



EN
E
R
●
●
N
S
P
S
V
C
h

PLASTICA NEO-VANGUARDISTA:
ANTECEDENTES Y CONTEXTO

ción

CENECA

mujer
to (d
fuerza
de marzo en

CENECA

PROPUESTAS NEOVANGUAR- DISTAS EN LA PLASTICA CHILENA: ANTECEDENTES Y CONTEXTO

OSVALDO AGUILO M.

SANTIAGO-CHILE

ENERO 1983

CEMCA

PROPUESTAS NEOVANGUAR-
DISTAS EN LA PLASTICA
CHILENA: ANTECEDENTES
Y CONTEXTO

OSVALDO AGUILO M.

DOCUMENTO DE TRABAJO
CIRCULACION RESTRINGIDA

REALIZADO GRACIAS A UN APORTE DE LA
INTER-AMERICAN FOUNDATION (IAF)

I N D I C E

Pág.

I.	<u>INTRODUCCION</u>	
II.	<u>PERIODO 1970-1973</u>	3
	1. Cambios y nuevos espacios	3
	2. El arte brigadista	6
III.	<u>PERIODO 1973-1982</u>	8
	1. Régimen autoritario y recomposición de espacios creativos	8
	2. Momento fundacional y nuevas pro- puestas	15
	3. Reencuentro con el arte del exilio	22
	4. Neo-vanguardia: tensiones y movi- miento	23
IV.	<u>ALGUNAS PALABRAS FINALES</u>	38

BIBLIOGRAFIA

I. INTRODUCCION

Hoy, cuando comienzan a aparecer como más decantadas y más ensanchadas en sus espacios de distribución social, proposiciones de arte que durante años vivieron intentos dispersos y en espacios marginales de socialización, parece recomendable procurarse una visión de conjunto (por impreciso que ésta sea) en el tiempo. Particularmente, cuando el tiempo al que nos referimos, la década de los setenta, se fragmentó en su desarrollo con la puesta en escena de modelos culturales que, no sólo disímiles sino contradictorios, obligaron y estimularon respuestas del movimiento artístico cultural que en sus articulaciones van mostrando sellos distintivos del momento histórico en que surgieron.

Bajo esta perspectiva observamos fenómenos que parecieran ser patrimonio (por inexistencia de antecedentes o por la mayor ingerencia que logran dentro de la visualidad y discursos de la plástica nacional) del nuevo modelo cultural que se inaugura. Concretamente serán las manifestaciones experimentales y neovanguardistas, ya no sólo porque el conjunto de su producción y de sus propuestas son lo suficientemente importantes y consistentes como para incidir significativamente en la plástica nacional, sino que, y fundamentalmente, porque en los niveles de la creación artística y de la proposición teórica ellos han generado desafíos que nos obligan a reubicarnos, a nuevas lecturas, a nuevos marcos de reflexión en nuestro acercamiento al arte y a la realidad (al menos eso se pretende), y que muchas veces aparecen como inéditos dentro de la producción artística chilena.

Sólo a nivel de los enunciados sería posible deducir problemas variados y complejos que debiera intentar responder la reflexión teórica. Por su misma índole no va a ser pretensión de este trabajo avanzar respuestas, sino ofrecer por ahora un intento de inventario y su lectura dentro de una situación histórica particular. La incorporación de fotografías al trabajo de arte, la incorporación de textos, el video-arte, las acciones, los trabajos colectivos son, por citar algunos ejemplos, fenómenos

que, aún siendo posibles de leer en la propia dinámica interna de desarrollo y evolución (lineal) de las artes visuales, se leen sobre todo en la readequación que el espacio creativo debe asumir producto del cambio de contexto y en los márgenes de contingencia que se operan producto de ello.

Desde esta mirada es, entonces, que señalamos los signos y situaciones de ruptura y continuidad que se operan en los ámbitos de la propuesta artística, en relación a una historia antecedente.

Indudablemente las cotas a un trabajo de esta naturaleza son muchas. Por de pronto, se planteará como apuntes primeros (básicamente en la forma de un recuento) sobre algunos fenómenos y direcciones (y en algunos casos hitos) que de por sí no darán cuenta de la totalidad del paisaje artístico, sino sólo de un aspecto parcial (marginal) pero de una presencia ruptural importante, conformadora de un polo tencional en la plástica nacional y en los espacios de reflexión que ella configura.

Es necesario señalar también, lamentablemente, la escasez de material textual que de cuenta de visiones globales y que registren dentro de ella las distintas expresiones, momentos, situaciones y, en general, las formas de comparencia social que el movimiento artístico se fue jugando y que configuran en definitiva el actual panorama plástico. A ello además se suma la dificultad de encontrar registros visuales, que o bien no existen o aparecen muy dispersos y en posesión de los propios artistas. Así es como la inmediatez nos hace perder la perspectiva de organizar las cosas dentro de sus contextos, de sus antecedentes, de sus relaciones. A esta carencia pretende responder, en parte, este trabajo.

II. PERIODO : 1970 - 1973

1. Cambios y nuevos espacios

El advenimiento al poder presidencial de Salvador Allende y de la alianza social y política que se expresa en la Unidad Popular, se inserta en una época de amplias transformaciones sociales marco, a su vez, de un clima de efervescencia política y de movilización que van presionando crecientemente al sistema democrático-burgués, exigiendo reformas a sus instituciones, ensanchando los espacios de participación popular, requiriendo una mayor respuesta a sus demandas económicas, presionando, en definitiva, por una transformación de las estructuras y por una mayor amplitud de los procesos de cambio y de democratización global.

La "Vía Chilena al Socialismo", sintetizada en la fórmula de "un camino al socialismo en democracia, pluralismo y libertad", fue la expresión política de un proyecto nacional que tenía su horizonte primero en la consecución de una democracia social progresiva, del desarrollo económico y en la búsqueda por romper la dependencia económica-política y cultural.

En el ámbito cultural, la reivindicación de lo nacional y lo latinoamericano como expresión de la aspiración de una "identidad propia", consistirá la adhesión del sector intelectual-artístico que ascendentemente vivía el compromiso con los cambios sociales: "...la revolución implica una revolución cultural... una cultura de la cual todos seamos partícipes, que no sea sólo la forma de entenderse de una elite, sino que llegue a todos, sea compartida por todos y sea a la vez expresión íntima de nuestro ser histórico. Una cultura que sea integradora, que por encima de mezquindades y diferencias, abarque nuestra realidad histórica como totalidad: una cultura latinoamericana" (1).

(1) "Chile Vive". Varios autores. Publicación del Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A.C.: "El arte al pueblo con Allende", Christine Fremot, pág. 38. abril, 1982.

Sin embargo, tal voluntad no siempre encontrará un camino fácil para concretarse, ya por la oposición de los sectores políticos que se oponen a los cambios (el Parlamento, por ejemplo, vetó en 1970 la creación de un Ministerio de Cultura), ya por las prioridades que la contingencia y el quehacer asume (igualmente no se llevó a cabo la formación del Instituto Nacional de Cultura con el que se pretendía llenar el vacío del citado Ministerio). Pero, a pesar de estas trabas, importantes iniciativas encuentran concreción, creándose espacios y mecanismos que permitirían una mayor democratización del arte.

A fines de 1970 se crea el Instituto de Arte Latinoamericano (que unifica al Museo de Arte Contemporáneo y al Museo de Arte Popular Americano) que tendrá una gravitación significativa en el panorama artístico nacional. La consigna de la descentralización cultural estimula durante 1971 la creación del Tren de la Cultura y del Tren de la Solidaridad, muestras itinerantes multidisciplinarias que recorrerán Chile llevando la plástica, la poesía, la música, el folklore, a los más variados lugares produciendo, paralelamente, instancias de diálogo de los artistas con el resto del cuerpo social y particularmente con sectores populares. Bajo este mismo objetivo, durante 1972 se organiza una muestra en la forma de ochenta exposiciones simultáneas que exhiben el trabajo serigráfico (técnica que recién se exploraba en Chile y que, por sus posibilidades de serialización buscaba la creación de obras accesibles económicamente a más vastos sectores) de aproximadamente 30 artistas bajo el lema: "el pueblo tiene arte con Allende".

El mismo ánimo que testimonian estas iniciativas, sumadas al intento de desacralización de la creación artística, es el que impulsa también a la instalación de una gran carpa de artistas plásticos en el Parque Forestal (1971) donde se expone y se vende obra gráfica. Esto a su vez era canal de salida a la gran expansión que la disciplina del grabado vive en estos años, considerando, por la reproductividad técnica y la consecuente masificación (acceso fácil y a bajos costos), la atención de muchos artistas nacionales.

El ritmo vertiginoso del proceso social y su politización creciente tiene su correlato en el movimiento artístico que vive la permanente inmediatez, sucediéndose continuamente los espacios de acción y de propuesta activa.

Todo ello marcado con el sello del compromiso con el cambio. A sí lo evidencia la exposición "Cuarenta primeras medidas del Gobierno de la Unidad Popular", en la que participan artistas como Ortúzar, Vial, Domínguez, Sotelo, León, Toral, etc.

Otros eventos de magnitud, que sobrepasan nuestras fronteras, ayudaron a configurar el panorama que comentamos. La Segunda y Tercera Bienal Latinoamericana de Grabado realizadas en Santiago (1970 y 1972 respectivamente), así como la Primera Bienal Internacional de Arte en Valparaíso (organizada en 1973 por la Municipalidad Porteña) atraen la atención de nuestro es pacio creativo. En aquellos años se forma también el Museo de la Solidaridad, impulsado por el Comité de Solidaridad de Chile que dirigía el crítico brasileño Mario Pedraza. Al Museo entre garon trabajos artistas de todo el mundo: Miró, Calder, Picasso, Siqueiros, Vasarely, Tapies, Pignon, Moore, se contarán entre los adherentes a esta iniciativa que, lamentablemente quedó sus pendida con el advenimiento del régimen militar.

Es importante señalar aquí el relevante papel que desempeñó el Museo de Bellas Artes, dirigido por Nemesio Antúnez (quién le imprimió vida y lo ampliará. Obra suya a la mejor acondiciona da sala de exposiciones con que hoy cuenta el Museo: la Sala Matta)(2), en el sentido de que recogía bajo su alero a parte significativa del trabajo experimental y de la joven creación, en la forma de diversas exposiciones parciales e individuales, o en las grandes exposiciones colectivas de los Salones Oficiales (sólo durante el año 1973 se montaron sobre 50 exposiciones, prácticamente una por semana). Producto de esto es la casi inexistencia de galerías de arte, destacándose sólo la de Carmen Waugh.

El Museo, que había comenzado a autofinanciarse con un soporte de la empresa privada en beneficio de sus Salones (iniciativa que Antúnez protagonizara), va eliminando gradualmente el concurso competitivo auspiciado por el capital privado reemplazándolo por exposiciones temáticas, como fueron: "La imagen del Hombre", "Chile dice No al Facismo", "América, no invocará tu nombre en vano", etc.

(2) Nemesio Antúnez será quien dirigirá también el programa educativo "Ojo con el Arte", transmitido por Televisión Nacional, como otra forma de asumir oficialmente la difusión cultural.

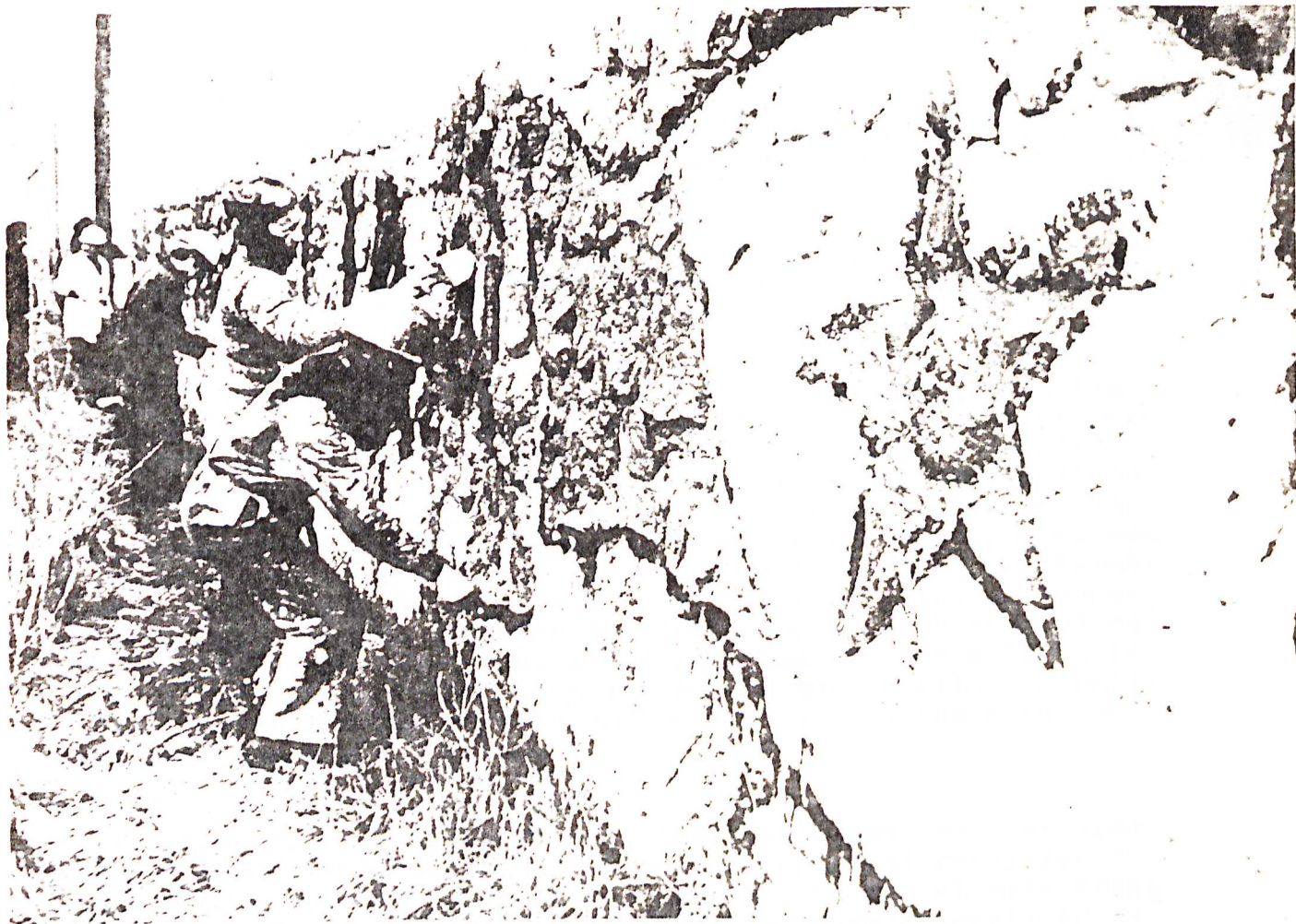
2. El arte brigadista

Algo que no podemos dejar de mencionar cuando "leemos" el panorama de las artes plásticas de estos años es el trabajo, extenso por cierto, de las llamadas "Brigadas Muralistas", sin duda el fenómeno de mayor resonancia a nivel popular en el campo de la plástica. Las Brigadas Muralistas fueron la viva expresión de la vitalidad que atravesaba a una juventud activa y creadora que vivía protagónicamente la agitación social, y que sin deteni- miento se entregó a la lucha política que copaba día a día, en posiciones encontradas, tensadas, todo el ámbito social. El espíritu de desmitificación, de desenclaustramiento, sin afanes es- teticistas o trascendentalistas, la lleva a conquistar la calle llena de mensajes, con el triunfo en las manos, reivindicando el paisaje urbano como el primer soporte de comunicación y concien- tización social, y elevando el presente inmediato y cotidiano a primera instancia de motivación artística

Las brigadas tenían ya, al momento del triunfo de la Unidad Po- pular una cierta historia recorrida. Sus primeras manifestacio- nes como grupos propagandísticos fueron motivadas por las campa- ñas electorales de 1958 y, particularmente, la de 1964, en las que divulgaban los lemas y consignas de sus candidatos. Este tra- bajo, fruto de grupos anónimos, o nacidos al margen del arte pro- fesional, irá despertando el interés por la calle como soporte, interés que sumado a la influencia del muralismo mexicano lleva a artistas chilenos a asumir lo que denominaban "arte público". En 1966, en la exposición "Vietnam Agresión" (muestra de arte colectivo), José Balmes declarará: "...sentíamos la necesidad de un lenguaje sintético, monumental... Están las mil competencias de lo que pasa en la realidad... una forma de expresión en ese contexto no puede expresarse para una pequeña galería, tiene que ser para las grandes masas, puesto que se trata de un arte para las masas".(3).

Es durante el período de la Unidad Popular cuando las brigadas consitarán la mayor incorporación de los artistas plásticos. Lo que antes habían sido sólo "rayados" de slogan, ahora pasan a ser imágenes coloridas que grafican las principales consignas del programa de la UP y que asumen la forma, al igual que las an- tiguas leyendas, de un trasado escritural que precisa así de la lectura lineal, que se va entrelazando y leyendo de izquierda a derecha. Artistas como Balmes, Gracia Barrios, Pérez, Guillermo Núñez, Roberto Matta, etc. serán algunos de los que asumirán esta práctica.

(3) José Balmes: "El desafío de la pintura política". Aconcagua N° 1, págs.106-141. España 1978.



Brigadas Nucleares
(1970 - 1973)

La más importante de ellas será la Brigada Ramona Parra, de las juventudes comunistas (nacida aproximadamente en 1964 y reactivada en 1969), a la que se sumarán varias anónimas y luego, más tarde, las brigadas "Inti Peredo" y "Elmo Catalán" del Partido Socialista, las que expondrán su trabajo conjuntamente con un manifiesto en el Museo de Arte Moderno, en la muestra que se denominará "El Arte Brigadista", realizada en 1971.

Igualmente relevante será el trabajo mural de los estudiantes universitarios (que inician un activo y complejo movimiento que buscaba vincular las universidades a los procesos de cambio), por cuanto en la Universidad se concentraba la intelectualidad y el impulso de creación profesional y desde donde emanaba hacia el resto de la sociedad el mayor potencial de proposiciones y experimentación artística. Es así como los alumnos de Fernán Meza de la Escuela de Arquitectura de Santiago y los de Francisco Brugnoli (actual director del Taller de Artes Visuales) de la Facultad de Bellas Artes, son algunos de los que salen a intervenir la ciudad y los códigos visuales que en ella operan, iniciativas en las que no sólo participan estudiantes sino también profesores y ayudantes.

Es significativo el hecho de que, casi una década más tarde, el grupo C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte) al referirse a las acciones de arte establezcan una relación con el arte brigadista: " 'Arte de la Historia' -- dicen -- no porque tematicen acontecimientos, sino porque hacen del desarrollo histórico y del proceso dialéctico de sus contradicciones y síntesis, el objeto y el producto del arte... La obra completa la historia y ello retrotrae cualquier acción al aquí y al ahora en que esa producción se juega. Su antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. La borradura de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa... vaya nuestro homenaje a ellos" (4).

(4) Revista "Ruptura" Nº1, pág. 2. Ediciones C.A.D.A. Chile, agosto 1982.

III. PERIODO : 1973 - 1982

1. Régimen autoritario y recomposición de espacios creativos.

Las importantes presiones y transformaciones que el ascenso de la lucha de masas y los espacios del poder estatal en manos de fuerzas populares impusieron sobre la estructura económica y social chilena en el período 70-73, acarrearón a su vez una recomposición de las alianzas políticas y sociales vigentes en el país.

El advenimiento del régimen militar es el hecho que posibilitará la transformación radical de la sociedad chilena, dirigida desde el Estado por la derecha nacional que articula un amplio bloque en torno a los intereses del capital monopólico-financiero. El homogéneo proyecto de dominación implantado con el Golpe y su consustancial carácter excluyente y autoritario, será la expresión ya no sólo de un proceso regresivo (en cuanto tiende a revertir el creciente proceso de democratización y desarrollo social que el país vivía con anterioridad al '73), sino que, principalmente, conformará un proceso de "revolución burguesa" en lo que ella tiene de fundacional.

Se trata de un proyecto completamente nuevo. Responde a intereses que anteriormente, si bien compartían las prebendas de la dominación, no eran los hegemónicos. Su implantación significa la progresiva exclusión de los más vastos sectores sociales de los beneficios de la acumulación. Jamás en Chile se produce tal concentración de poder y riqueza en manos de un sector tan reducido. Por ello es que también resulta necesaria la fuerza y la represión, los rasgos totalmente autoritarios para consolidar esta nueva dominación.

Esta nueva fuerza que dirige, que cuenta con los mayores recursos, con el apoyo transnacional y con lazos con las FF.AA., construirá un proyecto de dominación basado en una fuerte exclusión de sectores sociales, en una reinserción en la división internacional del trabajo, que implica la consolidación de un nuevo pa

trón de desarrollo. Sus rasgos son marcadamente antipopulares, limita las conquistas obtenidas por años de demanda de los sectores populares. Además, progresivamente su exclusión alcanza --particularmente en períodos de crisis-- a las capas medias de la población, a sectores industriales, del comercio, el transporte, pequeños y medianos productores agrícolas, etc.

Así, las características de un sistema autoritario se van haciendo presentes en el país. A la violencia inicial, que significa la desarticulación de las principales organizaciones de los sectores populares (CUT, Partidos Políticos, etc.); se suma la supresión de las instituciones democráticas tradicionales y la imposición de un receso político que también alcanza a la expresión política burguesa. Diversas medidas económicas y sociales van dando cuenta de que la implementación definitiva del nuevo patrón de acumulación --que podríamos llamar de "expansión brutal del capitalismo"--, requiere consustancialmente del ejercicio de la represión estatal y la exclusión de toda forma de participación política amplia.

Esta situación, que es válida para las diferentes coyunturas por las que atravieza el régimen, incluida la actual crisis, explica la fuerte circulación de pautas autoritarias, populistas y paternalistas en los niveles de difusión cultural, educación, comunicación social y expresión artística.

A través de políticas de exclusión, de regulación y control se irá perfilando un nuevo modelo cultural que utilizará todos los aparatos, instituciones y circuitos con que cuenta el cuerpo social, por medio de los cuales ejerce su influencia y hegemonía de clase dominante: "... Expresa su dominio, por tanto, como influencia en el campo de la creatividad social, de las fuerzas ideales de la sociedad. Para ello busca extender su peso material, esto es, el control que ejerce sobre los procesos de producción y su capacidad de decidir la represión hacia todos los ámbitos de la sociedad. Se propone, en breve, transmitir y socializar una concepción del mundo, difundir un orden intelectual y moral, establecer el significado de las cosas y los sucesos, inspirar conformismo y el asentimiento de los gobernados, movilizar las constelaciones simbólicas de la nación, moldear el desarrollo del lenguaje y las artes, consagrar hábitos y costumbres, definir el derecho, orientar el consumo de signos, en suma, canalizar las infinitas relaciones de co-

municación que es la manera cotidiana de que está hecha una sociedad".(5).

Lo anterior, que en principio señala el ámbito de modelación cultural, encontrará múltiples concreciones desde las más directas y evidentes hasta las más sutiles y refinadas.

Por de pronto es importante señalar la represión directa a intelectuales y artistas, muchos de los cuales fueron expulsados de las universidades (en concreto varios profesores y alumnos de las escuelas de arte, que es lo que aquí más interesa) y otros tantos detenidos y exiliados, privando con ello al movimiento artístico de un estamento de "maestros" que constituían para las nuevas generaciones el puente con nuestra tradición artística, poseedora de una riqueza acumulada en su desarrollo histórico y, por tanto, de una memoria colectiva.

Asimismo, la estructuración autoritaria de la vida universitaria a través de la regulación vertical de su vida cultural, la prohibición a la divulgación de "ciertas ideas" y corrientes del pensamiento, el cierre de los espacios de debate y proposición, el control sobre la organización estudiantil, así como la política de autofinanciamiento que cada vez más ha restado recursos económicos a las escuelas de arte (menor sueldo a profesores, baja en el número de ayudantes, disminución drástica en el aporte a materiales y a instrumental técnico-artístico, etc.), han sido elementos, por citar algunos, que fueron determinantes en la pérdida de hegemonía de las facultades de arte como centros de proposición y creación, debiendo trasladarse hacia el espacio exterior en el que se buscan reagrupamientos, readecuaciones que permiten en parte llenar el vacío que las escuelas artísticas dejan.

Es interesante constatar que esto acarrea un proceso paralelo que es, al menos durante los primeros años, un cierto traslado generacional en el centro de gravedad de la creación artística, perdiendo predominancia el sector estudiantil como motor de nuevas orientaciones de la creación, traspasándose este rol a la generación intermedia entre los estudiantes de las escuelas de arte y la generación de los "maestros". Decimos un "cierto traslado" porque si bien nunca tuvieron el patrimonio exclusivo de las proposiciones más nuevas (esto de alguna manera traspasaba el aspecto generacional), se evidencia un

(5) "La estructuración autoritaria del espacio creativo". José Joaquín Brunne, pág.1. Edición FLACSO, Diciembre de 1979.

vacío de creación innegable que se suma a la descolocación del segmento de artistas con mayor trayectoria y experiencia en la plástica nacional, situación a la cual ya hemos hecho mención.

Esto, sumado a la existencia de "listas negras" en las instituciones oficiales (universidades, medios de comunicación, museos, etc.) y, también, a la necesidad de hacer frente a una evidente baja en la producción de arte motivará, hacia fines del '74, la creación del Taller Bellavista (que contemplaba además de la actividad de talleres la función de sala de exposiciones, siendo en un primer momento una de las pocas existentes en Santiago), el que en 1976 pasaría a conformar el actual Taller de Artes Visuales, TAV, dirigido por el expulsado profesor de la Universidad de Chile, Francisco Brugnoli. Otras organizaciones, en forma más o menos directa, responderán igualmente a este panorama. Varias galerías y talleres nacen entre el '74 y el '76 (algo así como una decena, más o menos) entre las que se cuentan la Galería Central de Arte, la Galería Epoca (1975), la Galería de Arte Siglo XX, el Taller 666, el Taller Sol (estas tres últimas durante 1976) y el Instituto de Arte Contemporáneo. En este contexto jugarán también un rol importante algunos institutos binacionales de cultura que abrirán sus puertas ofreciendo su infraestructura a un cuerpo de artistas que clamaba por espacios donde exponer su creación.

Es preciso mencionar, sin embargo, las contrapartidas que este fenómeno tiene, como el cierre de otras galerías y centros culturales, ya por la represión directa durante el año '73, o por la indefección y precariedad de subsistencia como es el caso de la Galería de Carmen Waugh cerrada durante 1975 o, ya en un extremo, por vandalismos fanáticos como fue el incendio provocado a la Galería de Arte Siglo XX en el año '77.

Por último, es importante señalar la cancelación de los espacios públicos de manifestación cultural y de libertad en general. Igualmente esto se expresará en situaciones y mecanismos más o menos evidentes. Por ahora baste mencionar la clausura de la exposición de Guillermo Núñez en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, la detención del artista y su posterior expulsión del país, todo esto durante 1975. La exposición de sus "jaulas" (que consistía en la instalación de diversas jaulas de variados tipos que contenían elementos objetuales de carácter testimonial) no logra esquivar con su fuerte carga alegórica al cerco que tendía la censura oficial, produciendo un im-

pacto muy fuerte en el medio artístico nacional, en el que habrá en lo sucesivo una tendencia a encerrar en formas aún más alegóricas sus proposiciones artísticas.

Una muestra interesante de esto (de la tendencia alegórica) será la exposición de Rosser Bru en la Galería Central de Arte, en 1975: "La abolición del garrote vil", aún cuando su obra en las asociaciones que establece y en el "traslado" que propone hacia otras experiencias históricas, que por la coyuntura se homologan a la chilena, adquiere una forma particular de contingencia.

Este gran marco, que obliga a la reorganización de los espacios de expresión y que reformula los referentes contextuales que guiaban al movimiento artístico chileno, genera un tiempo de "silencios" que en parte importante tiene de la cautela que impone la autocensura, pero, por sobre todo, responde a una necesaria maduración y decantación en las conciencias del nuevo marco social de referencias, y esto, a su vez, en la necesidad de reponerse al "shock" que provocó el Golpe Militar, y que remeció profundamente a nuestra vida cultural y a sus actores.

Podemos decir que este tiempo (de introspección, de cuestionamiento, donde se observa una fuerte disminución de la producción artística y, en general, de material proposicional a criticar) se extiende hasta, aproximadamente, el año '77, tiempo de correlato con las distintas fases por las que el régimen autoritario ha pasado.

Numerosos autores sostienen que es posible reconocer al menos tres etapas en el desarrollo del régimen en su labor de implantar definitivamente el nuevo patrón de acumulación capitalista: '73-'76, '77-'79 y '80... Se distingue así, como hemos visto, una primera fase marcada fundamentalmente por la represión, la persecución violenta de las fuerzas populares y, en definitiva, de negación del orden anterior --democrático-burgués--. Esta etapa de "negación", constituye un período de fuerte shock social, en el que la población se encuentra sometida a controles estrictos y se vive un clima de ocupación. Este período, si bien en sus rasgos represivos es más intenso en 1973-74, es posible de extender hasta 1975, 76 y 77. Sus rasgos de negación se relacionan también con la dictación de múltiples de -

cretos y medidas destinadas a controlar, disolver o anular la acción de organizaciones e instituciones y a inhibir la difusión de posiciones populares y democráticas.

Es dentro de este cuadro donde el movimiento artístico repensará su historia. Se acentuará, en términos de la propuesta plástica, una actitud de cuestionamiento a los códigos visuales y a los elementos más propios de la tradición artística, actitud que tiene su referente más inmediato en algunos movimientos de la década del sesenta.

Lo más rescatable a este respecto, en la medida que se relaciona con el fenómeno que tratamos, es el trabajo que se iniciará a partir de un grupo de cierta importancia en el seno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (Brugnoli, Errázuriz, etc.), a mediados de los años sesenta, que proponía una serie de obras desde fuera de la pictorialidad y de la representación. Hay en ellos una renuncia al arte como representación y al ilusionismo, y aparece el arte como "presentación", trabajando desde la cotidianeidad que se incorpora a través de elementos objetuales a la obra de arte. A su vez, esto tenderá a recrear un lenguaje que por muy elaborado se distancia a la situación de un signo compartido: ahora el objeto, artefacto cotidiano, tocado por todos nosotros, es ya un punto de contacto de la proposición del artista con el usuario de ese objeto, que pasa a ser usuario de ese arte. Buena parte del acceso al arte desde la cotidianeidad, estará dada por la retoma de los aspectos marginales, los objetos de la enajenación, del cliché. A esto se debe, en parte, el apodo de "arte pobre", en la medida de que configuraban sus obras sobre la base de elementos de uso "vulgar", muchas veces de desechos, que no poseían propiedades "intrínsecamente artísticas".

Sobre la base de esta actitud de rechazo a la pictorialidad, a la representación, a la ilusión, e incluso a los elementos más propios de la valoración estética, es que se construirá una cierta direccionalidad de la plástica actual, que hace de esta continuidad materia de reflexión y de trabajo. Igualmente se retomará el interés por la preocupación teórica suspendida en el año 1973 producto de la instauración del régimen autoritario y la consecuente resaca del vertiginoso quehacer del '70-'73 (época señalada por algunos como de paréntesis), y que marcará un sello importante al futuro desarrollo de las artes visuales, haciendo frente a una carencia que en mucho favoreció a la improvisación.

Otro elemento presente será el trabajar sobre los signos y señas de nuestro paisaje cultural, de nuestros lugares comunes, descontextualizándolos y proponiéndolos como elementos que en la obra de arte son portadores de nuevas relaciones y significados, apelando al espectador a un reconocimiento reflexivo de su propio ámbito. Así lo evidencia la exposición de Eugenio Dittborn "22 acontecimientos para Goya Pintor"; en el Museo de Bellas Artes en 1974 (de 27 exposiciones realizadas en el Museo durante este año, sólo dos serán rescatables en cuanto muestran un trabajo más reciente en su producción, más novedoso, y no pasivo en sus propuestas: la mencionada y la exposición "dibujos sobre ciegos" de Eduardo Garreaud. El resto serán retrospectivas --y de elementos "no conflictivos"--, didácticas, de artistas no nacionales, y profesores de distintas sedes universitarias --obviamente no nuevos e igualmente no conflictivos--). Iguales preocupaciones mostrará Dittborn en la exposición "De la chilena pintura, historia" en 1975, la que, además, "debe recordarse... como única tentativa de trazar, como diagrama, la historicidad de una práctica (la pintura) recortada por la actualidad de su agente". (6).

Estas líneas de preocupación y su consiguiente actitud transgresora, comenzará a perfilarse y a brotar en forma más amplia en los concursos que el Museo de Bellas Artes organiza en el segundo semestre del '75. Estos concursos, patrocinados por la Secretaría General de Gobierno y auspiciados por la Colocadora Nacional de Valores, inspirados, por una parte, en la necesidad de dotar al modelo autoritario de la imagen de protector y estimulador de las artes y, por otra, la necesidad de homogenizar bajo el peso de la institucionalidad oficial la diversidad de propuestas que se quieren presentar en un punto de equilibrio armónico y que, en definitiva, esconde el real campo de lucha de las artes plásticas, irán evidenciando un paulatino quiebre entre dos visiones particulares del quehacer artístico y que serán el punto de partida para dos direcciones irreconciliables. Ellas irán divergiendo y acentuando sus puntos de contradicción, en la medida que las propuestas más rupturales van ganando espacios y generando sus propios circuitos de socialización, particularmente a partir del año '77 en que irrumpen con más fuerza.

(6) Nelly Richard, Revista CAL Nº 2 (Coordinación Artística Latinoamericana), "El arte en Chile: una historia que se recita, otra que se construye", pág. 13.

Francisco
Brazuoli



"La gallina de los huevos de oro" 1966



"Reportaje"



"Garaje"

Mostrarán así, en una primera línea, un trabajo a nivel institucional, dentro de las técnicas tradicionales, en algún momento experimentales pero carentes de una preocupación teórica rigurosa, guiados más bien por un interés formalista con su obra y circunscribiendo los lugares de su comparecencia a circuitos institucionales. En una segunda línea, por oposición a la primera, se propone un trabajo desarrollado al margen de las instituciones, en una búsqueda por fundar teóricamente un ansia de inscripción cultural, acompañada por un uso experimental de técnicas mixtas y en su no comparecencia a un trabajo sobre los sub sistemas (pintura, escultura, etc.), realizando una transgresión directa de sus medios.

Sin embargo, aún cuando los concursos de la Colocadora Nacional de Valores fueron un espacio en el que, durante el año '75, se fueron abriendo camino las nuevas tendencias, no será hasta 1977-'78 cuando hagan su irrupción más definitiva.

2. Movimiento fundacional y nuevas propuestas

El año 1977 será el que marca, para algunos estudiosos, el inicio de un segundo momento en el desarrollo del régimen autoritario y de su política neo-conservadora (liberal). Una segunda fase que ha sido denominada como la etapa fundacional más propiamente tal. Se refiere básicamente a las medidas encaminadas a perfilar más definitivamente el nuevo modelo económico, sus líneas sociales, políticas y culturales. Es una fase de construcción más definitiva del patrón de acumulación, sobre la base de tesis que ya manejaban desde hace algún tiempo los sectores dominantes. Se distingue diferenciadamente su comienzo en el año del "shock" de 1975 (Ministro Cauas) y otros lo ven más bien iniciado con las proposiciones políticas hacia una nueva institucionalidad de 1977. Se coincide en que es una etapa caracterizada por la "fundación", esto es, por la completa hegemonía del régimen que impone avasalladoramente su proyecto, sin encontrar oposición significativa y con una capacidad social relativa de generar algunos tácitos consensos básicos en torno suyo.

La carencia de una oposición más significativa es, sin duda, un elemento de peso. Es el período en que el régimen ordena su propio campo de acción y define los espacios para otros agentes. Nacen expresiones como Nueva Democracia y otros intentos civiles --algunos claramente fascistizados-- de inspirarse en el "ideario del pronunciamiento". En esta época se configuran el grueso de sus políticas sociales y sectoriales.

Finalmente, algunos sostienen que este período tiene su culminación en la aprobación constitucional de 1980 y en el Plebiscito. Esta clara afirmación de su carácter fundador, cerraría para el régimen el período de bonanza. Inmediatamente se comienza a perfilar los signos de la crisis económica que, como cruda expresión de sus contradicciones internas, se vuelca en un creciente cuestionamiento al modelo económico ultraliberal y en un renacimiento bastante más amplio de la actividad política. El descontento de los numerosos sectores afectados, incluido el de quienes hasta entonces reconocían en el régimen la vía de solución, da pie a una actividad política que presenta como principal rasgo, su amplitud en relación a los de las manifestaciones opositoras anteriores.

Las etapas que señalamos en este esbozo del desarrollo del régimen, tienen su correlato, de la misma forma diferenciable, al interior de la actividad cultural y de las disciplinas artísticas. Esto, aún cuando en el campo de las artes plásticas la posible separación en una segunda y tercera etapa, se nos ofrece, en esta área específica, más bien progresiva, con una demarcación más relativa y ambigua de los tiempos que diferencian su continuidad.

En general, el segundo período se caracteriza en el campo de la cultura por el surgimiento de un movimiento alternativo que va creando sus propias formas de organización, así como canales de difusión y comunicación. Este movimiento, que en parte importante cumplió el rol de rearticulador y aglutinador de los sectores de la disidencia política fue, igualmente, canalizador de la actividad creadora de intelectuales y artistas que cada vez más precisaban de espacios de proposición y difusión. El Teatro, la Música, la Poesía, encontrarán en este período un momento de expansión. Cual menos, cual más, irán creando sus propias instancias y circuitos de circulación al margen de los canales de difusión oficiales, de sus instituciones y medios

de comunicación. Nacen así Talleres, Agrupaciones Culturales, grupos de teatro, conjuntos musicales (en su mayoría folklóricos), galerías, publicaciones culturales, etc.. A las expresiones anteriores se sumarán, de la misma forma, los esfuerzos por constituir organizaciones que aglutinen y representen a las diversas instancias de la expresión artística.

Una de ellas será la Unión Nacional por la Cultura (UNAC), que estará compuesta, además de intelectuales y artistas en carácter de aporte personal, por el Taller de Artes Visuales, la Agrupación Cultural Chile, el Departamento Cultural Vicaría Sur, la Federación de Cineastas, la galería Espacio Siglo XX, la Agrupación de Músicos Jóvenes, el programa Nuestro Canto, la Unión de Escritores Jóvenes, la Agrupación Santa Marta, el Sello Alerce, el Teatro Imagen, el Grupo Cámara Chile, la Agrupación Cultural Universitaria, el grupo Arte Joven y el Taller 666. Todos ellos invitarían en un llamado público a la comunidad, "a formar un amplio frente que con el nombre de Unión Nacional por la Cultura, salvaguarde estos valores permanentes y asegure la libre participación de todos los chilenos en sus beneficios...", "porque juzgamos que hoy es ineludible e impostergable que nosotros los artistas tomemos conciencia propia y colectiva de tales situaciones pasadas y presentes (una histórica despreocupación por las actividades estéticas y por el artista, situación fuertemente agravada en los últimos años por la vulneración a los principios básicos de libertad y participación), y nos unamos para obtener cambios que nos comprometen profundamente con el porvenir, hasta obtener que toda la comunidad chilena y todos los hombres que la forman, reciban los beneficios de la libre creación artística y científica y gocen de la vida cultural de la comunidad" (7).

En el terreno propio de las artes plásticas, sus actores irán conformando redes informales de trabajo en torno a galerías y talleres. Algunas de ellas cumplirán un rol importante en la medida de que parte del panorama artístico conformado por las nuevas proposiciones, será producto, fundamentalmente, de exposiciones individuales que harán de estos lugares centros de expansión. Tal es el caso, por ejemplo, de las galerías Cromo y Epoca, la primera dirigida por Nelly Richard y la segunda por Lily Lanz.

(7) Manifiesto público de la Unión Nacional por la Cultura, UNAC: "Llamado a la Comunidad", puntos V y VI. 1977.

Exposiciones como la de Francisco Smyth en la galería Cromo, la de los "Imbunches" de Catalina Parra en galería Epoca, la de "Final de Pista" de Eugenio Dittborn (también en Epoca), la "Reconstitución de Escena" de Carlos Leppe, etc., serán algunas de las que marcarán el rumbo para nuevas direccionalidades de la producción artística durante 1977.

Francisco Smyth, con una postura crítica a la picturalidad desde dentro de la pintura, desmantela la "representación" ilustracionista rebelando sus propios mecanismos (indicaciones textuales, guías, muestras de color, etc.), en un intento por objetivizar la exposición de un entorno social (los cités de San Diego, las vitrinas, los maniqués, las puertas y sus moradores, personajes exiliados de la conciencia pública), que lo exhibe a una mirada que busca ser consciente de su propia realidad. Será la cámara y la fotografía, como mecanismos de percepción objetiva, la que reemplace la subjetiva e íntima expresividad (herencia estética) de la mano del artista.

Por su parte, Dittborn se propone un trabajo de recuperación de la marginalidad histórica (de nuestra historia), residuo impreso en material fotográfico de viejas publicaciones que actualizadas, intervenidas, reeditan una memoria colectiva desplazada de nuestro paisaje cultural, proponiendo una visión crítica y reflexiva de nuestra identidad nacional. En una publicación que formaba parte del catálogo de la exposición "final de pista", el autor advierte:

"El pintor debe sus trabajos a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa, la actualidad".

Nelly Richard, quien ha realizado significativos aportes en términos de la re-visión teórica del arte chileno y en la reflexión y problematización de la inscripción cultural de las nuevas orientaciones, apuntaba a este aspecto al señalar que :

"El año 1977 marca la convergencia (expositiva, editorial) de hechos que favorecen la conforma-

EL PINTOR DEBE SUS TRABAJOS AL CUERPO DE LA PERSONA HUMANA
DEPORTADO EN ESTADO FOTOGENICO AL ESPACIO COLECTIVO
DE LA REVISTA, CONSAGRACION DE SU PERPETUO DESAMPARO;



*Eugenio DiHborn
"Final de Pista" 1977*

ción de una nueva visualidad en Chile, debido a la intervención de la imagen fotográfica en los soportes de arte; habiendo sido ya introducida por manifestaciones-antecedentes (Balmes, Barrios, Brugnoli, Errázuriz, etc.), la reformulación de la imagen logra sistematizar la aparición de nuevas proposiciones visuales (Dittborn, Bru, Smyth, Parra, Leppe, Altamirano) que cobran entonces vigencia polémica --logra efectivizarse como irrupción formal (como corte).

El recurso fotográfico interrumpe bruscamente el historial académico nacional: marca la discontinuidad de la tradición de la pintura chilena y a pertura de su campo referencial" (8).

Catalina Parra, a su vez, trabaja más en una línea de continuidad con lo que se denominó "arte pobre" y que tiene sus antecedentes en la década del sesenta. Igualmente se plantea un trabajo de reelaboración de materiales y objetos desestimados (que se encuentran más allá de los márgenes del consumo de bienes valorados, por tanto desechados, eximidos), que se publican como elementos testimoniales y documentales (periódicos viejos, sacos usados, alimentos en descomposición, etc.). Su nueva puesta en escena, ahora como soportes de proposición artística, los rescata del olvido social y los sitúa en un rol de rechazo y denuncia.

Por su parte, Carlos Leppe será el primero en proponer al cuerpo como soporte de producción artística. El primer antecedente lo encontramos en su "happening de las gallinas" en 1974 (que introduce la corporalidad al arte chileno). Leppe establecerá la autorreferencia, su biografía e identidad como fuente de proposición artística, siendo el cuerpo (material iconográfico) soporte vivo, documental, de la identidad biográfica, zona de intervención y tránsito del cuerpo social.

(8) Nelly Richard, "Una mirada sobre el arte en Chile". Octubre de 1981, pág. 13.

Algunas de las preocupaciones y orientaciones que evidencian estos artistas en las exposiciones señaladas, se sociabilizan hacia 1978, año que hace más manifiesta la búsqueda colectiva por contemporanizar el quehacer artístico en un importante grupo de plásticos, particularmente en los pertenecientes a las nuevas generaciones, en cuanto este quehacer debe dar respuesta a los nuevos escenarios socio-culturales que obligan a repensarse como sujetos concientes y productivos. Se advierte eso sí que la ausencia de una continuidad teórica rigurosa ha llevado en muchos casos a una producción azarosa e inconciente de la propia práctica creativa, recayendo en una franja más reducida de artistas (que configura la escena más radical y progresista del arte chileno-vanguardista-) que trabaja en la transformación de los mecanismos de producción artístico-cultural, la responsabilidad de la reflexión profunda sobre la realidad que nos inscribe y su coyuntura histórica, desmontando y revelando los dispositivos de regulación social, subvertiendo los códigos y engranajes de su comunicación social, en el contexto de un modelo reconocido como autoritario.

Tres exposiciones son determinantes este año 1978, en la medida de que rebelan orientaciones colectivizadas y que en su conjunto perfilan nuevos espacios visuales y teóricos para el arte en Chile: el "Primer Salón Nacional de Gráfica de la Universidad Católica" (con el cual se inician estos certámenes bienales), en la Sala Matta del Museo de Bellas Artes; "Recreando a Goya" en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe-Institut; y la "Exposición de los Derechos Humanos" realizada en el templo San Francisco, con motivo del Seminario por el Año Internacional de los Derechos Humanos convocado por la Iglesia Católica.

En ellas se advierten fenómenos generalizados como es el de la incorporación de textos a la obra de arte, que se suma a la utilización cada vez mayor de recursos fotográficos que ya advertíamos en muestras individuales señaladas en el panorama del año anterior. La ocupación de material textual se materializará en diversas relaciones, producto de igualmente diversas motivaciones, que se verán atravezadas por la necesidad de referir sobre la propia práctica de arte. Este fenómeno se seguirá desarrollando hacia los próximos años dotándole una de las características que identifican al actual arte chileno. Un ejemplo reciente será la muestra colectiva "Con Textos" realizada por más de una veintena de artistas en la Galería Sur a comienzos del año '82. Insistiremos luego sobre ella.

Algunos trabajos aparecidos en esas exposiciones consistirán, por sus implicancias, mayor atracción. Una de ellas será la "obra archivo" montada colectivamente por el Taller de Artes Visuales en el Templo San Francisco. Como primer elemento se cuenta el hecho de ser una propuesta de trabajo colectivo, los que sólo se producen con cierta regularidad y con más presencia en nuestro espacio artístico después del '73, asumido y desarrollado con mayor relevancia en grupos estables que, en parte, responden a una necesidad que antiguamente se atendía a través de la Universidad, pero que ahora sólo puede ser solucionada (privilegiadamente) a instancias del arte colectivo: el trabajo interdisciplinario. Un segundo elemento, será la contingencia que el trabajo asume, como propuesta artística desarrollada a partir de la necesidad de responsabilizarse por la ruptura de una historia, entendida como de emergencia, que no se puede soslayar (el "tema" de la obra será el problema de los derechos humanos, particularmente el caso Letelier y el de los desaparecidos). Por último, incluirá el concepto de "obra abierta" como sistema de producción artística: el montaje consiste en dos archivos de cajones en los cuales se encuentran fotocopias documentales que registran material extraído de la prensa chilena y de diversas publicaciones sobre el caso Letelier (primer archivo) y el caso de los desaparecidos (segundo archivo). El público puede abrir los cajones, ver los archivos y aportar nuevos materiales. La obra se considera abierta por tanto, no finita, no resuelta, en permanente acumulación. En algún momento alcanzará la densidad adecuada que permita el cierre de la obra, que será, a su vez, el cierre de la historia desgarrada, inconclusa.

"Desde 1978, se sistematizan situaciones de arte cuya dimensión es evolutiva, basada en una dinámica espacio-temporal que modifica el fundamento material de la obra durante su transcurso significante: Rosenfeld-Castillo anexan el paisaje como parte transitable de la obra, el Taller Bellavista propone la lectura de un archivo público como incitación participativa, Parada postula la inclusión de la obra --su no cierre-- en la suspensión del material biográfico (desaparición de su hermano) que ocupa de soporte creativo, etc." (9).

(9) Nelly Richard: "Una mirada sobre el arte en Chile". 1981. pág. 15.

3. Reencuentro con el arte del exilio.

Es también el año '78 el que inaugura el reencuentro (lento y parcial, que en mucho tiene igualmente, a pesar de la común historia que los une, de desencuentros) de la producción artística nacional con la producción del exilio (que se presentará por primera vez en la citada "Exposición de los Derechos Humanos").

Muchos artistas vivieron desde el año '73 la abrupta realidad del exilio forzoso. Para otros tantos, la falta de perspectivas, de trabajo, de libertad de expresión y creación, y, por último, la misma inseguridad física que el régimen militar traía consigo, los llevó a buscar horizontes más allá de las fronteras, asumiendo para sí el exilio voluntario. La dura realidad del destierro, inestable, tensionada, que se recita al margen de las sociedades y culturas que lo acogen y a las que se allegan siempre en el borde, que crea personajes en permanente tránsito, en suspenso, enajenados de su propio ámbito cultural, determinará la producción de un arte que se "fijó" en un fragmento de la historia sobre el que continuamente se reincide, porfiadamente, en un intento por evitar toda posible "pérdida de memoria" del shock del corte, del violento desgarró que se produce con el golpe de estado. Por lo demás, el arte chileno en el exterior asumirá en gran medida el rol que le otorga colectividad política en el exilio: la denuncia, la concientización, el mantener la permanente vigencia del "problema chileno".

En este último aspecto, un papel significativo han cumplido, además de la labor individual y de los eventos colectivos (el año '77, por ejemplo, se realizó en Francia una gran muestra que alcanzó a contar con la presencia de más de setenta artistas del exilio), el trabajo realizado por brigadas muralistas, en la más pura herencia de la Brigada Ramona Parra, de las que en Europa existen alrededor de seis (una de las cuales dirige José Balmes), las que han agitado en forma continua la bandera del antifascismo.

La producción artística realizada en el exterior, las más de las veces de corte alegórico, materializada en obras temáticas y re-



Victor Hugo Núñez
"Tiempo de espera"
Montaje esultónico

ferenciales, revelará, en primer lugar, el signo compartido de una problemática común y vigente, pero además, en segundo lugar, su marginalidad con respecto a un arte chileno de vanguardia, como producto de una realización desde fuera del contexto, desde fuera de la historia que en Chile se inscribe. Evidencia así, la existencia de una identidad dividida y la soledad de un exilio al que se le niega la participación activa en la propia cultura y que, a su vez, se niega a sí mismo la inscripción creativa en un contexto cultural que le es ajeno.

4. Neovanguardia: tensiones y movimiento.

Mientras tanto, el panorama artístico chileno se sigue ampliando y, con él, la necesidad de contar con instrumentos y espacios que traduzcan, aunque sea parcialmente, las visiones de arte que están en juego. Tres nuevas publicaciones aparecen durante 1979 (10): "Selecta" (expresión que postula el más tradicional concepto de arte, el de la contemplación y la decoración, el arte como bien de consumo material, como valor de intercambio comercial, de capitalización), Revista "Ojo" y la revista "CAL" (Coordinación Artística Latinoamericana), publicación esta última de la galería del mismo nombre, espacio en el cual la escena de más avanzada encuentra un lugar de expresión. De las tres, sólo Selecta se sigue editando.

Dos galerías, hoy inexistentes, serán lugar privilegiado para exposiciones individuales de jóvenes artistas que conforman parte de las nuevas orientaciones: Carlos Altamirano, Elías Adasme, Colectivo de Acciones de Arte (CADA), Carlos Leppe, Alfredo Jaar y Juan Domingo Dávila (residente desde hace varios años en Australia). Ellas serán el Centro Imagen y la Galería CAL.

Igualmente, dos eventos serán importantes este año, desde dos aspectos muy distintos. El primero es el seminario "Arte Actual" dictado por Nelly Richard, que contó con la participación de cer

(10) Ya había aparecido, en octubre de 1978, la revista La Bicicleta que se definía como "Revista chilena de la actividad artística", hoy lo hace como "revista cultural". Revista de importancia en lo que ha sido la construcción del movimiento cultural alternativo, incluyó durante su primera etapa (específicamente hasta el Nº 10) artículos y comentarios sobre la nueva plástica nacional, los que en distintas oportunidades escribieron Nelly Richard Fernando Balcells.

ca de un centenar de jóvenes artistas y universitarios, y que insta y descubre, a la vez, la aparición de un nuevo espacio reflexivo, área de inscripción de un arte comprometido con la consecución de una realidad nueva y distinta. La autora se propuso como tarea para ese seminario el "definir qué margen de culpabilidad sostenemos frente a la lectura de hechos culturales ya historizados", y propuso "historizar dicho margen como hecho cultural"(11). El segundo evento será la nueva ofensiva oficial, a través del área privada (Sociedad de Amigos del Arte) y de la Municipalidad (la de Las Condes en este caso), por reestablecer una situación de concordia perdida en el arte chileno (por soslayo, por negación del conflicto), reflejo a su vez de una "concordia nacional" que posibilita y estimula el "libre desarrollo de las artes y la amplia acogida en sus instituciones o ficiales". La iniciativa titulada Primer Encuentro de Arte Joven, que por su aparición oportuna y necesaria aparece negando las repercusiones culturales y las motivaciones ideológicas de su origen, atraerá el concurso de más de cuatrocientos artistas de distintas disciplinas (teatro, música, poesía, plástica, etc.), que por la carencia del medio encontrarán aquí un lugar privilegiado para la solidaridad creativa y para compartir sus distintas propuestas en una gran experiencia colectiva. Sólo en el área de la plástica, el encuentro será ocupado por casi noventa expositores de las más variadas orientaciones y, por supuesto, de las más variadas consistencias productivas.

Esto, aún cuando se haya notado la ausencia de trabajos más experimentales y se hubieran producido algunas censuras significativas, con las que se quiso limar asperezas y mantener el deseado punto de equilibrio. Como era de esperar, la iniciativa de la empresa privada para el financiamiento del arte acarreó polémicas, adulaciones y temores. En particular, la desconfianza que producía un sistema que por ausencia de control pluralista y, por tanto, sujeto al arbitrio de orientaciones unilaterales, fomentara las expresiones de un arte dócil, alejado del espíritu crítico y rupturista de algunas búsquedas experimentales (desconfianza que se veía avalada en definitiva por las ausencias y censuras). Pero, más allá de la polémica y los recelos, la iniciativa sí evidenciaba un cambio significativo de las orientaciones en el financiamiento del arte. Así lo denuncia la

(1) Nelly Richard: Revista CAL Nº 3, pág. 8.

revista La Bicicleta en su editorial N° 6: "En el presente siglo y acentuándose a partir del 40, la modalidad del financiamiento del arte en nuestro país había consistido en la creación de una vasta infraestructura para la formación y difusión artística, ligada principalmente al Estado y a las Universidades. Esta se complementaba con incentivos directos al arte nacional, vía exención tributaria". "Esta modalidad se mantiene hasta septiembre de 1973". Hoy, en cambio, la iniciativa privada crea un sistema que "consiste en un aporte directo de la empresa para becas, publicaciones, exposiciones y espectáculos. Lo que la caracteriza es que no tiende a crear una infraestructura a la cual puedan acceder los distintos artistas indiscriminadamente. Por el contrario, permite calificar discrecionalmente cada obra o actividad en particular, quedando los artistas a merced del "gusto" de los financistas y sin contar con ningún respaldo o garantías socialmente instituidas"(12).

Esta reflexión se confirmará y se revivirá con motivo del Primer Encuentro Arte-Industria, a mediados de 1980, organizado por la Sociedad de Fomento Fabril y la Galería Epoca, lo que sumará es fuerzos en la misma dirección que la Sociedad de Amigos del Arte. Así, el diseño de un modelo cultural (que se va configurando más a partir del conjunto de iniciativas levantadas en el ámbito oficial y las visiones de cultura que ellas conllevan, que a través de políticas globales previamente elaboradas), se va trasladando desde el Estado hacia el capital privado, que va asumiendo roles significativos y directrices.

Hacia finales de 1979, casi el borde del próximo año, tuvo lugar un Simposio sobre Plástica Nacional, el que, organizado por el Grupo Cámara Chile, concitó la participación de un importante número de artistas e intelectuales, siendo la primera iniciativa de esta naturaleza en el campo de las artes visuales desde el '73, y también la última. La actividad, que tuvo por base tres ponencias teóricas y un trabajo práctico (E.Dittborn), evidenció, por una parte, la falta de espacios para la reflexión crítica y el debate solidario y, por otra, la aridez de un ámbito en que las propuestas se han encaminado a opciones radicales y en tensión, las más de ellas derivadas de la situación

(12) Revista La Bicicleta N°6, Editorial, Pág.3. marzo-abril 1980.

de dispersión impuesta y de la urgente necesidad de encontrar respuestas frente a una realidad de emergencia, que llama a compromisos vitales. Ello dificultó las posibles conclusiones. Igualmente los trabajos teóricos (entre los cuales se contaron intervenciones de N. Richard y F. Balcells), más que puntos de llegada, mostraron puntos de partida y nuevas aperturas en términos de la reflexión teórica. La misma complejidad señalará Dittborn en un documento de propuesta visual y textual, preparado con motivo del encuentro y en el cual postula: "A todo lo largo de la década del ochenta, la plástica nacional como multidireccional, politécnica, indagatoria, interdisciplinaria, colectiva, modular, material, interventiva, pública" (13).

Un ejemplo de las nuevas prácticas lo constituyó el trabajo colectivo realizado por un conjunto de artistas en respuesta a un llamado de la UNAC, con que, en torno a un homenaje a Neruda, celebraría la Primera Semana por la Cultura y la Paz a mediados del '79. Todos los artistas utilizaron como soporte el formato standar de hojas tamaño oficio y una gráfica sobre blanco y negro que permitió una fácil reproductibilidad mediante sistema de fotocopias. Las obras así concebidas pudieron ser repartidas y montadas modularmente en diversos paneles que, simultáneamente, fueron ubicados en distintos lugares públicos, procedimiento que invitó a una lectura colectiva en la que se privilegió el conjunto de la muestra por sobre los trabajos individuales. A propósito de esta experiencia Nelly Richard dirá: "La provisoriedad del montaje sobre paneles transportables de obras estandarizadas y multiplicables, no sólo montables (y no colgables) sino repartibles, construyó el marco de una nueva experiencia artística en Chile" (14).

Otros botones de muestra interesantes de ver durante este año serán, entre otras, las exposiciones, bastante disímiles entre sí, conformadoras de direcciones críticas de indiscutida relevancia en el panorama plástico actual: la exhibición de Juan

(13) Eugenio Dittborn: "Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década del ochenta", 1979. Postulación que si bien aventura caminos, no hace más que poner énfasis en lo que la plástica nacional vivía en ese momento y vivió por lo menos hasta comienzos del '82.

(14) Nelly Richard, La Bicicleta N° 5: "Homenaje a Neruda", pág. 35. noviembre-diciembre 1979.

Domingo Dávila y la primera acción de arte con que el grupo CADA inaugura su trabajo.

Dávila, por varios años ausente de Chile, expuso su última producción en galería CAL casi a fines del año (noviembre), pasando a ser blanco de las más variadas reacciones (por lo pronto en el comentario oficial la tónica la dieron los ataques). La vehemencia de su propuesta y la violencia de sus imágenes, muy poco usuales en la gran mayoría de las muestras de galería, llamó la atención sobre la capacidad subversiva y transgresora de la pintura, la que en términos generales encuentra bastante domesticado su campo de acción bajo el peso de la tradición formalista e ilusionista. La pintura de Dávila, aún bajo una operación ilusionista (pero que se denuncia a sí misma), desmistifica el cuadro y sobrepasa sus marcos de operación común, creando un universo complejo cargado de lecturas teóricas y de experiencias visuales acumuladas en el cotidiano. La fuerza erótica de sus imágenes, radicalidad y perversidad, la reiterada cita (pictórica o textual) del mundo del consumo, de la comunicación de masas, de la tecnología, de la pornografía, al mismo tiempo que de la historia consagrada del arte, posibilita la profusión de sentidos y de alternativas interpretativas que nos llevan, invariablemente a enfrentar a través del cuadro la violencia del contexto (contingente) que lo autoriza.

Por su parte, el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte, con formado por el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita, la profesora de literatura Diamela Eltit, y los artistas plásticos Lotty Rosenfeld y Juan Castillo) inicia en octubre del '79 un trabajo de grandes repercusiones. El grupo, en palabras de ellos, "surge de la necesidad de romper con el enclaustramiento a que las formas habituales de arte se ven sometidas (y su consecuencia inmediata: el elitismo o la marginalidad...en todo caso, el desarraigamiento popular). Además de la urgencia de materializar, mediante una práctica efectiva, una opción de arte que se defina positivamente en la alternativa de construcción democrática de cultura, frente al verticalismo y las formas manifiestas o embozadas de imponer un aparato cultural autoritario"(15). El trabajo con que se inicia, denominado "Para no mo

(15) Revista La Bicicleta Nº 5: "Para no morir de hambre en el arte", pág. 22. noviembre-Diciembre, 1979.

rir de hambre en el arte", consistió en la realización de cuatro acciones de arte planteadas como intervenciones en la "vida concreta de Chile", articuladas sobre el soporte común de la leche, alimento de primera necesidad (elemento significativo real), como símbolo concreto y material de nuestras privaciones y carencias de vida. Ellas ocuparán simultáneamente cuatro ámbitos de la realidad: un centro poblacional (población La Bandera), un medio de comunicación de masas (Revista Hoy), una galería de arte (Centro Imagen) y un organismo internacional (Edificio ONU). Entendidas en su conjunto, CADA la definirá como la construcción de una escultura social en cuanto "intenta organizar mediante la intervención, el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo, primero, de hacerlo más visible y luego, más vivible".(16).

Nuevas alternaciones se producen con ello en nuestras lecturas de arte, estimulando y exigiendo un nuevo campo interpretativo frente a espacios evidenciados como normativos. La subversión de los códigos convencionales de comunicación en el arte, así como la ocupación de las carencias como formato de creación, se quiere aquí desplazar al cuestionamiento de la institucionalidad social y política, asumiendo la contingencia en la intervención directa a la cotidianeidad.

Las acciones de arte establecerán a partir de este trabajo de CADA (la intervención en situaciones concretas de vida, el cuerpo social como soporte desde el cual se eleva su producción crítica) y a partir de Carlos Leppe (su propio cuerpo como soporte de producción artística), direcciones distintas y complejas que harán de este campo uno de los más interesantes de proposición teórico-práctica. El trabajo de autoexpiación de Diamela Eltit ("Zonas de Dolor", 1980), las intervenciones sobre los signos del paisaje urbano de Lotty Rosenfeld ("Una milla de cruces sobre el pavimento", 1980), la acción sobre sitios eriazos de Juan Castillo ("Señalando nuestros márgenes", 1980) y los próximos trabajos colectivos de CADA ("¡Hay Sudamérica!", 1981), dentro de la primera línea; así como las acciones corporales de Marcela Serrano ("Autocríticas", 1980), de Carlos Leppe ("Reconstitución de escena", 1977, "Acción de la estrella", 1979, "Sala de espera", 1980, etc.), dentro de la segunda, conformarán un basto panorama que en la suma de sus operaciones y en la virtualidad del espacio que configuran, introducirá una nueva mirada sobre el arte y, por sobre todo, sobre el contexto sociocultural al cual se responde. Dos citas, de los artistas Carlos Altamirano ("Trabajo continuado de reflexión crítica sobre

(16) Revista "La Bicicleta" N° 5: "Para no morir de hambre en el arte", pág. 22. Nov-Dic. 1979.



Carlos Jeppe
"El día que me quieras"
Acción en tiempo vivo - instalación
video

Galería Sur
1981



la Historia del Arte Chileno") y Elías Adasme (acciones sobre el cuerpo y sobre el mapa de Chile), ambos pertenecientes a la generación del setenta, explicitarán estas nuevas orientaciones, su responsabilidad e importancia histórica:

"Si entendemos el arte como un lenguaje y como tal inventado por el hombre para satisfacer algunas necesidades de comunicación, entendemos también que ese lenguaje para seguir cumpliendo su función, debe ir cambiando sus formas en la medida que éstas ya no respondan a las exigencias de su tiempo; sea porque las necesidades han cambiado o porque han aparecido otras nuevas. El arte tradicional es aquel que se niega a aceptar aquellas exigencias y reitera formas ya probadas, refugiándose en el pasado, negando así al arte toda capacidad para proponer e influir en el desarrollo de la cultura, de ahí que el abandono de las formas tradicionales no puede leerse como negación del pasado sino como una necesidad vital de sobrevivencia." "... vivimos actualmente en Chile, por tanto en el arte chileno, una situación de emergencia frente a la cual, para responder, el arte debiera revisar todos sus esquemas, eso posibilita una ruptura dentro de nuestro desarrollo"(17).

"Somos críticos de arte, aquellos pocos que luchamos por una verdadera toma de conciencia frente a nuestra práctica que nos define como artistas; somos críticos del arte en la medida que esta toma de conciencia no basta con reconocerla, sino en asumirla, y de manera plena, asumiéndola también frente al contexto social en el cual estamos inmersos, frente a la historia, frente a la vida del hombre y por el hombre. Sólo así, esta época "emergencial" que hoy vivimos --y que aún resistimos-- dejará de ser tal, para ser mañana testigo, de la construcción de una cultura nueva"... "El arte chileno afronta hoy la ineludible opción de acusar su propia práctica en términos históricos, para asumir así, realmente, su capacidad de crítica, ante la urgencia por su presen-

(17) Carlos Altamirano. Revista CAL Nº 1, pág. 13

cia en la época; rompiendo de esta manera, con una tradición de siglos, en que la situación del arte se resolvía dentro del arte" (18).

Como ya habíamos anunciado, el año 1980 marca el inicio de una nueva etapa en el desarrollo del régimen autoritario. Fundamentalmente, es el año del Plebiscito Nacional (septiembre) que aprueba la nueva institucionalidad. Ella impulsará y "autorizará" la ofensiva de ampliación del régimen a los diversos ámbitos de la vida social, la que se materializará orgánicamente a través del Plan de Modernizaciones. Los marcos de polémica que se abren con motivo del Plebiscito, aún cuando restringidos y reprimidos, crean por algún tiempo un clima de efervescencia y de movilizaciones que amplían los límites de experiencias anteriores. El tema de la "democracia" actuará como eje de gravedad en el escenario del debate político.

A este debate no se sustraerán artistas e intelectuales. Algunos conformarán en septiembre de este año un Comité de Recuperación de la Democracia, entre los que se contaban Gaspar Galaz, Alberto Pérez, Francisco Brugnoli, Roser Bru, Raúl Zurita, Francisca Cerda, Mario Irarrázaval, Nissim Sharim, conjuntamente con casi un centenar de personalidades de variados ámbitos, quienes rechazaron públicamente el convocado plebiscito en una declaración entregada a la sede de la UNESCO en Santiago. Un espíritu común animará también la realización de un nuevo Encuentro de Trabajadores de la Cultura convocado por la UNAC, en el que se analiza y denuncia las situaciones de censura y autocensura que deben vivir los artistas (hecho manifiesto en la celebración de la Segunda Semana por la Cultura y la Paz, en la que sólo se permitió la muestra de plástica), llamando a su vez a los creadores a generar sus propios espacios de expresión.

Y lo que es una necesidad común, la de contar con espacios que permitan y amplíen las posibilidades de difusión y expresión libre, impulsará a la efectiva creación de nuevas alternativas. Sin duda, una importante será la intervención a la vida pública, a la calle, a los lugares colectivos de acción y tránsito cotidiano, al paisaje urbano donde se juegan los múltiples sistemas de comunicación cultural y social, y que el arte busca apropiarse, transcurrir, hacerlo consciente y reflexivo, devol-

(18) Elías Adasme. Revista CAL N° 3, pág. 8

Lámina 6



Lotty Rosenfeld
"Una milla de cruces
sobre el paraiso"
1980

viendo la mirada hacia el propio paisaje y a las mecánicas de producción y reproducción cultural que en él operan.

Un fenómeno interesante de destacar a propósito de esto (aunque sólo lo mencionemos ya que él es motivo de un estudio específico) es la creciente vinculación de los artistas plásticos con el mundo de la publicidad. Si bien no poseemos cifras que permitan cuantificarla, la simple observación permite afirmarlo y, más aún, señalarlo como un fenómeno más propio de estos últimos años. Diversas relaciones encuentra esta vinculación. Por una parte, la publicidad ha dejado ver su influencia en el arte en la medida de que mecanismos que con anterioridad le eran propios, hoy pasan a formar parte significativa de la difusión, montaje y hasta producción de algunos trabajos artísticos. Por otra, la publicidad ha puesto a disposición de los artistas (sin siquiera pretenderlo) una importante infraestructura de recursos técnicos utilizados en las comunicaciones de masas (ejemplo de ello son los trabajos de video-arte). Sin duda factores destacables éstos en cuanto imprimen características a la producción artística que la hacen lo suficientemente distinta a experiencias creativas anteriores. Por último, las consabidas relaciones de orden económico: muchos artistas encuentran en la publicidad una posibilidad de sustento material, como alternativa a un mercado que ofrece una baja demanda de la producción artística. Igualmente, es alternativa de sustento para aquellos artistas que, en una postura radical, rechazan la creación de obras-objetos susceptibles de ser cotizados y vendidos.

Decíamos que, en la búsqueda de nuevas alternativas, el arte había salido a la calle. Pero, en los espacios abiertos no se agotan ni las alternativas ni las búsquedas. Los recintos cerrados donde ha habitado tradicionalmente el arte (cerrados por lo demás en la parcialización de la mirada pública), continuarán conformando un necesario espacio de enunciación. Sobre esta necesidad nuevas iniciativas se concretan.

Así, pasada la primera mitad de 1980, se inaugura otra sala de exposiciones: la Galería Sur. Ella será significativa en la medida que recogerá y promoverá parte importante del arte de vanguardia y, hoy por hoy, una de las pocas que acogen las prácticas de avanzada como política estable y definida (situación muy distinta a la que ofrecerán próximas inauguraciones como la sala BHC de la Sociedad de Amigos del Arte, abierta en

1981). La responsabilidad de su dirección descansará en un grupo que en sí mismos (más-menos) portarán una instancia destacada (individualmente) en el perfil del arte chileno actual (si es que cabe personificarlas). Ellos son Carlos Leppe, Eduardo Vilches, Roser Bru, Eugenio Dittborn y Nelly Richard. Su importancia se acrecentará hacia 1982 con la publicación de una revista propia llamada "La Separata", en la que se abordarán con diversos aportes teóricos las exposiciones que en la galería se van sucediendo.

Bajo esta misma óptica, a finales de 1981 se inaugurará el Centro Cultural Mapocho, abierto a las distintas disciplinas artísticas. Desde diciembre de ese año vendrá realizando un nutrido programa de actividades, dándose una instancia donde el movimiento cultural alternativo encontrará momentos de expansión.

La necesidad del espacio y de la difusión y reflexión en publicaciones alternativas (otra de ellas será el Boletín del Taller de Artes Visuales aparecido en 1981 y que, lamentablemente, sólo alcanzó su primer número), se ve avalado por las significativas omisiones oficiales. Baste señalar, por ejemplo, que ningún comentario de arte de la prensa masiva hizo alusión sobre la muestra colectiva del Taller de Artes Visuales en el Goethe Institut, ni sobre la acción de Lotty Rosenfeld, "Una milla de cruces sobre el pavimento". Igualmente, otro ejemplo, en el concurso organizado por el Museo de Bellas Artes con motivo de su centenario, se censurarán obras que por su carga crítica eran de indudable incompatibilidad con el criterio oficial. Tal fue el caso de Carlos Gallardo y Carlos Altamirano quienes, paradójicamente, fueron premiados en concursos oficiales (realizados en el mismo Museo), los años '79 y '80 respectivamente.

Un elemento importante que se introduce (más bien se realza) durante este año 1980 en las proposiciones de arte, es el uso del video, que progresivamente concentra interés. Lo nombramos como de este año porque es la primera oportunidad que una instalación de video recibe un premio en un certamen oficial, siendo que su presencia en concursos anteriores había sido muy reducida y, de todos modos, muy reciente. El favorecido en esta oportunidad será Gonzalo Mezza con su obra "Cruz del Sur", primer premio de la sección gráfica del concurso de la Colocadora Nacional de Valores. La utilización del video, ya sea como proposición de arte en sí o como registro de acciones e in

tervenciones, genera una línea de reflexión en torno a los medios masivos de comunicación social y a su ocupación en cuanto medio de arte, y en cuanto su "omnipresencia" en la vida cotidiana se eleva como un campo de opción crítica. El mismo Gonzalo Mezza declarará: "La televisión sacada de su contexto masivo para transmitir imágenes de arte, tiene un impacto ecológico, es el arte de la energía" (19). Nelly Richard agregará:

"El video cita a la televisión; las interferencias producidas en la pantalla restan la imagen televisiva de su total institucional. El margen se construye como intervalo productivo entre un aparato y otro; como descalce crítico entre un discurso y otro" (20).

Otros ya habían desarrollado trabajos en esta línea: Dittborn, Leppe, Rosenfeld, Serrano, etc. Nuevamente, el interés por este medio se hará manifiesto en el encuentro de video-arte organizado en 1981 en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, en el que participarán, además de los nombrados, Juan Castillo, Diamela Eltit, Carlos Altamirano, Alfredo Jaar, Mario Fonseca, CADA, Carlos Flores, etc. En el mismo año '81, Diamela Eltit con Lotty Rosenfeld obtendrán el Gran Premio de Honor en el concurso de la C.N. de V. con su video-instalación "Traspaso Cordillerano". En 1982, en el Tercer Salón Nacional de Gráfica de la U.C., la dupla Juan Castillo y Ximena Prieto obtendrá el primer premio en la sección de medios múltiples. En esta misma oportunidad se presentará también Víctor Hugo Codocedo con una interesante muestra de video (su ampliación como recurso lo demostrará en esta ocasión la creación de la sección de medios múltiples, creada justamente con el propósito de acoger estas y otras posibilidades). Su utilización se va ampliando a pesar de requerir un despliegue técnico y económico significativo. Igualmente sus consideraciones. Entre ellas, Carlos Flores expresará su utopía: "Creo que en el futuro los artistas dejarán de agobiar al mundo con su genialidad. Que la tecnolo-

(19 - 20) Ambas citas extractadas de un "documento-ficha" que expone a todos los participantes del certamen de video, organizado por el Instituto Chileno Francés de Cultura, en 1981.

gía irá minando sistemáticamente el actual concepto de autor. Creo que en los años venideros cada cual será su propio Shakespeare, su propio Superman. Que todos los hombres podrán ejercer la capacidad intelectual que siempre han tenido. Que en el futuro se eliminarán las barreras que separan al autor de los espectadores, el placer de la verdad, el trabajo del ocio, el arte de la ciencia, la realidad de la ficción. Creo que en todo esto influirá poderosamente este nuevo soporte llamado cinta video" (21).

En general, este panorama ha ido configurando un cuadro construido sobre la base de un proceso en desenvolvimiento, reciente en sus perfiles, pero en el que se van decantando posiciones propias del terreno de luchas en que el arte actual en Chile se debate. En él, los esfuerzos por crear, a partir de los espacios de tránsito social, del hombre cotidiano y socializado (distraído de las señas visuales que el paisaje le proporciona como signos del modelo que postula), un lenguaje consciente de sí mismo, se materializan en una opción que, no sólo eficaz y contemporánea, busca echar raíces, una identidad, en la medida de que se construye sobre la base de señas sabidas, de signos compartidos, de nuestros lugares comunes, reconocidos y recorridos colectivamente por nuestra memoria histórica.

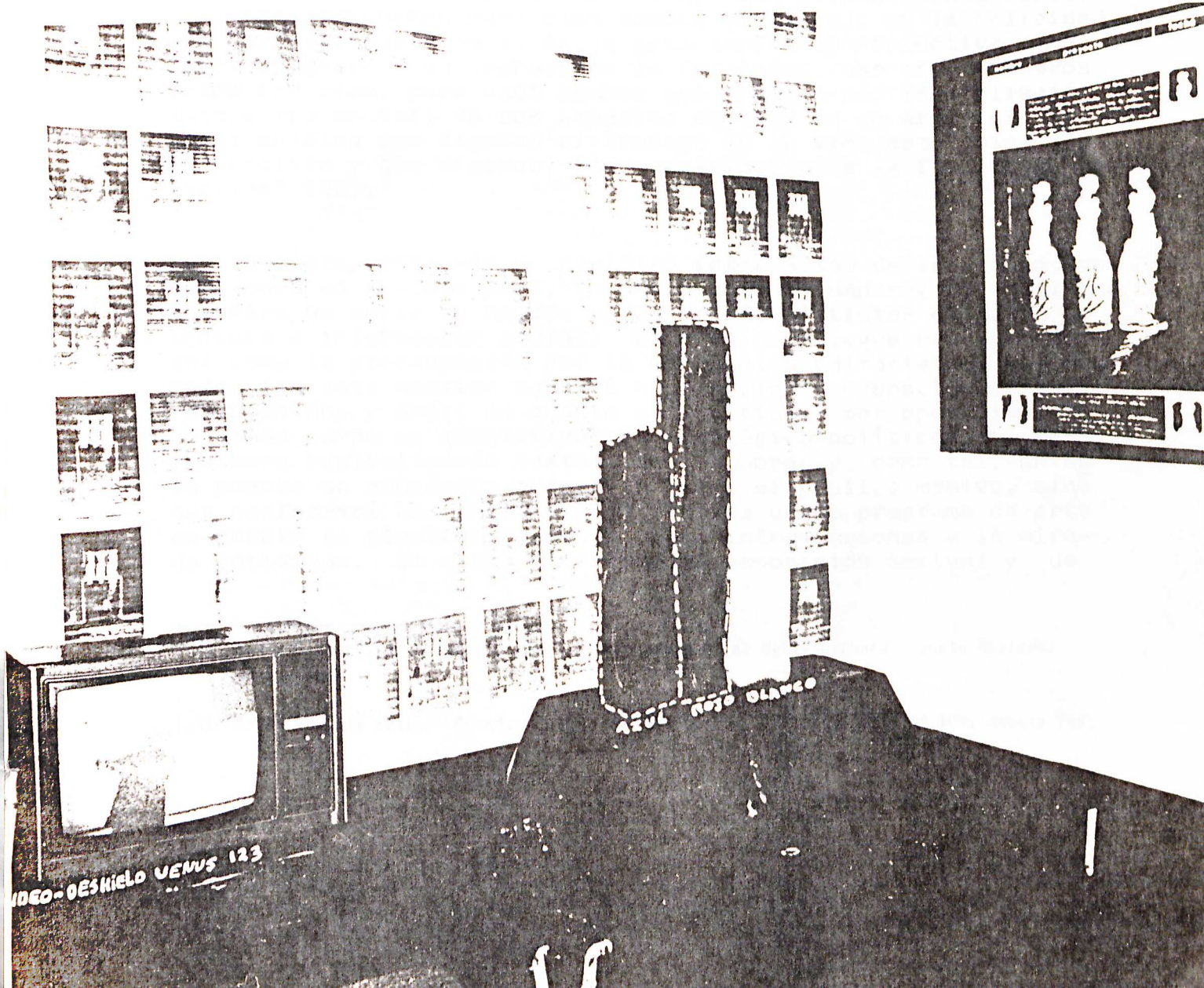
Nelly Richard establecerá el actual campo de operaciones del arte chileno (su "originalidad", su discontinuidad) caracterizándolo por:

"-- haberse vitalizado o energetizado por una dinámica de las formas (de los "modos" de producir arte) cuya demostración --regeneradora porque multiplicadora-- insiste en el poder decisivo de la materialidad de los signos para especificar el modo de transformaciones operables en el arte : transformaciones no referenciales (no temáticas) sino sensibles, físicas, concretizables en el estrato significante.

(21) Cita extractada de un "documento-ficha" que expone a todos los participantes del certamen de video, organizado por el Instituto Chileno Francés de Cultura, en 1981.

Amica 7

Gonzalo Mezza
"Video instalación deshielo venus"
1980



"--- haberse demostrado capaz de formular propuestas creativas cuyo referente de vida es suficientemente extensivo (plural, mayoritario) para evitar toda privatización de la referencialidad artística e incidir en zonas mayores de realidad y problematización social".(22).

Así, las opciones de avanzada del arte se jugarán en este terreno y en estos parámetros. Una muestra la constituirá, en 1981, la acción realizada por el grupo CADA, "¡Hay Sudamérica!". En junio de este año un escuadrón de seis aviones bimotores dejarán caer cuatrocientos mil volantes sobre las comunas de Conchalí, Pudahuel, La Florida, La Granja y sobre los faldeos de La Pirámide, en los que se distribuye una proposición de arte: "... hoy proponemos para cada hombre un trabajo en la felicidad, que por otra parte es la única gran aspiración colectiva / su único desgarró / un trabajo en la felicidad, eso es. Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. Lo que significa que digamos el trabajo en la vida como única forma creativa y que digamos, como artistas, no a la ficción en la ficción" (23).

La misma propuesta más un registro fotográfico de la acción, se publicará en revista APSI, ocupando de esta manera, al igual que en "Para no morir de hambre en el arte", distintos espacios de lectura e información social. El gran despliegue de recursos, así como la preocupación por la exposición editorial de sus trabajos (en este sentido no será arbitrario la ocupación de las revistas Hoy y APSI, en cuanto se inscriben, por oposición, en un mismo campo de identificación ideológico-político), no será una mera explicitación textual de las obras y, como tal, un sólo puente de educación necesaria hacia el público masivo, sino que conformará una instancia activa más de su programa de arte en cuanto se plantean, también, como intervenciones a la mirada cotidiana. La misma necesidad de exposición textual y de

(22) Nelly Richard: INTER/MEDIOS (publicación conjunta de Nelly Richard y Justo Mellado), junio, 1981.

(23) María Eugenia Brito: "Cuando el arte cae del ciclo". Revista APSI; Nº 105, agosto 1981.

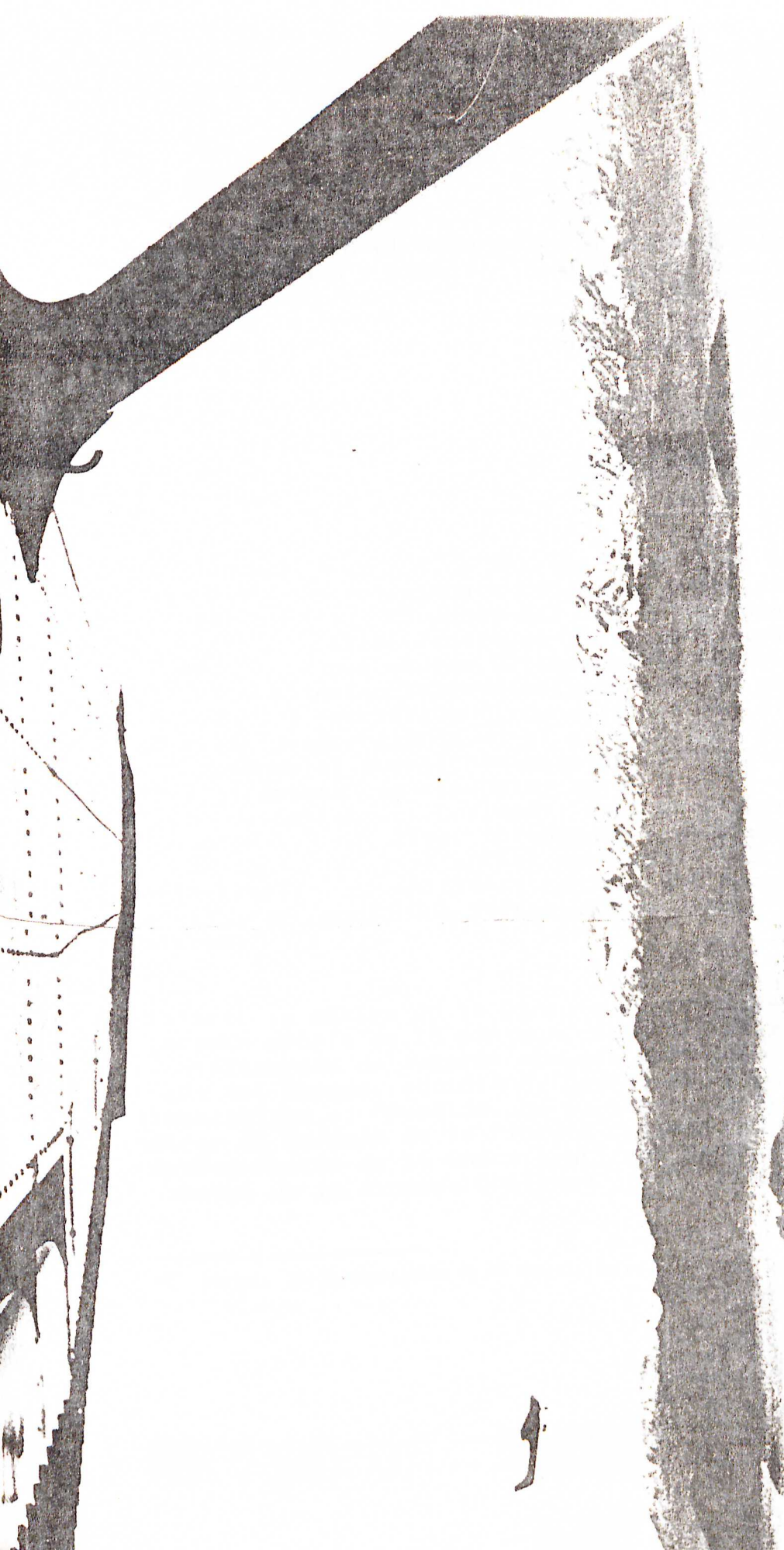
inscripción cultural llevará a CADA a la edición de una revista de anunciación y reflexión teórica, en agosto de 1982. La revista, titulada "Ruptura", se debe entender, así se explicita, como documento de arte.

En términos de las proposiciones artísticas, el año 1982 está aún muy cercano como para pretender una visión de conjunto. A pesar de ello, algunos eventos deben mencionarse como significativos, particularmente dos exposiciones realizadas ambas este año en Galería Sur. La primera será la exposición "Con Textos" exhibida durante abril-mayo. En ella habrá un variado muestreo colectivo: Adasme, Altamirano, Bru, Brugnoli, Codocedo, Dávila, Díaz, Dittborn, Donoso, Duclós, Errázuriz, Fonseca, Gallardo, Jaar, Leppe, Maquieira, Mezza, Parada, Paredes, Parra, Saavedra, Smyth, Soro y Vilches. Y es significativa porque presenta el punto expositivo más alto y amplio de una práctica que desde hace algunos años se viene dando con insistencia (no sólo en cuanto expresa la diversidad de resultados y operaciones de la práctica que se menciona, sino también porque expresa su punto de agotamiento, de quiebre y saturación). Evidentemente las operaciones que se ofrecen son muy diversas lo que, a su vez, dificulta una lectura continua del conjunto en cuanto a las interrelaciones que ofrece la muestra colectiva. Sí al menos podemos decir (a pesar de un cierto ostigamiento que la reiteración y la diversas lecturas que complejizan el diálogo que con la obra se mantiene. En las distintas relaciones texto-imagen que se proponen (indicación, documentación, referencia, ilustración, interacción, tensión, etc.), presente está la necesidad de reflexionar y subvertir no sólo los mecanismos de comunicación visual, sino, también textual. Dittborn propondrá al respecto: "Debo mi trabajo a la conexión y a la amplitud para articularse es cénicamente, de lugares comunes escritos con lugares comunes fotográficos, conexión que remueve conmocionando y desnaturaliza quebrando lo archileído en dichos lugares comunes".(24).

Este fenómeno que amplía los márgenes de autorreflexión de la obra en cuanto capta la mirada sobre sí misma, sobre la propia forma, también ampliará la ambigüedad de su universo (no

(24) Ronald Kay: Del espacio de acá. pág. 69: "Caja de Herramientas", Eugenio Dittborn. Editores Asociados, Santiago-Chile, 1980.

Janina 0



C.A.O.A.
"Hay Sudamerica"
1981

necesariamente en el desorden y en el hermetismo), en cuanto su ma informaciones y significados que preparan y advierten para múltiples lecturas (su campo se hará así dialéctico, comportará en su seno la contradicción), enfrentando por lo mismo la concepción autoritaria de significados unívocos que institucionalizan la mirada, estereotipan su campo visual y castran, en definitiva, la actividad reflexiva. Obviamente aquí el fenómeno es el que habla, puesto que los trabajos individuales no necesariamente aportan en esta dirección, ya por no asumir cabalmente la preocupación o ya por la simple inconciencia de las posibilidades de sus operaciones.

La segunda exposición de interés será la de Gonzalo Díaz en Galería Sur, simultáneamente con su obra-instalación en el Centro Cultural Mapocho, en Junio del '82. Sin duda, este trabajo de Gonzalo Díaz estará dentro de las importantes muestras individuales realizadas en los últimos años, tanto por sus logros como por ser una instancia revitalizadora de la pintura. Cuando la renuncia a lo pictórico circunscribe a las últimas formas que se venían desarrollando en el arte chileno y, conjuntamente con ello, cuando el cuestionamiento crítico a los soportes tradicionales atraviesa esa renuncia, la obra de Díaz, "Historia Sentimental de la Pintura Chilena", hace un gran reclamo, un gran llamado a lo pictórico, intentando devolverle su pérdida capacidad de conmoción y potencial subversivo (ya en el año 1980 Díaz había escrito un manifiesto con el que acompañaba sus trabajos, en el que proponía una "ofensiva" de recuperación de la pictorialidad).

Mediante la sátira de la pintura chilena (de una institución llamada historia de la pintura chilena) "noble y prestigiosa", y la utilización de lugares comunes como soportes críticos (la chica del Klenzo, cotidiana, doméstica; y el discurso de la sentimentalidad... "Perdida, he puesto en ti los ojos para que al entrar al Corazón de la Pintura Chilena, llesves en tu seno la representación de la única beatífica Madonna de la Historia Sentimental de la Pintura Chilena" (25)), la exposición rebasará

(25) Tarjeta de la exposición de la exposición en la Galería Sur. Julio de 1982.

los propios márgenes de la tradición pictórica en la decodificación de la mecánica de representación ilusionista y en la proposición de desmistificación crítica que establece.

Nelly Richard dirá: "La instancia de revitalización, de reactivación, de reenergización de una experiencia pictórica chilena en función de nuevas estimulaciones críticas, significa una doble provocación para los campos del arte respecto de los cuales la obra se mide, en cuanto esa obra no sólo provoca o desafía la pintura chilena (historia y discursos) a cuya práctica pertenece y cuya tradición rebasa al inventariarla críticamente, si no también la "no pintura" chilena que configuran los trabajos últimamente realizados en el afuera del cuadro"... "Gonzalo Díaz propone un excedimiento crítico de los límites de discurso de la pintura desde el adentro de su dispositivo de producción internalizando sus figuras, narrando la pintura desde sus mismos tópicos, capturando la mirada en la materialidad de sus propias señales pictóricas" (26).

IV. ALGUNAS PALABRAS FINALES.

Finalmente, al concluir, es bueno dejar en claro los límites del propósito de la investigación. Este trabajo, básicamente, quiere entregar algunos elementos de nuestro paisaje cultural en el campo específico de la plástica, que permitan una mejor lectura de las proposiciones artísticas que emanan de la escena vanguardista y, con ello, de alguna manera, explicarnos el por qué de las mismas. No más que eso. Evidentemente no busca ser totalizador: los nombres y "momentos" aludidos actúan más como botones de muestra que ejemplifican las reflexiones de contexto que, mal se podría pretender, como expositor y explícitador de todo el conjunto y cada una de las partes que constituyen las posiciones más de avanzada del arte chileno. La carencia informativa y la inexistencia de instancias (físicas, orgánicas o de discurso) donde se acumule el pasado visual y textual de nuestro arte y, por último, la precariedad de una crítica que globalice, enmarque y sitúe en el contexto a las manifestaciones artísticas, dificulta muchísimo cualquier propósito de mayor pretensión.

(26) Nelly Richard. Revista La Separata N° 4, "Revindicación de la sentimentalidad como discurso". agosto, 1982.

El mismo ánimo de reflejar un paisaje que permita la mayor comprensión y lectura de las obras, ha llevado a eludir conscientemente la referencia a cualquier movimiento o estilo de denominación internacional. Estos ya los conocemos. Además, no debe buscarse en las corrientes internacionales la justificación que avale una determinada práctica de arte nacional, en cuanto aquellas ya cuentan con aprobación social. Esto, aún cuando hay correspondencias innegables, donde el peso de tendencias del arte internacional se hace presente en nuestra realidad influyendo en líneas de creación y de preocupación. Sin embargo, la respuesta original del arte chileno ante las presencias externas establece una particularidad que no sólo se manifiesta en los niveles formales (estos muchas veces pueden no distar de lo ya conocido de "afuera"), sino fundamentalmente en las operaciones que se pretenden establecer en cuanto dan cuenta de la realidad histórico-social específica donde se sustentan las actuales alternativas del arte, aquí y ahora.

No es necesario insistir en este momento en que nuestro panorama artístico no es homogéneo ni unidireccional. Claro está para cualquier observador la gran distancia que separa al arte tradicional del arte de vanguardia. Y cuando se pretende constatar las continuidades y rupturas de la creación plástica, esta constatación es importante. Evidentemente la continuidad histórica del arte más tradicional es manifiesta, su misma denominación de tradicional lo explicita. Continuidad que no sólo significa avanzar en una misma línea, sino que, en ocasiones, puede significar simplemente no avanzar. Esto es así, aún cuando en la gran mayoría de las obras que pudiéramos inscribir dentro del concepto tradicional, es posible encontrar señas que en su simbolización y alegorías traduzcan el paisaje cotidiano y profundo de nuestra formación social específica, de nuestra coyuntura histórica, de nuestra contemporaneidad. Pero, lamentable o afortunadamente, no sólo en las intenciones o buenos propósitos se juega nuestra inscripción cultural crítica y transformadora. Y no es que lo que se hace desde fuera de la escena de vanguardia carezca de sentido e importancia, muy por el contrario (además de que sería tremendamente doloroso e injusto afirmarlo), sino que, lisa y llanamente, se sitúa en otro campo de lucha asumiendo roles claramente distintos.

La creación de vanguardia, por su parte, asume relaciones de continuidad y discontinuidad no sólo con respecto a la tradi-

ción artística sino que, fundamentalmente, con respecto a la vanguardia histórica. Insistamos en algunos elementos. El primero y básico de continuidad es el de la responsabilidad histórica. Sobre esto Carlos Leppe no vacilará: "El arte nuevo en Chile es un arte socialmente comprometido".(27). Y esto no es gratuito: el compromiso social de las vanguardias de la década del sesenta, de los primeros años de nuestra década, de nuestra actual realidad, es la manifestación explícita de una opción por las transformaciones sociales que vitaliza el propio cuestionamiento del sistema-arte.

De aquí emanará la voluntad para repensarse y para llevar el arte a la contingencia (a la vida concreta) que lo desapega de trascendentalismos. De ahí el trabajo con lo objetual, con lo cotidiano. De ahí el desenclaustramiento, la desmistificación. De ahí la calle. Todos, elementos conformadores de continuidad.

Igualmente, los elementos de la discontinuidad (traducidos en fenómenos que surgen después del '73, en el nuevo espacio cultural definido como autoritario, cuales son el arte colectivo, la acción de arte, la utilización de recursos audiovisuales, las instalaciones, el trabajo corporal, la ocupación de fotografías, de textos, etc. etc.), no hacen sino confirmar esta voluntad. Y es su misma situación de marginalidad (tanto dentro del contexto como de la historia) la que le empuja a opciones radicales. Es justamente en la ocupación de los lenguajes y discursos, en el desmontaje de los mismos, en el triunfo sobre la imagen heredada, sobre la visualidad colectiva, en la captación y manejo de los medios y recursos de la tecnología contemporánea, de las comunicaciones masivas, donde el arte se juega la posibilidad de traspasar su propia marginalidad, accediendo a un encuentro (o mejor a una síntesis) entre la praxis de creación artística.

(27) Carlos Leppe. Revista CAL Nº 3. pág. 9.

B I B L I O G R A F I A

1. Revista "Hoy". (varios números: noticias, artículos, reportajes, entrevistas).
2. Revista "APSI". Nº 105, 107 y 111
3. Revista "La Separata", Nº 1,2,3,4 y 5. Ediciones de Galería Sur.
4. Revista "Ruptura". Nº 1. Ediciones C.A.D.A.
5. Revista "La Bicicleta". Nº 2,3,4,5,6,7,8 y 10. Artículos de Nelly Richard y Fernando Balcells.
6. Revista "Escritos de Teoría" Nº V. Academia de Humanismo Cristiano. Artículo de Pablo Oyarzún
7. Justo Mellado y Nelly Richard. "Tránsito suspendido: trabajo de Carlos Altamirano sobre Santiago de Chile". 1981. "Inter/Medios", 1981.
8. Nelly Richard: "Una mirada sobre el arte en Chile", Octubre, 1981.
9. Eugenio Dittborn: "Estrategia y proyecciones de la plástica chilena sobre la década del ochenta". 1979. "Final de Pista", 1977.
10. Ronald Kay: "Del Espacio de Acá", Editores Asociados, 1980.
11. José Joaquín Brunner: "La cultura en una sociedad autoritaria", publicación de Flacso, 1979. "La estructuración autoritaria del espacio creativo", publicación de FLACSO, 1979.
12. "Chile Vive": varios autores. Centro de Estudios Económicos y Sociales del tercer mundo, A.C., México, 1982.
13. Documentos públicos de la Unión Nacional por la Cultura, UNAC.
14. Catálogos diversos.

27