoramos los artistas chilenos. Sin embargo, creo que hay algunos aspectos en los que ha influido negativamente. Lo negativo, a mi juicio, es la estrechez de ciertos criterios en la evaluación, como el de ‘impacto social’, puesto que introduce un elemento distorsionador al impulsar a los artistas a plantear proyectos de ‘alto impacto’, que resultan —en la gran mayoría de los casos— populistas o basados en concepciones erróneas del ‘arte público’, como la ingenuidad de pensar que cualquier trabajo que esté ubicado en ‘la calle’ establece una relación más participativa por parte del público y tiene por tanto mayor ‘impacto’. El verdadero impacto de una obra de arte no debería medirse cuantitativamente”¹⁷⁶.*

¹⁷⁵ Entrevista realizada por la autora.

¹⁷⁶ Entrevista realizada por la autora.

Mario Soro, en tanto, también reconoce los pros y contra de este método de financiamiento: *“El Fondart es una esperanza frente a las dificultades enormes que implica el emprender por sí mismo y el temor al fracaso. Entonces, qué mejor que tener un padrino que te permita avalar y llevar de manera respetable un proyecto hasta el final. Con el Fondart siempre habrá alguien que te controle porque hay que rendir cuentas día a día y hay que trabajar con ciertos tiempos. Sin embargo, creo que hay muchos aspectos en que se puede perfeccionar. Por ejemplo, creo que se deberían generar espacios intermedios, pues hoy no hay un Fondart para disciplinas como el diseño o la arquitectura, por ejemplo”*¹⁷⁷.

Por último, y aunque si bien reconoce que como todo sistema de financiamiento el Fondart puede mejorarse, Marcela Moraga hace énfasis en la responsabilidad que deben asumir los propios artistas a la hora de postular a un concurso como éste. *“El Fondart es de gran ayuda sobre todo cuando quieres hacer un proyecto en tus primeros años, es algo que te sirve como experiencia, como trabajo y también para armarte como artista profesional. Me imagino que siempre habrá obras señaladas como ‘tipo Fondart’, porque es un fondo estatal, bajo el gobierno de turno, pero hay muchos casos donde el Fondart no es ninguna influencia, y el artista presenta su obra como la quiere y es así como se realiza. Fondos estatales hay en mucho países, el problema en Chile es que se cuestiona demasiado, como si fuera dicha institución culpable de un cierto tipo de obras, pero finalmente las obras las hacen los artistas. Es claro que la institución aún no es manejada de la mejor forma, pero de que mejore dependerá también de que los*

¹⁷⁷ Entrevista realizada por la autora.

*artistas sean honestos, o sea, no presentar un proyecto pensado para el Fondart, sino pensado en relación a tu línea de trabajo*¹⁷⁸.



Ignacio Gumucio

“Nocturno”

Crédito: www.portaldelarte.cl

¹⁷⁸ Entrevista realizada por la autora.

Capítulo 4

Hacia un intento de definición

“No me contradigo, es que habitan en mí multitudes”.

Walt Withman

En pocas palabras, y tras presentar esta gran cantidad de antecedentes, estamos en condiciones de afirmar —como ha planteado Mellado— que *“la transición democrática no cancela la dimensión política de las obras, sino que las hace más opacas y complejas”*¹⁷⁹. Es decir, quizás más que un vaciamiento, hoy se puede constatar que “lo político” en las obras generadas por los artistas chilenos contemporáneos debe buscarse más allá de la literalidad, la denuncia o de ciertas contingencias particulares. En este nuevo escenario, las obras actuales difícilmente podrían encarnar ciertos contenidos formales y narrativos de índole socio-político tal cual habían sido producidos por el arte chileno desde la década de los '60 hasta la recuperación democrática pues, como comentábamos, el contexto cambió y, por ende, la concepción de lo político en el arte también sufrió modificaciones.

Aceptando esta premisa, entonces, cabe ahora preguntarse ¿qué sería lo político en el arte hoy? Según parece, esta pregunta tenía una respuesta medianamente consensuada en época de “guerra” —como argumentaban algunos artistas—, pues prácticamente todos los esfuerzos apuntaban a resistir y sobrevivir. Por el contrario, en un contexto globalizado como el que advertimos en nuestros días, esbozar una respuesta a esta pregunta se ha transformado en un desafío de proporciones.

¹⁷⁹ MELLADO Justo Pastor, “La escena de los 90”, en *Copiar el Edén*. Ediciones Puro Chile, Chile, 2006, p 124.

No obstante, es válido plantear aquí un intento de definición en la voz de los propios teóricos y artistas nacionales. ¿Qué sería lo político en el arte hoy? Examinemos algunas respuestas.

Nelly Richard, crítica de arte: “¿Es lo mismo hablar de ‘arte y política’ que decir ‘lo político en el arte’? En el primer caso, parece establecerse una relación de exterioridad entre la serie ‘arte’ (un subconjunto de la esfera cultural) y ‘la política’ como totalidad histórico-social con la que el arte entra en diálogo y comunicación, en solidaridad o conflicto. En el segundo caso, ‘lo político en el arte’ designa más bien una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos. La relación entre ‘arte y política’ supone, así formulada, una vinculación expresiva y referencial que descansa en una correspondencia lineal entre forma y contenido, como si el ‘contenido social’ fuese un dato ya elaborado con anterioridad a la obra: un dato que dicha obra debe luego tematizar según un determinado registro de equivalencias y transfiguraciones de sentido. Al contrario, ‘lo político en el arte’ rechaza esta correspondencia dada entre forma artística y contenido social, y que pretende desmontar las operaciones de signos y las técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. ‘Lo político en el arte’ nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológica-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática que busca seducirnos con las pautas visuales de consumo como única escenografía de la mirada”¹⁸⁰.

¹⁸⁰ RICHARD Nelly, “Arte y política; lo político en el arte” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005, p. 17.

Guillermo Machuca, teórico del arte: “En el caso particular de Chile hay un vaciamiento que no es inmediato al retorno de la democracia, porque la primera producción local después del fin de la dictadura sigue tratando con narraciones políticas similares, como es el caso de Mario Navarro o Voluspa Jarpa. En un segundo momento (con la irrupción en escena de artistas como Iván Navarro o Patrick Hamilton), en cambio, lo político es desplazado por lo contextual o por discursos en torno a minorías o grupos subalternos. Precisamente, para mi lo político tiene que ver con un análisis contextual, o sea, asumir el contexto de la producción y el consumo, y tratar de establecer una relación de amor y odio con ese entramado. Sin embargo, otros proponen, por ejemplo, que el arte es político en la medida de que sea espeso y rompa la lógica transparente del mercado o de la comunicación periodística (...) Pero también uno podría preguntarse ‘¿es político el arte que es correcto a nivel social en la medida en que contribuye a nivel de mensaje (o contenido) o el arte que se declara individual y se desliga del contexto pero instala zonas de reflexión visual?’. Las definiciones son históricas, coyunturales, entonces no hay una sola definición sobre lo que es político en el arte”¹⁸¹.

¹⁸¹ Entrevista realizada por la autora.



Iván Navarro
"Lámpara sin casa, la chupa-jugo" (2004)
Crédito: www.brooklynart.com



Iván Navarro
"Atajos" (2005)
Crédito: www.askart.com

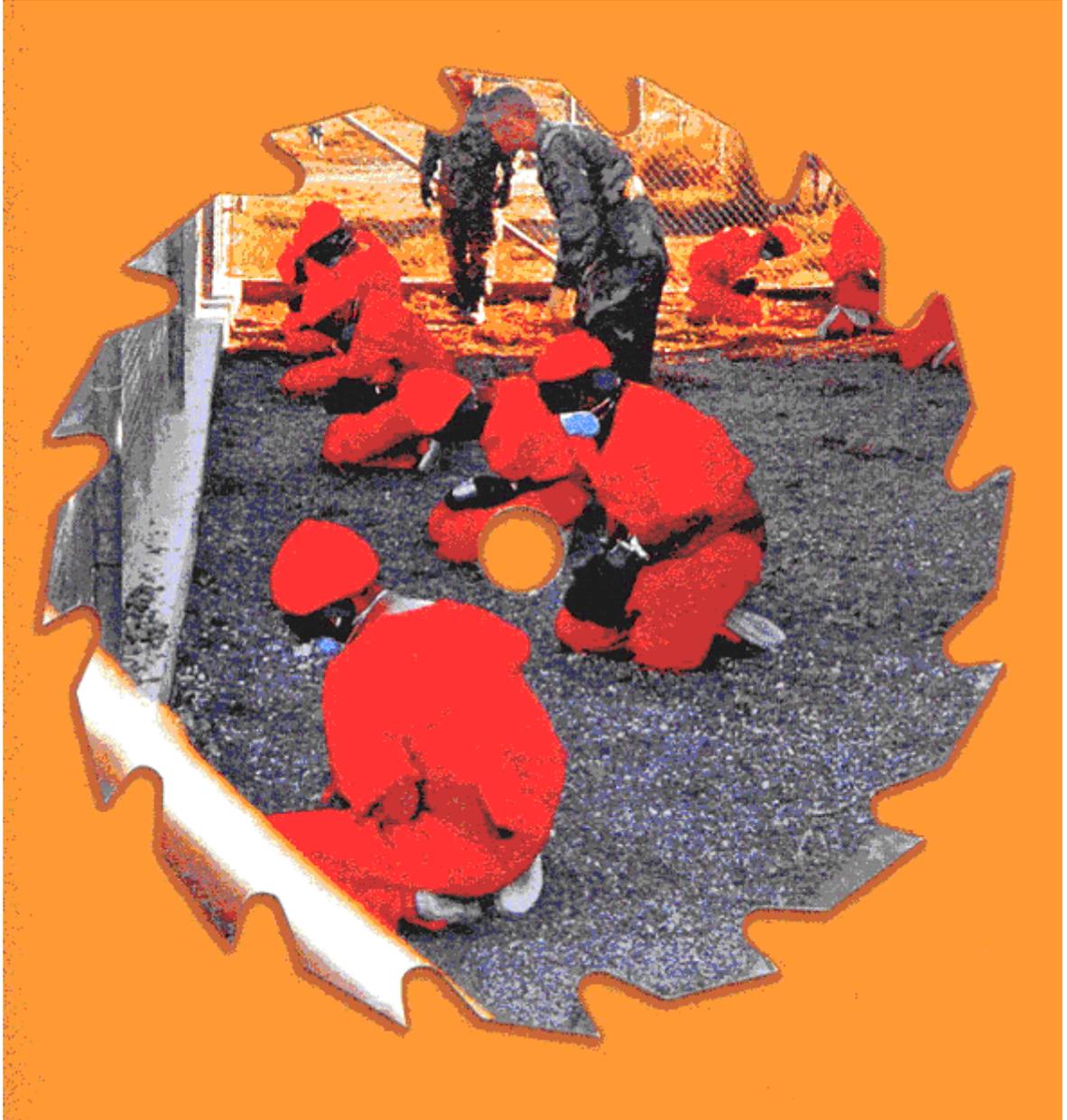
Mario Navarro, artista visual: “Creo que mis trabajos son políticos pero bajo la perspectiva del contexto en que me tocó vivir. Mi familia y yo lo pasamos mal en la dictadura; entonces yo hablo de política, pero a partir de mi historia personal, que está plagada de cosas que ocurrieron durante esa época. Esto es problemático porque la dictadura es lo más conocido afuera, en el plano internacional; entonces muchos podrían pensar que me estoy aprovechando de ese dato para hacerme famoso. Yo tengo esa dificultad porque mi historia personal forma parte del estereotipo de la mirada extranjera sobre Chile, que aún piensa que aquí seguimos agobiados por la dictadura. Y sí, uno está agobiado, pero de otra forma. A mí no me interesa remedar el discurso político de la izquierda a través de mis obras. Lo que me atrae es entrar en otro tipo de diálogo con la historia, un diálogo que considere relatos personales y hechos más pequeños. Mi trabajo es político pero a un nivel personal, casi familiar”¹⁸².

Patrick Hamilton, artista visual: “Aquí en Chile, es cierto, mi generación se dedicó a hacer juegos de lenguaje y quizás no atendió algunos problemas que existían, y siguen existiendo, y seguirán existiendo, como la desigualdad social. Por ejemplo, no veo por qué los pobres de Rumania tienen que ser distintos a los pobres de Chile. Pero también hay que tener en cuenta que existe en el arte contemporáneo una categoría ligada a lo ‘políticamente correcto’, concepto que inventaron los ‘gringos’ para definir un tipo de artistas —muy bastardos a mi juicio— que usufructúan de temas sociales delicados para armar carrera artística. Es decir, artistas que asumen impostadamente ciertos temas como estrategia de obra. Y quizás Alfredo Jaar es uno de los emblemas de esto. Si hay algo que le

¹⁸² Entrevista realizada por la autora.

critican es esa supraconciencia tipo Bono o Sting respecto a la miseria del mundo, cuando el tipo hace obras millonarias que se venden en miles de dólares en galerías que están en los barrios más sofisticados del mundo (...) Yo enfrento la relación entre arte y política en mis obras de una manera distinta. Mi trabajo es político en el sentido de que abordo las consecuencias de los procesos globalizadores sobre Chile en la transición. Por eso trabajo con el tema de la cosmética, y utilizo la metáfora del revestimiento, o las postales como imagen estetizada de los lugares. Por un año y medio he desarrollado un trabajo sobre *Sanhattan*, el barrio financiero, y estructuras que tienen que ver con el poder económico y el triunfo del neoliberalismo. Aquí no se refleja lo político en el sentido del puño en alto, de la víctima; sino que lo político entendido como una lectura de contexto. Ahora, eso respecto a mi trabajo. En términos generales no podría definir que es lo político en el arte chileno de hoy, porque no lo veo tan claro. Hay ciertos filósofos que dicen que todo es política y bajo esa perspectiva cualquier gesto podría tener un rendimiento político, incluso replegarse hacia lo íntimo o lo doméstico, desde una perspectiva femenina, por ejemplo. Otros piensan que lo político en el arte chileno de hoy es la forma en que un artista se desplaza, y los movimientos que hace para instalarse. En este sentido, hay que definir si entendemos lo político como tema o lo político como operación. O sea, ¿es político lo obvio temáticamente hablando o la operación riesgosa de desplazamiento de cuestiones que tienen que ver con política estética? ¿Forma o contenido? ¿O una conjunción de los dos? Cuando voy a una bienal y veo arte africano, asiático o de Medio Oriente, por ejemplo, me parece tan clara la relación entre arte y política, pero eso sucede porque también es demasiado evidente. Yo abogo por desterrar la imagen de lo político en el arte como una cuestión temática

obvia que raya en lo políticamente correcto. Eso de andar de Sting por la vida no me parece bien. No creo en el arte mesiánico”¹⁸³.

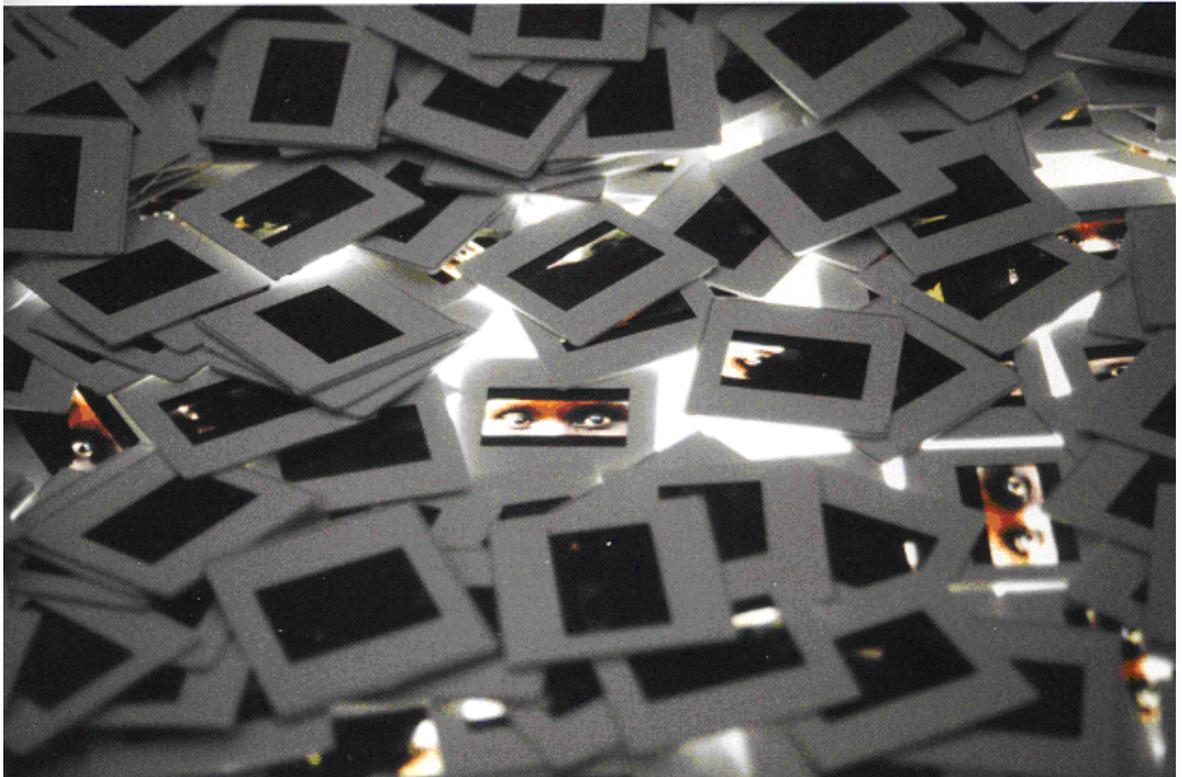
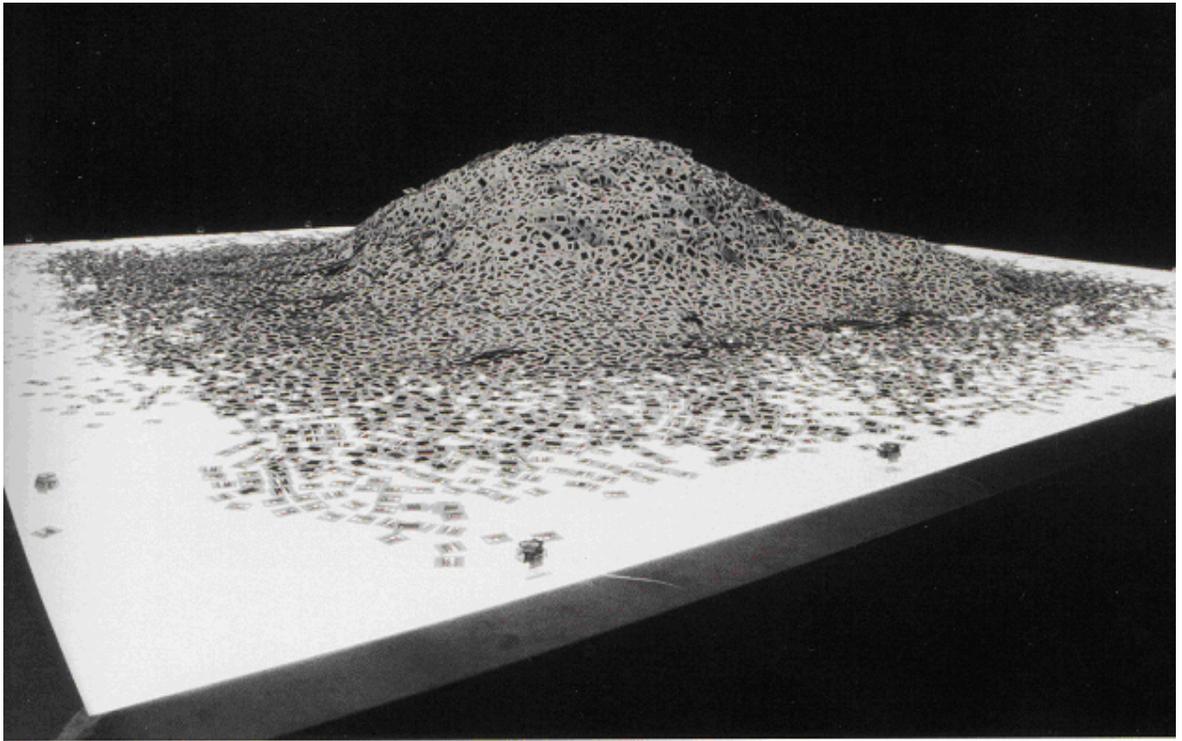


Patrick Hamilton
"Guantánamo" (2003)
Crédito: Copiar el Edén.

¹⁸³ Entrevista realizada por la autora.

Camilo Yáñez, artista visual y coordinador del área de Artes Visuales del Centro Cultural Matucana 100: “Hay situaciones que me tocan generacionalmente sobre las cuales me parece interesante hablar en mi obra. En términos generales, mi trabajo busca conectar cierta posibilidad de lectura de las utopías socialistas con ciertas posibilidades de lectura de las utopías de las obras ópticas o cinéticas, en relación a su simulación de movimiento, su ilusión perceptual. Finalmente la utopía socialista en Chile era una ilusión perceptual, del mismo modo en que el arte óptico es una ilusión perceptual. Entonces yo tomo ciertas estructuras o ciertas piezas de la historia del arte, que reinterpreto mezclándolas con ciertos signos políticos locales para hablar de esa frustración utópica (...) Ahora, establecer una definición sobre lo político en el arte es un asunto complicado. Uno podría preguntarse: ¿Quién es más político, Alfredo Jaar o Santiago Sierra? Porque Jaar hace operaciones de representación de problemas políticos, pero Sierra es directamente político, en tanto tensiona los códigos sociales de comportamiento. En definitiva, todo arte para ser político tiene que ser un *off sider* y ubicarse fuera del campo del arte. Ergo, no lo vemos, no nos permitimos verlo. Entonces estamos en una trampa, jugamos a hacer obras políticas pero en verdad esas operaciones no transforman políticamente nada, sólo señalan cosas”¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Entrevista realizada por la autora.



Alfredo Jaar
"The eyes of Gutete Emerita" (1996)
Crédito: Copiar el Edén.

Pablo Ferrer, artista visual: “Creo que todos los trabajos tienen una lectura política, sólo que en algunos es más clara por una voluntad de visibilidad asociada a este aspecto. Ahora, si entendemos la política como un modo de gobernar, como el poder de determinar el presente y predisponer lo por venir manifestado en el actuar de diversas instituciones; y tenemos claro que este proceder está determinado por herencias ideológicas, dependencias económicas y estructuras familiares; creo que se podría detectar en las obras diversos modos de relación con estas estructuras: hay obras que son frontales al delatar estas estructuras; hay otras que lo hacen desde el interior de las instituciones artísticas; hay también casos especiales en que la obra permanece impávida frente al contexto, y, dependiendo del caso, podrían leerse como un tipo de resistencia (...) Ahora, ¿qué sería lo político en mis obras? Ésa es la pregunta del millón. Pienso que en mi trabajo recorro a diversos estereotipos; no sólo son artísticos, también proceden de la cultura de masas, de la literatura, etc. Y yo los empleo. Tal cual, les doy trabajo. Los estereotipos son en el momento de su configuración el resultado de contextos. Hoy, desocupados y disponibles, son como imanes de fantasmas. Cuando uno le da trabajo a un estereotipo, esto es, cuando uno lo hace aparecer, es como convocar fantasmas. Sólo que en mi caso les doy un trabajo que no acostumbran tener. Este cambio de empleo, este uso más o menos perverso, hace aparecer algo que comienza a ser parte de lo posible. ‘Todo lo posible’ es el terror de toda institucionalidad, partiendo por la del sujeto. Sin embargo, lo curioso es que por más disruptivas que sean las obras, entran campantes en la institucionalidad artística. Por esto no me planteo hacer obras

que pretendan cambiar las cosas, sólo intento hacer imágenes que en su intensidad tengan que ver conmigo y con el mundo en que vivo”¹⁸⁵.



Pablo Ferrer

“Still life N°3” (El juramento de los Horacios – David, 2003).

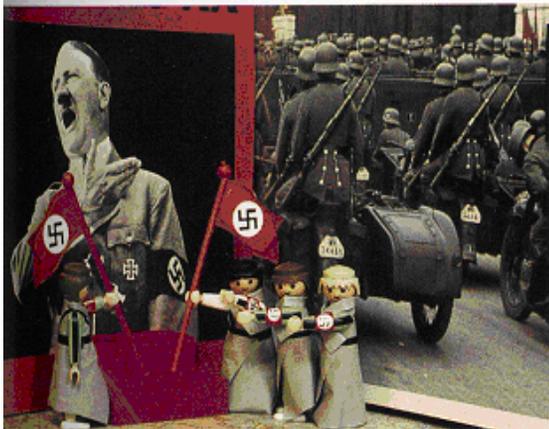
Crédito: Copiar el Edén.

¹⁸⁵ Entrevista realizada por la autora.

Marcela Moraga, artista visual: “En estos momentos yo veo el arte en una gran crisis, el asunto del mercado del arte es más fuerte que cualquier idea artística. Y a esto se agrega un desinterés general por las ideas y lo político. Entonces, son muy pocos los casos de artistas que desarrollan un discurso político en sus obras. Dentro de ellos, se destacan artistas que trabajan con proyectos en situaciones reales de conflicto, como Alfredo Jaar, por ejemplo. Artistas que ya no hacen obras como productos, como una fotografía o una pintura, sino obras-proyectos donde se involucran situaciones reales, con seres humanos y sus problemas, y que pueden tardar años. En mi caso, muchos de mis trabajos están relacionados a esta experiencia que entabla el ser humano con un mundo virtual, falso, de maqueta¹⁸⁶. Una constante ha sido la problemática del cuestionamiento de la realidad —cómo se asume una experiencia de realidad en un mundo cargado de información y espectáculo— y cómo se nos hace frágil la idea de creer en algo cuando las ideologías han desaparecido y sólo nos queda la risa y la ironía, como el gran fin de una cultura milenaria. Desde este punto de vista, mi trabajo cuestiona al espectador sobre el mundo que estamos construyendo, la vida de ciencia ficción que se nos viene encima y, bueno, esta crítica busca ser política”¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Por ejemplo, y en palabras de Moraga, su obra “Personajes Siglo XX” *“es una serie fotográfica que tensiona momentos históricos de la humanidad ocurridos en el siglo XX. Ellos son clasificados como una simple escena de un juego Playmobil, con todas sus piezas para jugar a la historia. Desde la perspectiva de la historia chilena, Allende aparece como médico (él era médico) no como líder político, esto porque su mandato fue truncado, no alcanza ni lo dejan empezar algo, entonces es una figura que tiene ideas de Lenin y es eliminado por el fascismo, y esto habla de la ambigüedad de nuestro país, estar entre la derecha y la izquierda. Realicé obras con los juguetes Playmobil porque siempre me llamaron la atención, desde niña. Luego me doy cuenta de lo que significa para un niño jugar con ellos; plantearse una replica de la sociedad, pero donde esta todo en regla, feliz, cada cual es clasificado, no hay situaciones ambiguas ni marginales, entonces esto se relaciona a lo de cuestionarse la realidad como un mundo falso, de maqueta, de escenario, de publicidad”* (Entrevista realizada por la autora).

¹⁸⁷ Entrevista realizada por la autora.



Marcela Moraga
 "Personajes del siglo XX, play Hitler, play Allende, play Lenin" (2003)
 Crédito: Copiar el Edén.

Gonzalo Díaz, artista visual, académico y Premio Nacional de Arte el año 2003: “Lo político en el arte hoy es lo mismo que ayer y que siempre. Toda gran obra de arte es siempre una construcción máximamente política. Como dijo una vez Adolfo Couve, ‘el tema es el opio del pueblo’, frase que he rescatado del olvido para ponerla como emblema en los programas de estudio de mi taller de pintura en la escuela de arte de la Universidad de Chile. Hay algunos artistas que han ‘tematizado’ la dictadura, el fascismo, la explotación de la clase obrera y que son artísticamente reaccionarios y pedestres, que es lo mismo (...) Sobre lo político en mis obras, cabe precisar que ciertos trabajos que he realizado tienen un referente externo más explícito que puede ser relacionado con una dimensión política, como por ejemplo, la instalación de 1989 llamada *Lonquén*¹⁸⁸. Pero el caso histórico de Lonquén —la matanza de una familia completa de campesinos, la confesión eclesiástica de unos de los asesinos, el descubrimiento secreto de los cuerpos y el siguiente juicio, etc.— ¿es un ‘hecho de carácter político’ solamente? Otra cosa es que cualquiera sea el ‘referente temático’, la obra sea o no sea política. Se habla de ‘artistas de izquierda’, de ‘artistas políticos’ o de ‘obras políticas’ sólo cuando en ellas se ilustra con cierta truculencia realista o expresionista ‘una realidad’ que se relaciona sueltamente con lo político. Sólo una obra es política cuando en ella coinciden los procedimientos y los referentes temáticos o narrativos o dicho más exactamente, cuando estos referentes son los procedimientos mismos”¹⁸⁹.

¹⁸⁸ La obra refiere al hallazgo en 1979 —en la mina de cal de Lonquén— de los restos de 15 campesinos desaparecidos durante el régimen militar. Fue el primer caso de detenidos desaparecidos investigado por la justicia, no obstante, a los victimarios se les aplicó la Ley de Amnistía.

¹⁸⁹ Entrevista realizada por la autora.



Gonzalo Díaz
"Lonquén 10 años" (1989)
Crédito: Copiar el Edén



Gonzalo Díaz
"Rúbrica" (2003)
Crédito: Copiar el Edén

Magdalena Atria, artista visual: “Hoy lo político —y no sólo en el arte— está alejado de los grandes discursos. En lugar de la ‘macropolítica’ que abordaban los artistas de generaciones anteriores, hoy podríamos hablar de una ‘micropolítica’, que tiene que ver con señalar más que con transformar, con acercarnos a la realidad de un modo ‘otro’, con establecer relaciones entre imágenes, espacios o situaciones que proponen nuevos discursos para esas imágenes, espacios o situaciones, diferentes a los discursos oficiales o habituales. Por ejemplo, la elección de materiales en mi trabajo es una opción política, en el sentido de proponer una inversión de los valores asignados a ‘lo adulto’ versus ‘lo infantil’; lo ‘artístico’ versus lo ‘artesanal’; lo ‘permanente’ versus lo ‘efímero’”¹⁹⁰.

Mario Soro, artista visual: “Toda mi obra es política, aunque quizás no lo suficiente. En mi caso, esto pasa por el intento de hacer visible las redes. Mi opción por las artes visuales parte por esa cuestión, es decir, por superar la condición opaca de los mapas políticos. Y son opacos porque no permiten visualizar las redes que alimentan la constitución de esos mapas. Pero además hay que considerar que no hay un mapa, sino que hay muchos mapas sobrepuestos, y eso constituye un diagrama dinámico de flujos que hay que dar a ver. En resumen, un artista comprometido políticamente sería el que da a ver. Y ese es el principal rol de lo político en mi trabajo. Eso sí, no todo mi trabajo es político pues, claro está, las virtudes públicas y los vicios privados se comunican, toman once juntos. Son momentos. Uno tiene derecho a la esquizofrenia, a mostrar esa reserva interior y preocupaciones éticas de uno mismo. En los sujetos

¹⁹⁰ Entrevista realizada por la autora.

y en las sociedades también, siempre hay obscenidad, situaciones inconscientes y perversiones dando vuelta”¹⁹¹.



Mario Soro
“La mesa de trabajo de los héroes II” (2001)
Crédito: Chilean art crossing borders.

¹⁹¹ Entrevista realizada por la autora.

Ignacio Gumucio, artista visual: “Hay que distinguir el arte sobre la actualidad política y lo político en el arte. Esto último analiza las relaciones de poder en la actividad artística y plantea nuevas formulaciones de esta relación y del papel de arte en la sociedad (...) Mi impresión es que lo político, lo social y lo cotidiano/privado/intimo/doméstico, todos estos temas, estuvieron presente en los ‘60, ‘70, ‘80 y ‘90. En los ‘80, por ejemplo, lo doméstico era un tema mucho más recurrente de lo que se recuerda. Creo que mi generación encontró en temas como, por ejemplo, el paisaje, una cierta liberación de la cartuchonería y la moralina de lo socio-político”¹⁹².

Voluspa Jarpa, artista visual: “No creo que lo político esté ausente en las obras actuales, lo que sí estoy segura es que no ha habido una masa crítica capaz de captar y leer los desplazamientos de lo político en una sociedad que no es blanco y negro. Entiendo que los fenómenos de género, la desigualdad social, la globalización, lo íntimo exhibido en el espacio público, son problemas políticos de una sociedad en democracia. El lenguaje artístico surge desde el choque y la caída de y en lo real. No es autónomo. Para ser mas precisa, la expresión y elaboración de la subjetividad atravesada por los distintos estamentos (sociales, sexuales, económicos, geopolíticos, etc...) son lo político de las obras de hoy. ¡El punto es quién lo ve! En mi caso particular, lo político reside en creer que el arte tiene un rol simbólico y una capacidad de lenguaje que otros medios no tienen para que mi subjetividad se conecte con otras subjetividades de manera empática y significativa”¹⁹³.

¹⁹² Entrevista realizada por la autora.

¹⁹³ Entrevista realizada por la autora.

Bruna Truffa, artista visual: “En la actualidad, lo político en el arte pasa por ser contingente, por tratar de de-velar nuestra época y realidad como país. En este sentido, la dimensión política de mis obras radica en mi insistencia por hablar de nosotros como sociedad; en citar en mi obra nuestra idiosincrasia como pueblo latinoamericano (...) Para mi fue clave vivir muchos años en el extranjero, porque cuando volví a Chile me di cuenta de que en un lapso de cinco años el país había dado un vuelco terrible en su imagen y se había transformado en un país neo liberal, modernista, poco apegado a sus principios fundamentales, y eso fue bastante chocante. Entonces, desde afuera y con una mirada de cariño, traté de indagar en lo nuestro. Siempre he buscado caminos para que el arte se haga más masivo. Es necesario hablar de cosas simples, comunes, sin demasiadas pretensiones de generar grandes discursos, complejos y eclécticos. Hay que evitar que el arte se vuelva tan críptico, porque deja al espectador afuera”¹⁹⁴.



¹⁹⁴ Entrevista realizada por la autora.



Bruna Truffa

"Territorio doméstico" (2005)

Crédito: Catálogo de la exposición "Territorio doméstico", 2005.

A modo de conclusión

“Como usted debe saber, los equívocos han sido considerados siempre como una forma inferior de agudeza; sin embargo, yo los encuentro una fuente de estímulos, tanto por lo que se refiere a su sonido real como al significado inesperado que surge apegado a los disparates. Para mí esto representa un campo infinito de distracción, que se tiene siempre a la mano. Algunas veces, aparecen cuatro o cinco niveles distintos de un significado. Si se le introduce una palabra familiar en un ambiente extraño, se obtiene algo comparable a la distorsión en la pintura; algo verdaderamente sorprendente y nuevo”
Marcel Duchamp

Como señalamos anteriormente, el referente más importante al hablar de espacio público es aquel modelo burgués o ilustrado, que vincula el surgimiento de la opinión pública a la “reunión” de ciertas personas —que arrancan del plano privado— en un espacio mediador, donde se discute sobre asuntos de interés general. A diferencia de la época medieval —donde la nobleza gobernante se contentaba con ofrecer al pueblo el espectáculo del poder— el espacio público burgués ofrecía a los ciudadanos la posibilidad de debatir con el poder gubernamental. Es decir, individuos privados, haciendo uso de su propia razón crítica, se transforman en un “público”.

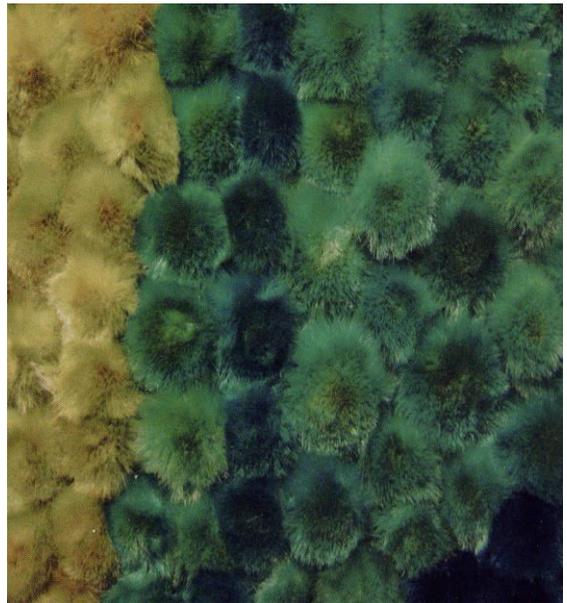
No obstante, este modelo —que alcanzó su auge en el siglo XVIII— fue perdiendo vigencia debido a múltiples razones. Entre ellas, ciertamente, podemos señalar el auge de diversos procesos industriales, el desarrollo de la alfabetización, los nuevos impulsos que adquiere la prensa moderna y, sobre todo, la instalación de un Estado eminentemente “administrativo”. Todas estas transformaciones contribuyeron a la decadencia del espacio público burgués, borrando la clara distinción entre los ámbitos público y privado (e íntimo).

¿Público, privado, íntimo? Cada vez es más difícil definir con propiedad a qué alude cada uno de estos términos. Pero en general, público y privado se pueden entender más fácilmente si los oponemos en términos de una dicotomía. Es decir, uno es todo lo que no es el otro. Si lo público corresponde al ámbito del interés público, a los asuntos de Estado, a lo que usualmente se llama el “bien común”, lo privado remite, entonces, al plano más restringido de lo doméstico y familiar, de aquellas cuestiones que no necesariamente deben ser transmitidas en forma masiva¹⁹⁵.

Lo íntimo (el término proviene del latino *íntimus* que significa “lo más interior”), por el contrario, debemos ubicarlo fuera de esta dicotomía, pues tiene su origen en el fuero interno del individuo y corresponde al ámbito psicológico, que comprende las pasiones del corazón, las tendencias sexuales, los pensamientos de la mente, las satisfacciones de los sentidos, los valores morales y religiosos y las orientaciones ideológicas.

Sin embargo, y aunque a simple vista parezcan definiciones acotadas e inamovibles, en la práctica nos podemos dar cuenta que las transformaciones políticas y tecnológicas de las últimas décadas han trastocado el sentido clásico de estos términos, hasta el punto que la distinción entre ellos resulta prácticamente inexistente. Hoy identificamos una desarticulación de la dicotomía entre los términos de público y privado, básicamente —como lo explicita Leonor Arfuch— por la insistencia de vidas privadas en el horizonte de lo público.

¹⁹⁵ Lo privado puede involucrar instituciones y relaciones sociales, como la familia, los amigos, etc., en cambio, la intimidad carece de una dimensión social.



Mónica Bengoa
"Sobrevigilancia" (2001)
Crédito: Copiar el Edén.

En la actualidad, los espacios del arte y la comunicación incluyen abiertamente la esfera íntima y los medios masivos se han instalado como el escenario perfecto a la hora de publicitar lo privado. De este modo, notamos que hay un auge de los pequeños relatos y un retorno del individuo —no de la razón— como correlato de la tan anunciada muerte de los grandes sujetos colectivos; a la vez que se disuelve la idea misma de comunidad y se consolida, como nunca, lo narcisista y lo individual.

Este traslado epistemológico tiene sus consecuencias en variados ámbitos de la vida, sobre todo en planos tan “públicos” como la política. A juicio de Arfuch, la *“disolución de lo político en sus términos argumentativos (...) está relacionada aquí con el ascenso del ámbito privado y la tendencia al ensamblamiento de ambas esferas, con una marcada derivación hacia lo íntimo, una de cuyas consecuencias mayores es la personalización de la política, el peso decisivo que adquiere la vida privada, la dimensión subjetiva, el carisma, en la construcción de imagen y la representación pública de los candidatos”*¹⁹⁶.

En los nuevos contextos públicos se ha abandonado el orden de la letra o la escritura, y en su reemplazo se instaura la virtualización, el consumo y el narcisismo. Así, *“el ‘nuevo diseño socio cultural’ se articula ya no a partir de ‘grandes relatos’ ni de textos canónicos”*¹⁹⁷ sino gracias a unas legitimidades que

¹⁹⁶ ARFUCH Leonor, “Lo Público y lo Privado en la Escena Contemporánea: Política y Subjetividad”, p. 8.

¹⁹⁷ A juicio de Carlos Ossandón, *“abolido el referente y el significado, lo que queda son brillos, expresividad, ars combinatoria, pulsiones tecno-mediáticas y mercantiles y no propiamente sentidos o ideologías. Estas transformaciones hacen algo más que debilitar los ingredientes propios del espacio ilustrado o liberal, más bien le quita su peso: las ideas son reemplazadas por estímulos, las profundidades por superficies, las convicciones por seducciones, los narradores por*

*se hayan en los distintos 'juegos de lenguaje', flujos, combinaciones verbo-icónicas y estético-mercantiles que las nuevas mediaciones y el consumo realizan a diario*¹⁹⁸.

¿Cómo analizar hoy, entonces, lo público y lo privado bajo el imperio de las nuevas tecnologías y la globalización? Para dar respuesta a esta pregunta, la autora argentina Leonor Arfuch propone que, en primer lugar, más que un desbalance entre los términos aludidos hay una imbricación entre ellos. En este contexto, afirma que los medios de comunicación —en su dinámica de visibilización tanto de lo público como lo privado¹⁹⁹— han permitido la configuración de un tercer espacio en el cual se ponen en tensión las categorías clásicas, un espacio que comporta elementos de las dos esferas: el “espacio biográfico”.

No obstante, cabe recalcar que no sólo los medios de comunicación son los principales promotores de este fenómeno pues, precisamente —y como analizamos en los capítulos anteriores—, numerosas obras de arte contemporáneas se han hecho cargo de esta nueva categoría.

De hecho, muchos de los artistas visuales chilenos entrevistados a lo largo de esta investigación han afirmado que más allá de las dimensiones políticas,

narraciones” (Carlos Ossandón en prefacio al libro de Álvaro Cuadra, *De la Ciudad Letrada a la Ciudad Virtual*, p. 11).

¹⁹⁸ OSSANDÓN Carlos en prefacio al libro de Álvaro Cuadra, *De la Ciudad Letrada a la Ciudad Virtual*, p. 11.

¹⁹⁹ Arfuch sostiene su tesis en la evidente propensión de los medios al formato de la “biografía” para la divulgación de sus contenidos. Y, en este formato, se manifiesta cómo las dimensiones pública y privada pierden especificidad al superponerse, mezclarse e interceptarse.

domésticas o eminentemente formales de sus obras, sus trabajos están marcados por sus respectivos espacios biográficos e historias familiares, al punto que muchas de sus investigaciones plásticas han sufrido cambios radicales a la hora de enfrentar un acontecimiento importante en este plano personal.

Por ejemplo, Mario Navarro nos comentaba cómo la dictadura había marcado la historia de su familia y, por consiguiente, la línea de sus trabajos y Víctor Hugo Bravo nos explicó cómo su iconografía se relaciona con la figura de un padre autoritario. Asimismo, Julen Birke confiesa que —en parte— sus trabajos giran en torno al tema del “habitar” por provenir de una familia de inmigrantes²⁰⁰; a la vez que Ximena Zomosa²⁰¹ y Bruna Truffa²⁰² afirman que la maternidad cambió la forma de concebir sus obras.

A juicio de Gonzalo Díaz, esta situación es total y absolutamente normal y coherente, pues *“muchos de los artistas jóvenes de hoy —de 25, 35 años—*

²⁰⁰ *“Ahora que me preguntas sobre los referentes biográficos en mi obra tiendo a pensar que mi preocupación por el habitar proviene de mis orígenes, pues mis antepasados son emigrantes que tuvieron que dejar su país a causa de la Segunda Guerra Mundial. Ellos migran en busca de un lugar para vivir mejor, donde ellos pudieran realmente habitar no sobrevivir. En definitiva, migran en búsqueda de lo básico: el hábitat”,* explica Julen Birke (Entrevista realizada por la autora).

²⁰¹ *“En mis inicios, mis obras estaban muy ligados a mi escuela, es decir, a dialogar frente a lo que se producía en esa escuela como obra de arte. Por eso, intenté introducir materiales que no pertenecían al campo de las artes visuales tradicionales, situación que está ligada a una experiencia personal de estar en esa escuela muy ligada a la línea del grabado. Después viene otra etapa en mi vida, sobre todo después de tener hijos, entonces mis historias se van traspasando hacia el trabajo artístico, que se impregna de momentos cotidianos e íntimos”,* señala Ximena Zomosa (Entrevista realizada por la autora).

²⁰² *“Por ejemplo, ‘Territorio doméstico’ (Galería Animal, 2004) es mi primera muestra en solitario después de la separación de mi pareja y compañero de trabajo, Rodrigo Cabezas. El hecho de estar separada de Rodrigo me motivó a explorar el territorio femenino y lo relativo al tema doméstico. Además, ése era el escenario en que me encontraba, ya que me casé y tuve hijos, por lo tanto, las cosas habían cambiado mucho para mí (...) Podríamos decir que en esa exposición hay un desplazamiento de lo público al mundo privado de Bruna Truffa; pero también hay que tener en cuenta que yo estoy hablando de mi mundo privado desde el punto de vista de la mujer, ya que territorios domésticos existen en todas las casas del planeta. Entonces hablo desde un lado muy íntimo pero a la vez muy global, cercano y común para muchas personas”,* comenta Bruna Truffa (Entrevista realizada por la autora).

vivieron la dictadura de una manera oblicua o mediatizada, seguramente protegidos por sus padres de los horrores mayores, pero no por eso menos determinante: vieron durante toda su niñez y adolescencia la televisión de Pinochet y padecieron —conciente o inconscientemente— la ‘cultura’ de la dictadura. Debieron cantar todos los lunes, en la ceremonia de izamiento de la bandera, la canción nacional con la segunda estrofa. Formaron su imaginario en ese ambiente social nacional. Hay muchas obras que hacen empleo de ‘lo cotidiano, privado, íntimo, doméstico’ como un insumo biográfico de construir metafóricamente un discurso político. No creo que eso signifique ‘replegarse’, al menos, no en todos los casos”²⁰³.

Ahora, sobre qué sería lo político en el arte, lo primero que cabe señalar como conclusión es que se trata de un concepto difuso, móvil, cuya definición muta con el paso del tiempo. Al parecer, y tal como afirma pensador italiano Omar Calabrese, *“el universo de lo impreciso, de lo indefinido, de lo vago se muestra por todas partes rico en seducción para la mentalidad contemporánea”*²⁰⁴.

Para superar este estado de indefinición, a juicio del sociólogo Manuel Antonio Carretón, debemos exigirle a la política sólo lo que sus especificidades le permiten entregar. Y no más. Según el experto, el problema radica en que la política es como un Dios: está en todas partes y, a la vez, desgraciadamente en ninguna.

²⁰³ Entrevista realizada por la autora.

²⁰⁴ CALABRESE Omar, *La Era Neobarroca*. Ediciones Cátedra, España, 1999, p. 172.

Es decir, “*no hay un espacio propiamente político*”²⁰⁵. Situación que se hace patente sobre todo en Chile, donde vemos como “*los partidos hacen todo: desde darle una subcultura a la gente, hasta un sentido de identidad, pero no hacen política... A la política se le pide todo, y como se le pide todo, nadie hace lo que es específicamente político*”²⁰⁶.

Sin embargo, este escenario no debe paralizar el intento de descubrir una definición. Sabemos —consecuentemente a lo planteado en los párrafos anteriores— que la relación entre arte y política que existía en las obras nacionales en los años ‘60 o ‘70 es muy diferente a la que se observa con el retorno a la democracia. Si entendemos lo político en la dimensión social del término, estamos en condiciones de afirmar que los trabajos de los artistas post 1990 abandonaron lo político en el sentido más directo, “literal”, de víctima o de “puño en alto”, para hacer referencia a diversas lecturas de contexto donde se relacionan, ciertamente, lo público, lo privado, lo íntimo, lo doméstico y, por supuesto, lo biográfico. En definitiva, la historia con mayúscula y los grandes discursos abren paso a las microhistorias, a la micropolítica, permitiendo un “otro” acercamiento a la realidad más personal y alejado a los relatos oficiales.

Como lo explica, claramente, el artista y académico Gonzalo Díaz, la visión de Guillermo Machuca respecto al mencionado “fenómeno del vaciamiento” corresponde a una “*observación parcial de la realidad. Efectivamente las obras de este período se han des–anclado de las urgencias políticas y éticas que nos*

²⁰⁵ GARRETÓN Manuel Antonio, citado por Pablo Oyarzún en el texto *La Desazón de lo Moderno. Problemas de la Modernidad*. Editorial Cuarto Propio, Chile, 2001, p. 31.

²⁰⁶ Ibidem.

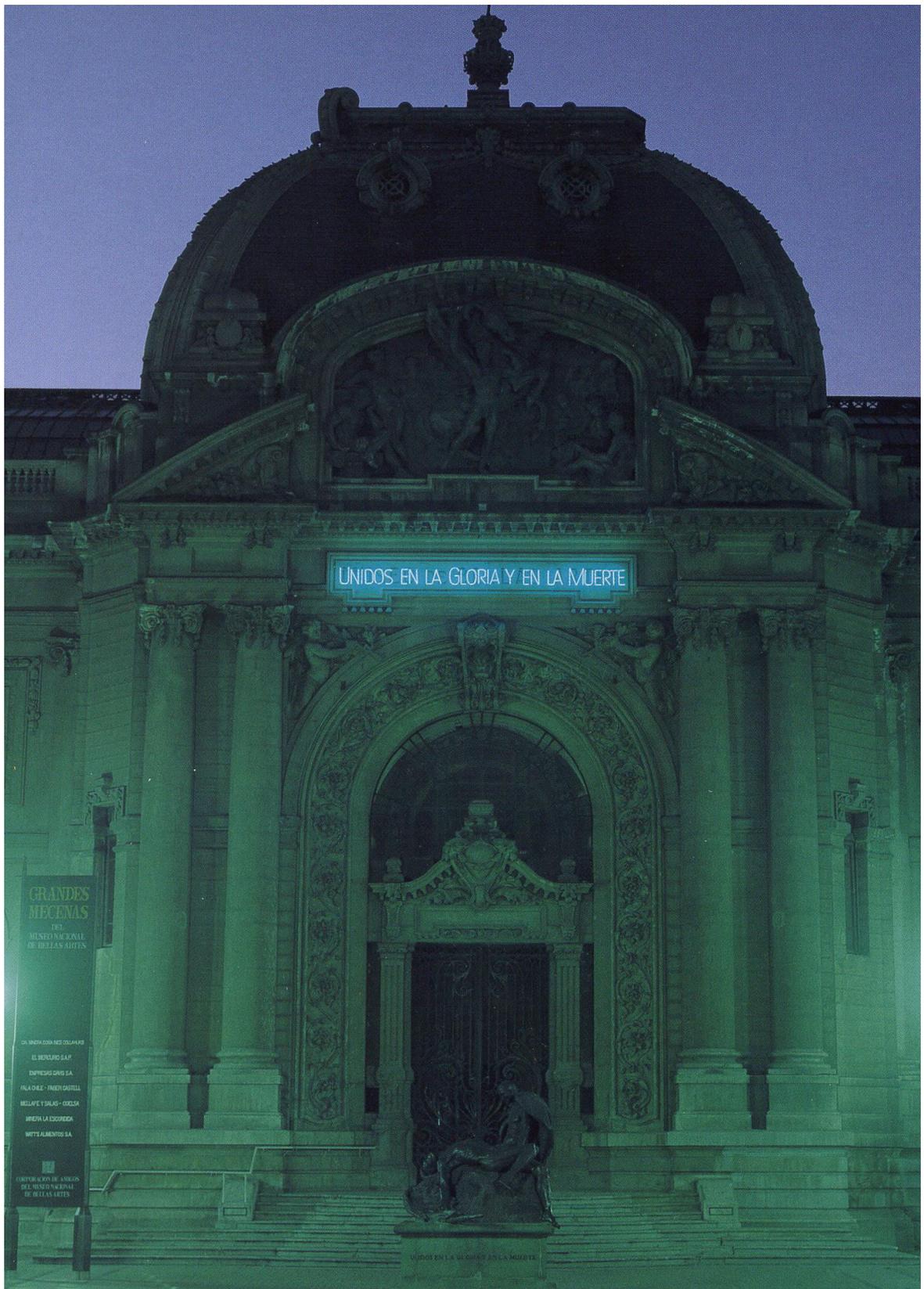
parecían ineludibles en los años anteriores a los noventa. Pero esa supuesta soltura de trenzas de los artistas jóvenes no ha tenido ni con mucho el desparpajo y la banalidad de la vuelta de chaqueta que empezó a practicar ‘a manos llenas’ la llamada ‘clase política’ y la creciente y orgánica corrupción política, transversal como pocas cosas, a la Concertación y a la oposición. Veo que en los artistas jóvenes, en sus obras, la espalda que aparentemente le dan a los ‘contenidos formales y narrativos de índole socio-político’ constituye una opción conciente y casi programática que va avalada por un reclamo de vida y de pertenencia. Esa preocupación apremiante de los artistas en dictadura fue reemplazada por ellos por otra clase de ‘trabajo político’ que significa centrarse en la investigación, también urgente, de los lenguajes artísticos y, por medio de esa voluntad de disolución de los lugares comunes, en la construcción de una crítica desplazada de los sistemas sociales imperantes²⁰⁷.

Bajo esta perspectiva, se podría afirmar que todos los trabajos tienen una lectura política sólo que, en algunos casos, este aspecto logra un nivel de visibilidad mayor, hecho que, indudablemente, se relaciona también con el público receptor de dichos trabajos y con las categorías que los espectadores utilicen a la hora de decodificar el lenguaje visual. Quizás, precisamente, el problema radica en la inexistencia de una masa crítica capaz de captar y leer los desplazamientos de la política en las obras de los artistas chilenos post ‘90 y no en un vaciamiento o adelgazamiento de esta dimensión en los trabajos de los creadores contemporáneos.

²⁰⁷ Entrevista realizada por la autora.

Además, hay que recalcar que resulta indispensable definir si entendemos lo político como tema o lo político como operación (o sea, ¿es político lo obvio temáticamente hablando o la operación riesgosa de desplazamiento de cuestiones que tienen que ver con política estética y reflexión visual?), pues fácilmente se podrían destacar como obras políticas, exclusivamente, las que usufructúan de temas sociales delicados para armar carrera artística, dejando de lado reflexiones más oscuras y complejas que igualmente se hagan cargo (incluso de manera más potente) de aquella dimensión.

Por ahora, sólo queda dejar abierta la invitación a intentar superar ciertos déficits teóricos explorando nuevas formas de comprensión de lo actual, a abandonar antiguos parámetros (o definiciones inamovibles) y —junto con criticar la sociedad contemporánea— aceptarla estudiando las formas que nos permitan sacarle el mejor provecho. No es fácil. Es cierto. Siempre la vida correrá más rápido que nosotros. Como diría David Hume, ‘nunca se han formado mundos en nuestra presencia’. Pero nada se pierde con intentarlo.



Gonzalo Díaz
"Unidos en la gloria y en la muerte" (1997)
Crédito: Copiar el Edén.

BIBLIOGRAFÍA

- **ARFUCH Leonor**

- “Lo Público y lo Privado en la Escena Contemporánea: Política y Subjetividad”. *Revista de Crítica Cultural*, N° 21, Editorial Cuarto Propio, Chile, Noviembre 2000.

- *El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjetividad Contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2002.

- **BAUDRILLARD Jean**, *Cultura y Simulacro*. Editorial Kairós, España, 1984.

- **CALABRESE Omar**, *La Era Neobarroca*. Ediciones Cátedra, España, 1999.

- **CUADRA Álvaro**, *De la Ciudad Letrada a la Ciudad Virtual*. LOM Ediciones, Chile, 2003.

- **DEBRAY Régis**, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Paidós comunicación, España, 1994.

- **ELTIT Diamela**, *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Editorial Planeta, Santiago, 2000.

- **FOSTER Hal**, *El Retorno de lo Real: La Vanguardia a Finales de Siglo*. Ediciones Akal, España, 2001.

- **GALÁZ Gaspar**, “Arte y política. Los años sesenta y setenta” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005.

- **GALENDE Federico**, “Dos palabras sobre arte y factoría” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005.

- **GOMBRICH E. H.**, *La historia del arte*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2004.

- **HABERMAS Jürgen**, *Historia y Crítica de la Opinión Pública. La Transformación de la Vida Pública*. Editorial Gustavo Gili, España, 1981.

- **IVELIC Milan y GALÁZ Gaspar**, *Chile arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1988.

- **JAMESON Frederic**, *Posmodernismo y Sociedad de Consumo*, en el libro “La Posmodernidad”. Editorial Colofón, México, 1988.

- **LARA Carolina**, *Chile Arte Extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Versión en PDF, Chile, 2005.

- **LASCH Christopher**, *La Cultura del Narcisismo*. Editorial Andrés Bello, Chile, 1999.

- **LIHN Enrique**, “Nota sobre vanguardia”, en *Convergencia* número 15, Santiago, mayo 1989.

- **LIPOVETSKY Gilles**, *La Era del Vacío*. Editorial Anagrama, España, 1996.

- **LYOTARD Jean-François**, *La Posmodernidad Explicada a los Niños*. Editorial Gedisa, España, 1996.

- **MACHUCA Guillermo**

- “Euforia y Desapego” en *Chile Arte Extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Versión en PDF, Chile, 2005.

- “De la crisis del arte moderno a las vanguardias del nuevo siglo”, en *100 años de cultura chilena: 1905-2005*. Editorial Zig-Zag, Chile, 2006.

- “Una tenaz sobrevivencia (aquello que queda luego de una lenta agonía)” en catálogo de la exposición Cambio de Aceite. Pintura chilena contemporánea, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 2003. Ocho libros editores, Chile, 2003.

- “Producción crítica, arte y contexto” en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005.

- “Entre el retraimiento y la integración” en catálogo de la I Bienal de arte joven realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, 1997.

- **MACHUCA Guillermo y BERRÍOS María**, “Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile”, en *Copiar el Edén*. Ediciones Puro Chile, Chile, 2006.

- **MC LUHAN Eric y ZINGRONE Franz**, *Mc Luhan: Escritos Esenciales*. Editorial Paidós, 1998.

- **MELLADO Justo Pastor**

- Catálogo de la exposición “Chile: 100 años de artes visuales”, tercer período 1973-2000 (Transferencia y densidad), Museo Nacional de Bellas Artes, octubre-diciembre 2000, Chile.

- “Fondarización del arte”, diario La Nación, Santiago, 29 de mayo de 2005.

- "La escena de los 90", en *Copiar el Edén*. Ediciones Puro Chile, Chile, 2006.

● **MOSQUERA Gerardo**, *Copiar el Edén*. Ediciones Puro Chile, Chile, 2006.

● **OSSA Carlos**, "Inmediatez y frontera" en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005.

● **OYARZÚN Pablo**

- "Arte en Chile de veinte, treinta años" en *Arte, visualidad e historia*. Editorial La blanca montaña, Chile, 2001.

- *La Desazón de lo Moderno. Problemas de la Modernidad*. Editorial Cuarto Propio, Chile, 2001.

● **PALMA Ana María, RICHARD Nelly, GALÁZ Gaspar, SERRANO Sol, HERZBERG Julia**, "Historias Recuperadas: Aspectos del Arte Contemporáneo en Chile desde 1982", impreso por el Centro Latino de Arte y Cultura (CLAC), Chile, 1993.

● **PÉREZ Carlos**, "Diario Íntimo y Escritura", *Revista de Crítica Cultural*, N° 21. Editorial Cuarto Propio, Chile, Noviembre 2000.

● **PICAZO Gloria**, "War. The appropriate response is an outstretched hand" en *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*, David Pérez coordinador. Dirección General de Promoción cultural, Museos y Bellas Artes, Consejería de cultura, educación y ciencia, Valencia, España, 1997.

● **RICHARD Nelly**

- *Margins and institutions*. Poss-Taylor, Melbourne, 1986.

- Nelly Richard, "Lo político y lo crítico en el arte: Quién le teme a la neovanguardia" en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005.

- Nelly Richard, "Arte y política; lo político en el arte" en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005.

- "Desplazamientos de soportes y borrado de las fronteras entre los géneros" en catálogo de la III Bienal de arte joven realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, 2001.

● **ROJAS Sergio**

- *Las Obras y sus Relatos*. Editorial Arcis, Chile, 2004.

- "El contenido es la astucia de la forma" en *Chile Arte Extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Versión en PDF, Chile, 2005.

- "Arte y espectáculo. Qué queda por pensar" en *Arte y Política*, Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar editores. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile, 2005.

● **SARTORI Giovanni**, *Homo Videns: La Sociedad Teledirigida*. Ediciones Taurus, España, 1998.

● **SENNETT Richard**, *El Declive del Hombre Público*. Ediciones Península, España, 1978.

● **SERRANO Sol**, "Crisis y renovación en Chile: 1970-1990", en *Recovering histories: aspects of contemporary art in Chile since 1982*. Center for Latino Arts and Culture, State University of New Jersey, Rutgers, 1993.

● **THAYER Willy**, "Del aceite al collage" en catálogo de la exposición Cambio de Aceite. Pintura chilena contemporánea, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 2003. Ocho libros editores, Chile, 2003.

● **VALDÉS Adriana**, "Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización", en *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Editorial Universitaria, Chile, 1996.

ENTREVISTAS

- Magdalena Atria
- Mónica Bengoa
- Julen Birke
- Víctor Hugo Bravo
- Gonzalo Díaz
- Diamela Eltit
- Pablo Ferrer
- Josefina Guilisasti
- Ignacio Gumucio

- Patrick Hamilton
- Voluspa Jarpa
- Lissette Lagnado
- Juan Pablo Langlois Vicuña
- Guillermo Machuca
- Marcela Moraga
- Mario Navarro
- Lotty Rosenfeld
- Mario Soro
- Bruna Truffa
- Alejandra Wolff
- Camilo Yáñez
- Enrique Zamudio
- Ximena Zomosa