



Magíster en Teoría e Historia del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

**El soporte cuerpo como respuesta a la disponibilidad cínica del lenguaje,
y la naturalización de la violencia, en los tiempos del neoliberalismo**

**Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Teoría e
Historia del Arte.**

VÍCTOR CÁRCAMO SILVA

Profesor Guía: Sergio Rojas Contreras

Santiago, Chile 2017.



Magíster en Teoría e Historia del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mis Padres y mi hermana, a los amigos de siempre y a mis compañeros, que han estado conmigo a lo largo de todos estos años, pidiendo disculpas por los tiempos que he dejado de destinarles. En especial a Pilar y José Ignacio, por su apoyo y el cariño que me entregan a diario.



Agradecimientos

Agradezco a la Universidad de Chile, en especial a la Facultad de Artes, haberme formado integralmente y ser un espacio de discusión y creación constante. Agradezco a los profesores que me acompañaron en todo este proceso, al Departamento de Teoría e Historia del Arte por el alto profesionalismo de su cuerpo académico, especialmente al Profesor Sergio Rojas, quien me ayudó enormemente a sistematizar y materializar esta entrega. También quisiera agradecer a Pilar Diez del Corral y Alejandra Orbeta, cuyo apoyo ha sido fundamental en mi desarrollo docente, pues han sido siempre un gran ejemplo y luz en mi camino como profesor. Mi reconocimiento para todos ustedes.



Índice

1. Introducción	6
2. Antecedentes	8
3. Marco Teórico	11
3.1 Superación del Pensamiento Ilustrado	
3.2 La Razón Cínica	14
3.3 El Cinismo Filosófico Moderno como Razón Funcional	24
3.4 Hal Foster y el Arte de la Razón Cínica	26
3.5 Cuerpo como soporte de la Crítica de la Razón Cínica	29
4. Crítica a la racionalidad cínica en el arte chileno.	36
4.1 Contexto Histórico de las Artes Visuales a finales del siglo XX.	37
4.2 El arte de la Razón Cínica en la escena chilena contemporánea	40



5. El soporte cuerpo como respuesta a la disponibilidad cínica del lenguaje en el arte chilena.	47
5.1 Pedro Lemebel	48
5.2 Gonzalo Rabanal	54
5.3 Alejandra Ugarte (Senoritaugarte)	56
5.4 Gabriela Rivera	60
5.5 Bernardo Oyarzún	64
6. Conclusiones	66
7. Bibliografía	68



1. Introducción

El presente texto tiene como fin el dar cuenta del uso del cuerpo como soporte de obra y de la resistencia ejercida por diferentes artistas en la escena artística chilena, ante la naturalización de la violencia y la existencia de una conciencia cínica, instalada en la sociedad contemporánea en los marcos del Chile neoliberal. Con este fin, se presentará algunas de las características propias de este ethos cínico y a partir de ellas se establecerá un contrapunto con la puesta en escena de las obras de Bernardo Oyarzún, Pedro Lemebel, Gabriela Rivera, Alejandra Ugarte (Senoritaugarte) y Gonzalo Rabanal, entendiéndolas como diferentes propuestas de ruptura del régimen de disponibilidad cínica del lenguaje, a partir de la utilización de la corporalidad como último soporte válido de respuesta ante la naturalización de la violencia a nivel doméstico en los tiempos del neoliberalismo.

El cinismo filosófico contemporáneo, y su expresión en la vida cotidiana, ha sido un fenómeno cultural estudiado largamente por Peter Sloterdijk en su obra “*Crítica de la Razón Cínica*” (2003), en la que el autor realiza un exhaustivo análisis de la racionalidad imperante en Alemania a partir de la postguerra.

Por su parte, el autor estadounidense Hal Foster, dedica por entero el capítulo V de uno de sus más célebres libros “*El Retorno de lo Real*”, para tratar específicamente el tema de “El Arte Cínico” estadounidense a partir de la década de los ’80. En este libro, Foster realiza una revisión de la producción artística norteamericana, principalmente, de los estilos conocidos como Neo-Geo y Simulacionismo, mediante el análisis de obras producidas por diversos artistas entre mediados de los años 80, e inicios de la década de los 90, develando algunas de las características propias del pensamiento cínico en estas obras, valiéndose para ello de los postulados de Sloterdijk, analizando el concepto de Trauma en oposición a la



disponibilidad cínica que permite la reproductibilidad técnica de las imágenes, a partir de obras como “Green disaster” de Andy Warhol.

En el caso de ambos países, la relación entre los cambios en la estructura económica, sus manifestaciones políticas y sus consiguientes cambios sociales, han traído aparejados el surgimiento de una racionalidad cínica, de características particulares y distintas al cinismo conocido por la tradición filosófica griega, las que han tenido una respuesta en las manifestaciones artísticas de ambas culturas. La ruptura sufrida en el discurso de la modernidad, en tanto conciencia ilustrada, deviene en lo que Sloterdijk ha denominado como “falsa conciencia ilustrada” con la crisis del paradigma moderno.

En nuestro país, el shock social caracterizado por Naomi Klein en su libro “La doctrina del Schock”, es similar en su impacto a nivel de la conformación del sujeto y la representación de este, al descrito por Peter Sloterdijk en la escena alemana de postguerra. La profundidad de los cambios a nivel cultural, sufridos en nuestro país durante los últimos 40 años, han calado hondo en la sociedad, llegando al punto de naturalizar acciones que desde una lógica moderna nos parecen descabelladas, o que en el discurso social parecen ya superadas, pero cuya violencia más pura radica en el hecho de que precisamente se han instalado en nuestras prácticas cotidianas, superando el distanciamiento que en algún momento nos producían.

Sin embargo, desde el campo del arte surgen voces que manifiestan el rechazo tanto a la naturalización de la violencia, como al régimen de disponibilidad cínica de las imágenes. De esta manera, el malestar se logra materializar en la obra de algunos artistas en nuestro país, quienes ocupan el cuerpo como soporte artístico con el fin de romper la disponibilidad del discurso y cuestionar los límites de la falsa conciencia instalada en los marcos de la sociedad actual, rompiendo el régimen anestésico en el cual el lenguaje se ha hecho cargo de



todo, asimilando estas prácticas al tematizarlas y obviar su incorporación en la práctica de la cotidianidad. De esta manera, la performance de Pedro Lemebel, Gonzalo Rabanal, Gabriela Rivera, Alejandra Ugarte y Bernardo Oyarzún, rompen la banalización que el régimen de uso del lenguaje hace de los elementos que constituyen esta falsa conciencia.

2. Antecedentes

Los procesos de descomposición del sujeto tras la instauración del neoliberalismo en América Latina, así como la pérdida del espacio público y el establecimiento de un relato común como utopía a nivel global del paradigma moderno, constituyen características fundamentales en la conformación de las bases del pensamiento posmoderno en la presente fase de implementación del capitalismo - que algunos denominan capitalismo tardío y al que últimamente algunos autores han denominado capitalismo absoluto – que tiene como factor común la naturalización de las lógicas de mercado aplicadas a todos los ámbitos de la vida, la mercantilización de toda conducta social y el desvanecimiento de las prácticas de resistencia en base a la naturalización de la conciencia neoliberal en la cotidianidad.

El sujeto moderno, entendido como sujeto social que se desarrolla al interior de una comunidad política, que idealmente se hace parte y se desenvuelve dentro del espacio público y cuyos intereses los ve reflejados- o busca reflejarlos- en la sociedad, se quiebra y modifica sus lógicas en la segunda mitad del siglo XX. Esa comunidad política resulta abortada en Latinoamérica con el advenimiento de las dictaduras militares, y el sujeto es derrotado como tal: su relato común se extingue, se pierde el tejido social y, junto con ello, el acceso a derechos sociales básicos mediante la privatización de estos, lo que va mermando su condición ciudadana al mero ejercicio de la validación mediante urna del sistema político.



En su libro, la *Doctrina del Shock*, Naomi Klein da cuenta de cómo podemos evidenciar diversos niveles de shock, siendo uno de ellos el de la guerra. Sin embargo, también constata que el shock social y sus manifestaciones culturales resultan evidentes tras el proceso de instauración del neoliberalismo a nivel mundial. Según Sloterdijk, gran parte de la respuesta a este shock social, podría verse expresado en la generación de un nuevo sujeto social abyecto, el sujeto cínico, cuya abyección es su manera de protegerse ante una realidad social que le es adversa, y donde el proyecto político parece anulado.

En este sentido es posible realizar una suerte de homologación entre la lógica del Shock descrito por Naomi Klein y el trauma tratado por Sloterdijk y Foster a partir de la descripción de las distintas manifestaciones del cinismo cultural.

La gran mayoría de las veces se ha estimado que los alcances de este tipo de políticas son sólo de corte económico, sin embargo, si analizamos las transformaciones producidas a nivel social, nos daremos cuenta que la manera de comprender y pensar el mundo, así como la relación del sujeto con la sociedad y la manera de acceder a aquello que denominamos como espacio público – hasta la concepción del espacio público en sí - ha sufrido transformaciones sorprendentes durante la segunda mitad del siglo XX y, en el caso de Latinoamérica, específicamente desde la instauración de las dictaduras militares, hecho agudizado tras la caída de los llamados “socialismos reales” y el establecimiento de los gobiernos neoliberales que trajeron aparejados consigo una serie de cambios a nivel de nuestras sociedades.

Sin embargo, tras la caída de las dictaduras y la recuperación de las democracias liberales, bajo la forma del neoliberalismo, se genera el establecimiento de lo que Michel Surya, Daniel Bensaid y Étienne Balibar –entre otros- han llamado como Capitalismo Absoluto, donde las prácticas propias de la mercantilización de los espacios vitales se



naturalizan, y el sujeto se ve subsumido en ellas. Es decir, no sólo las relaciones productivas han sido mercantilizadas a nivel global, sino que también pareciera haberse instalado el capitalismo y sus lógicas en el ámbito de las relaciones humanas, cuyas prácticas y razonamientos se han naturalizado en la conciencia a nivel de los sujetos. De esta manera, el razonamiento liberal se instala como forma única en el pensamiento y la violencia aparejada a la normalización de este permanece invisibilizada.

Con las dictaduras militares, la conformación de un relato social se ve imposibilitado y desplazado de la escena, lo que permite la irrupción del cuerpo y de la herida como único lugar para la expresión de una política de la subjetividad, dando cuenta de la irrupción de la individualidad por sobre lo colectivo, como único espacio de resistencia. Ante la caída del metarelato y la censura del discurso.

Posteriormente, el relato social no es capaz de volver a rearticularse, producto de la inoperancia de los metarelatos frente a la consolidación del neoliberalismo en la postdictadura. El lenguaje, y junto con él la imagen y los medios, quedan al servicio de la normalización y naturalización del discurso imperante, absorben, cooptan toda expresión que fuere trazada bajo ellos, por lo que el cuerpo queda como el único soporte posible de una política de la subjetividad y del deseo, donde ya la protesta se realiza mediante la reafirmación de la individualidad y el discurso común se disuelve, haciendo que los códigos de la escritura se transformen en mero signo visual y el sujeto sólo logre encontrar salida, de manera volitiva, volcándose a través de la herida.

La respuesta que han dado algunos artistas a la naturalización de dicha violencia, por medio del uso del cuerpo, es lo que nos avocaremos a estudiar en este texto, valiéndonos para



ello del texto de Peter Sloterdijk, “Crítica de la Razón Cínica”¹, tratando de encontrar en las obras de estos artistas - Pedro Lemebel, Gonzalo Rabanal, Gabriela Rivera, Senoritaugarte y Bernardo Oyarzún - los espacios de resistencia y algunas relaciones comunes a ellos, mediante el uso del cuerpo como soporte de obra.

3. Marco Teórico

El siguiente capítulo busca presentar algunas de las bases para la comprensión del fenómeno de la irrupción del Cinismo como falsa conciencia imperante en la sociedad neoliberal, con el fin de comprender cómo algunos de estos aspectos se instauran en nuestro país y terminan por estatuir de manera hegemónica el liberalismo económico, político y social, como lógica de pensamiento, naturalizando la violencia ejercida en su anulación de la diferencia para determinar de manera totalitaria el modo en que se estructurará la personalidad del sujeto en la posmodernidad y con ello el establecimiento de nuevos códigos en las relaciones sociales que devienen en una relación cínica con lo social.

3.1 Superación del Pensamiento Ilustrado

«La Ilustración significa el movimiento del hombre al salir de una puerilidad mental de la que él mismo es culpable. *Puerilidad* es la incapacidad de usar la propia razón sin la guía de otra persona. Esta puerilidad es culpable cuando su causa no es la falta de inteligencia, sino la falta de decisión o de valor para pensar sin ayuda

¹ Sloterdijk, Peter (1989), “Crítica de la Razón Cínica”. Editado por Taurus, Madrid.



ajena. *Sapere aude* es, por consiguiente, el lema de la Ilustración.»²

Immanuel Kant.

El proyecto de sociedad llevado a cabo por la burguesía, desde el surgimiento de los estados nacionales, por medio de una serie de procesos de transformaciones que ésta venía impulsando al calor de la industrialización, la aceleración de los procesos productivos y la expansión de la economía, trajo también consigo la promesa de la liberación y la transformación del sujeto y de la forma de vida en la ciudad moderna, cuyas lógicas entran en crisis tras la instauración del modelo neoliberal, terminando por desdibujarse en lo que muchos han llamado la posmodernidad.

La superación del pensamiento ilustrado, y con ello el desmantelamiento del espacio público, son parte del proceso de crisis en la cual el paradigma moderno se ve inmerso a partir de finales de la segunda guerra mundial, donde el relato del progreso se ve tensionado al límite de la guerra fría y cuya consolidación se establece, principalmente, a partir de los años 80 con la expansión del neoliberalismo de la mano de Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en Inglaterra y la caída de los llamados socialismos reales a fines de esa época e inicios de los años 90. Con ello, cambiaría no sólo el modelo económico, sino que emergerían nuevas formas de socialización y conformación de los sujetos.

Si bien contamos con una serie de estudios que han ido develando las transformaciones a nivel económico, y más aún la constatación de cómo esas transformaciones se hace patente de manera material en los niveles de vida de los pueblos, hemos tardado muchísimo en evidenciar las transformaciones en la superestructura

² Kant I. (2004). *¿Qué es la Ilustración?*, Editorial Alianza, Madrid.



ideológica, y específicamente en las transformaciones culturales, o de las relaciones entre sujeto y sociedad, principalmente, debido a que las modificaciones producidas en este plano resultan menos evidentes o son más difíciles de rastrear, aun cuando su puesta en marcha es una realidad y sus efectos nefastos para la rearticulación del espacio público y del tejido social.

Francis Fukuyama, al finalizar el segundo párrafo de su ensayo “¿El Fin de la Historia?”³, plantea que “... el siglo que comenzó lleno de confianza en el triunfo que al final obtendría la democracia liberal occidental parece, al concluir, volver en un círculo a su punto de origen: no a un “fin de la ideología” o a una convergencia entre capitalismo y socialismo, como se predijo antes, sino a la impertérrita victoria del liberalismo económico y político”.

Y más adelante, explicita con fuerza las implicancias a nivel de la conciencia señalando que “... Lo que podríamos estar presenciando no sólo es el fin de la guerra fría, o la culminación de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano”. Según Fukuyama, con el proceso de la globalización y la victoria del neoliberalismo como la expresión más avanzada del capitalismo, el liberalismo -buscado desde el racionalismo iluminista- habría conseguido desplegarse por completo.

Así, el neoliberalismo expande sus modos ya no sólo al plano político económico, sino que se inserta en la cultura, alterando todas las relaciones sociales. Las nuevas formas de vida a las que aspiran los sujetos a partir de la irrupción de los sistemas crediticios, está determinada también por una suerte de estandarización mediática de las mismas, cuyas formas de reproducción trascienden los posicionamientos políticos. Esto genera el escenario

³ Artículo publicado originalmente en la revista “The National Interest” (verano de 1988).



propicio para que un nuevo tipo de conciencia, una desprovista de moral y sujeta a la sobrevivencia de los sujetos en medio de la mercantilización de su existencia, se instaure como lógica común a nivel global, resultando en una suerte de falsa conciencia instalada en el seno de nuestras sociedades.

Una cosa similar ocurre a nivel latinoamericano, donde el proceso generado por las dictaduras militares en torno a la configuración de los ajustes que la sociedad necesitaba para la instauración del neoliberalismo en nuestro continente, trajo consigo no sólo ajustes económicos, sino también ajustes a nivel social, los que conformarían la superestructura de sentido que cubriría la mayor concentración de la riqueza, acompañado de una mayor atomización de los trabajadores y la emergencia de nuevas formas de vida y socialización.

Esta desintegración, se logra mediante el shock social, utilizando tanto las lógicas de enemigo interno⁴, como la naturalización a nivel mediático de las lógicas de la mercantilización de las relaciones humanas, mediante la publicidad y los medios de masas, donde los seres humanos desprovistos de una esperanza por fuera de lo establecido se ven enfrascados en una lucha por la sobrevivencia, donde toda crítica al modelo se ve cooptada por la necesidad de mantener ciertos estándares de vida o de aceptación social. A esta falsa conciencia es a la que Sloterdijk denominó como conciencia Cínica.

3.2 La Razón Cínica

La irrupción del neoliberalismo como forma del “capitalismo absoluto”, la generación del “shock social” caracterizado por Naomi Klein, y la necesidad de sobrevivir del sujeto desprovisto de la posibilidad de emerger como tal, sumido en la individualidad como

⁴ Klein, N. 2008. La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre. Paidós, 1ra. Ed. Argentina.



respuesta a la imposibilidad del restablecimiento de un relato social, generan las condiciones propicias para la emergencia de la racionalidad cínica.

Así como Marx anticipaba que “Cuando se habla de ideas que revolucionan toda una sociedad, se expresa solamente el hecho de que en el seno de la vieja sociedad se han formado los elementos de una nueva, y la disolución de las viejas ideas marcha a la par con la disolución de las antiguas condiciones de vida”⁵, podemos dar cuenta en la actualidad que la implementación de las políticas económicas neoliberales, transformó inexorablemente todas las relaciones sociales en las que estas políticas fueron gestadas, pues el Razonamiento Cínico, pasa a ser la razón imperante de una sociedad donde no sólo se “...intenta destruir las instancias comunitarias creadas por la modernidad, como la familia, el sindicato, los movimientos sociales y el Estado democrático...”⁶, sino que además, “... Su proyecto de atomización de la sociedad reduce a la persona a la condición de individuo desconectado de la coyuntura sociopolíticoeconómica en la cual se inserta, y lo considera como mero consumidor...”, hecho que “...También se extiende, por tanto, a la esfera cultural.”

“El neoliberalismo no sólo intenta destruir las instancias comunitarias creadas por la modernidad, como la familia, el sindicato, los movimientos sociales y el Estado democrático. Su proyecto de atomización de la sociedad reduce a la persona a la condición de individuo desconectado de la coyuntura sociopolíticoeconómica en la cual se inserta, y lo considera como mero consumidor. También se extiende, por tanto, a la esfera cultural.”⁷

⁵ El Manifiesto Comunista, K. Marx y F. Engels (1848), Extraído desde “Manifiesto: Tres textos clásicos para cambiar el mundo”, Editorial Ocean Press, 2006. Pág. 55.

⁶ Frei Betto, “Neoliberalismo y Cultura”. Extraído el 13 de febrero de 2010 desde <http://alainet.org/active/25982>

⁷ Frei Betto, “Neoliberalismo y Cultura”. Extraído el 13 de febrero de 2010 desde <http://alainet.org/active/25982>



De esta forma, al caracterizar el terreno sobre el cual esta falsa conciencia es posible, Peter Sloterdijk señala:

*“El medio ambiente en el que se desarrolla el cinismo de la nueva época se encuentra tanto en la cultura urbana como en la esfera cortesana. Ambas son la matriz de un realismo perverso del que los hombres aprenden la mordaz sonrisa de una inmoralidad abierta. Tanto en un caso como en otro, en cabezas cosmopolitas e inteligentes se va acumulando un saber mundano que se mueve elegantemente entre hechos desnudos y fachadas convencionales. Desde lo más bajo, es decir, desde la inteligencia urbana y desclasada, y desde lo más alto, es decir, desde las cumbres de la conciencia política, llegan señales al pensamiento formal, señales que dan testimonio de una radical ironización de la ética y de las conveniencias sociales; algo así como si las leyes generales sólo existieran para los tontos, mientras que en los labios de los sabientes se esboza esa sonrisa fatalmente inteligente. Dicho de manera más exacta, son los poderosos los que sonríen, mientras que los plebeyos quínicos dejan oír una carcajada satírica”.*⁸

Este hecho también es enunciado por Sloterdijk en su “Crítica de la Razón Cínica”, cuando plantea que el actual es un estado de superación de la racionalidad moderna que dio pie al surgimiento de los estados nacionales y de los proyectos de emancipación de la humanidad.

Según Peter Sloterdijk, “...la Teoría Crítica ha encontrado un Yo provisional, de la crítica y un “punto de situación” que le proporciona perspectivas sobre una crítica incisiva” (2003), aquello que el autor ha venido a llamar como “el a priori del dolor”, entendiendo por

⁸ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 38-39



ello que “Si las cosas se nos han acercado tanto hasta llegar a quemarnos, tendrá que surgir una crítica que exprese esa quemadura”⁹.

Esta sería una crítica que no sólo contempla el imperio de la razón, sino también de los sentidos pues “Dado que la soberanía de las cabezas siempre resulta falsa, la nueva crítica se apresta a descender desde la cabeza por todo el cuerpo”¹⁰. Así, mientras en la Teoría Crítica el cuerpo se erige como sensor a través del cual tomamos conciencia del mundo, en el actual contexto “...La crítica es todavía posible en la medida en que el dolor nos diga qué es <<verdadero>> y qué <<es falso>>...”¹¹.

Según Sloterdijk, mientras se produce en Adorno una suerte de negación de la masculinidad, y que la felicidad “siempre habrá que pensarla como algo perdido, como *bella lejanía*” (2003, 26), el esfuerzo de los autores marxistas por sobrellevar esta <<falsa vida>>, habría llevado a un estancamiento de la teoría, quedando en evidencia lo aburrido de la sociología y la muerte del optimismo producido por el esfuerzo de la teoría social.

En este caso, lo que restaría no sería más que “...el vacío de una crítica que quiere acentuar las propias desilusiones” (2003, 27), donde la escritura no sería ni leída ni escuchada, y donde la convicción de esta ineficacia constituiría la experiencia cínica a la cual estarían sometidos los ilustrados actuales. Es esta vacuidad cínica la que daría sustento a un crítico que se mueve como un pirata, dando golpes a diestra y a siniestra, porque se encuentra en una imposibilidad de tomar partido, o en palabras de Sloterdijk: “sólidos puntos de vista no puede adoptar el pirata, dado que el está siempre de camino entre frentes cambiantes”¹² y

⁹ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 23.

¹⁰ Id.

¹¹ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 24.

¹² Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 28.



de esta forma, en la actual sociedad neoliberal, debido a que su “atuendo es amoral, sienta moralmente como hecho a la medida”¹³.

De esta manera, como estructura de pensamiento, el cinismo “no es difuso sino perfilado, no es universal sino solitario y altamente individual”¹⁴, y el sujeto que opera en esta razón cínica, podríamos definirlo “como un espíritu burlón que produce distanciamiento, como un mordaz y malicioso individualista que pretende no necesitar de nadie ni de ser querido por nadie”¹⁵. Este ser, producto de una abierta inmoralidad, sólo es posible desde la conformación de una “inteligencia urbana y desclasada”, donde se ha alcanzado una radical ironización de la ética y de las conveniencias sociales.

Además, este cínico, ha dejado de ser a juicio de Sloterdijk un ser desclasado, para conformarse en un tipo de masas, no sólo porque esta civilización “haya producido el tipo del individualista amargado como fenómeno de masas”(2003, 39), sino también por el hecho de que la ciudad moderna le ha “sumergido en la masa”, donde el anonimato es el espacio ideal para la discordancia cínica, donde “el moderno cínico de masas pierde su mordacidad individual y se ahorra el riesgo de la exposición pública”.

Esta actitud cínica, estaría salvaguardada por “un modo de ver colectivo y moderado por el realismo”, donde los tiempos de la ingenuidad han pasado, y el distanciamiento y falta de compromiso, así como la ironía cínica frente a lo que le rodea, se emergen como mecanismo de *autoconservación*, ahí donde “su aparato anímico se ha hecho, entre tanto, lo

¹³ Ibid.

¹⁴ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 38.

¹⁵ Idem.



suficientemente elástico como para incorporar la duda permanente a su propio mecanismo como factor de supervivencia”¹⁶.

Es por ello, que Sloterdijk considera al cinismo como *la falsa conciencia ilustrada*, una conciencia modernizada y desgraciada que ha “...aprendido su lección sobre la ilustración, pero ni la ha consumado ni puede consumarla”¹⁷, y que ya no sería susceptible de ser afectada por ninguna crítica de la ideología, pues “su falsedad está reflexivamente amortiguada”.

En el caso del Marxismo, Sloterdijk plantea que este sufriría de un cinismo funcional, que “niega a la conciencia humana no sólo el derecho de su emancipación, sino además el sentido de esta emancipación de las normas y necesidades, pues ésta le conduce el línea recta hacia la nada, hacia un individualismo vacío, hacia un caos anónimo y hacia la pérdida de estructura de las sociedades.”¹⁸ Así, para el autor, el marxismo sólo habría modernizado el engaño, produciendo una existencia social “ordenada”, que sólo es posible en el laboratorio social, o como lo llama él en “la carcasa de las funcionales mentiras útiles”.

Desde la óptica de los “desenmascaramientos”, en el cuarto de ellos Sloterdijk plantea que la estructura del saber marxista estaría compuesta por una teoría emancipadora y una cosificadora. A su juicio, sería esta teoría cosificadora la que caracteriza “a todo saber que pretende el dominio sobre las cosas”¹⁹, comprobando una ruptura que habría sido denunciada por Althusser, donde existiría “un paso de una ideología humanística a un saber estructural antihumanístico”²⁰. De esta manera, para Sloterdijk, el marxismo no constituiría más que una

¹⁶ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 40.

¹⁷ Id.

¹⁸ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 86.

¹⁹ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 160.

²⁰ Ibid.



lógica señorial esquizoide, donde el desarrollo sería el sujeto de la teoría y donde se intenta “a través de la autocosificación... acceder al dominio de la historia”²¹.

Ante este escenario, en un mundo donde la racionalidad ilustrada ha sido superada en pos de una individualidad cínica, como expresión de esta falsa conciencia ilustrada, y donde la caída de los llamados socialismos reales ha traído una serie de renunciaciones en la izquierda política, Sloterdijk plantea que “*¡Sapere aude!*” Sigue siendo el lema de la Ilustración, que se sabe resistir, incluso en el crepúsculo de los más modernos peligros, a la intimidación de lo catastrófico.”(2003, 763), y agrega además que “Sólo a través de su valentía se puede desarrollar todavía un futuro que sea mejor que la reproducción ampliada del pasado peor²²”. Por ello nuestra actitud debiera ser la de dejar “que las cosas puedan quizás volver a su cauce y orden, si nos desarmamos como sujetos y, dejando aparte activismos destructivos y enmascarados de seriedad, nos retiramos al dejar existir”²³.

Esta parece ser la actitud de la crítica moderna en el actual modelo neoliberal, más allá de su justeza o no, es la que a juicio de Sloterdijk se cierne sobre el destino de la sociedad alemana de posguerra, tras el cinismo desencadenado, y la que en gran parte parece dar cuenta del devenir de la crítica en nuestro país, tras la caída de la unión soviética y la consolidación del modelo neoliberal a nivel político y social.

Esta “ironización de la ética”, se ve claramente expresada en la imposibilidad de visualizar una diferencia real entre discursos de izquierdas y derechas, la democracia liberal como fachada alegre del neoliberalismo económico, resulta ser el producto último de la disputa moderna, donde pareciera ser que ya no existe disputa por las formas de organización

²¹ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 168.

²² Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 763.

²³ Ibid.



social del modelo, o donde las aspiraciones por cuestionar las relaciones sociales de producción parecen haberse estancado y el debate parece centrarse demandas más individuales que colectivas, a las que se les hace ver como cuestiones más bien de orden menor o sujetas a una moralidad dudosa, donde la forma de vida instaurada por el modelo no resulta puesta en duda, y el punto de quiebre parece centrarse sólo en el ejercicio de las libertades individuales, como promesa de alcanzar un liberalismo en toda propiedad. Así el cínico moderno, parece sentirse culpable de sus pulsiones más genuinas, o al menos haber dejado sus ilusiones de lado, para participar como un igual al interior de la esfera social:

“De esta manera, el cínico moderno, tal y como se da sobre todo desde la Primera Guerra Mundial, en cantidades masivas en Alemania, ha dejado de ser un marginado. Pero aparece menos que nunca como tipo plásticamente desarrollado. El moderno cínico de masas pierde su mordacidad individual y se ahorra el riesgo de la exposición pública. Hace ya largo tiempo que renunció a exponerse como un tipo original a la atención y a la burla de los demás. El hombre de la clara «mirada malvada» se ha sumergido en la masa; sólo el anonimato es el gran espacio de la discordancia cínica. El cínico moderno es un integrado antisocial que rivaliza con cualquier hippy en la subliminal carencia de ilusiones. Ni siquiera a él mismo su perversa y clara mirada se le manifiesta como un defecto personal o como un capricho amoral del que debe responsabilizarse en privado. De una manera instintiva no entiende su manera de ser como algo que tenga que ver con el ser malvado, sino como una participación en un modo de ver colectivo y moderado por el realismo.”²⁴

Es esa misma lucha por la necesidad de individuación en contra del “modo de ver colectivo y moderado por el realismo”, la que da cuenta de la naturalización de una violencia

²⁴ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 39



ejercida por una discursividad totalitaria, que ha dejado toda posibilidad de diferencia de lado. El sujeto cínico, que busca sobrevivir a este absolutismo, se anula para parecer parte del modelo, mimetizarse con una realidad que le es adversa, para hacer pasar desapercibida su diferencia:

“Su aparato anímico se ha hecho, entre tanto, lo suficientemente elástico como para incorporar la duda permanente a su propio mecanismo como factor de supervivencia. Saben lo que hacen, pero lo hacen porque las presiones de las cosas y el instinto de autoconservación, a corto plazo, hablan el mismo lenguaje y les dicen que así tiene que ser. De lo contrario, otros lo harían en su lugar y, quizá, peor. De esta manera, el nuevo cinismo integrado tiene de sí mismo, y con harta frecuencia, el comprensible sentimiento de ser víctima y, alienismo tiempo, sacrificador. Bajo esa dura fachada que hábilmente participa en el juego, porta una gran cantidad de infelicidad y necesidad lacrimógena fácilmente vulnerable. Hay en ello algo de pena por una «inocencia perdida», de sentimiento por un saber mejor contra el que se dirige toda actuación y todo trabajo.”²⁵

Nos encontramos de esta manera en una paradoja, donde discursivamente parecen haberse anulado los metarelatos y el neoliberalismo parece haberse transformado en el relato común, sin embargo, la contradicción capital trabajo no ha desaparecido y se ve agudizada por la ausencia de derechos sociales básicos, los que hacen reaparecer la dimensión del cuerpo, pero el sujeto, que ha sido derrotado en sus aspiraciones, aun cuando se da cuenta de sus carencias, parece no tener la fuerza ni tampoco la voluntad que le lleve a cambiar su condición, pues avizora que no tiene posibilidad de cambiarla y resulta más cómodo

²⁵ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 40



adecuarse a su nueva situación y tratar de sobrellevarla de la mejor manera posible, cayendo así en la falsa conciencia ilustrada:

“Esto es lo que produce nuestra primera definición: cinismo es la falsa conciencia ilustrada. Es la conciencia modernizada y desgraciada, aquella en la que la Ilustración ha trabajado al mismo tiempo con éxito y en vano. Ha aprendido su lección sobre la Ilustración, pero ni la ha consumado ni puede siquiera consumarla. En buena posición y miserable al mismo tiempo, esta conciencia ya no se siente afectada por ninguna otra crítica de la ideología, su falsedad está reflexivamente amortiguada”²⁶.

Sloterdijk señala que ya esta misma definición se trata de una paradoja, *pues ¿cómo podría ser una conciencia ilustrada y al mismo tiempo falsa?*²⁷, y explica dicha paradoja en el hecho que el sujeto social contemporáneo, el sujeto cínico, se ve sometido a vivir de la forma que parece haber pervivido en la llamada posthistoria, pues *“Actuar contra un saber mejor es hoy día la situación global de la supraestructura. Se sabe desilusionada y, sin embargo, arrastrada por la "fuerza de las cosas”²⁸*. Así, el sujeto y con él la sociedad toda, se ve sometido a su realidad, y la crítica de la ideología parece haber sido anulada y encerrar en sí misma una reflexión cínica sobre su imposibilidad como parte del pensamiento (post)moderno.

²⁶ Solterdijk, Peter (1989), “Crítica de la Razón Cínica”. Editado por Taurus, Madrid Pág 40.

²⁷ Solterdijk, Peter (1989), “Crítica de la Razón Cínica”. Editado por Taurus, Madrid Pág 41.

²⁸ Id.



3.3 El Cinismo Filosófico Moderno como Razón Funcional

Peter Sloterdijk, en su *Crítica de la Razón Cínica*, plantea el surgimiento de una Razón, a partir del “a priori del dolor”, donde el cuerpo se erige como sensor a través del cual tomamos conciencia del mundo, y desde ahí dilucidar “qué es <<verdadero>> y qué <<es falso>>”, planteando una crítica incisiva donde el crítico cínico moderno se mueve como un pirata: “dando golpes a diestra y a siniestra”.

Esta posición de la Razón Cínica moderna, convierte al individualismo y a la enajenación, como el ideal de sujeto en la época neoliberal, pues a juicio de Sloterdijk ya que su “atuendo es amoral, sienta moralmente como hecho a la medida”. Es por esto que el autor denomina al cinismo como la falsa conciencia ilustrada, cuya “falsedad está reflexivamente amortiguada”, y donde un aparato anímico “lo suficientemente elástico como para incorporar la duda permanente a su propio mecanismo como factor de supervivencia”, emerge como herramienta de autoconservación.

Así, “...el vacío de una crítica que quiere acentuar las propias desilusiones” (Sloterdijk 2003, 27), se transforma en un arma que destruye toda posibilidad de levantar cualquier proyecto común, pues el cinismo “no es difuso sino perfilado, no es universal sino solitario y altamente individual”, “... y su existencia sólo es posible desde la conformación de una “inteligencia urbana y desclasada”, donde se ha alcanzado una radical ironización de la ética y de las conveniencias sociales”. Entonces, es necesario entender que la autoconservación del cínico moderno, se produce en un marco de salvataje de las instituciones, y de mantenimiento del status quo, pues al igual que el cínico en los tiempos de Diógenes, el cínico moderno es un defensor de la institucionalidad vigente, pues como nos muestra Diógenes Laercio citando al cínico mientras este se refería al respeto a la necesidad del respeto ante la legalidad imperante: «Sin ciudad de nada sirve lo ciudadano



y urbano; la ciudad son los mismos ciudadanos; sin leyes de nada sirve la ciudad y los ciudadanos; luego las leyes son cosa indispensable en la ciudad» . En este sentido es necesario constatar que Diógenes el perro, ladra, pero no contra la democracia ateniense, sino contra aquellos que no cumplen con el espíritu de la ley, el cinismo es funcional en cuanto que deslegitima toda voluntad de transformación, y su aparente marginalidad es cómplice de la inamovilidad social.

Desde que con Luciano el Sarcástico “la crítica cambia de bando”, poniendo a la figura del protoquínico en la lejanía, se produce un espacio en la sociedad donde el intelectual cínico pasa a ser un funcionario público, mientras la postura del cinismo al estilo clásico se transforma en un fenómeno de masas, y el cínico deviene en un ser desclasado que “...pierde su mordacidad individual y se ahorra el riesgo de la exposición pública...”, gracias al anonimato que la ciudad moderna le transfiere.

Así, ante la crítica que Sloterdijk hace al marxismo, por considerarlo una modernización del engaño, que sólo es posible en el laboratorio social, o en palabras del autor, en “la carcasa de las funcionales mentiras útiles”, pues este conduciría a un individualismo vacío y a la “...pérdida de estructura de las sociedades.” , podemos constatar que esta suerte de “antipolítica quínica”, resulta no ser para nada inocente, sino que por el contrario, se encuentra profusamente instalada desde los medios de comunicación de masas y demás dispositivos de control de masas. El creer que la crítica al marxismo es una crítica desde una suerte de inocencia liberal, resulta en extremo funcional y conservadora, por cuanto se levanta como mecanismo de defensa de “la estructura de las sociedades” neoliberales, a partir de la destrucción de todo intento de articulación social.

Sin embargo, podemos decir que el “¡Sapere aude!” Kantiano, que para Sloterdijk “...sigue siendo el lema de la Ilustración”(2003, 763), en un mundo donde la racionalidad



ilustrada ha sido superada en pos de una individualidad cínica, logra desenmascarse por sí solo al constatar que según Laercio, Diógenes el cínico solía decir que «los que dicen cosas buenas y no las hacen, no se diferencian de una cítara, pues ésta ni oye ni siente». , en las actuales condiciones el cinismo filosófico resulta una excusa para “sentarse al lado del camino” y “nos retiramos al dejar existir”, nada más alejado del grito crítico que el cinismo filosófico griego representaba en el seno de la sociedad, aun cuando ambos tienen en común su funcionalidad al orden imperante, constituyéndose tanto el primitivo como el moderno cinismo en lógicas de una razón que resulta funcional a los intereses de los gobernantes, finalmente, nada tiene que ver la romántica imagen del outsider que se nos intenta reflejar, con la funcionalidad que este tipo de personaje “crítico” representa para la autoconservación del sistema.

3.4 Hal Foster y el Arte de la Razón Cínica

El crítico estadounidense Hal Foster, en su libro “El retorno de lo Real”, deconstruye la producción artística norteamericana de la segunda mitad del siglo XX, centrandose en su cuarto capítulo “El arte de la Razón Cínica”, principalmente a los estilos conocidos como Neo-Geo y Simulacionismo, mediante el análisis de obras producidas por diversos artistas principalmente durante las dos últimas décadas de éste, dando cuenta del carácter cínico implícito en ellas.

El autor señala "En el giro textual del arte de los años setenta, el campo de la práctica estética se expandió y los límites disciplinarios de la pintura y la escultura se vinieron abajo. En parte, esto desfeticizó las formas dadas de la práctica, pero un nuevo fetichismo no tardó en reemplazar a antiguo. Como vimos en el capítulo 3, las dos versiones principales del arte moderno tendían a tratar las imágenes de la historia del arte y de la cultura de masas como fetiches, es decir, como otros tantos significantes aislados que manipular. A mediados de los



ochenta géneros y medios enteros (como la abstracción y la pintura) se practicaban de una manera convencionalista, por lo que las complejas prácticas históricas se vieron reducidas a signos estáticos que entonces aparecieron como fuera del tiempo".

Para ello, el autor establece en una mirada retrospectiva algunas diferencias sustanciales entre el tipo de obra propia del Neo-Geo y el Simulacionismo, es decir, la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo, contrastándolas con el tipo de obras producidas durante el período del Pop y el Arte Conceptual, propias de los años 60's y 70's.



"Green disaster twice". Andy Warhol, de la serie "Green disaster"

En el texto, Hal Foster diferencia también al fenómeno cínico presente en los movimientos mencionados, de otros fenómenos que se producen como respuesta a este en la escena de principios de los '90, a los que él llama un "giro hacia lo real" y un "giro hacia el referente". El primero, "empuja la razón cínica a un extremo, lleva su pose de indiferencia al punto de la desafección y desafía al cinismo con abyección"²⁹, donde la defensa mimética

²⁹ Foster, Hal (2001), "El Retorno de lo Real", Ediciones Akal, Madrid, Pág. 126.



representa “una vez más, la defensa paradójica de lo ya dañado”³⁰. Así, Foster invita a analizar obras como el “Coche en llamas blanco III” de Andy Warhol, producida en 1963, desde la óptica de lo que él denomina como “realismo traumático”, donde la repetición automatizada de la imagen produce un efecto de trauma que nos lleva a un “encuentro fallido con lo real”, o como plantea Guillermo Machuca “Para Warhol el consumo de noticias equivale al consumo de desechos de información. Se trata de una repetición (sin comienzo, transcurso y clímax) que excluye todo proyecto, toda utopía. Asistimos al fin del relato clásico; hemos sido arrojados a una especie de presente continuo. (...) En este caso, lo macabro no se reduce a la exhibición de hongos atómicos, orgías sexuales, sillas eléctricas o escenas de accidentes de aviones o de automóviles; tampoco a una literal y algo distanciada exhibición de desórdenes públicos o sociales; lo macabro es aquí precisamente nuestra creciente insensibilidad – triunfo macabro del hábito y la costumbre- frente al espectáculo de la violencia, nuestra creciente indiferencia frente al dolor de los otros.”³¹

El segundo, es decir, *el giro hacia el referente*, “se enfrenta a la razón cínica, reclama la figura del comprometido en oposición al dandi y pasa de la involución de los juegos finales en el mundo artístico a la extroversión del trabajo de campo casi escenográfico”. Surge aquí lo “abyecto”, donde el ser descomprometido da lugar al sujeto que se vuelca hacia afuera, donde lo grotesco toma lugar. Así en obras como “Descripción nostálgica de la inocencia de la infancia” de Mike Kelley (1990) -o algunas de las obras de Cindy Sherman-, donde las “imágenes evocan el cuerpo vuelto de revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado”³². En ellas el artista transgrede los cánones de la representación con la única intención de evidenciar “aquello de lo que debo deshacerme *a fin de ser un yo...* (afectando) la fragilidad de nuestras fronteras, ... pues, la abyección es un estado en el cual la

³⁰ Id.

³¹ Machuca, Guillermo (2006), “*Remeciendo al Papa*”, Editorial ARCIS, Santiago de Chile, Pág. 211.

³² Foster, Hal (2001), “*El Retorno de lo Real*”, Ediciones Akal, Madrid, Pág. 153.



subjetualidad es problemática, <<en el que el significado se derrumba>>; de ahí su atracción para los artistas de vanguardia que quieren perturbar estos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad ”³³. Un buen ejemplo de este tipo de expresiones podría ser el “Happening de las gallinas” o el foto-objeto “El perchero” de Carlos Leppe, donde es la sexualidad del artista la que se vuelca en exterioridad problemática.

Con todo, en este texto nuestra intención será centrarnos en las manifestaciones propias de la razón cínica, y la respuesta dada por diversos artistas nacionales, estableciendo paralelos con lo descrito en el cap. IV “El Arte de la Razón Cínica”, de la ya mencionada obra de Hal Foster.

Sin duda, no es nuestra intención hacer un juicio del texto para dar cuenta de la Razón Cínica, y de los cruces establecidos entre la obra de Peter Sloterdijk y la realidad de nuestro país, sino que pretendemos avanzar evidenciando algunos de estos aspectos en los marcos del neoliberalismo y ver cómo los artistas han hecho resistencia mediante la performance corporal al régimen de disponibilidad cínica del lenguaje.

3.5 Cuerpo como soporte de la Crítica de la Razón Cínica

Como hemos visto, el estado de mercantilización del pensamiento alcanza no solamente a la esfera pública, sino también a la esfera privada y a la generación de nuevo conocimiento académico, así como todo aquello que sea alcanzado por una estructura de lenguaje que ya ha sido sometida al régimen de absorción, naturalización, academización y

³³ Kristeva, Julia, “*Powers of Horror*”, Pág. 2. Extraído de Foster, Hal (2001), “El Retorno de lo Real”, Ediciones Akal, Madrid, Pág. 157.



anulación, de toda posible diferencia. Así, Carlos Ossa al hablar del Capitalismo Cognitivo³⁴ en una entrevista realizada para el CNCA, plantea que “el Capitalismo Cognitivo sería una etapa en que producción simbólica se vuelve en lo que podríamos llamar es la nueva economía contemporánea”, donde lo simbólico se muestra como una cuestión importante, lo que se evidencia en nuestros cambios en la sensibilidad, mediadas por el dispositivo técnico, “donde el conocimiento importa en la medida de que es capaz de producir una economía en el ámbito de lo intangible, de lo inmaterial, de lo virtual”, con lo que la creatividad se transforma en un bien transable precarizado y pierde terreno de manera absoluta la producción de obra. Vale decir, para Ossa la debacle en la generación de un pensamiento autónomo es tal, que la misma generación de nuevo conocimiento ya ha sido cooptada y subsumida a la operativa de un mercado que lo tiene todo regulado bajo su seno:

El nuevo cinismo, precisamente porque se vive como constitución privada que absorbe la situación mundial, no se hace notar de aquella manera llamativa que correspondería a su concepto. El nuevo cinismo se rodea, como veremos a continuación de discreción, una palabra clave de la alienación encantadoramente matizada. El mimetismo autoconsciente que ha sacrificado una mayor clarividencia a las «necesidades» No ve ocasión alguna para desnudarse ofensiva y espectacularmente. Hay una desnudez que ya no actúa desenmascarando y que no hace aparecer ninguna «realidad desnuda» y en cuyo ámbito uno podría situarse con sereno realismo. La disposición neocínica para con lo dado tiene algo de queja y nada de soberanamente desnudo. Por ello, tampoco resulta muy fácil, desde un punto de vista metódico, hacer hablar al cinismo difuso y poco perfilado. Se ha retirado a una triste clarividencia que interioriza como una mácula su saber, que, por cierto, ya no sirve para nada. Los grandes desfiles ofensivos de la insolencia cínica son cada

³⁴ Ossa, Carlos (2013) Cultura y capitalismo cognitivo / entrevista completa. Consejo de la Cultura – Chile. <https://vimeo.com/46238536>



vez más raros. Las disonancias han ocupado su lugar y para el sarcasmo le falta energía.”³⁵

No es por casualidad que Sloterdijk apele a la “real desnudez” para establecer la pérdida de mordacidad del sujeto y mostrar lo inocuo de su insolencia cínica, pues pareciera ser la dimensión corporal la que puede resituar de manera crítica la escala ante la cual el individuo –el artista- se enfrenta al modo hegemónico bajo el cual se someten las relaciones sociales.

Si bien el neoliberalismo como capitalismo absoluto parece no tener contrapartida en las “democracias modernas”, la actual crisis en la economía interna y la política exterior de los países propulsores de esta “democracia liberal occidental”, y los relatos que emergen a partir del sometimiento de los cuerpos parece redimensionar – o resituar- una suerte de escala moral bajo la cual ejercemos nuevamente la crítica de la ideología.

Junto con el colapso financiero de la bolsa de Wall Street, la inestabilidad bursátil de su sector especulativo, y la caída del sector inmobiliario, salió a la luz la debacle moral de los atroces crímenes producidos por los Estados Unidos en las cárceles de Abu Grahیب, puesta en escena a través de los medios de comunicación, dejándonos en claro que no son precisamente los principios de Libertad, Igualdad, y Fraternidad, lo que estas democracias han logrado consolidar como matriz de pensamiento, sino por el contrario, han impuesto un hálito de blancura a aquello que pudo en algún momento haber criticado. Restauró las monarquías y la nobleza cortesana, sólo que a ellas ya no se llegaría por derecho de sangre, sino por el derramamiento de ella.

³⁵ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 43.



Fue necesario que aparecieran las imágenes de los cuerpos en Abu Grahib para que pudiéramos comprender los desastres de la guerra. Mientras los bombardeos se mantenían a lo largo de los años mediatizados por el soporte video, con la distancia mecánica del filtro nocturno, no parecía más que un juego o un mero informativo del hecho. Fue necesario comprender la flagelación del cuerpo para poder empatizar con lo que ahí estaba ocurriendo. Necesitamos “ver a un otro yo” sometido a estas vejaciones para poder remecer nuestra acomodada conciencia.



Sin embargo, logramos conectarnos con esa historia a larga distancia, pero obviamos el dolor de quienes padecen junto a nosotros en la cotidianidad. En las noticias, parece muy fuerte la tortura a la que son sometidos esos cuerpos a distancia, sin embargo, el discurso



público naturaliza las prácticas de violencia ejercidas diariamente. Ejemplo de ello es lo que ocurre con las golpizas ciudadanas a las que se ven expuestos delincuentes comunes, que pueden llegar a ser golpeados, torturados y vejados públicamente, por el robo de una billetera.

Volvemos a evidenciar el dolor mediante las imágenes de la violencia ejercida contra los refugiados sirios que traspasan la frontera entre Serbia y Hungría, pero se ejerce una aceptación cínica al hablar sobre la realidad de los migrantes y la trata de personas en nuestro país. Pareciera que fuéramos más cercanos a esos cuerpos que nos llegan mediatizados por el soporte que genera el dispositivo noticioso, sentimos un nivel de identificación mayor, generándonos mayor nivel de incredulidad lo que ocurre en nuestra realidad inmediata, suspendiendo la proximidad.

Ante este escenario de cambio en la relación entre conocimiento y economía, los artistas necesitan salirse de los regímenes propios de una discursividad tutelada, donde sus códigos devienen en mera reproducción de una realidad ya instalada, y los lenguajes parecieran naturalizar y dar marco a cuestiones que de tanto ser nombradas terminan por ser cosificadas y anuladas en su espesor. Para sobreponerse a la naturalización de la violencia, el lenguaje no basta, por lo que sólo queda la exposición mediante el cuerpo de los vejámenes a los cuales el cuerpo ha sido sometido, para que mediante el extrañamiento que produce el enfrentarse al cuerpo de otro como al de un igual, para desde ahí generar la escala de proximidad y distanciamiento – propios del ejercicio brechtiano- , que permita al espectador volver a caer en la cuenta de la violencia ejercida. Parece importante dar cuenta de la necesidad de que sea el cuerpo y no otro el soporte en el cual se inscribe este tipo de manifestaciones, pues en este sentido, el acto performático no busca generar una catarsis por medio de la identificación con el cuerpo del otro, sino todo lo contrario, es en la comprensión del estar frente a un tiempo propio del espacio artístico en el cual la obra queda suspendida y distanciada de nuestra realidad, que el espectador puede entender que no existe razón



alguna para que el cuerpo que tiene frente a él se vea sujeto a los vejámenes a los que ha sido expuesto, por lo que la acción simbólica logra quedar en evidencia por sobre la mera representación o la puesta en escena.

La posibilidad de emerger con los discursos que han sido acallados, genera una suerte de institucionalización de la memoria, tematizándola al punto de generar procesos de estetización de ella, la cual pierde en ese proceso su componente movilizador o su potencialidad discursiva. Por ello, ante el proceso de pérdida del metarelato, surgen los microrelatos como la última posibilidad para el ejercicio de una resistencia cultural.

En este sentido, la respuesta de artistas como que como Bernardo Oyarzún, Lemebel, Senoritaugarte o Rabanal, que vuelven a poner el problema de la discursividad de la producción en escena, toma forma de herida, no sólo por la forma en la que se comprende y se hace lectura del sujeto, por lo que ocupa su cuerpo como soporte de lectura; no sólo de intervención, donde según Ossa en el ejercicio de la producción “tu propia libertad te oprime”, por ello la posibilidad de salida está en la emergencia de las subjetividades, sino también porque la utilización del recurso performance genera el distanciamiento que nos permite leer en ese tiempo suspendido lo que ahí ocurre.

Según Ossa, en esta época, “las identidades se piensan como orgánicas y las subjetividades se piensan como asimétricas, pues es un mundo asimétrico cualquiera puede ser un alguien capaz de portar un discurso”. Entonces lo que veríamos ahora es un sistema de administración de subjetividad como discurso de imagen, donde los distintos discursos son asimilados y de hecho propiciados por un capitalismo que de esta forma se muestra como plural. “Cuando hablamos de capitalismo sería un error seguir insistiendo en que estamos hablando de un sistema económico, de lo que estamos hablando básicamente es de una cultura que es capaz de articular en sus contradicciones, en sus incoherencias, la dimensión



material y la dimensión simbólica de las relaciones sociales”³⁶. He ahí el valor de la performance, pues es a partir de “tiempo suspendido” en que ella quiebra con éste régimen de disponibilidad cínica del lenguaje y de apropiación del discurso, lo que nos permite contemplar con distanciamiento la escena a la que nos enfrentamos, rompiendo gracias a ese extrañamiento, con la naturalización de la violencia instalada en el seno de nuestras relaciones sociales y perpetuada por el aparataje de sentido en el que nos encontramos inmersos.

4. Crítica a la racionalidad cínica en el arte chileno.

Las artes visuales en nuestro país se vieron prontamente sometidas a la necesidad de tener que liberarse del régimen de disponibilidad cínica del lenguaje al que largamente nos hemos referido en puntos anteriores.

Podemos decir que, en el caso chileno, esto tiene distintas etapas para su instalación y posterior respuesta crítica. Como antecedente a la irrupción de obras cínicas como las expuestas en la exposición “Baquelita” realizada en Matucana 100, debemos señalar la preexistencia del sistema de galerías, el cuál pasa de tener un componente crítico más fuertemente a partir de mediados de los ‘80, para consolidarse con lógicas más bien propias del mercado en los años ‘90. Por otra parte, ayuda a este proceso la apertura de los contenidos a partir del destape vivido en los primeros años de la postdictadura y junto con ello, la posibilidad de volver a centrar la obra en la “superficie” más que en los discursos de fondo.

Podríamos señalar que aquellos son los aspectos que contextualmente generan la posibilidad de un arte cínico y, por ende, la emergencia de su contrapartida, por medio de la

³⁶ Ossa, Carlos (2013) Cultura y capitalismo cognitivo / entrevista completa. Consejo de la Cultura – Chile. <https://vimeo.com/46238536>



performance que rescata en escena, una parte de la propuesta más rupturista de lo que fue la denominada “escena de avanzada”, ocupando su capacidad cáustica frente a un lenguaje que se mantiene totalitario.

Con el fin de comprender como se producen estas condiciones es que daremos cuenta en los siguientes puntos del contexto que propicia la escena actual

4.1 Contexto Histórico de las Artes Visuales a finales del siglo XX.

La escena de las artes visuales en Chile a lo largo de su historia, se ha visto en estrecha relación a los cambios acontecidos en la sociedad chilena. El arte erudito, nace en Chile por decreto en los inicios del estado moderno, mediante el exhorto que llama a la contratación de los denominados pintores viajeros, como es el caso de Cicarelli, primer director de la Escuela de Bellas Artes. Ya desde aquella época la producción de las artes visuales estaría influida por dos cuestiones fundamentales: Tanto las influencias extranjeras, como el devenir de la República, marcarían profundamente la producción artística, por lo que no resulta nada novedoso pensar que las profundas transformaciones vividas en el Chile de finales del siglo XX, fueran acompañadas de diferentes manifestaciones en el campo de las artes visuales.

A lo largo del siglo XX, las principales manifestaciones y movimientos artísticos producidos en el extranjero tienen un correlato a nivel nacional, aunque muchas veces tardío. Al respecto, muchos han querido aducir que esto se debe meramente a una cuestión de distancia, en efecto antes de la existencia de las denominadas redes sociales y del efecto globalizador, podemos pensar que esta cuestión es así. Sin embargo, desde una óptica más bien antropológica, podemos entender que este desfase en los procesos es también producto de los diferentes ethos sociales en los cuales estas manifestaciones son posibles.



Así, las manifestaciones propias de la Norteamérica de los '60 cuyos antecedentes los podemos encontrar ya en la década de 1910 con algunos trabajos de Marcel Duchamp, debemos entenderlos dentro del contexto en el cual están enmarcadas. A nivel político-social, la década de los '60 (período de post guerra), es la década de la guerra de Vietnam, de la lucha por los derechos de las personas de color, la época de los Hippies, de la llegada del hombre a la luna y los asesinatos de Kennedy y Martin Luther King, junto con la fuerte intervención de la CIA en Latinoamérica, iniciada con la invasión a Bahía Cochinos. Mientras que la década de los '70, marca el fin de la guerra de Vietnam, y está marcada por un fuerte período de expansión económica en EEUU, con la llegada de los rascacielos y la creación del World Trade Center, mientras la crisis energética invade Europa producto de las disposiciones de la OPEP, al calor del conflicto árabe-israelí, todo esto en un marco de fuerte represión política interna a los movimientos sociales, producto de la guerra fría.

Este es el escenario propicio para que manifestaciones artísticas como el conceptualismo tomen forma, pues emerge la necesidad de volver a dotar de contenido a un arte que de la mano de Clemente Greenberg había derivado en mera forma para plantearse como respuesta al realismo soviético.

Mientras tanto, en Chile el trabajo realizado a finales de los '50 e inicios de los '60 por los grupos Signo y Rectángulo, era suplido por la creciente influencia de los movimientos latinoamericanistas y el auge de los movimientos sociales, que llevaban a la generación de cruces entre formas propia del arte popular con influencias extraídas desde el realismo soviético, los informalistas viajeros del Winnipeg, o las influencias surrealistas en autores como Matta, llegando a un punto máximo del auge del compromiso ideológico a nivel temático en los años '70 con las obras de Balmes, y Guillermo Núñez.



Sin embargo, el contexto propicio para el surgimiento del conceptualismo no se daría sino hasta el período posterior al golpe militar del '73, donde no sólo la represión a los artistas, “sino también el desmantelamiento de las instituciones estatales y universitarias que sustentaban la mayor parte del desarrollo de la práctica artística, así como también la exoneración de una gran cantidad de académicos.

Las artes visuales debieron en muchos casos reelaborar su propia discursividad, asumiendo en gran medida una lógica de resistencia que trasuntó sus operatorias al campo específico del discurso artístico, con lo que paradójicamente se acercaron nuevamente al discurso vanguardista”.³⁷ Esto abrió paso para que grupos como el CADA, los surgidos en torno a la revista CAL, y artistas como Alfredo Jaar, Carlos Leppe, Juan Downey, Francisco Smythe, Lotty Rosenfeld, así como también Las Yeguas del Apocalipsis y Gonzalo Díaz, dieran rienda suelta a las nuevas tecnologías y a la expansión de los soportes extra pictóricos alcanzando un gran auge la performance, el happening, el body art, y en el caso de Eugenio Dittborn el Arte Postal.

La era Reagan, quien gobernó desde 1981 a 1989 en EEUU, marcó el boom del mercado de los mall y los gimnasios. La llegada de una figura del espectáculo a la presidencia de dicho país alcanzando uno de los puntos más extremos a nivel de la sociedad del espectáculo, fue acompañado paradójicamente junto con uno de los puntos más álgidos de la guerra fría, que terminó dando como vencedor a Estados Unidos y dejando como símbolo de inicios de los '90 a un perestroiko Gorbachov quien aparecía en los televisores de todo el mundo sentado en un restaurante haciendo una campaña publicitaria para Pizza Hut. Así, la

³⁷ DIBAM(n.d.), “*Pintura y artes visuales en la segunda mitad del siglo XX* “. Extraído el 12 de agosto de 2010 desde http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=pinturayartesvisualesenlasegundamitaddelsigloxx



era del consumo hacía posible y hasta celebraba el surgimiento de la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo, que en la época de la globalización emerge como paradigma de la propuesta artística que se vale de los métodos propios del mercado de bienes de consumo, pero no con el fin de dismantelar para criticar el modelo de producción y circulación de mercancías, sino para trasladar esa lógica al “mercado del arte”.

Ese período que representa el auge del mercado dentro del aparato de la institución artística, se abre se abre en Chile en los años '90. La caída de la dictadura militar chilena, coincide con la caída de la Unión Soviética, mientras la caída del muro de Berlín, coincide para nosotros con el inicio del período de los gobiernos de la Concertación. Sin embargo, a nivel social, el efecto que se produce toma matices bastante diverso, en algunos casos más cercano al “Destape” propio de la sociedad española tras la caída de Franco, lo que en gran parte se puede ver un muchas de las películas de finales de la década de los '80 e inicios de los '90, como “Sussy” o “Caluga o Menta”; en algunos pocos, se da un intento por renovar los lenguajes artísticos intentando conectarse con algunas de las manifestaciones que están ocurriendo al mismo tiempo en el extranjero, como las últimas producciones antes de la disolución del colectivo de teatro “La Troppa” o en Artes Visuales con la producción más reciente de Alfredo Jaar; mientras, el mercado artístico se consolida, y da paso a manifestaciones propias del cinismo en las Artes Visuales, cuyas relaciones nos interesa dilucidar en base a la obra de Hal Foster.

4.2 El arte de la Razón Cínica en la escena chilena contemporánea

La exitosa instauración del neoliberalismo por parte de la dictadura, trajo consigo transformaciones de fondo en el área de las artes visuales, exacerbando la concepción del arte como bien de consumo, e instaurando referentes estéticos propios de esta forma de comercio, mediante el sistema de curatorías o de selectividad de artistas, estilos y temáticas a exponer.



Aquí es necesario hacer el cruce con Foster, pues al definir el fenómeno del cinismo en materia artística, y valiéndose de la obra Jeff Koons y Haim Steinbach, señala que en ellas “Casi explícitamente (...) el experto de la obra de arte es colocado en la posición de un fetichista del signo-mercancía”³⁸, pues si bien “El minimalismo y el pop a menudo se aproximaron a un modo de producción que las emparentaba como a ningún arte anterior, con nuestro sistemático mundo de bienes de consumo e imágenes ...(en el caso de) la pintura de simulaciones podía ser síntoma de nuestro fetichismo del significante en esta nueva economía; la escultura de bienes de consumo parece hacer tema de este fetichismo. Juntas, ambas comprenden una estética virtual de esta economía”.

Obras de este tipo, que nos podrían recordar las obras con las Hoover “Vacuum Cleaners” (aspiradoras) de Koons, las podemos encontrar hoy presentes en la exposición “Baquelita” que los artistas Felipe Castillo, Valeria Duque y Álvaro Carvallo, exponen actualmente en la Galería Concreta de Matucana 100. Donde si bien la obra de Valeria Duque expone nuevas significaciones mediante la disposición de los objetos, lo que mayormente encontramos es una reauratización del arte, por medio de lo Foster llamaría como un traspaso del aura propia de la mercancía hacia el objeto artístico.

Como señala Sloterdijk, en este tipo de obras el cinismo como estructura de pensamiento “no es difuso sino perfilado, no es universal sino solitario y altamente individual”³⁹, y el sujeto que opera en esta razón cínica, podríamos definirlo “como un espíritu burlón que produce distanciamiento”⁴⁰. Este ser, sólo es posible desde la

³⁸ Foster, Hal (2001), “*El Retorno de lo Real*”, Ediciones Akal, Madrid, Pág. 111

³⁹ Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la Razón Cínica*, Ediciones Siruela, Madrid. Pág. 38.

⁴⁰ Idem.



conformación de una “inteligencia urbana y desclasada”, donde se ha alcanzado una radical ironización de la ética y de las conveniencias sociales.

“Además, este cínico, ha dejado de ser a juicio de Sloterdijk un ser desclasado, para conformarse en un tipo de masas, no sólo porque esta civilización “haya producido el tipo del individualista amargado como fenómeno de masas”(2003, 39), sino también por el hecho de que la ciudad moderna le ha “sumergido en la masa”, donde el anonimato es el espacio ideal para la discordancia cínica, donde “el moderno cínico de masas pierde su mordacidad individual y se ahorra el riesgo de la exposición pública”. Por ende, es esta absorción por parte del sistema de la institución arte, así como la “inversión” de sus principales procedimientos, técnicas y temáticas, que tanto en el apropiacionismo como en el pop sirvieron para transgredir los mecanismos propios del mercado, la que deja desprovistos a los artistas de este tipo de obras, pues al ser este tipo de prácticas asimiladas por el mercado del arte, pierden toda mordacidad, y las transforma en cómplices del modelo de consumo.

En torno el mercado del arte en EEUU, Foster señala que: “Esta economía política se halla bajo la supervisión de una elite de la gestión profesional, los <<yuppies>> como se les llamaba a mediados de los ochenta, <<analistas simbólicos>> en la terminología de los noventa. Esta elite dirige el flujo de los signos mercancías en una red electrónica en la que el mercado y los medios de comunicación son poco menos que simbióticos, con productos transmutados en imágenes y viceversa. En los ochenta esta elite impulsó la extraordinaria alza del mercado artístico (...) y naturalmente recompensó las prácticas que reflejaban sus propios convencionalismos y concepción posthistórica del mundo. En este sentido la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo eran formas retratísticas de salón, y



cuando en 1987 el mercado cayó y los coleccionistas se retrajeron estas formas también declinaron.” 41

De la misma forma, en la década de los '80 en Chile, se comienza a aumentar no sólo el número de establecimientos educacionales privados, sino también, en el sistema de circulación de obras aumenta explosivamente el número de galerías privadas de arte, sobretodo, en la década de los '90. Así, de un número acotado de galerías existentes hasta antes del '80, entre las que podemos contar la Galería Carmen Waugh (1955), Galería Bucci, en Centro de Arte Latinoamericano, Galería Cromo, Galería Época y Galería Sur, y que alcanzan no más de 12 en el período de los '80, vemos un salto cualitativo en el número de estas durante la llegada de la Concertación al gobierno, pues “...Según la Guía Nacional de Espacios para las Artes Visuales publicada el año 2008 por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, entre el año 1990 al 2000 abrieron 39 espacios nuevos, versus los 12 entre los años 1980 a 1990. Entre el año 2000 al 2008 aumenta la cifra con 46 espacios nuevos. Estos números dan una idea bastante clara con respecto al crecimiento y al aumento de espacios expositivos, así como también su distribución en las regiones”42.

El papel jugado por estas galerías difiere bastante del rol que ocuparon hasta antes de la caída de la dictadura militar muchas de las galerías preexistentes. Si bien galerías como Bucci, CAL o Cromo, sirvieron en un determinado momento para mostrar aquellas obras, temáticas, procesos y artistas que la institución arte no estaba dispuesta a mostrar en otros

⁴¹ Foster, Hal (2001), “*El Retorno de lo Real*”, Ediciones Akal, Madrid, Pág. 124.

⁴² Molina, A. (2009), “*Espacios Autorreferentes: Una propuesta categorial para Galería de Artes Visuales H-10*”, Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Depto. de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.



espacios, durante la década de los '90 el rol de las galerías se transforma en el de instaladoras de discurso desde el proceso de curatoría y elección de obras. Así, los artistas de modas, serán muchos de aquellos cuyas producciones podríamos decir que colindan dentro del campo de lo cínico.

Así las galerías de arte serían las principales impulsoras de “Esta actitud cínica, (que) estaría salvaguardada por “un modo de ver colectivo y moderado por el realismo” ... (donde) el distanciamiento y falta de compromiso, así como la ironía cínica frente a lo que le rodea, ... emergen como mecanismo de autoconservación.”

La esquizofrenia como defensa, o como diríamos en Chile “el hacerse el loco”, es un mecanismo de defensa, que según Foster, tiene varios precedentes en la modernidad: “Benjamin detectó que en Baudelaire funcionaba “una empatía con el bien de consumo”, un procedimiento homeopático por el que pedazos de la cultura de bienes de consumo se utilizaron para inocular poesía contra la completa infección por el capitalismo mercantil”⁴³, de manera tal que se usa la empatía como defensa.

Por ejemplo en el caso de Warhol, quien “simuló esquizofrenia como defensa mimética contra las contradictorias demandas de los vanguardistas en la sociedad del espectáculo, pero es difícil distinguir su defensa contra el espectáculo de su identificación con él. En la pintura de simulaciones y escultura de bienes de consumo esta distinción se hizo casi imposible de trazar, y en la omnipresente práctica del nihilismo capitalista hoy en día parece absolutamente desdibujada”.⁴⁴

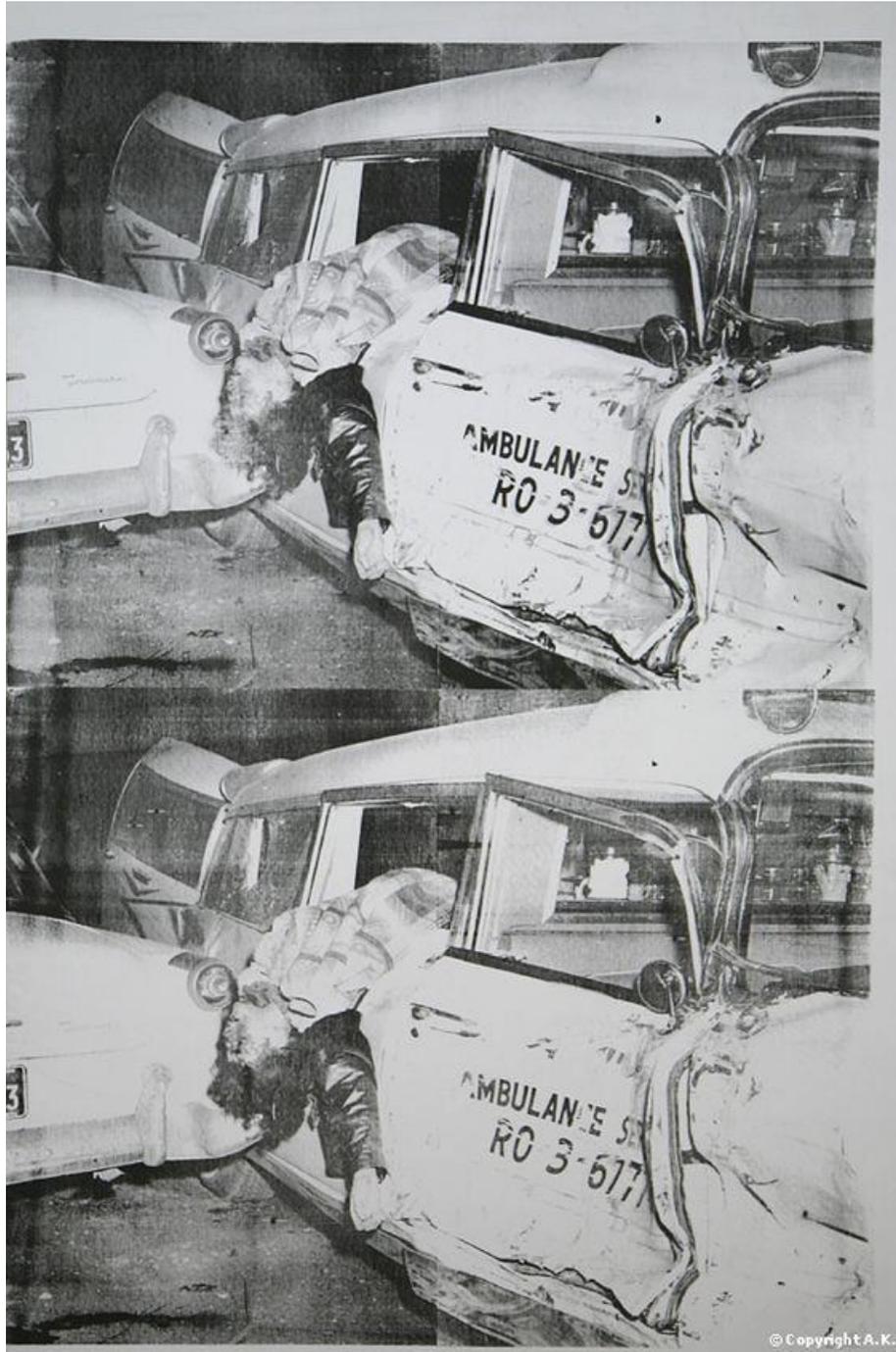
⁴³ Foster, Hal (2001), “*El Retorno de lo Real*”, Ediciones Akal, Madrid, Pág. 125.

⁴⁴ Ibid.



Respecto a la labor de la crítica en este modelo, Hal Foster señala que: si bien “A la Crítica (...) le es necesario cierto compromiso de la cultura dominante y a la vanguardia le es esencial cierta identificación con su mecenas”, con la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo “El compromiso de la cultura dominante se convirtió en algo próximo a la adhesión y la identificación con los mecenas parecía casi total” en una suerte de ethos que “trata casi todo como un signo mercancía para el intercambio”.

O como diría Sloterdijk. Solo queda “...el vacío de una crítica que quiere acentuar las propias desilusiones” (2003, 27), “donde la escritura no sería ni leída ni escuchada, y donde la convicción de esta ineficacia constituiría la experiencia cínica a la cual estarían sometidos los ilustrados actuales. Es esta vacuidad cínica, (la falsa conciencia ilustrada) es la que daría sustento a un crítico que se mueve como un pirata, dando golpes a diestra y a siniestra, porque se encuentra en una imposibilidad de tomar partido”.



Andy Warhol, Desastre con ambulancia, 1963



Deberíamos hablar aquí de lo que Hal Foster denomina como "El realismo traumático", donde a partir del lema warholiano "Quiero ser una máquina"⁴⁵, el autor señala: "Normalmente, esta declaración se supone que confirma la virginidad tanto del artista como del arte, pero puede apuntar a un sujeto no tanto virgen como conmocionado, que asume la naturaleza de lo que le conmociona como una defensa mimética contra esta conmoción: yo también soy una máquina. También produzco (o consumo) imágenes en serie, lo que doy es tan bueno (o tan malo) como lo que recibo". (p. 133)

En este sentido Foster plantea que el problema warholiano es una suerte de performance, donde "Hay un sujeto "detrás" de esta figura de la subjetividad que la presenta como una figura; por lo demás, el sujeto conmocionado es un oxímoron, pues en la conmoción, y no digamos en el trauma, no hay sujeto autopresente. Pero la fascinación de Warhol consiste en que uno nunca está seguro de este sujeto detrás: ¿hay alguien en casa, dentro del autómeta?).

5. El soporte cuerpo como respuesta a la disponibilidad cínica del lenguaje en el arte chileno.

La respuesta de los artistas chilenos frente a la emergencia del discurso del autómeta que genera la disponibilidad cínica del lenguaje, por medio de los procesos de reproductibilidad y de academización, parece ser la única salida ante la sociedad del espectáculo en la cual estaríamos inmersos, tomando lo de Guy Debord, donde la mercancía parece haber colonizado todos los espacios de la vida.

⁴⁵ Swenson, "What is pop art", cit., p.26, citado en Foster, p. 133.



Si tomásemos en cuenta lo señalado por Baudrillard, donde el hiperrealismo, vale decir, donde el simulacro precede a lo real y nosotros parecemos vivir del desierto de lo real⁴⁶, pues se “enmascara la ausencia de realidad profunda”

Esta ausencia de realidad profunda, iría de la mano con la concepción de trauma de la cual nos hacemos cargo en este texto, tomándolo desde Foster, Sloterdijk y Naomi Klein. Para explicar esta relación, Foster hace cita de Lacán señalando: “Lacán define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho *debe* ser repetido.” (Foster, 2001, p.136).

Esa repetición, que da cuenta del efecto warholiano del cual habla Foster, es el que termina por anestesiar nuestros sentidos, espectacularizando la realidad de manera mediática, naturalizando la violencia que hay detrás de ellas, como en sus “Desastre con ambulancia”, donde la imagen mediatizada y multiplicada por el grabado, terminan por generar una asepsia de la realidad, una verdad que no duele repetir.

Es frente a esto que artistas como Pedro Lemebel, Gabriela Rivera, Senioritaugarte, Gonzalo Rabanal y Bernardo Oyarzún, se rebelan mediante la utilización del cuerpo, rompiendo con el modelo de disponibilidad cínica del lenguaje.

5.1 Pedro Lemebel

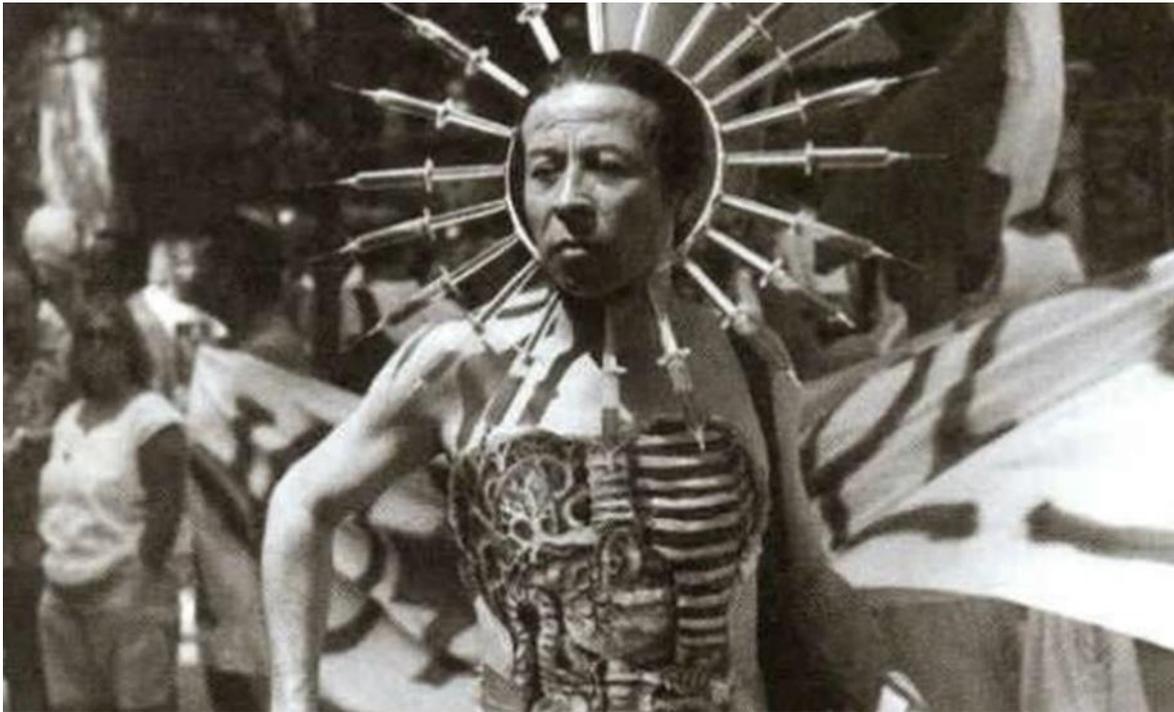
Uno de los artistas que cuya obra performática ha sido más conocida y divulgada, sobre todo a partir de su reciente deceso, es Pedro Lemebel. Podemos señalar que la obra de Lemebel tiene al menos dos momentos distintos en su trayectoria: Una que tiene como sujeto

⁴⁶ Baudrillard, J. “Cultura y Simulacro”



y soporte de obra a su propio cuerpo, con un alto carácter performático y que se da principalmente durante los años 80 e inicios de los 90, aun cuando podemos evidenciar este tipo de manifestaciones hasta sus últimos años de trabajo.

Una segunda parte, si bien sigue manteniendo un alto carácter performático, podríamos diferenciarlo por el cambio en el soporte de obra, donde la ruptura del régimen de disponibilidad cínica del lenguaje, no se da desde el soporte cuerpo, sino desde la intervención y trabajo en torno a texto escrito.



Sería bueno entender biográficamente y contextualmente qué es lo que ocurre con el artista para poder hacer una lectura de estos dos momentos en su obra. Pedro Lemebel, artista y militante comunista durante gran parte de su vida, lleva su militancia homosexual al campo de lo personal. La primera parte de su obra, se da en los marcos de una resistencia a la



dictadura y la salida hacia la denominada postdictadura, lo que se junta con la caída del muro y la crisis de los metarelatos a nivel mundial. La segunda, se da principalmente en los marcos de la consolidación del neoliberalismo como capitalismo absoluto, en los marcos de la postdictadura que nunca logra – o más bien no quiere y no puede – terminar su transición, y el decreto social del fin de los metarelatos y la expansión de las lógicas del régimen de intercambio de mercancías, a todos los aspectos de la vida, con lo que se establece el fin del discurso.

En la primera parte de su obra, los microrelatos parecen verse subyugados ante la imperiosa necesidad de alcanzar el fin de la dictadura y generar las bases para alcanzar la promesa que los metarelatos auguraban al final de los días. La segunda parte de su obra, se da en los marcos de que el neoliberalismo y sus lógicas han triunfado y se han expandido a todos los aspectos de la vida, metiéndose incluso en sus relaciones más íntimas, dejando a los sujetos que se mantienen en el campo de la diferencia nuevamente excluidos, sólo que esa exclusión ha sido naturalizada por el discurso, y la violencia se da precisamente en la perpetuación de su condición de marginalidad. Vale decir, a lo largo de toda su obra, Lemebel conservará su condición marginal y en ningún momento dejará de ser sometido a la violencia simbólica que significa la anulación de su diferencia.

Podríamos decir, que la diferencia establecida en el uso del soporte cuerpo, reside en el hecho de que para el artista todavía queda algo por qué pelear, dónde el cuerpo es el espacio de muestra de la ruptura frente a un discurso en su promesa abarca todas las posibilidades, y donde los microrelatos parecieran ser la única variable trascendente a él, tras la caída de los socialismos reales. Lo anterior se ve expresado en muchas frases de Lemebel, quien en variadas entrevistas saca a relucir esa condición de marginalidad, incluso frente a los relatos de resistencia.



Esto queda explicitado en su poema “Manifiesto”, que en sus versos dice:

*Me apesta la injusticia
Y sospecho de esta cueca democrática
Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor
Hay que ser ácido para soportarlo
Es darle un rodeo a los machitos de la esquina
Es un padre que te odia
Porque al hijo se le dobla la patita
Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro
Envejecidas de limpieza
Acunándote de enfermo
Por malas costumbres
Por mala suerte
Como la dictadura
Peor que la dictadura
Porque la dictadura pasa
Y viene la democracia
Y detrasito el socialismo
¿Y entonces?
¿Qué harán con nosotros compañero?
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos
con destino a un sidario cubano?*

En este caso, podemos señalar que el único territorio concreto de resistencia para Lemebel es su propio cuerpo. Para entender este fenómeno es posible hacer la lectura desde



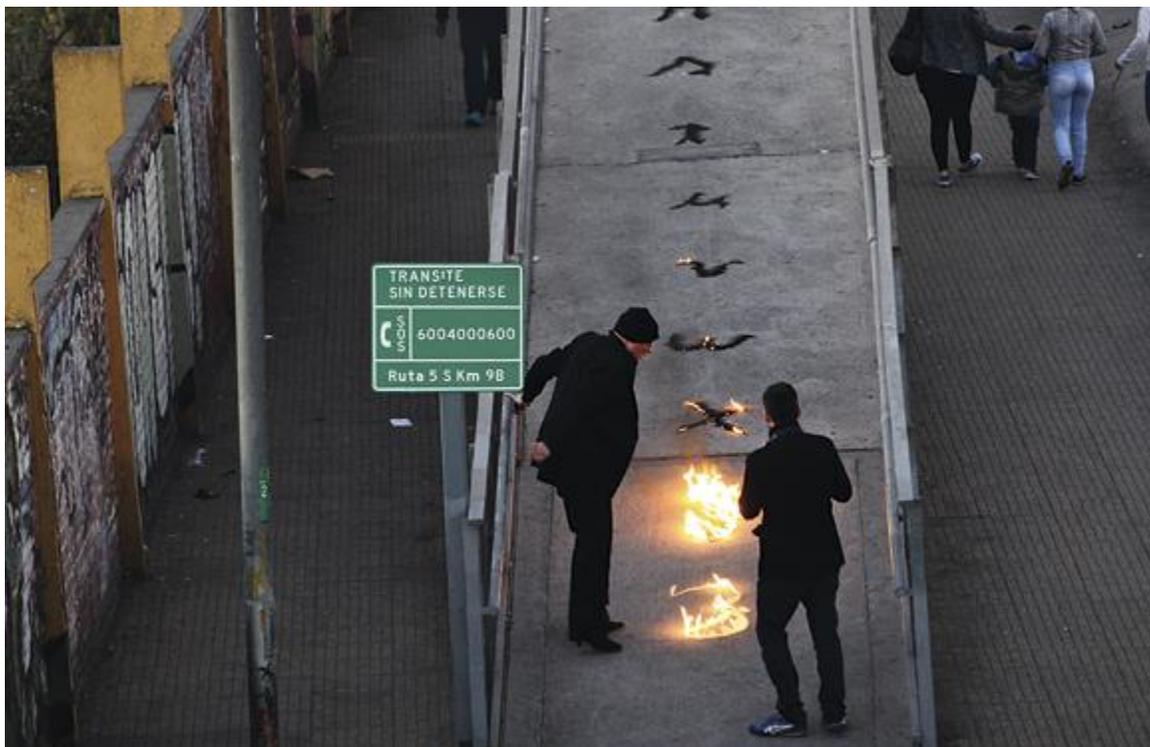
lo que Foster señala en “El Retorno de lo Real”, donde el tema de lo real y del realismo se problematiza a partir de la ambulancia ambulancia warholiana, cuya repetición técnica nos anestesia, y donde la exhibición de la sangre parece ya resultarnos cotidiana. Podríamos homologar esta condición con la institucionalización de la memoria en nuestro país, que tras la publicación de los resultados del Informe Rettig y la Comisión Valech, terminan por transformar musealizar la memoria, dejándola nuevamente sometida al régimen de disponibilidad del lenguaje.

"el primer orden de conmoción es tamizado por la repetición de la imagen, aunque esta repetición puede también producir un trauma de segundo orden, aquí en el nivel de a técnica donde el punctum atraviesa la pantalla-tamiz y permite que lo real se abra paso". (Foster, 2001, p. 140)

En ese caso, pareciera ser que la “documentalización” de la resistencia le quita mordacidad, y donde de alguna manera “lo real” sólo nos llega – y aquí el cruce con Sloterdijk - con la posibilidad de dar cuenta de la herida. Y por ello, la herida, osea el cuerpo, se nos presenta como el único soporte posible de dar paso a esa subjetividad ante la pérdida del relato, pues el cuerpo se verifica como el único espacio de subjetivación que puede trascender a la pérdida del relato y donde efectivamente una crítica todavía es posible, como una crítica del cuerpo. Entonces, La herida sería la única manifestación posible para dar cuenta de la subjetividad del relato, donde es precisamente el cuerpo quien grita por la herida.

Eso es lo que vemos en la obra de Lemebel, porque viene de una realidad que está cargada de discurso y donde el único recurso real que queda dentro de su obra performática, es recurrir a la laceración del cuerpo para hacer esta muestra de lo que queda de relato, ante la imposibilidad de montar un relato mayor o ante la inoperancia de montar un relato mayor dada la absolutización del paradigma neoliberal. Entonces, con Lemebel el cuerpo transforma

en el soporte de esta disputa, ante la anestesia social y la violencia que representa la naturalización del discurso que anula las diferencias.



Acerca de la obra de Pedro Lemebel, donde el soporte de intervención es la escritura misma no nos referiremos en extenso pues el centro de este estudio está puesto en el cuerpo. Sin embargo, podemos señalar que esta obra es contemporánea al trabajo de Bernardo Oyarzún, por lo que podríamos decir que ante la pérdida del relato, mientras en Oyarzún el cuerpo se estetiza y se plantea en su politicidad mediante una degeneración cosmética del sujeto, Lemebel deja de lado completamente la representación del cuerpo y da cuenta de la pérdida de relato de manera explícita, mediante la quema de los códigos que lo constituyen, vale decir, de lo que es el cuerpo del relato, en este caso el abecedario. Podríamos señalar, entonces, que mientras en sus primeras obras Lemebel ocupa el cuerpo como última posibilidad de irrupción del relato, en sus últimas obras podemos apreciar la desazón del



sujeto mediante la quema del discurso, como manifestación de que ya no existe posibilidad alguna para este.

5.2 Gonzalo Rabanal



Gonzalo Rabanal parece ser uno de los artistas que más ha explorado en el lenguaje corporal y la performance en nuestro medio. Su obra puede ser considerada dentro de las más rupturistas y más tajantes en el uso del cuerpo y del relato autobiográfico. Gran parte de sus obras dan cuenta de cuestiones que han ido ocurriendo a lo largo de su vida y se

relaciona de manera directa con ellos, por lo que un espectador incauto podría obviar fácilmente la carga política que hay detrás de ellos, sin embargo, es precisamente a partir de estos relatos y la subjetividad que es expuesta ante nosotros, que se pone en cuestionamiento la violencia ejercida mediante la naturalización de los relatos de vida que son aceptados a nivel superestructural, en contra de aquellas relaciones que resultan más problemáticas, quedando en los márgenes del discurso.

De esta manera, las obras de Gonzalo Rabanal nos ayudarán a tomar distancia y problematizar la relación padre hijo, o las lógicas que construyen el entendimiento de las relaciones de pareja.



En el caso de la obra “Cría cuervos” el cuerpo se transforma no solamente en el sujeto de la performance, sino también en el soporte sobre el cual se realiza una proyección con un texto que problematiza la concepción más monolítica de las relaciones filiales, donde estas son un mero símbolo de la ruptura con el metarelato y la construcción discursiva de la modernidad, la que es cuestionada a partir de las biografías de los personajes puestos en escena.

De esta manera, los trabajos performáticos de Gonzalo Rabanal exponen precisamente a los sujetos como la muestra del quiebre de aquella promesa no cumplida, pues los sujetos quedan al margen tanto del estilo de vida neoliberal institucionalizado en nuestros



días, como de la posibilidad de llegar a transformarse en el sujeto social que transformaría su realidad.



Es así que la obra de Gonzalo Rabanal pone en evidencia al espectador la desazón que produce el presenciar el espectáculo al cual se ve enfrentado en la cotidianidad, desazón que es propia de la época de la disponibilidad cínica del discurso, sin embargo, ella no se queda en la reproducción de ese discurso ni intenta naturalizarlo, muy por el contrario, la obra de Rabanal hace explícita la violencia que hay detrás de esas construcciones culturales y muestra en primera persona las tensiones que sufre el sujeto al ser sometido a la mira de un régimen que estructura las relaciones de vida y las diferentes formas de socialización. En este sentido, la obra de Rabanal nos hace ponernos como espectadores en la situación de jueces que con distancia estamos observando lo que ocurre con este sujeto que ha expuesto su



subjetividad y los márgenes de ella, para ponernos – aquí un parangón con la obra de Bernardo Oyarzún – como aquellos que cínicamente buscos ver en el otro aquello que hemos naturalizado socialmente y que parecemos advertir como ausencia dentro de la obra de Rabanal.

5.3 Alejandra Ugarte (Senoritaugarte)

La performance autobiográfica y la violencia de la marginalidad a la cual es sometida, es una de las constantes en la obra de Señoritaugarte, quien en sus trabajos realiza una lectura de su condición de mujer, y en los casos que citamos a continuación, específicamente sobre el tema del ser mujer migrante, a partir de la obra “El grito decolonial” (En Finlandia no existen los migrantes), y el de la maternidad migrante, con la obra “La maternidad migrante es de color oro”, ambas realizadas en el marco del festival de Nuevas Performance en Turku, Finlandia.



En la primera de ellas, “El grito decolonial”, vemos a la artista desnuda al interior de una celda de vidrio ubicada al interior de un teatro. El público que rodea la escena, puede ver



cómo con un lápiz labial sostenido en su boca, la artista comienza a escribir la frase “En Finlandia no existen los migrantes”, texto que ha sido escrito en español y que deja en evidencia a través de la presencia del cuerpo del artista, la negación a la cual ha sido sometida su identidad, por medio de la invisibilización vía derecho de la existencia de los (las) migrantes en Finlandia.

No es para nada menor el hecho de que la artista haya escogido exhibirse tras una celda de vidrio, pues esto la ubica en una condición de cautiverio, similar a la que ocurre con los zoológicos humanos propios de finales del 1800, donde pone su corporalidad en situación de ser exhibida, estudiada y, finalmente, desnuda en su condición migrante.



EL GRITO DECOLONIAL, (En Finlandia no existen los migrantes) Performance. TEHDAS Teatteri, New Performance Turku, Finlandia. Photo: Jussi Virkkumaa.



Una estrategia similar es la que utiliza en “La maternidad migrante es de color oro”, obra que realiza en plena vía pública, ocupando como soporte el vidrio de un paradero de micro. Al llegar al lugar, la artista se desviste y cubre su pectoral y vientre con una manta metálica color oro, para luego proceder a escribir con lápiz labial sobre el paradero en español e inglés la frase “La maternidad migrante es de color oro”.



LA MATERNIDAD INMIGRANTE ES DE COLOR ORO / 2016. Performance en festival New Performance Turku, Finlandia. Registro Christopher Hewitt.

La obra culmina con una acción donde la artista descubre su pecho y comienza a borrar el escrito, de manera que dado lo graso del lápiz labial y el color elegido, parece dar la sensación de estar quedando tanto su cuerpo como el paradero de una sustancia que emula la sangre vertida en un parto.



Nuevamente, la artista logra vincular por medio de su cuerpo la violencia a la cual es sometida mediante la negación de sus derechos de parto como madre migrante, por medio de la intervención que ha realizado en plena urbe, haciendo ver aquello que ha sido invisibilizado, por medio de la política pública.



5.4 Gabriela Rivera

El caso de Gabriela Rivera parece haber sido uno de los menos advertidos entre los antes mencionados, pero no por ello menos su obra resulta medos incisiva en la crítica realizada. Para efectos de comprender la respuesta crítica ante la violencia naturalizada en los marcos de la discursividad disponible a la que quiere apelar Gabriela Rivera, tomaremos dos de sus obras. La primera, es una serie de fotografías que lleva por nombre “Bestiario”; la segunda, es la obra “Ritual de sanación del cerro”, realizado junto a la artista Natalia Cabezas,



en los marcos de una marcha realizada en el Día de la Resistencia Indígena, en la falda del cerro Santa Lucía.

El caso de “Bestiario”, da cuenta de una serie de fotografías donde la artista, recubre su cuerpo junto al de otras mujeres, con trajes hechos en base a lo que ella denomina “con materia prima post mortem”⁴⁷, consistente en restos de animales (estomago de cerdo, cuero del mismo, entre otros).

Cada uno de los trajes, tiene la particularidad de representar algunos de los “apelativos utilizados del lenguaje cotidiano para denigrar a mujeres en los que la palabra rebajante



utiliza nombres de animales reales o de fantasía, como; perra, zorra, cerda, víbora, mosca muerta, arpía, etc.”, lo que da cuenta de cómo la naturalización de la violencia ejercida sobre la mujer es propia del uso del lenguaje cotidiano, denostándola por medio del uso de distintas alegorías.

En el caso de “Ritual de sanación del cerro”, la artista junto a la tejedora Natalia Cabezas, participan de la marcha del día de la resistencia indígena, vistiendo otro cuerpo tejido por ellas mismas, donde han sido exacerbados los componentes que darían cuenta de la sexualidad femenina, tales como senos, vaginas e incluso úteros, que tienen un tratamiento técnico similar al que utilizan también en las máscaras para dar cuenta de una conexión con

⁴⁷ <http://gabrielarivera.blogspot.cl/p/portafolio.html>



el indigenismo, que logran específicamente en el traje que porta Gabriela Rivera, el que emula a las máscaras fúnebres mexicanas utilizadas para el día de los muertos, mientras que el traje de Natalia Cabezas, parece ser más bien un traje de hule que ha sido tejido en la zona de la vagina con lana, pero cuya máscara pareciera haber sido extraída desde una muñeca inflable.



RITUAL DE SANACIÓN DEL CERRO, Fotografía: Marcela Anabalón.

En esta obra, por tanto, vemos una similitud en los temas abordados también por *Senoritaugarte*, donde la condición de mujer, en este caso indígena, nos vuelve hacia una lectura sobre el colonialismo cultural en el cual estamos inmersos y donde el cuerpo de la mujer parece sometido a un régimen de naturalización de una violencia de carácter patriarcal,



y claramente etnocentrista, donde nuevamente se hacen reivindicaciones de los derechos de la mujer.

En esta ocasión, también se pone en evidencia la existencia de algunos estereotipos culturales que han sido naturalizados y que son parte del universo al cual se ve sometido el cuerpo de la mujer. Es por ello, que el traje que porta Gabriela Rivera muestra la vellosoidad de piernas y pubis no depilados y que, por el contrario, han sido tejidos con la necesidad de señalar su existencia.



RITUAL DE SANACIÓN DEL CERRO, Fotografía: Marcela Anabalón.



En ambas obras, resulta necesario señalar que aun cuando Alejandra Ugarte utiliza su propio cuerpo como soporte, necesita poner sobre él un traje que emula otro cuerpo, una suerte de “exo-cuerpo”, pues el cuerpo de ella como mujer parece no bastar frente a una sociedad que ha negado su corporalidad y parece necesitar de construirse este nuevo cuerpo con el cual cubrirse para llamar la atención sobre su propio cuerpo, al que la naturalización de la violencia a invisibilizado.

5.5 Bernardo Oyarzún

Por su parte, la obra de Bernardo Oyarzún se levanta como una posibilidad de persistencia del relato mediante la estetización del cuerpo, vale decir la el problema de la discursividad, ha sido pasado a través del cuerpo, pero ya no se manifiesta por medio de la transgresión de este, sino por medio de un procedimiento cosmético, que da cuenta de una nueva etapa en la representación de la subjetividad.



Si bien la laceración del cuerpo parece presentárenos como única posibilidad de salida de discurso en la obra primera de Lemebel, en el caso de Bernardo Oyarzún, el cuerpo se nos muestra como soporte de la estetización y el uso de una cosmética para intentar homologar el cuerpo del artista de rasgos indígenas, por los de aquellos de la cultura imperante parecen haber naturalizado.

La estetización del problema en Bernardo Oyarzún, la persistencia de esta subjetividad cínica que margina a los cuerpos que no son parte de la definición de belleza imperante, que se manifiesta entre otras en la estetización, donde la única posibilidad para poder enfrentarse ante el problema de la pérdida del relato o la decadencia del relato es en esta permanencia cínica del sujeto, el sujeto expresado en esta subjetividad a partir de la estetización.



1998 - BAJO SOSPECHA, Galería Posada del Corregidor, Santiago

Este hecho, queda aún más explícito en la obra “Bajo sospecha”, donde queda claro que somos nosotros, los espectadores, quienes realizamos el ejercicio violento de ver al retratado en las fotos de frente y perfil, donde Oyarzún vuelve a constatar que somos nosotros quienes hemos asimilado esta violencia simbólica y que la ejercemos en todo momento mediante la discriminación de las personas a las cuales nos vemos enfrentados, simplemente por el aspecto que ellos tienen, como si hubiera una correcta manera corporal para haber nacido.



6. Conclusiones

La instauración del neoliberalismo en nuestro país, por medio del trauma, genera un shock cultural que trae aparejado consigo la naturalización de las formas de vida que el liberalismo conservador ha querido institucionalizar. De esta forma, el sujeto queda sometido a un régimen donde parece ser que la discursividad imperante anula su individualidad y le obliga a responder cínicamente, aceptando los códigos y modos culturales que le han sido impuestos.

Al igual que en sociedades como la alemana o la estadounidense, se instala a nivel social una racionalidad cínica, que tiene manifestaciones en diversos ámbitos de la cultura, expresándose también materialmente en algunas obras del campo de las artes visuales, a partir de las cuales se puede establecer paralelos entre la creación artística cínica estadounidense, caracterizado por Foster en el *Retorno de lo real* y algunas obras del arte chileno contemporáneo.

Sin embargo, a finales de la dictadura e inicios de la postdictadura, una serie de artistas comienza a utilizar el cuerpo como el soporte para la irrupción del sujeto, vale decir como único recurso posible de ser utilizado frente al régimen de disponibilidad cínica del lenguaje en los tiempos del neoliberalismo.

En este sentido, las obras de Bernardo Oyarzún, Pedro Lemebel, Gabriela Rivera, Senoritaugarte y Gonzalo Rabanal, estudiadas en este texto hacen uso de la corporalidad para dar cuenta de la naturalización de la violencia ejercida contra la identidad de los sujetos que por su condición de mujer, homosexual, migrante, indígena, entre otros, o por simplemente



Magíster en Teoría e Historia del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

no caber dentro del discurso que una sociedad patriarcal, heteronormada y europocéntrica, les ha negado.

Así, el soporte cuerpo, pareciera ser el formato que vuelve a dar escala y poner en escena al sujeto ante la naturalización y disponibilidad de discursos y lenguajes en nuestra modernidad cínica.



7. Bibliografía

Arqueros, G. (n.d). *MAC, tiempo, historia, contemporaneidad*. Extraído el 24 de noviembre de 2008, desde <http://www.mac.uchile.cl/historia/index.html>

Museo de Arte Contemporáneo (n.d). *Quienes somos*. Extraído el 24 de noviembre de 2008, desde http://www.mac.uchile.cl/informaciones/quienes_somos.html

Barria, M (2012). Entrevista. Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. Extraído el día 02 de febrero de 2017 desde <http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/entrevista-mauricio-barria.pdf>. <https://vimeo.com/46639102>

Betto, F. (2005). *Neoliberalismo y Cultura*. Extraído el 13 de febrero de 2010 desde <http://alainet.org/active/25982>

Brecht, B. (1970). *Escritos sobre teatro*, Tomo I, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Fanon, F. (1961/1983). *Los Condenados de la Tierra* (2ª ed., 7ª reimpresión, pp. 193-196), Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico.

Foster, H. (2001), *“El Retorno de lo Real”*, Ediciones Akal, Madrid.

Fukuyama, F. (1998). *“¿El Fin de la Historia?”*, The National Interest, University of Chicago, Chicago.



Magíster en Teoría e Historia del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Kant I. (2004). *¿Qué es la Ilustración?*, Editorial Alianza, Madrid.

Laercio, D. (n.d.). *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, Extraído el 17 de febrero de 2010, desde <http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Diogenes-Laercio/Diogenes-Laercio-Vida-Filosofos.htm>

Machuca, G. (2006), “*Remeciendo al Papa*”, Editorial ARCIS, Santiago de Chile.

Molina, A. (2009), “*Espacios Autorreferentes: Una propuesta categorial para Galería de Artes Visuales H-10*”, Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Depto. de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

Ossa, Carlos (2013) *Cultura y capitalismo cognitivo / entrevista completa*. Consejo de la Cultura – Chile. Extraído el día 02 de febrero de 2017 desde <https://vimeo.com/46238536>

Pérez C. (2005). *Dieta de Archivo*, Santiago de Chile: Arcis Universidad.

Sloterdijk, P. (1989), “*Crítica de la Razón Cínica*”. Editado por Taurus, Madrid.

Thomson, P. y Sacks, G. (1998). *Introducción a Brecht*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.