

APUNTES PARA UNA REFLEXIÓN: ARTES VISUALES EN CHILE (1960 – 1990)

GASPAR GALAZ – MILAN IVELIĆ

CONCIENCIA DE LA MODERNIDAD

En los años 50 se fue preparando el cambio de rumbo en las artes visuales. En esa década se aceleró la tensión representada por aquellos artistas vinculados a propuestas derivadas del postimpresionismo, que mantenían vigente el modelo como referente inicial aunque reelaborado mediante una técnica gestual y matérica, de mancha y de trazo rápido, a la manera de Pablo Burchard, maestro de casi todos estos pintores, y los seguidores de la orientación abstracto-geométrica representada por el grupo Rectángulo. El objetivo era deshacerse del dato visible, del modelo, de la captación retiniana.

Al parecer, la modernidad en la plástica chilena se acercó por la vía de los sistemas de la abstracción, ya que tanto el preinformalismo de fines de los años 50 como la pintura de Rectángulo eliminaban el nexo referencial entre imagen y realidad. Pero también se hizo presente por la atracción de lo urbano, ya sea intentando llevar el trabajo de arte a los soportes que ofrecía la ciudad (intentos muralistas) o bien rescatando el desecho urbano como significativo de nuevas propuestas visuales. Estos esfuerzos por ser "moderno" se siguen prolongando hasta hoy, ponen de manifiesto la lucha permanente entre la precariedad de nuestro desarrollo económico y el aceleradísimo despegue de la tecnología y de la industria en los países desarrollados. No podemos escapar a las determinantes

históricas que condicionan el ingreso a la modernidad y a su manifestación más concreta: el progreso científico-tecnológico.

Nos parece que aquí se juega la contradicción que se observa en el arte nacional: tratar de ser moderno y no poder lograrlo porque no alcanzamos las condiciones materiales y culturales para que se haga realidad en todos los niveles de la actividad humana.

Los artistas comenzaron a balbucear el concepto de modernidad e, implícitamente, el concepto de vanguardia en la práctica con la pintura y su correlato: la estética del cuadro. Cualquiera que haya sido la profundidad de los cuestionamientos al arte, a su lenguaje, a su función o sentido, se produjo sin pasar por la ruptura radical con la pintura. En nuestro país, bastaba con eliminar su función representativa y su vinculación con un referente conocido para provocar la más aguda crisis en el medio artístico chileno, afectando no sólo la producción de arte sino que también su consumo, puesto que el público no estaba en condiciones de asimilar lo que en otros países ya era una conquista definitiva.

El salto a la modernidad que se intentó a comienzos de los 60 pasó por tres variables que pusieron en crisis la tradición postimpresionista:

Una de ellas la representó Rectángulo (Ramón Vergara, Gustavo Poblete, Matilde

Este trabajo se inserta en la investigación No. 503/89 sobre "Artes Visuales en Chile: Transferencias artísticas e identidad cultural", financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT).

Pérez, Elsa Bolívar), al sostener una propuesta que se quiso hegemónica por su carácter descalificador respecto a aquellas proposiciones que no tuvieran como base un fundamento constructivo, racional y analítico. Su fundamento crítico basado en la renuncia a la imagen representativa para proponer el plano de color como matriz fundante de una nueva iconicidad, despojada de referentes externos, fue históricamente un (des)calce retardado de los modelos programáticos y prácticos de la abstracción europea.

La otra variable se apartó, igualmente, de la tradición postimpresionista para proponer un espacio pictórico donde las estrategias de desintegración de la imagen pasaron por el *collage* y la materia a través de la matriz informal. Esto significó una pintura desritualizada de las marcas establecidas por la pintura de caballete, con la preeminencia de la mano como ejecutora directa al emplear no sólo el pincel, sino que la mano desnuda impulsada por el brazo y comprometiendo, a la vez, a todo el cuerpo. Se suprimieron abruptamente las técnicas que habían acotado el ámbito de las prácticas de ejecución de la pintura chilena. El informalismo quiso eliminar también la mirada académica sobre el modelo, donde composición, dibujo, "buen oficio" y cromatismo placentero daban las pautas de la estética de lo bello.

El ejercicio de la pintura informal derivada de la práctica informalista española fue el detonante que empujó a la pintura chilena a distanciarse de la tradición y de la presión del mercado, del respeto por la crítica institucionalizada y, sobre todo, de la concepción del arte centrada en el protagonismo de la imagen representacionista. Los artistas afines con esta orientación, reunidos en el grupo Signo (Gracia Barrios, Alberto Pérez, Eduardo Martínez Bonati, José Balmes), más otros que asumieron, por su cuenta, una actitud autocrítica y, a la vez, cuestionadora del *statu quo* de la pintura chilena (Roser Bru, Carlos Ortúzar, Guillermo Núñez), extendieron su postura contestataria a las rutinas expositoras de salones, concursos, premiaciones y medallas.

En la etapa inicial del informalismo (1960/61), sus adherentes se comprometieron con los fundamentos estéticos que estaban en la base del movimiento en su vertiente español-

la: la consolidación de la materia como signifiicante y significado, y la gestualidad como productora directa de signos visuales y táctiles que reemplazaron la iconicidad basada en el juego de las imágenes referenciales. Esta etapa de asimilación fue esclarecedora para entender la pintura como un espacio de análisis y reflexión sobre ella misma, desplazándola del carácter decorativo en que había caído como consecuencia de un trabajo cromático fundamentalmente epidérmico.

Esta transferencia inicial del modelo informalista no quedó, sin embargo, en un simple traspaso mimético. El proceso matérico y gestual determinante del informalismo pictórico se agotó prontamente por el carácter mecánico que estaba implícito en este proceso y el peligro evidente de caer en un nuevo manierismo. Los informalistas chilenos, presionados, por una parte, por la necesidad de cambios en los métodos y contenidos de la pintura y, por otra parte, por las tensiones políticas y socioeconómicas que se vivían por esos años, readecularon la matriz informal transferida al incorporar los signos visibles de dichas tensiones a la gestualidad matérica. Pero, en lugar de utilizar el procedimiento de la representación por la vía de la manualidad, decidieron reemplazarlo por la imagen elaborada fotográficamente e impresa en diarios y revistas de circulación masiva.

El ícono surgió, pues, de la multiplicidad de "imágenes encontradas" en los medios de comunicación, produciéndose por primera vez el encuentro entre la visualidad de la pintura y la visualidad de los *mass-media*. A poco andar incorporaron textos escritos elaborados con una técnica próxima al *graffiti* callejero. En el soporte (tela, cartón, madera) coexistieron texturas de diversa naturaleza, pintura acrílica puesta con pincel, trapo, brocha e, incluso, directamente con la mano, fotograffas pegadas como *collage* y trozos de diarios en directa referencia a acontecimientos puntuales como la invasión de tropas norteamericanas a la República Dominicana, la guerra del Vietnam, la revolución cubana y, sobre todo, los problemas políticos y sociales que agitaban a la sociedad chilena a comienzos de los años 60.

Esta nueva actitud frente al arte hizo que algunos artistas entendieran el trabajo artísti-

co como un nexo más vital y activo con la contingencia, como un compromiso con la existencia cotidiana, como una relación más estrecha entre arte y vida. Al mismo tiempo, entendieron la pintura como un problema a debatir, como una interrogación sobre su lenguaje y sus límites formales.

Creemos que el informalismo chileno se apropió del informalismo transferido mediante una práctica reprocesadora del modelo, donde no estuvo ausente un intenso debate unido al clima propicio a la discusión y a la confrontación. Hubo espacio y tiempo para la reflexión sobre la naturaleza del arte, su papel en la sociedad y la ubicación del artista en su interior.

Paralelamente a estas dos variables se desarrolló otra, con una opción estética totalmente distinta, centrada en la adhesión a la pintura, a sus recursos habituales, a su existencia como cuadro. Su punto discordante con la estética tradicional se produjo por la nueva imagen que presentó: iba desde la personalísima pintura de Rodolfo Opazo, cuya iconicidad estaba basada en relaciones metafóricas y poéticas que traspasaban la realidad contingente hasta superar sus atributos históricos y transitorios, en un despliegue de recursos imaginativos que le permitieron proponer otra imagen del hombre, hasta la obra de Guillermo Núñez, quien hizo suyas ciertas estrategias informales (texturas elaboradas con óleo y acrílico, gestualidad de la mancha) para llevar la imagen del hombre al paroxismo de la expresión en una iconografía residual de la figura humana. Junto a ellos se ubica también la obra de Mario Carreño a partir de 1964, con su serie *Los Petrificados*, después de haber pasado por la abstracción geométrica al recuperar parte de los procedimientos representacionistas que le han servido para proponer un imaginario del eventual holocausto provocado por la amenaza atómica. Por su parte, Mario Toral desarrollaba en esa época un programa visual mediante el grabado y el dibujo, que activó más aún las prácticas de la gráfica. Nemesio Antúnez había fundado el Taller 99, haciendo posible una verdadera revitalización del grabado. A este artista también lo podemos situar en esta variable, con una pintura de imbricación imaginaria entre el hombre y la naturaleza, entre el ser humano y las cosas. Roser Bru,

a su vez, recuperaba parte del accionismo informal para dirigir una mirada crítica sobre el hombre: el tiempo y la memoria como coordenadas de creación para capturar el pasado y expresar, simultáneamente, las vicisitudes del presente. Otro artista que podemos situar en esta variable es Ricardo Yrarrázaval, quien emprendió una labor que intentaba rescatar el legado precolombino del arte textil, cuyos colores y armonía le sirvieron como punto de partida para sus pinturas abstractas elaboradas en planos horizontales de color, utilizando el juego de luz y sombra para sugerir la vibración cromática del espacio plástico.

NUEVAS PROPUESTAS

Durante el decenio del 60 se produjo, pues, el quiebre en la continuidad de la pintura. Pero este quiebre no fue sólo en relación a su carácter representacionista puesto en crisis por el grupo abstracto geométrico y por la abstracción informal, sino que también respecto al propio lenguaje de la pintura. Se trató de anular su carácter diferido, entendido como una pantalla filtradora, mediatizadora y, además, ilusionista de la realidad.

Si bien los informalistas habían eliminado la representación ilusionista, sustituyéndola por la propia materialidad de los elementos empleados, no llegaron a la abolición conceptual y física de la pintura al conservar el soporte bidimensional con todas las consecuencias que éste impone. Sin embargo, las estrategias que permitieron emanciparse de la pintura estaban implícitas en la experiencia informal. Bastaba sólo con descolgar los materiales empleados en el "cuadro" para que adquirieran autonomía como objetos potenciados artísticamente. Teóricamente surgía otro sistema de producción de arte.

¿Cómo ingresó el objeto al ámbito artístico chileno?

A nivel internacional se había reactivado el gesto creativo inicial de Marcel Duchamp —ejecutado a comienzos de siglo—, que había dado vida estética al objeto cotidiano al llevarlo al estatuto del arte por el gesto indicativo del artista al afirmar "esto es arte". Medio siglo después, los artistas ingleses y

norteamericanos repusieron los desplazamientos semánticos de objetos y acciones a través del movimiento *pop*. Rauschenberg marcó los límites del territorio *pop* y consagró el movimiento al obtener el Premio de la Bial de Venecia en 1964.

Es posible que en ese momento se haya producido un estímulo informativo destinado a conocer en sus detalles el movimiento *pop*, particularmente entre los grupos artísticos más jóvenes del país. Simultáneamente, el concepto de vanguardia irrumpió como sinónimo de marginalidad al arrastrar en estas primeras experiencias con el objeto todo el peso de la crítica e, incluso, el juicio condenatorio de muchos artistas.

La práctica del objeto apuntaba a las debilidades del lenguaje de la pintura para relacionarse con el cuerpo social. Los artistas del objeto abandonaron el carácter ficcional de la imagen para aprehender la realidad mediante los mismos objetos que formaban parte tangible de ella como testimonios degradados de la pobreza y la precariedad sociales. De pronto, la realidad se tornó más fuerte que su representación; ésta fue considerada ahora como un signo visual distante, descomprometido, incapaz de revelar las zonas más conflictivas del colectivo.

En esta presencia del objeto y su confrontación con la estética del cuadro y de la escultura distinguimos varios momentos, que están marcados por la vinculación de las propuestas con el contexto político, social y económico del país. Al mismo tiempo, las vinculaciones del artista con la vida cotidiana se orientaron por fundamentos ideológicos que daban las pautas generales de la relación entre arte y sociedad. Lo que se pretendía era descender de la torre de marfil desde la cual se proponían imágenes descontaminadas, gracias a la asepsia provocada por una mirada centrada en el repliegue interior, en el mundo subjetivo del artista. La crítica a este continuismo estético intimista se expresó a través de una concepción desmitificadora del carácter sublime a que había llegado el quehacer pictórico. El objetivo era resituar la actividad artística en la realidad misma, analizada e interpretada ideológicamente aquí y ahora.

Para lograr este objetivo se utilizó como matriz el concepto *collage* aplicado desde la

práctica informal, que abrió la puerta a la movilidad de los medios y a la ampliación del imaginario visual, gracias a la diversidad que está en la base de aquél: la simultaneidad de técnicas, desde lo hecho a mano hasta la imagen reproducida mecánicamente, la inclusión de materiales extraplásticos y la incorporación de textos escritos permitieron que los límites del arte rigurosamente establecidos fueran borrados teórica y prácticamente.

Se podría pensar que esta nueva forma de hacer arte no fue otra cosa que un cambio de signo puramente formal. Mas, no fue así. La apropiación de un nuevo sistema internacional de fabricación de signos visuales no fue como pasar del impresionismo al postimpresionismo, por ejemplo, siguiendo la corriente encauzada por los centros hegemónicos sin alterar el modelo. Es cierto que se adoptó la metodología informalista de manera bastante ortodoxa, conservando sus procedimientos técnicos y la ideología estética que la fundamentaba. Esto significó practicar la gestualidad y la escritura de textos a mano, acoger el concepto y la práctica del *collage* e introducir la cita de la pintura como cita de sí misma en su estructura cromática de pincelada y mancha. Hasta aquí funcionó el modelo transferido.

Pero cuando los artistas que adhirieron al informalismo comenzaron a interrogarse por el papel que le cabía al artista en la realidad nacional, se vieron impelidos a buscar en esa misma realidad los signos más reveladores del estado en que se encontraba el cuerpo social del país. Fue en esta precisa opción vinculatoria entre arte y contingencia cuando se produjo la presión contra la trama informal ortodoxa que, muy pronto, cedió paso a una opción de carácter testimonial que descansó sobre un soporte que había amplificado enormemente la permisividad del ejercicio del arte, desajustando por completo el modelo transferido. A partir de 1965 este desajuste se agudizó, al acentuarse ideológicamente una estética de los bordes o de los márgenes que trabajó de preferencia con el deterioro y la degradación en las capas sociales más modestas.

Ha habido cierta insistencia en afirmar que el *pop* norteamericano gravitó en la adopción del objeto como arte en nuestro

país. Nosotros no lo creemos así. Más aún, el arte norteamericano en general no ha sido tomado en cuenta como modelo a traspasar. Siempre se ha producido una distancia con la cultura artística de los Estados Unidos, aunque siempre se ha tratado de aprovechar sus recursos tecnológicos y económicos por la vía de las becas, residencias transitorias o permanentes, fruto de un pragmatismo a la norteamericana, pero ahora practicado por chilenos. Paradójicamente, los resultados han sido casi siempre contestatarios. Nuestra tradición cultural europea sigue gravitando con intensidad.

El trabajo con el objeto tuvo su mayor relevancia cuando éste se autosoportó, prescindiendo del soporte bidimensional, abandonándolo para instalarse autónomamente en los recintos expositores (Museo de Arte Contemporáneo en la Quinta Normal, Museo Nacional de Bellas Artes y Sala Universidad de Chile). Aquí la distancia con respecto a la pintura o a la escultura fue total y comenzó también la práctica de la instalación, entendida como una estructura objetual y espacial que relacionó los objetos entre sí y a éstos con el espacio en que se localizaban. La instalación se articuló como obra en el espacio galería al invadir e intervenir el recinto, provocando alteraciones en el esquema habitual de exhibición de trabajos colgados en las paredes. Las obras podían estar en cualquier parte: colgadas del techo, sobre el piso, atravesando de un lado a otro el espacio, obstaculizando la circulación, obligando al espectador a abrirse paso con dificultad para recorrer y comprender esta nueva modalidad artística.

La mínima carga informativa que tenían las propuestas objetuales en su lugar de origen se invierte en Chile al estar cargadas de una fuerte carga informativa. Esta inversión es provocada por la elección deliberada de objetos que tenían, por su propia procedencia y uso, una acentuada significación sociológica. Nuevamente nos encontramos con artistas que insisten en la relación del arte con los problemas apremiantes de la vida. Una vez más fueron sobrepasadas las estructuras importadas que definían la organización de la instalación —con aportes neodadaístas y otros derivados del arte pobre (*arte povera*)— al introducir materiales como

fonolas, trozos de cartón, ollas ennegrecidas por el humo, vestuario a punto de convertirse en trapo inservible por el uso o muebles desvenecijados. En una palabra, todo el repertorio material de la marginalidad social chilena invadiendo los espacios artísticos en un simulacro destinado a despertar la conciencia social, a superar la inactividad visual y mental que prevalece habitualmente cuando se mira un cuadro o una escultura.

El problema de lo artístico en las instalaciones se asemejó a un cortocircuito al interrumpir la continuidad de la estética de las bellas artes y reemplazar la permanencia de las obras por la fragilidad y transitoriedad de los objetos instalados. El artista era ahora más bien un operador de sentidos que un ejecutor de bellas obras. Recordemos los trabajos exhibidos por Francisco Brugnoli, Víctor Hugo Núñez, Mónica Bunster, Hugo Marín o Carlos Peters en diversas exposiciones como *América, no invoco tu nombre en vano* (1970) o *Imagen del hombre* (1971), ambas en el Museo de Arte Contemporáneo (1).

LAS ORIENTACIONES IDEOLÓGICAS

Al asumir Salvador Allende la Presidencia de la República se hizo nítida la atmósfera ideológica de izquierda, que invitó a los artistas a reflexionar en torno al papel del arte y al comportamiento de aquellos en una sociedad de cambios, de acuerdo al itinerario político del gobierno de la Unidad Popular.

El Instituto de Arte Latinoamericano dirigido por Miguel Rojas Mix se convirtió en un espacio clave de reflexión, discusión e intercambio de ideas acerca de las orientaciones que debía tomar el arte en un proceso revolucionario. La relación entre arte y revolución como factor dinamizador del proceso político se oponía a la relación complaciente entre artista y realidad social al interior de una "sociedad contradictoria, burguesa y capitalista", en palabras del crítico brasileño Mario Pedrosa. Dicha relación fue analizada en múltiples foros, conferencias y artículos de prensa.

Gradualmente se fue elaborando un proyecto fundamentado en el marco ideológico socialista que proponía a los artistas la lucha contra la enajenación cultural y la dependen-

cia, desde una postura que quería tomar distancia respecto a los centros hegemónicos internacionales, para poder desarrollar modelos propios que interpretaran el modo de ser auténtico de América Latina. Se pretendía la consolidación de un pensamiento latinoamericano ajeno a las infiltraciones de cualquier clase de imperialismos, sobre todo económicos y culturales. En ese instante, la noción de cultura como proceso global, como interacción permanente no se consideró; se produjo más bien un repliegue, una mirada hacia adentro, se tomó distancia para provocar una fractura entre América Latina y Estados Unidos. El ejemplo cubano fue la matriz ideológica y práctica que iluminó el proyecto revolucionario.

Conviene recordar la *Declaración de La Habana*, redactada en el Congreso de Educación y Cultura celebrado en la capital cubana en 1971. Esta Declaración fue dada a conocer en nuestro país por José Balmes en un encuentro de artistas, críticos y teóricos convocado por el Instituto de Arte Latinoamericano en julio de 1971, destinado a discutir el papel del arte en una sociedad de cambios.

El documento partía considerando la actividad artística como “un desafío que todo artista con conciencia revolucionaria debe asumir”. Luego indicaba como objetivo “la necesidad de crear nuevos valores para configurar un nuevo arte que sea patrimonio de todos y que sea, a la vez, expresión íntima de nuestra América. Frente a un arte manejado por la burguesía y dirigido por la necesidad que plantea la sociedad de consumo, nos proponemos un arte que sea expresión de la necesidad de un pueblo de definirse como cultura y que signifique un reencuentro del artista con el pueblo. La revolución libera al arte y a la literatura de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte y la literatura dejan de ser mercancías y se crean todas las posibilidades por la expresión y experimentación estéticas en sus más diversas manifestaciones, sobre la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica”.

A continuación, el documento enfatizaba la relación entre arte y política al afirmar: “Nos enfrentamos a los mecanismos que maneja el imperialismo para defender su políti-

ca colonial. No creemos que exista —como lo plantea la sociedad capitalista— un arte desprovisto de contenido político. Todo arte es político aunque ello no se exprese en forma evidente. El arte que es un puro juego formal así como el que plantea problemas que no son nuestros, está en el fondo dependiendo y afirmando los valores de la cultura dominante y sirviendo la penetración cultural, en la medida que colonizan con su forma a los países dependientes. Asimismo crea una dicotomía cultural, separando al artista de las masas y creando un arte de élite que afirma valores foráneos. Por otra parte, en la medida en que el artista, aun cuando se plantee en sus obras como revolucionario, está adscrito en la sociedad de consumo, su obra, por ser un valor de cambio, afirma el status capitalista de su poseedor. De esta suerte sirve para mantener el prestigio de la clase dominante. Es necesario que el artista asuma su responsabilidad y vuelva a ocupar su posición en el pueblo. Sólo así se puede ser creador. Toda creación emana de una investigación, pero de una investigación en la propia realidad. De esta forma el artista asume su papel dentro de la sociedad y se incorpora a la revolución. La lucha contra el imperialismo y la dependencia no propone modelos rígidos a los que deba subordinarse toda forma de ser. Afirma así que la condición de intelectual no otorga privilegios. La responsabilidad es coadyuvar a la conciencia crítica de la sociedad que es el pueblo mismo y, en primer lugar, la clase obrera. De este modo, la auténtica creación sólo puede surgir del compromiso total del artista con su pueblo y de su conciencia auténticamente revolucionaria”

Como se puede apreciar, el documento planteaba inequívocamente el programa a seguir por quienes adherían al proceso revolucionario. Al mismo tiempo tornaba lúcida la atmósfera ideológica que imperaba por esos años, donde el discurso político alcanzó un verdadero dirigismo al señalar procedimientos, objetivos y fines a realizar.

REFUNDACION DE UNA TERRITORIALIDAD ARTISTICA

Al analizar el discurso artístico que emergió con el gobierno del Presidente Allende,

es posible advertir el entusiasmo y el interés de muchos artistas por el debate político y por el intento de relacionar el arte con la sociedad, el arte con el poder y con los procesos de cambio revolucionarios. Estas estrategias de trabajo suponían también la toma de conciencia del eventual papel que el artista debía tener en la nueva sociedad que se intentaba construir: romper el individualismo creativo para comprometerse con el proyecto de sociedad socialista.

Durante el debate que se produjo en ese tiempo, con la activa participación de invitados latinoamericanos (Aldo Pellegrini, Luis Felipe Noé, Mario Pedrosa, Jorge Romero Brest, Mariano, etc.), se escuchó, como al pasar, una frase pronunciada por Mario Pedrosa quien, en el desarrollo de una ponencia presentada en el Instituto de Arte Latinoamericano el 12 de julio de 1971, se refirió a la postmodernidad al señalar que el arte moderno había terminado. Sólo ahora nos damos cuenta de la importancia de esa frase que, en ese momento, pasó inadvertida. En esa misma ocasión aludió al arte conceptual al afirmar que "el arte de hoy es más una idea que una realización concreta" (2), afirmación que también pasó de largo en el medio artístico chileno.

Traemos a la memoria estas afirmaciones ya que tanto la postmodernidad como el arte conceptual y sus variables ocuparon y ocupan una parte importante del debate cultural chileno, con el descalce habitual entre los paradigmas internacionales y su asimilación en nuestro país.

Sólo en el transcurso de la década del setenta se fueron precisando las opciones conceptuales en el medio chileno con el surgimiento de un combativo grupo interdisciplinario —lo que era una verdadera novedad— integrado por teóricos del arte (Ronald Kay, Nelly Richard, Adriana Valdés), escritores (Enrique Lihn, Raúl Zurita, Diamela Eltit), sociólogos (Balcells) y artistas visuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Lotty Rosenfeld, Carlos Altamirano).

La práctica de actividades tan distintas a la pintura o a la escultura como la performance, las acciones de arte o la instalación, entendidas como el contradiscurso frente al discurso institucional de la pintura, provocó la pérdida de su protagonismo territorial.

Su debilitamiento fue pronunciado y nos parece que la última aparición pública de importancia fue la exposición conjunta de Rodolfo Opazo y Ricardo Yrarrázaval en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes en 1975.

El golpe militar interrumpió el monopolio desequilibrante de la pintura. Los pintores más importantes abandonaron voluntaria o involuntariamente el país: Antúnez, Balmes, Barrios, Vial, Martínez Bonati, Núñez, Israel, Ortúzar, etc., junto a un número considerable de pintores jóvenes. De esta manera, el territorio de la pintura quedó casi despoblado e, igualmente, su principal centro de enseñanza: la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Se hizo un relevo a marcha forzada para reemplazar a exiliados y exonerados, revisar contenidos, depurar bibliografías y neutralizar al máximo cualquier aspecto conflictivo de la enseñanza artística. A la facultad ingresaron decanos proclives al régimen militar, nombrados verticalmente por los rectores delegados de turno. Era obvio que en una universidad "vigilada" —para emplear el término de Jorge Millas— difícilmente la docencia artística podía aspirar a algo más que a una enseñanza escolarizada, con alumnos pasivos sin capacidad de diálogo, discusión y crítica. ¿Los años 80 no han sido representativos de una generación replegada, sin inserción definida en el contexto represivo del régimen militar?

La verdad es que después del golpe militar advino en el arte una tierra de nadie: su ocupación perteneció al grupo que citamos anteriormente. Los procedimientos empleados para ocupar este territorio fueron completamente transgresores respecto a los procedimientos en uso, aun cuando el corte provocado por la interrupción del régimen democrático impidió advertir de inmediato ciertas maniobras irruptoras de fines de los 60, que no pueden hoy día desconocerse como estrategias muy distintas a los sistemas tradicionales vigentes. Al aludir a los aportes del informalismo y del objetualismo, creemos reconocer los primeros síntomas de los profundos cambios que se produjeron a mediados del 70 con protagonistas más jóvenes, cuyo paso por la pintura no había alcanzado a imprimir en algunos una huella duradera.

En otros, su aprendizaje se había vinculado con el grabado y el dibujo, logrando suficiente flexibilidad experimental para enlazar con los *mass-media* e iluminados por una lúcida crítica a los lenguajes del arte y sus límites fronterizos.

Nelly Richard sintetiza los primeros años de la “nueva visualidad” en el arte chileno al señalar que “el año 1977 marca la emergencia expositiva y editorial de hechos que favorecen la conformación de una nueva visualidad en Chile, debido a la intervención de la imagen fotográfica en los soportes del 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, Smythe, Parra, Lepe, Altamirano) que cobran vigencia polémica y logran efectivizarse como irrupción formal (como corte). El recurso fotográfico interrumpe brusca-mente el historial académico nacional; marca la discontinuación de la tradición de la pintura chilena y la apertura de su campo referencial. Emancipa la imagen respecto de su pasado iconográfico, transformando sus ordenadas representacionistas al reformar el estatuto técnico de la imagen en el arte; la fotografía rebasa un campo social de apreciación estética según nuevos esquemas perceptivos de montaje de una realidad ahora sancionada —en su cotidianeidad— por aparatos de comunicación masiva”.

Luego se refiere al marco político en que se inserta esta propuesta para indicar que “el uso generalizado de la imagen fotográfica en el medio artístico chileno responde a motivaciones, si bien heterogéneas, no azarosas: la formulación nacional de una mirada otra (documental, reproductora) sobre el arte, responde por ejemplo a la (o)presión de las circunstancias políticas que impulsan al artista a solidarizar con su realidad victimada o censurada, enfatizando su trato en lo denotativo a la voluntad de inscribir en la memoria colectiva la imagen de su propio desgarró, a la patentización de la mirada pública como mirada ya estructurada por códigos informacionales e inserta en la cotidianeidad de funciones visivas, todas modeladas por imperativos de ideologización de sentido” (3).

Por su parte, Fernando Balcells al referir-

se a las acciones de arte afirma que son “una opción comprometida del arte, entendida como un medio de creatividad social”. Agrega que se trata de “un arte de masas precisamente opuesto a todos los mecanismos de masificación, es decir, de uniformización de los modos de vida y de representación de la vida” Refiriéndose al rompimiento con los procesos tradicionales de representación artística señala que “las acciones de arte corresponden a un arte crítico de la tradición pictórica artesanal en aras de la adopción de técnicas mecanizadas de producción y reproducción de imágenes visuales que edita en la obra los datos de un proceso productivo, explorando la combinación de técnicas tanto como el desenclave y la interrelación de disciplinas diferentes” (4).

El medio artístico nacional se vio completamente alterado con la sustitución del cuadro colgado en la pared por la presentación del propio cuerpo del artista como soporte de arte (arte corporal), o bien por la especulación y manipulación con los objetos cotidianos dispuestos en el espacio de una galería (instalación), o con el desplazamiento del trabajo de arte al espacio urbano al intervenir sus vías de circulación, al alterar sus señales de tránsito o sus enclaves marginales (acciones de arte). Este fenómeno transgresor puso de manifiesto, además, una opción crítica respecto al circuito institucional de exhibición, en un intento por expandir el territorio ocupado más allá de los límites galerísticos y museales.

Todas estas nuevas estrategias visuales que comenzaron a aplicarse en nuestro país a partir de 1974 (C. Lepe, *El happening de las gallinas*) tenían su origen en la evolución misma del lenguaje artístico en el presente siglo, partiendo con las vanguardias históricas (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo) hasta llegar a las décadas del 50 y 60 con la eclosión de propuestas y prácticas visuales relacionadas con nuevos comportamientos individuales y colectivos que aceleraron más aún las rupturas con las tradicionales estructuras de la pintura y la escultura.

La llegada a Chile de los nuevos sistemas se inserta en el carácter globalizante a que han llegado la información y comunicación culturales, unido a una conciencia mucho

más clara del fenómeno de la modernización, especialmente en lo que se refiere a la acentuación de los proyectos de cambio que en los años sesenta tuvo la experiencia de las transformaciones del gobierno de Frei, y luego el intento transformador de las estructuras institucionales en el gobierno de Allende.

La irrupción de la orientación conceptual en sus diversas vertientes teóricas y prácticas es coincidente con el nuevo referente político que apareció con el régimen militar y cuyos signos de acción se manifestaron en la liberación al máximo de la economía a través de un proceso de libre competencia y, al mismo tiempo, en el aherrojamiento de todas las variables del pensamiento crítico, incluyendo el artístico, para clausurar toda praxis política de signo adverso a la verdad excluyente del sistema.

Aquí podemos confirmar nuestra tesis de que en Chile las relaciones entre el arte y la contingencia, entre el pensamiento político y el arte, entre la militancia ideológica y los artistas, han asumido un rol protagónico desde los años 60 hasta nuestros días. El referente político ha sido tan omnipresente en el comportamiento social que se ha integrado al pensamiento visual del artista. Por otra parte, en los años 60 y 70, este referente condicionó de tal modo la vida de los chilenos que nadie pudo eludir su cada vez más dramática presencia, hasta tornarse en el epicentro del trabajo artístico.

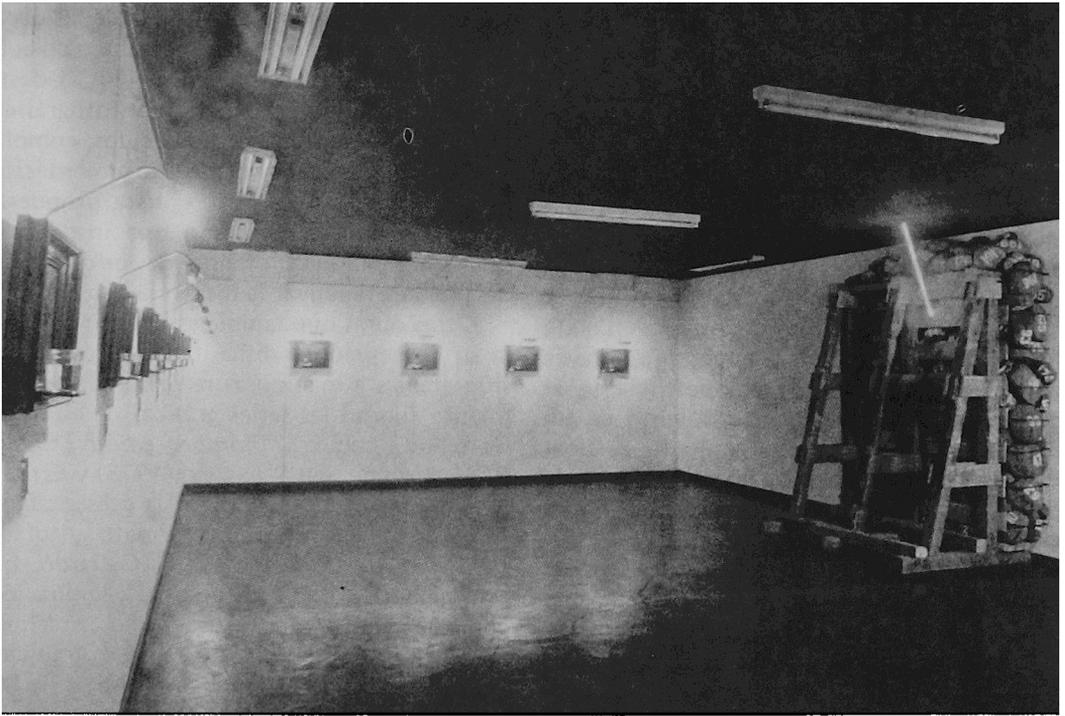
Como ejemplo mencionaremos algunas obras presentadas en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, es decir, en un espacio público y publicitado —paradojas del período en que se vivía— donde se mostró durante varios años (1975-1980) lo que podríamos llamar la vanguardia chilena. Los trabajos que citaremos corresponden a una parte pequeña pero relevante y tienen en común una estrategia de ocultamiento destinada a escamotear la vigilancia del censor oficial. Por esta razón las obras pudieron pasar la vigilancia para convertirse en testimonios críticos y elocuentes de una época opresora y opresiva. Entre esas obras destacamos las que se mostraron en el Convento de San Francisco, sugerente y revelador espacio alternativo, que permitió exhibir trabajos nacionales y extranjeros enmarcados en la convocatoria a que llamó la Vicaría de la

Solidaridad para conmemorar el año de los Derechos Humanos (1978). Una de las obras que llamó la atención fue un trabajo colectivo del Taller de Artes Visuales (TAV) destinado a exhumar, por la vía fotográfica, retratos de detenidos-desaparecidos, completado con una abundante documentación escrita ordenada en kardex. Esta propuesta se puede considerar como una instalación que simulaba una oficina de información destinada a reactivar la memoria colectiva.

Otras obras que también tornaron compleja su percepción y dificultaron su comprensión gracias a maniobras retóricas de ocultamiento fueron las series gráficas de Eduardo Garreaud, como *El hombre caído* (1978), *El Martirio de San Sebastián* (1978) y *Estructuras degradantes* (1980), o la presentación fotográfica de enorme formato titulada *La Carne de Chile*, de Carlos Gallardo. En este período, la gráfica tuvo su culminación como lenguaje experimental en su capacidad de flexibilizar y ampliar los recursos tradicionales del dibujo y del grabado, utilizando los mecanismos modernos de reproducción de la imagen y, sobre todo, la interrelación e interacción con *media* como el video, la instalación y los textos escritos (trabajos de Carlos Altamirano, Víctor Hugo Codocedo, Mario Soro, Gonzalo Díaz o Eugenio Dittborn). De pronto, la gráfica se convirtió en protagónica de esta “nueva visualidad”, desplazando incluso a aquellas propuestas más radicalizadas en su escisión con las bellas artes.

Los desplazamientos de los artistas al espacio urbano también marcaron el período: la intervención y ocupación de la ciudad, alterando sus signos urbanos como en el trabajo *Una milla de cruces sobre el pavimento* (¿1978?) de Lotty Rosenfeld o *Para no morir de hambre en el arte* (¿1978?), acción colectiva que tenía como referente las carencias alimenticias y espirituales de un vasto sector de la población chilena.

Algunos artistas bloquearon la lectura consumista de los signos cotidianos al alterar la fluidez de los vehículos informativos mediante la fotografía ampliada que llegó a ocupar la totalidad del soporte que pertenecía a la pintura o al dibujo, en una identidad equívoca que ya no era ni fotografía ni pintura. En *La carne de Chile*, por ejemplo, una foto de una res de 0,12 x 0,80 es un trozo de



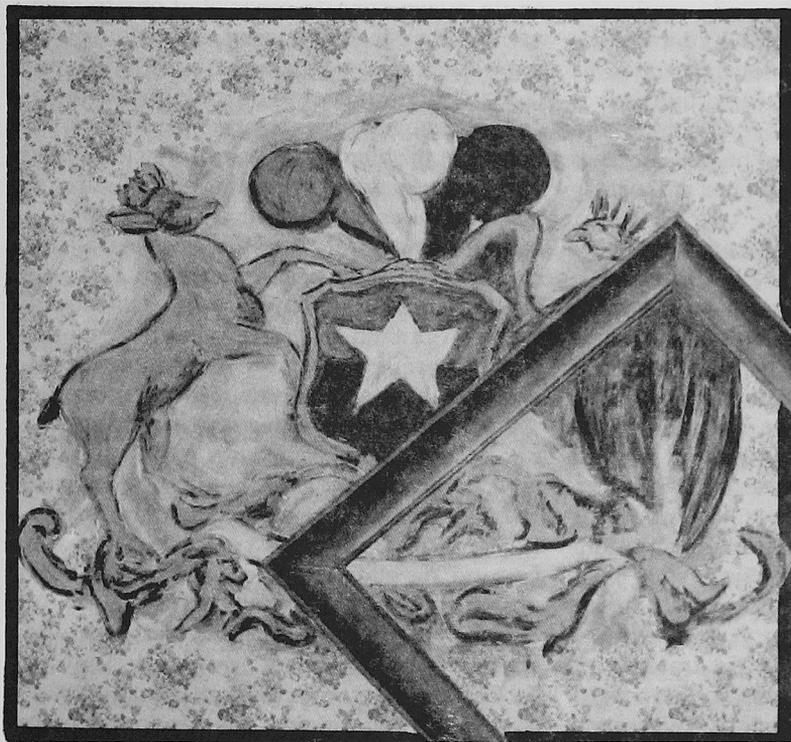
Gonzalo Díaz. Lonquén 10 años. Pintura e Instalación. 1989.



Francisco Brugnoli. Paisaje. Instalación. 1983.



Carlos Leppe.
Autorretrato.
1988.



Carlos Altamirano.
Sin título. 1989.



Eugenio Dittborn.
Serie pinturas
aeropostales.
1986.

carne colgado de un gancho en la carnicería; una foto del mismo animal de 2,20 x 0,90 es un cadáver desollado y descuartizado. El deslizamiento visual y semántico que se produce aproxima al espectador a una hipersensibilización de la tragedia del hombre, gracias a la metaforización del referente iconográfico de base.

Los medios mecánicos de reproducción de la imagen se ampliaron con la utilización de la fotocopia y con los procesos de impresión serigráficos. Con ambos se pudo recomponer con otras matrices un imaginario cotidiano rescatado de la prensa, de las revistas, de las carátulas de los discos, de la publicidad callejera, de álbumes fotográficos familiares. Fue un trabajo de corte y recorte de la información visual descalzada del referente original, eliminando no sólo el soporte material que vehiculaba la información, sino que, igualmente, el complemento informativo formado por textos, comentarios y crónicas alusivas a la imagen fotográfica. Se trató de un proceso parecido al mecanismo del *ready-made* que descontextualizaba y reinsertaba

en un nuevo soporte espacial el objeto original. En el caso de la imagen, ésta adquirió un significado nuevo y, a la vez, profundizó por la vía connotativa el significado primero gracias al trabajo de intervención estética. Es decir, se problematizó la información visual que en su lectura inmediata, periodística, se consume directa y definitivamente.

Un ejemplo relevante de estas estrategias son las obras de Eugenio Dittborn como las pinturas postales, donde utiliza la fotoserigrafía. También el trabajo impreso en sus cuadernos que se constituyen en una recomposición iconográfica basada en la fotocopia: sus álbumes o libros ejecutados enteramente por él, diseñando página por página, a la manera de un *collage* gráfico en que se interfieren, entrecruzan y complementan fotografías con textos escritos a máquina y a mano. En uno de ellos titulado *La feliz del Edén* afirma que es el resultado de la "sobreposición de las plurales y disímiles inscripciones en los muros públicos y privados de Santiago de Chile, extensiones en que la mano anónima y mínima incide marcándose, marca

tachándose y graba arañando, jadeante y disléxica, inscribiendo la energía liberada en el sueño y conformando con sus gestos la torre de Babel de las grafías" (5). Sus libros son dislocaciones de la escritura, fragmentaciones balbuceantes de las narraciones lineales, reiteraciones saturantes de frases entrecortadas que rompen su linealidad gramatical, tachaduras que validan lo borro-neado evitando "pasar en limpio" (6).

El manejo de la imagen videada, fotografiada o fotocopiada por artistas como Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Carlos Altamirano, Mario Soro, Gonzalo Meza, Enrique Zamudio, está destinada a profundizar la investigación sobre una estética del desgaste, provocada por las persistentes imágenes vehiculadas por los *mass-media*. Estas imágenes corresponden a acontecimientos, sucesos y personajes detenidos por la lente y reproducidos en diarios y revistas. Los artistas se encargan de reproducir la reproducción, alterar su formato, desubicar su marco de referencia en un proceso de exhumación, recuperación y resurrección de la imagen condenada al olvido arqueológico, pero poniendo de manifiesto, a la vez, el deterioro y desajuste que sufren por estos continuos traspasos.

Uno de los factores que distancia esta producción de los paradigmas conceptuales internacionales radica en la diversidad de intereses que mueven a nuestros artistas. Es demasiado fuerte el marco vital de sobrevivencia en el que estamos insertos, con una carga de desesperanza que marca el comportamiento artístico. Esta vivencia influye poderosamente en los medios utilizados y en el sentido de la producción final. Es justamente esta búsqueda de sentido vinculada con la exploración de nuevos significantes lo que da especificidad y perfil propio a esta producción chilena. Ella descansa en un pensamiento visual proyectado enteramente al cuerpo social en un proceso pendular que va de uno a otro y vice-versa, en una retroalimentación permanente en procura de definir la conducta humana. Esta producción artística se hace, además, al margen del mercado, de espaldas a la demanda comercial; los artistas deben invertir sus escasos recursos económicos sin ningún retorno.

Tal como lo dijimos, la inserción de estos

trabajos en el contexto político del régimen militar es una coordenada que no se puede omitir porque fue el referente fundamental. Trabajar con las imágenes reproducidas en los medios de comunicación significó desmontar el marco de referencia que las acompañó en términos de textualidad, depuración noticiosa, control de contenido y ubicación en el soporte impreso. Uno de los objetivos esenciales del trabajo artístico fue rehacer y recomponer la información visual neutralizada y ablandada por los censores oficiales.

REPOSICION DE LA PINTURA

A fines de los años 70, un grupo de artistas jóvenes (Benmayor, Bororo, Frigerio, Tacla, Gatica, Pinto D'Aguiar) adhirió a la reevaluación del acto de pintar como supremo gesto del yo y de la praxis creadora individual, entendida como una acción que toma distancia del contexto e, incluso, se aparta de cualquier intento crítico destinado a poner en crisis el sistema artístico adoptado.

Diversos fueron los factores que, al comenzar los 80, incidieron en la recuperación del carácter hegemónico de la pintura, la que se había debilitado debido a la presencia combativa de las tendencias emergentes del conceptualismo. Por una parte, la presión internacional de la transvanguardia italiana, apoyada por una eficiente cobertura informativa a nivel mundial a través de revistas, ensayos, catálogos, libros y exposiciones itinerantes que invadieron el mercado. Por otra parte, la continuidad de la propia enseñanza de la pintura en las escuelas de arte del país y, a la vez, la escasa participación académica de las orientaciones conceptuales, sistemáticamente marginadas, conocidas sólo por sus exposiciones, foros y seminarios en espacios alternativos y marginales, sin apoyo de la prensa ni debate público en los medios de comunicación. Por último, la propia persistencia del ejercicio de la pintura, desarrollada por numerosos artistas que nunca dejaron de pintar (Carreño, Opazo, Antúnez, Bru, Yrarrázaval, Toral, Cienfuegos, Aldunate, Rojo, Dávila, De la O, etc.) y que siguieron realizando una labor pictórica en el transcurso de ese decenio de pintores en el exilio o que decidieron abandonar volunta-

riamente el país (Balmes, Barrios, Antúnez, Israel, Núñez), y otros que esporádicamente comenzaron a exhibir, como Sotelo, Téllez, Smythe, Zañartu o Azócar.

Durante dicho decenio se produjo, pues, una explosión pictórica en la misma medida que decaían las prácticas que no dependían del soporte bidimensional. Paralelamente se dejaron de lado los grandes marcos de reflexión, la fundamentación de su quehacer, la justificación de los objetivos, los análisis de lecturas críticas y los espacios de debate y confrontación. Fue una reacción deliberada contra el discurso conceptual facilitado por el desencuentro con una bibliografía especializada en buena parte de los artistas jóvenes. Su distancia respecto a los aportes críticos de la estética contemporánea contribuyó también a ese alejamiento.

Fue una promoción que se formó durante el régimen militar y no conoció la vida democrática. Sólo escuchó hablar de ella y le tocó vivir con la culpa de quienes expiaban la pérdida de los valores democráticos.

La mayoría de estos jóvenes optó por replegarse en la interioridad del yo, tomando distancia de las generaciones anteriores. Fue como empezar todo de nuevo, valorando el carácter poético de la creación artística y revalidando la reposición del artista como pintor, como "pose" de rebeldía —como nuevo artista maldito. Una generación contra la corriente del orden establecido por la autoridad omnímoda o de cualquier intento, político o artístico, por imponer una determinada verdad. Un convencimiento de que el arte es incapaz de dar o develar sentidos en correspondencia con la crisis del sujeto dador de sentido y en conexión con el agotamiento de los grandes relatos de la modernidad.

Sin brújulas epistemológicas, sin verdades definitivas, sin orientaciones estéticas que precisen cánones y parámetros, sin discursos autoritarios, los artistas de esta última década, incluyendo a los que han aparecido más recientemente, se han replegado en sí mismos, en una búsqueda personal, íntima, desligada de cualquier conflicto con su propia conciencia.

Han puesto en práctica lo que podríamos llamar una estética de la informalidad, basada en la composición plástica arbitraria con

imágenes fragmentadas, incompletas. La ejecución está apoyada en la gestualidad de la mano, en el notorio accionismo del cuerpo, desplegando discrecionalmente el color que, en muchos casos, origina una escritura balbuceante que no puede dejar de asociarse a la escritura infantil. Pareciera plantearse una cierta "inocencia" que quiere conservar la pureza del acto de pintar como pura realización personal, como búsqueda individual, como concreción vital de una vocación que pareciera otorgar un status muy especial, apoyado en una demanda comercial creciente. Esta escritura de la informalidad está recubierta por una emocionalidad que conduce, incluso, al automatismo (gestual y matérico).

Sus obras se apartan de las marcas que buscaron obsesivamente otros artistas hasta 1982 y que permitieron que su producción tuviera una "marca de fábrica". Explicitaron un contexto histórico y cultural acotado —el nuestro— para establecer una diferencia, bajarla y tornarla polémica. Estas marcas, sin embargo, quedaron atrás en los años 80 y han sido reemplazadas por un cosmopolitismo anónimo que fluye de diversos focos internacionales centrados en la cita de la pintura como pintura: Matisse, Vlaminck, Picasso, el Expresionismo alemán. Esta estética desmarcada nos ha llevado de nuevo a una pintura dependiente que orbita alrededor de los paradigmas hegemónicos.

Otros artistas surgidos en la misma década, actuando aislada y silenciosamente, sin las luces que promovieron a otros, han intentado una propuesta pictórica más centrada en la solución de la imagen en términos de oficio, recuperando el taller como espacio apropiado para la investigación del fenómeno recurrente de la representación, con los instrumentos provenientes de la propia pintura. Ellos no sienten que el problema de la representación, de la ficción visual, de la trampa retiniana, haya quedado sepultado definitivamente. En estos pintores hay una doble reposición e insistencia: recuperar el predominio de la pintura y utilizar los recursos visuales de la representación. A la informalidad casi caprichosa oponen una intención formal que se explicita en la articulación homogénea del tema (Geisse, Lay, Matthey, Zamudio) acompañado por

marcas que se localizan en el contexto específico de nuestro paisaje urbano y social. Sus miradas sobre nuestro entorno hacen que confluya, a través de estrategias técnico-representativas, un sentido que fija nuestra territorialidad histórica y psicológica.

En cambio, en muchos otros artistas que han surgido en el transcurso de los años 80, se observa la fuerte asimilación de las transferencias sin que las tornen problemática, en una tácita aceptación de reglas del juego que no tematizan conflictivamente ni se analizan críticamente, en una evidente carencia de discurso.

Pareciera eludirse deliberadamente la problemática que plantea de manera permanente el lenguaje de la pintura sin atreverse a ingresar a zonas provocadoras o críticas que tensionen sus sistemas de base. No aparece la necesidad de poner en crisis el lenguaje con el que trabajan, actitud que ha favorecido, sin duda, el reencuentro con el público que se siente ahora menos confundido y agredido; este hecho aumenta la concomitancia entre comercio y posesión artística, entre producción artística y mercado.

Hoy, las generaciones más jóvenes tienen un ingreso bastante más expedito a las galerías de arte al exponer sin requisitos consagrados e, incluso, se incorporan al circuito alumnos que aún no egresan de los centros de enseñanza artística. Obviamente esto favorece la manipulación expositiva porque quienes exponen tienen menos defensas frente a las exigencias comerciales. Sutilmente se comienza a configurar un marco exhibi-

tor que depende cada vez menos del artista.

Pensamos que el fenómeno de transferencia ha dejado de ser tematizado en términos críticos en estos últimos años. Ha dejado de considerarse como problema central del trabajo artístico y, consecuentemente, ya no es una preocupación prioritaria.

Un ejemplo de lo que afirmamos lo ofrece el nuevo uso de la instalación, que pareciera prestarse para "cualquier cosa". Hasta hace muy pocos años, el trabajo con los objetos y la intervención de los espacios artísticos y urbanos fueron —como vimos— estrategias resistentes que no se doblegaban al llamado de las "bellas artes", en términos hedonistas o complacientes. La pertinencia de la instalación en estos momentos es discutible, al perder todo el peso que le daba la reflexión crítica, el rigor intelectual y su propia presentación física. Hoy no se entiende el por qué y para qué de su utilización. Ha pasado a constituir una especie de estética del comodín que permite eludir el trabajo serio y creativo, reemplazándolo con este comodín que prolifera, sobre todo, en las convocatorias colectivas. Cuando un artista no tiene qué mostrar, diseña a la carrera una instalación para no quedar al margen del acontecimiento.

No hay duda que la nueva escena artística está hegemonizada por la pintura. En la territorialidad que ésta configura ha surgido una estética conformista que rehúye el conflicto, se distancia de la complejidad lingüística del arte y no se complica con las transferencias que asimila.

1. Véase: Ivelić, M., Galaz, G., **Chile: Arte Actual**. Ediciones Universitarias de Valparaíso, U. Católica de Valparaíso, Santiago, 1988. Pág. 155 y ss.
2. Grabación del Foro **Arte y Revolución** celebrado el 12 de julio de 1971 en el Instituto de Arte Latinoamericano.
3. Ivelić, M., Galaz, G. **Chile: Arte Actual**. Documentos. Op. cit. pág. 54.
4. Ivelić, M., Galaz, G. **Chile: Arte Actual**. Documentos. Op. cit. pág. 53.
5. Dittborn, Eugenio. **La feliz del Edén**. Santiago, 1981.
6. Véase: Dittborn, Eugenio. **Estrategias y proyecciones de la plástica nacional sobre la década del ochenta**. Santiago, 1979.

