

TERRITORIOS

Cultura y realidad histórica en la plástica chilena contemporánea



MARGARITA SÁNCHEZ PRIETO

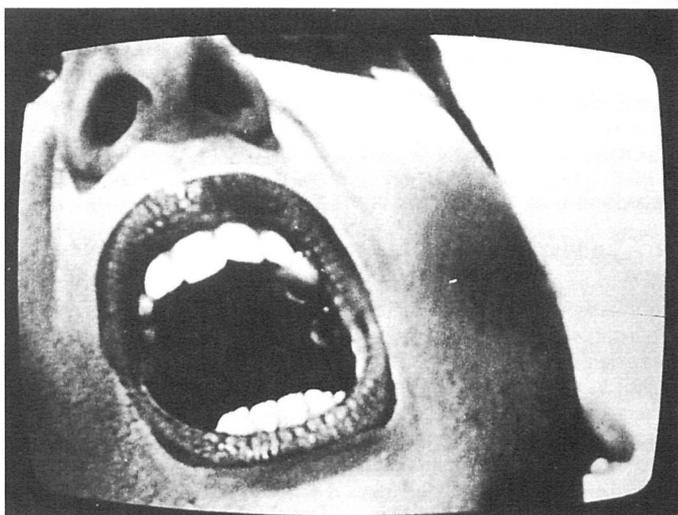
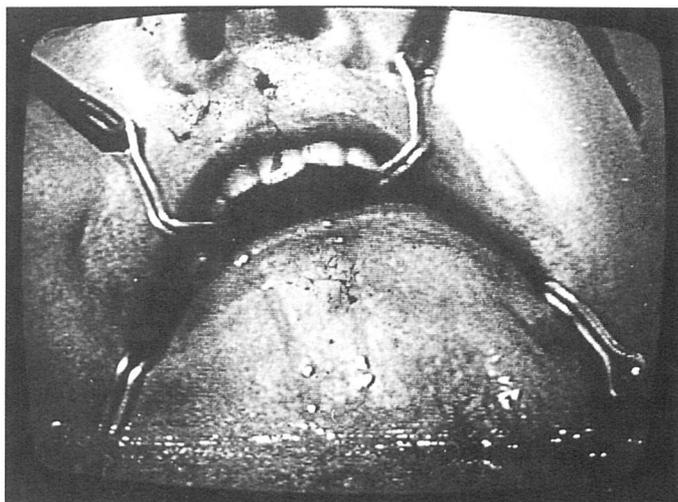
“La relación entre cultura y realidad histórica es el eje esencial de las manifestaciones de los recientes quince años en Chile” [1]. Estas palabras de Pablo Oyarzún, que vieron la luz cinco años atrás, resumen de un golpe el carácter de la producción plástica en Chile durante ese período. Fueron incluidas dentro de los textos de un catálogo que sirvió para difundir el arte del país austral en Europa. Dos años más tarde, en 1991, Fátima Bercht, curadora de la exhibición chilena en la American Society en New York, repetiría parecida sentencia en la presentación de otro grupo de artistas del mismo origen: “Las obras también reflejan el marcado sentido de compromiso de los artistas con su contexto cultural, social e histórico...” [2].

De acuerdo a estas citas, si nos proponemos evaluar el arte chileno de las dos décadas pasadas lo primero que resalta es la

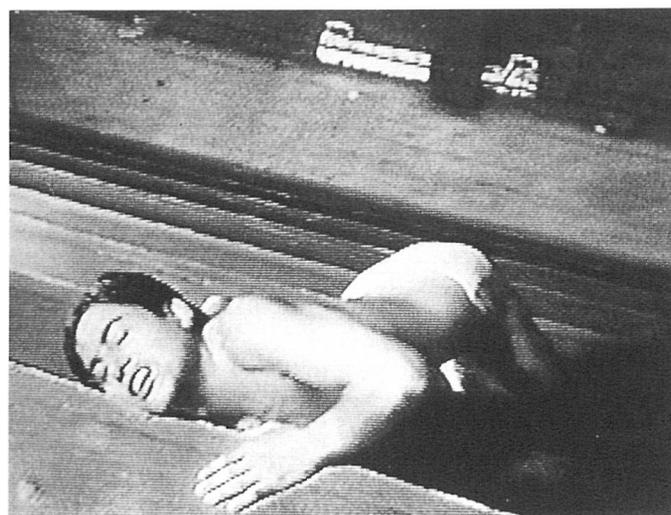
interacción que se produjo entre las coordenadas Arte y Sociedad, independientemente de la orientación lingüística que asumieron las distintas generaciones de artistas.

El interés de los creadores chilenos en reflejar problemáticas sociales de amplio espectro, es decir, que aborden conflictos locales, globales o de lo humano en general, se ha dado como fruto y presencia de una evidente carga reflexiva. Esta actitud analítica ha posibilitado que logren jerarquía en el hecho artístico aquellos aspectos que protagonizaron el presente. Al mismo tiempo, las soluciones plásticas generadas respondieron a los requerimientos históricos y/o de moda artística, que en el caso chileno, por las sucesivas contingencias políticas, adquirieron determinadas particularidades.

Varios han sido los factores que posibilitaron que el arte chi-



Carlos Leppe. Videoinstalación.



Pablo Lavin. *En el camino*, 1987 (Vídeo).

leno se distinguiera por su poder cuestionador de la realidad nacional y latinoamericana así como por su variado repertorio de comentarios.

Dentro del conglomerado de países que conforman el subcontinente americano, Chile ha tenido en el decenio de los ochenta un significativo desempeño en la autoría de un pensamiento de vanguardia en relación al discernimiento de las claves de nuestra cultura, arte e identidad actuales.

No voy a detenerme a argumentar cuáles han sido sus aportes fundamentales en esta materia. Pero baste enunciar que los textos (acerca de la) “Apropiación del pensamiento latinoamericano”, “Identidad y postmodernidad en Latinoamérica” o “La crisis de los originales y la revancha de la copia”, entre otros, son de obligada lectura para la comprensión del arte y conducta contem-

poráneos en este hemisferio, además de brindar nueva luz al debate eurocentro-periferia desde los postulados postmodernos.

Sin duda, tal nivel de teorización, con su implícita profundización en los criterios, suministró las herramientas conceptuales para el análisis de problemáticas eventuales de diversa índole y en el plano de la creación para una coherente materialización artística de inquietudes espirituales múltiples. También en algunos casos cierto exceso de teorización influyó en la densidad expresiva de la producción conceptual o próxima a este corte, incluso más allá de la etapa pinochetista en la que el artista, con fines de enmascaramiento, se vio obligado a disfrazar los verdaderos mensajes en obras de sofisticada morfología.

En lo referente al sistema artístico, a diferencia de otras naciones latinoamericanas, históricamente Chile ha contado con

instituciones docentes y culturales de alto nivel, dedicadas a la enseñanza y promoción del arte contemporáneo. La Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, centro encargado de la formación académica de artistas y foco de las principales polémicas en torno a las artes visuales, y el Museo Nacional de Bellas Artes, institución de prestigio y activo promotor de generaciones emergentes, tuvieron en su haber la principal responsabilidad en el desarrollo de las artes plásticas. Ambos —amén del Museo de Arte Contemporáneo adscrito a la Universidad de Chile y cerrado tras el terremoto de 1983, en la actualidad de nuevo en funciones— sufrieron altibajos en relación al apoyo brindado por el Estado, particularmente debilitado durante el régimen militar con la desactivación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile hasta 1983 y el consecuente desplazamiento de la actividad artística hacia instituciones privadas.

Por aquellos años se crearon galerías comerciales y paralelamente al programa estratégico de restauración económica de la nación, la empresa privada, en conformidad con la acentuación de la política neoliberal, tuvo un papel activo en la recuperación del



Eugenio Dittborn. *Pinturas Aeropostales en sobres en una calle de Santiago de Chile, 1992.*

espacio artístico, otorgando ayuda económica y becas entre fines del setenta y principios de la década siguiente.

La Escuela de Bellas Artes, fundamentalmente, y los museos arriba citados operaron como la infraestructura que propició el debate de ideas y la puesta en práctica de propuestas artísticas. Ante el nuevo contexto dictatorial y a pesar del patrocinio financiero conferido al espacio artístico, el artista no permaneció pasivo ante la pérdida de valores cívicos. “Pero este estallido exhibicionista no podía ocultar el rostro alterado del país; algunos artistas así lo entendieron y no renunciaron ni vendieron sus convicciones al nuevo mecenazgo: en diversos concursos organizados en los años indicados presentaron obras ciertamente conflictivas que pusieron en serios aprietos a los responsables de su selección y premiación; se suscitaron controversias y polémicas que en general terminaron, a pesar de todo, con las obras más impugnadas colgadas en las paredes del recinto expositor” [3].

En lo referente a la crítica, existe una información sustanciosa —no por lo abundante, pero sí por lo rica de sus contenidos, ajena a esquematizaciones foráneas y facilismos descriptivos— de lo acontecido en la plástica chilena reciente, a través de materiales publicados fundamentalmente en el decenio de los ochenta. Por dicha información se sabe que el movimiento plástico tuvo un acucioso seguimiento de los que ejercen el criterio, a la manera de una crónica activa instalada en el centro de los acontecimientos en diálogo con los sujetos. “Quienes han escrito, en las dos últimas décadas, no son especialistas, pero su trabajo ha sido pionero al establecer las bases de un discurso crítico autónomo, al margen de las instituciones, fuertemente anclado en el conjunto de prácticas de arte que configuran el espacio plástico chileno” [4].

Desde los textos de los catálogos de muestras personales y colectivas como *Viva Chile*” y nuy especialmente *Cirujía Plástica*, exhibidas ambas en el exterior en el segundo lustro de los ochenta, y las publicaciones de diversa procedencia —algunas de corte periódico como la *Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*—, los críticos en las voces de Justo Pastor Mellado, Nelly Richard, Pablo Oyarzún, Iván Ivelic, Gaspar Galaz, entre otros, han comentado los hitos y avatares del escenario artístico, con una profundidad de juicios en el recuento histórico de las últimas décadas y una elocuencia en la decodificación de la producción estética, que ha esta-

do en plena correspondencia (interactiva) con la complejidad de los discursos visuales y la descarga de mensajes de las obras en exhibición.

El panorama del arte chileno es bastante heterogéneo. Sin embargo, los grupos de avanzada que han marcado las orientaciones dominantes en cada etapa han estado en confrontación constante con la crítica. Ha sido una polémica fructífera, que ha retroalimentado ambos discursos y potenciado favorablemente la obra artística. Ha sido una crítica que se forjó en la concienciación del proceso histórico y provocó una constante reflexión crítica sobre los aspectos de la realidad que aludía el arte.

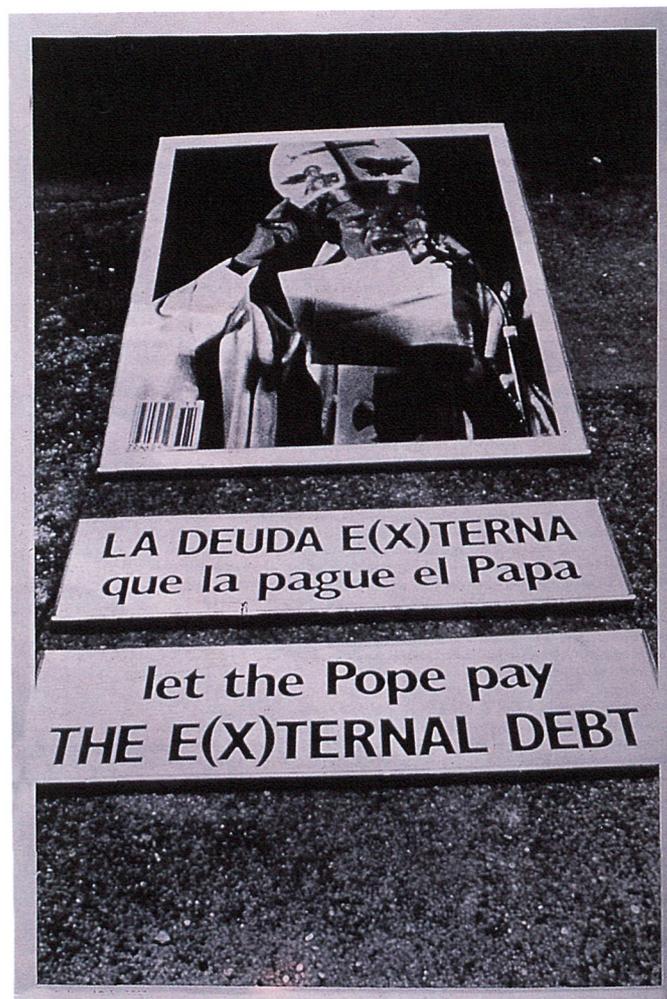
También los críticos no dejan de reconocer el papel jugado por los Seminarios FLACSO, y las interpretaciones deudoras de su perfil, en cuyas diatribas se dieron la mano el arte, la crítica y las ciencias sociales.

Por otra parte, pocos países se han cuestionado de manera tan raigal la identidad del arte latinoamericano, al extremo de condicionar apriorísticamente su producción artística bajo los efectos de lo que se denominó “la mala conciencia” como Chile. Sobre el particular varios autores chilenos han escrito, pero consúltese primero que todos a Bernardo Subercasseaux. Por “mala conciencia” se conoce el “síndrome permanente de culpabilidad por no poder situar el ejercicio del arte en fuentes completamente originales, autónomas y autóctonas” [5].

Se pretendió superar la caracterización o mote de epigonales que padece el arte de los llamados “países periféricos”, con el reprocesamiento de los préstamos a un contexto tan distinto como el chileno, recontextualizando los recursos y conceptos transferidos crítica y creativamente. Ello implicó que el artista pusiera un énfasis consciente en su realidad contingente y encontrara a la exploración de su propio entorno y la representación de sus problemáticas, el sello de originalidad.

Después del golpe militar, se reactivó el proceso de revisión crítica de la producción artística y las implicaciones del presupuesto de “la mala conciencia”, como metodología que la Escuela de Bellas Artes pusiera en práctica antes de su eventual clausura, pero ahora bajo un enfoque diferente.

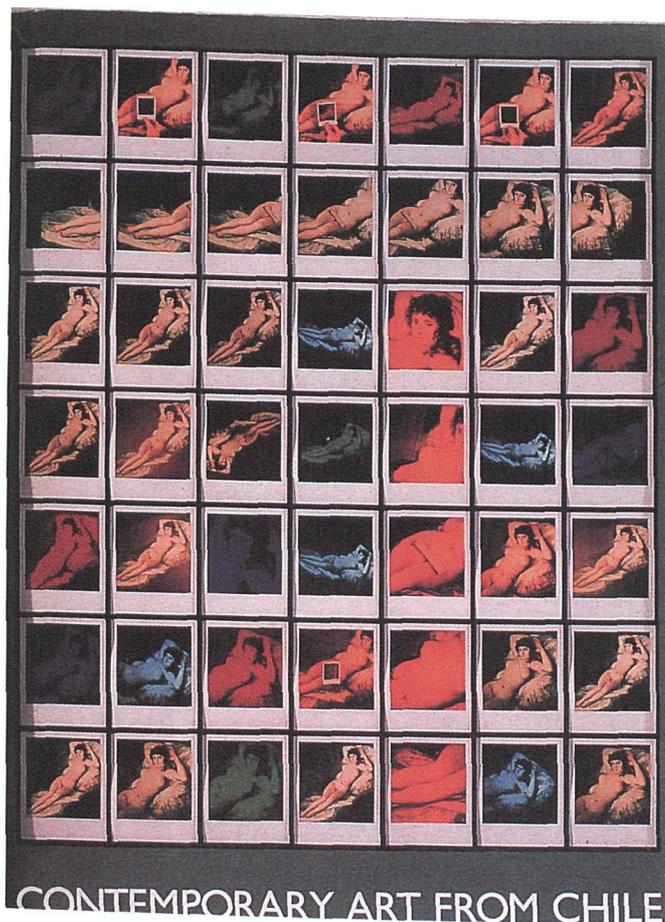
Debido a la censura ejercida por la dictadura, el artista tuvo que trabajar en las estructuras expresivas heredadas y en la selec-



Catalina Parra. 1988.

ción de los significantes para sutilmente enmascarar la denuncia implícita en los contenidos, referidos al cuerpo social y al acontecer histórico de manera general. “(...) ahora había que actuar en un clima restrictivo que obligaba a velar o metamorfosear eventuales contenidos de denuncia y testimonio. Este fenómeno inédito obligó a repensar los mecanismos plásticos que desviarán los significados de una dirección unívoca. Esto mismo llevó a ciertos artistas a rechazar los códigos institucionales, cuestionar los significantes en uso y desentenderse de una herencia vinculada a un contexto histórico y cultural específico que había avalado” [6].

El grupo de artistas que protagoniza esta actitud rupturista, que acomete el replanteo programático de los lenguajes, buscando en la heterogeneidad de los discursos, en su razón de ser y proyección expresiva estimular la reflexión crítica, fue denominado por Nelly Richard y conocido por todos como la “Escena de Avanzada”.



Gonzalo Messa. *Las mil y una noches de la maja desnuda y de Goya* DADÁ, 1988.

Sus obras provocaron una serie de polémicas en los medios culturales y académicos en general. Según unos, algunas de las prácticas artísticas que fructificaron complejizaron el reconocimiento de la labor de la crítica de arte en el espacio intelectual chileno en correspondencia con las demandas del contexto. La sofisticación estructural de algunas obras de la Escuela de Avanzada fueron cuestionadas por otras disciplinas en tanto el objeto de estudio de la crítica, el modelo artístico, resultaba demasiado oscuro para enunciar la situación social. La propia crítica comentó que fueron las fallas sociocomunicativas de dichas obras las que limitaron su influencia en la comunidad nacional. Pero en un análisis teórico de conjunto Nelly Richard señaló: “(...) en sus respectivos procesos de emergencia (la avanzada) o la rearticulación (las ciencias sociales), ambos sectores representaban un rasgo común que subraya su novedad en la escena progresista: para ambos, la necesidad de adecuación o readecuación social de sus aparatos y circuitos de elaboración intelectual y de producción cultural, era motivada con una crisis de discursos que la

obligó a una reformulación teórica. Dicha reformulación se cursó inaugurando el manejo transferencial de un doble corpus de referencia (nombrándolos esquemáticamente: el postmarxismo en las ciencias sociales, el postestructuralismo en la teoría del arte) que afuera dialogaban entre sí por contemporaneidad del pensamiento en torno a un mismo horizonte de problemas (...) [7].

La Escena de Avanzada desarrolló su potencial creativo principalmente desde las márgenes, desplegando a lo largo de los ochenta –década transitada por la perpetuidad del gobierno hasta su plesbicio en 1989– una actividad crítica, mayormente contestataria, heterogénea en obras e indagaciones dentro de la que se destacaba cierto matiz político, más en la reacción que en la generalidad de los contenidos de sus obras.

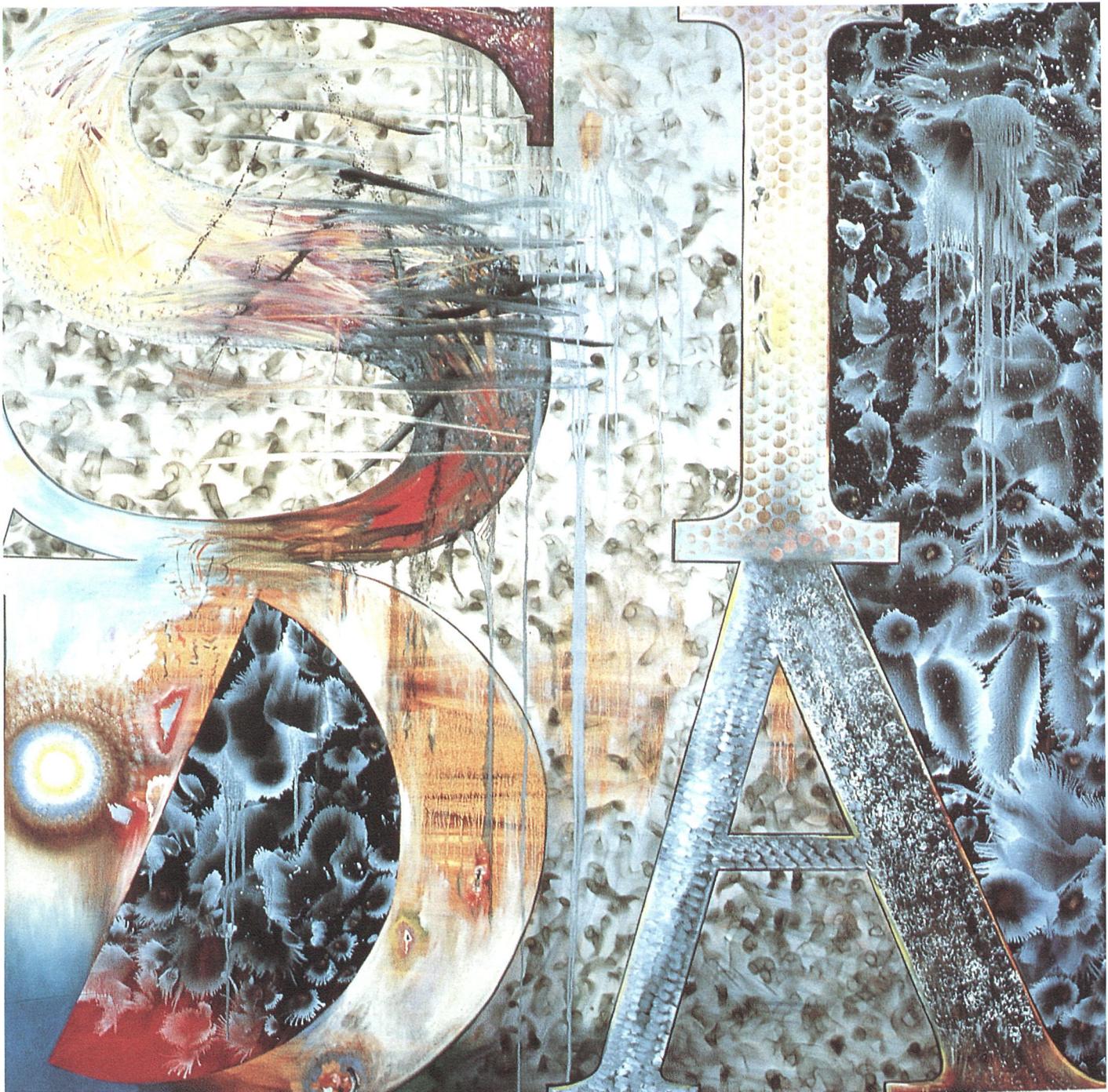
Su respuesta ante la nueva situación y su forma creativa de desenvolverse en un contexto político autoritario le confiere a la escena un carácter de vanguardia. Como diría Pablo Oyarzún: “ante lo inédito histórico, lo inédito artístico”.

(...) Se trata de la primera vez que en nuestro país se da una escena colectiva de arte tan sólida, inédita por su rigurosidad, su nivel crítico y la multiplicidad de sus operaciones de lenguaje, así como por su radical desmontaje de las nociones institucionales de la representación (...) [8].

Así vieron la luz entre fines de los setenta –marcadamente 1977– y principios de los ochenta los trabajos de Catalina Parra, Carlos Leppe, el grupo CADA (Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita), Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Juan Dávila, Mario Soro, Gonzalo Mezza, Alfredo Jaar, Arturo Duclos, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli y Gonzalo Díaz, entre otros.

Al evolucionar las condicionantes históricas que dieron origen a este tipo de propuestas, algunos de dichos artistas pasaron los marcos de reflexión a objetivos cada vez más plurales, menos centralizados en el drama nacional que entonces los activara, manteniendo el carácter experimental y la fuerza contenidista de sus obras hasta hoy.

Al mismo tiempo la estructura visual típica del conceptualismo fue cediendo paso cada vez más a trabajos bidimensionales, quedando como principal ganancia del primero la reflexión implícita en la exposición de ideas y mensajes.



Juan Dávila.

Desde su eclosión como avanzada, cada uno de ellos ha desarrollado determinados planteamientos. Destacaré en el caso del colectivo CADA el trabajo con los soportes, como el propio cuerpo y la trama urbana, interviniendo las señales de carretera y calles, Dittborn en las pinturas aeropostales para insistir en el vigente problema de la identidad; Carlos Altamirano en el eclecticismo de las fuentes artísticas y culturales y la relación entre materiales, signos y códigos; en el empleo electrónico de la reproduc-

ción de la imagen se desenvuelven Gonzalo Mezza, que emplea la repetición icónica, fragmentada o no, de obras maestras de la historia del arte, y Alfredo Jaar para exponer conflictos emergentes en el Tercer Mundo en confrontación con otros contextos y las tensiones de los grupos de poder, en un montaje cuasi cinematográfico; Virginia Errázuriz, en cuyas instalaciones explota las connotaciones de los objetos para transmitir a través de sofisticadas instalaciones mensajes sociales; Carlos Leppe, que toma la expresivi-

dad del cuerpo para focalizar un sinnúmero de conflictos humanos a través de la performance; Gonzalo Díaz, que ironiza sobre la propia pintura, los mitos populares, y la mediocridad de los arquetipos de la sociedad chilena como una forma más de explorar las relaciones entre el arte y el poder; Juan Dávila, con sus sardónicas citas de lo obscuro y sus denuncias de males sociales como el SIDA; Brugnoli, que realiza una labor creativa de densidad ideológica haciendo uso de artificios formales y conceptuales; Catalina Parra, en cuyas “reconstrucciones” utiliza el collage y el fotomontaje de recortes de periódicos y revistas para llamar la atención sobre problemas actuales, globales, como la inflación y la deuda externa; y Arturo Duclos, pintor original que explora la semántica de los símbolos históricos, políticos, los objetos desprestigiados y las imágenes congeladas para crear una pintura enunciativa y polémica.

Todo ello sin contar el movimiento de videastas que ha operado en los últimos años, en el que sobresalen las temáticas de corte social en las figuras de Gloria Camiruaga, Pablo Lavín, Bernardo León y Néstor Olhagaray, entre otros. Y la excepcional fotografía de Paz Errázuriz, con sus ambientes y personajes marginales, boliches, rincones del tango, buscavidas y alienados que proliferan en las márgenes del tercermundismo latino.

Por último, es necesario agregar que aunque la Escena de Avanzada tuvo un protagonismo (artístico) indiscutible, el panorama artístico chileno es realmente mucho más diverso y está constituido por algo más que los ex-integrantes de ese grupo. En los ochenta afloró –bajo la influencia de la moda transvanguardista y la amplia cobertura informativa que la acompañó, el retorno de algunos pintores del estilo y la fuerte tradición con que la expresión contó en los medios académicos–, una corriente cuyo sino estuvo dirigido a la recuperación del carácter hegemónico de la pintura, manifestación que hoy goza en Chile de cierta preeminencia.

Dentro de este grupo podemos citar a Samy Bennayor y a Bororo, pintores que han sido marcadamente transvanguardistas, a Eugenio Téllez y Zañartu, ambos de sostenida tradición en el oficio, a los que retornaron del exterior, como Balmes, Núñez y Antúñez, y a los que hoy residen en los Estados Unidos, como Frigerio y Tacla.

Aunque los pintores se manifiestan como despreocupados ante las transferencias que recontextualizan y no pretenden poner en crisis la estructura artística que adoptaron, no implica que necesariamente los contenidos de sus obras estén siempre ajenos al planteo de conflictos sociales. Por ejemplo, Frigerio trabaja la marginalidad cultural e histórica del emigrante latinoamericano.

Hoy, a la distancia de los hechos, la premisa de la que partí sigue teniendo vigencia.

Pero no se entienda que este análisis del arte chileno es para defender los postulados del sociologismo vulgar, o al menos intentar caracterizarlo bajo este enfoque de manera unívoca.

Antes bien, se ha explicado cómo diversos factores que abarcan desde los formativos, sistémicos, teóricos, culturales hasta los sociopolíticos –con su trascendental peso específico para el caso de Chile– incidieron en la producción de un determinado tipo de arte. Un arte reflexivo, crítico, que sin sustraerse a las urgencias del momento histórico y a las presiones del contexto, tampoco traicionó su lógica interna. De ahí que muchas obras de la Avanzada o Post-Avanzada, como las respuestas artísticas que expresan “subjetivamente” la relación coyuntural con la realidad, sean mucho más sutiles, abarcadoras y complejas de lo que el sociologismo pudiera esperar.

NOTAS

- [1] Oyarzún R., Pablo. “Parpadeo y Piedad”, en el catálogo de la exposición *Cirujía Plástica, Konzepte Zeitgenossischer Kunst. Chile 1980-1989*, Neue Geseleschaft fur Bildene Kunst. NGBK, A. G., Chile, 1989, p. 30.
- [2] Bercht, Fátima, “Introducción” del catálogo de la exposición *Contemporary Art from Chile*, America Society, New York, 1991, p. 6
- [3] Ivelic, Milan: “El Arte en Chile. Tres lustros de aislamiento”, en *Arte en Colombia*, Bogotá (43), febrero 1990, pp. 44-47.
- [4] Mellado, Justo Pastor. “Breve nota sobre pintura chilena: 1950-88”, en el Catálogo de la exposición *Cirujía Plástica, op. cit.*, p. 14.
- [5] Ivelic, Milan. *Op. cit.*, p. 46.
- [6] *Ibidem*, p. 47.
- [7] Richard, Nelly. Sobre arte y política(s): Contraoficialidad, poder y lenguajes en el Catálogo de la exposición *Cirujía Plástica, op. cit.*, p. 43.
- [8] Muñoz, Gonzalo. El gesto del otro. *Arte/Política en Chile (1975-1985)*, en el Catálogo de la exposición *Cirujía Plástica, op. cit.*, p. 22.