

Monumentos privados. Arte chileno de Avanzada (1977-1982) Private Monuments: Chilean Art of the Avanzada (1977-1982)

MARÍA IÑIGO CLAVO*

RESUMEN

El siguiente texto realiza un recorrido por la historia del arte conceptual chileno durante la dictadura. Desde mediados-finales de los setenta una serie de artistas comenzaron a trabajar desarrollando nuevos lenguajes, técnicas y estrategias de representación; todos ellos participaron de una crítica a la política militar unas veces de forma individual y desde lo personal y otras desde lo colectivo. El texto se divide en dos partes fundamentales, la primera de ellas se detiene en obras individuales que la mayoría de las veces trabajaban fuera de las galerías de arte, interactuando con el entorno, fuera de la oficialidad artística que marcaban las instituciones. La segunda parte recupera los trabajos artísticos del CADA, un grupo de artistas que realizaron varias acciones políticas en el espacio público.

PALABRAS CLAVE

arte chileno, Avanzada, arte y dictadura, CADA, Arte en América Latina.

ABSTRACT

This text makes a route through the art history of conceptual Chilean art during the dictatorship. Since about the middle-end of the 70's decade some artists started to work developing new languages, techniques and strategies of representation; all of them shared of a critical discourse to the military politic, sometime looking for personal ways and other times from collective actions. The text is divided in two fundamental parts. The first one regards in individual works that most of the time work offtside of the art galleries, acting with the environment, offtside of the officials institutions. The second part revises the art works of CADA, a group of artist that carried out several political actions in the public space.

KEY WORKS

Chilean art, Avanzada, Art and dictatorship, CADA, Latin America Art.

* Artista e investigadora.

LA ESTRELLA SOLITARIA

La *Corporación de Defensa de la Soberanía* es la más antigua organización dedicada al cuidado de las fronteras chilenas que fue fundada en el 65, año siguiente a la Revolución en Libertad que dio lugar al más importante proyecto modernizador antes de la dictadura. Ésta albergaba hace unos años en su página web un escrito en el que mostraba su disconformidad ante la cantidad de cambios que la imagen corporativa de la Nación había ido soportando de gobierno en gobierno. Así el presidente Lagos propuso para las placas, camiones, papeles oficiales y demás, la abstracción de una bandera que no contiene la estrella solitaria. En el 97, en un encuentro deportivo en La Paz, el presidente Hugo Banzer, identificando esta estrella con la Victoria de la Guerra del Pacífico, ordenó que fuera retirada de todos los pabellones nacionales; Fujimori, en ese mismo año, dio la misma orden en un encuentro futbolístico en Lima. La actual bandera chilena está compuesta por los colores azul, rojo y blanco. La franja roja simboliza la sangre vertida por los héroes chilenos en el campo de batalla; el blanco la cordillera de los Andes; y el azul *del limpio cielo chileno*. Dentro del cuadrado azul está la estrella solitaria que tiene cinco puntas y cuyo diámetro es igual a la mitad del cuadro azul. Esta representa los poderes del Estado que velan por la integridad de la patria¹ y fue el último icono que se incluyó en la bandera en 1818 en la solemne proclamación de la Independencia y primer juramento de bandera.

En 1978 el artista chileno Carlos Leppe realiza un performance titulado *La acción de la estrella* en la Galería Espaciocal en Santiago de Chile. En ella el artista se tonsura la misma estrella de cinco puntas que en 1919 lucía Duchamp en su cabeza en París, poco tiempo después de su regreso de Buenos Aires. Tanto la estrella de Duchamp, como la de Leppe, son presentadas como algo perteneciente al cuerpo, grabado o señalado en él como una marca de registro, un sello que le corresponde casi de forma innata, inevitable, que señala su pertenencia a un lugar casi como si se tratara de una cicatriz. Para Justo Pastor Mellado esta obra tendría que ver con una manifestación del deseo de Leppe de formar parte de la Historia del Arte Internacional que se presentaba inaccesible para ellos durante esos años de dictadura; para Nelly Richard la señalización de su condición de réplica desde la periferia, como un elemento más de la cultura serial capitalista metropolitana²; pero al mismo tiempo, continúa Mellado, ambos artistas se presentan a sí mismos como estrellas, portadores de su suerte, de su protagonismo, fama, glamour...

Ahora bien, que durante la dictadura militar Leppe porte en su cabeza la es-

¹ www.soberaniachile.cl. Página Web de la Corporación de Defensa de la Soberanía.

² Richard (Nelly) *Margins and Institutions: art in Chile since 1973*, Melbourne. Art and Tex, S. 1986, pág. 150.

trella de la bandera de Chile, que como decía representa «los poderes del Estado que velan por la integridad de la patria», es, a mi modo de ver, una referencia directa al asunto de los poderes, una acción profundamente política que manifiesta su condición de «protegido», eso sí, a costa de su sumisión. De acuerdo con la idea de poder clásico, Leppe habría cedido el poder al Estado, de forma total o parcial, como parte de un contrato y de esta manera ofrecería su contribución a la formación de una soberanía y un orden. Dos años antes a esta acción, Foucault³ pronunciaba un curso en el *College de France* en el que intentaba ir más allá del concepto de poder del Estado tratado en el siglo XVIII y posteriormente en el economicismo de la teoría del poder en el marxismo. Foucault parte de la duda de que realmente el poder sea una postura secundaria a la economía. Que el poder del Estado se materialice en una relación de fuerzas es una manifestación de su condición de lucha, y por tanto, de una guerra continua cuyo comienzo puede verse en un momento *históricamente localizable de la Guerra*. De esta manera el poder —necesario para garantizar la paz— tendría el papel de mantener esta guerra pero en otros términos: lo inscribe así en las instituciones, en el lenguaje, en las clases sociales... Precisamente tras el periodo de la guerra, el discurso estatal chileno era: «Chile progresa en orden y paz». Es lo que Foucault llama la *guerra silenciosa* que se pone de manifiesto en la obra de Leppe y en el arte de Avanzada.

He escogido esta obra para abrir la escena chilena porque reúne casi todos los paradigmas que voy a tratar para describir el nacimiento de un arte de concepto en Chile: identidad-marginación, utilización del cuerpo, sus marcas y cicatrices, negación del museo, la evidencia de la historia como una parte de la construcción de la obra, es decir, la negación de su autonomía, el asunto de la memoria y sus monumentos, las mitologías individuales, el intento de constituir un arte revolucionario, la apropiación, el fin de la autoría.

En 1970 tiene lugar en Chile la Revolución Socialista con el triunfo de la UP, Unidad Popular, en la que Allende es elegido Presidente democráticamente. Dentro de su política comunista refuerza las tendencias renovadoras en el mundo de la cultura, el arte es considerado como un lugar para la participación, la cultura de masas va alcanzando fuerza aunque con una orientación populista; pero las constantes disputas políticas llegaron hasta el grado del descontrol. Esto, sumado a la presión ejercida desde Estados Unidos con la Guerra Fría culmina en la Revolución Militar del 11 de Septiembre y con la subida al poder de Augusto Pinochet quien «estará a la cabeza» de una dictadura que durará hasta 1990.

³ Michel Foucault. *Microfísica del Poder*, Ediciones La Piqueta. 1979, Madrid, pág. 125. Este interés de Foucault, aunque confiesa encontrarlo insuficientemente argumentado, parte de la necesidad de revisar el concepto de represión que ha sido utilizado desde la psiquiatría, el derecho penal etc...

A partir de 1977 y hasta el 82, tras la primera etapa de dura represión, el Estado va rehabilitando la actividad intelectual que, aunque obligada siempre a soportar la censura, tiene algo más de autonomía. Se abren dos galerías, Época y Cromo en el 77 donde se van a exponer muchas de las obras de *Avanzada*: el gobierno quiere restaurar su imagen a través del neoliberalismo, recibe capital privado para el campo de la cultura con el que se comienzan a ofrecer becas, concursos, etc. La empresa privada pasa entonces a financiar un campo cultural no necesariamente oficial. En el 78 nace la UNAC —Unión Nacional de Cultura— a través de la cual se intentaba reinstalar la actividad cultural alternativa. Aparecen los primeros movimientos feministas organizados, se abren otras galerías como Cal y Sur o las revistas *Manuscritos*, *Hoy* o *Apsi...* ⁴.

Hay muy pocas versiones de lo que ha ocurrido en *Avanzada*. Los dos autores principales ya los hemos nombrado. Cada vez que se intenta revisar el arte chileno de este periodo uno se encuentra con la misma autora: Nelly Richard. En todos los catálogos o grandes muestras de «Arte latinoamericano», en las Bienales, en las tan frecuentes publicaciones de textos recopilatorios... cuando llegamos a Chile, la única voz es la suya. Ya en el 86 se publicó un libro sobre *Avanzada* en la editorial Art and Tex, uno de los pocos en dedicarse al tema (si no el único) junto con una recopilación de textos de la misma autora⁵. Se realizaron algunas muestras de arte chileno desde el exterior, caso del Círculo de Bellas Artes en España con la exposición *¡Chile vive!*, en el 87⁶, o la realizada en Berlín titulada *Cirugía plástica* en el 89.

⁴ A partir del 82 y tras el fracasado intento de reestructurar la política económica, las empresas se echan atrás en la inversión cultural. Arropados por las diferencias políticas dentro del gobierno comienzan a crearse plataformas estudiantiles y organizaciones sindicales. La censura va a ser cada vez menos fuerte y parte de la cultura alternativa va a abandonar los circuitos cerrados para unirse a la movilización popular.

A finales del 84 y hasta el final de la dictadura tendrá lugar una nueva oleada de vigilancia de la cultura cerrándose las revistas, controlándose las organizaciones no gubernamentales opositoras y estableciendo una relectura de un pasado oscuro. En estos años tiene lugar una fuerte tendencia pictórica intimista no sólo impulsada por los ochentas internacionales sino quizás también motivada por artistas que llegados del exilio intentaban retomar el arte chileno donde lo habían dejado. Por otra parte, los nuevos lenguajes y códigos usados por estos artistas, es decir, la nueva corriente que nacía con ellos, de alguna forma representaba para muchos la atomización y fragmentación que provocaron los modelos económicos capitalistas que se impusieron en el país. Esta es la lectura crítica del Chile de las *mitologías individuales* en la que la persona el artista, su pensamiento, su dolor, o su propia vida juega un papel crucial. Tanto aquí como en otros países se acusó esta actitud de victimista sólo que en Chile, dada la situación política, esta crítica pasaba por cuestionar también la reivindicada disidencia y resistencia política llevada a cabo por sus artistas.

⁵ El primero es *Margins and Institutions: art in Chile since 1973*, Melbourne. Art and Tex, S.1986; y el recopilatorio *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989. Este último no trata en su totalidad sobre *Avanzada* pero si algunas partes importantes. Otras publicaciones son: «Arte en Chile desde 1973: escena de avanzada y sociedad»- FLACSO. Santiago, 1987.

⁶ *¡Chile vive!*. Círculo de Bellas Artes. 1987, Madrid.

Existen catálogos de muestras que incluyen la obra de estos artistas o la tratan como movimiento, pero ninguna conocida que se centre en él como tal. Richard, como teórica y promotora por excelencia de esta tendencia al modo de los movimientos de la primera mitad de siglo, realizó numerosas llamadas de atención ante esta situación de marginación. Dice en el 87: *¿No podría el pluralismo convertirse en la nueva coartada para que algunos eventos encubran su indefinición de criterios o arbitrariedad de elecciones, recurriendo así a la comodidad de no tener que argumentar y defender sus preferencias?*⁷. También señaló en más de una ocasión su malestar por el vacío informativo desde el principal centro de Estudios Sociales, FLACSO, que era uno de los referentes político-institucionales de la izquierda renovadora. Como la escena de Avanzada no proporcionaba demasiados apoyos a su programa, la relación entre ambos fue protocolaria. Ya para finales de los años 70 el arte europeo y estadounidense, sobre todo el feminismo, trabajaba codo con codo con las organizaciones sociales y muchas de las obras que veremos en las siguientes páginas comparten intereses con los grupos activistas de los 80; hubieran podido ser el principio de un trabajo común con estos centros; pero también es cierto que las necesidades de un país en reconstrucción democrática no son las mismas que las de uno ya sumergido en el capitalismo: en el Seminario «Escena de Avanzada y Sociedad» en el 87 se intentaban analizar posturas para una posible colaboración entre los dos ámbitos sin ningún éxito⁸.

Carlos Catalán y Paulina Gutiérrez en el texto del catálogo editado por el Círculo de Bellas Artes en el 87 reconocen que *no se trata de que las coordenadas represivas y disciplinarias que el régimen militar impuso a la actividad cultural se hayan levantado o estén en extinción; lejos de eso; tales coordenadas, aunque deslegitimadas y en franca involución, todavía prevalecen y por momentos recrudescen. Mucho menos se trata de que, al calor del tensionado proceso político chileno, las expresiones culturales contestatarias, radicalizándose aún más, hayan terminado por entrar en una fase más decisiva y favorable en su enfrentamiento con la dictadura*⁹. He de aclarar que he realizado este texto desde España, con las limitaciones que ello conlleva, por ello pido disculpas si alguna información queda

⁷ *La estratificación de los márgenes*. Pág. 15. Richard, Nelly. *Women's art practices and the Critique of Signs*. En *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 1996.

⁸ CENECA fue otra organización surgida también en plena dictadura, en el periodo del 77 al 83. Era una Institución gestora de *trabajo de conocimiento, rescate y desarrollo de una cultura nacional* que estuvo muy interesada en la investigación del teatro y la danza sobre todo en un intento por recuperar una identidad popular. Cuenta Richard que si no se ocupó de la Avanzada fue porque ésta cuestionaba a la sociología tradicional en cuanto al intento de crear identidades forzadas de lo nacional o lo popular.

⁹ Carlos Catalán y Paulina Gutiérrez. *El espacio cultural y artístico del Chile de Hoy. ¡Chile vive!*. Círculo de Bellas Artes. 1987, Madrid, pág. 25.

incompleta. La información con la que he trabajado para realizar esta investigación, en ocasiones ha sido difusa. En la mayoría de los artículos se realizaba un análisis de las obras o de aspectos de las obras, pero sin prestar un espacio para describirlas físicamente. En más de una ocasión, por ejemplo se ha llamado a una misma obra con un título distinto dependiendo del artículo. Por ello me centraré especialmente en aquellas de las que creo que tengo una información más objetiva.

En los trabajos del movimiento de Avanzada, 1977-1982, podemos encontrar dos actitudes claramente específicas que diferencian unas intervenciones de otras. Usaré la misma metáfora a la que aludía Lygia Clark para relacionar su obra con la de Oiticica, las dos vertientes son como las dos caras de un guante: la de dentro, y la de fuera, la que mantiene contacto con la piel y la corporalidad y la que opera hacia el exterior; la que se ocupa de lo individual y la que se ocupa de lo social. En primer lugar hablaré de la parte interna.

MONUMENTOS PRIVADOS

Hay quien ha visto en la estrella de Duchamp uno de esos juegos de palabras a los que el artista era tan aficionado: en francés a «toile» significa lienzo al tiempo que «étoile» significa estrella. La estrella tonsurada, que no era sino el propio cuerpo de Duchamp, se habría convertido en nuevo soporte de la pintura: estrella representada y superficie de representación se fusionaban en un solo elemento ahora hecho de la misma materia: el cuerpo. Como veremos, una de las características principales de Avanzada es esta recuperación del cuerpo pero nos ocuparemos antes del asunto de la apropiación que ha estado presente de diversas maneras entre los autores.

Tanto la historia como la memoria son instrumentos políticos usados desde las instituciones, las escuelas, los museos: la alusión de Leppe a una obra famosa nos hablaría de la relación del artista y su obra con las grandes referencias del pasado¹⁰, evidenciando la dependencia del arte a este sistema legitimador que valorará sus posibilidades de formar parte o no de la memoria socio-cultural chilena, modulando así la recepción del espectador. Esto tendría que ver con la relación entre el *valor cultural* y *valor exhibitivo* en Benjamin en la que éste último acabaría por adueñarse del primero. Esta idea me remite a las reproducciones fotográficas de los libros con las que todos hemos aprendido la historia del arte, pues sería ésa la fotografía más dispuesta a mediar nuestra relación con el origen, con la tradición y con el aura de las obras. De la misma manera que Louise Lawler fotografía la sala de exposiciones del museo y de esa manera su obra deja de ser contenida

¹⁰ Ver Prada, Juan Martín. *La Apropiación Posmoderna. Arte, práctica, apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid. Fundamentos, pág. 100.

por él para invertir el sistema —ella contiene al museo—, Leppe incorpora en su obra la de Duchamp, contiene la historia, anticipándose, o por lo menos recreándose en su absorción instrumental: ¿Es la estrella de Duchamp o la estrella solitaria de Chile?, ¿habla de la suerte o de la marginación?, ¿habla de la Historia del Arte o de su sumisión ante la dictadura y a los símbolos patrióticos?, ¿Desea formar parte de la historia del arte Internacional o parodia su mecanismo?, o quizás todo junto: Tonsurarse la bandera, la patria, la institución sería similar a tonsurarse la historia, la cultura, lo ya legitimado.

El tema de la reproducción nos remite inmediatamente al de la copia y el original de nuevo con Benjamin y la destrucción aurática. Si de lo que se trata es de reescribir nuestra relación con el origen, que dejó de ser fuente para convertirse en remolino en la lectura de Didi Huberman, la fotografía, en su calidad de huella, tenía la cualidad de evocar esa complejidad de la «imagen dialéctica» que Benjamín proponía: Esta era capaz de contener el pasado y el presente al mismo tiempo. En unos encuentros sobre grabado organizados por el TAV¹¹ en 1981, Leppe realiza un performance titulado «Prueba de artista», en el que alguien, mediante un abrazo con otra persona recibe en su cuerpo la palabra ACTIVO, que quedará invertida. Este se convierte entonces en copia, de nuevo, pero esta vez una copia susceptible de convertirse en original y establecer nuevas copias. Se convierte en matriz de otro posible cuerpo «activo» que también podrá impregnar más cuerpos. Habla por tanto de la pérdida de original de Benjamin al mismo tiempo que establece su discurso repensando esa nueva posibilidad de construcción de cuerpos activos que contagien unos a otros, infinitos dobles que no tiene porqué provenir de un lugar concreto: el autor-ego fundador se pierde en la red de copias. Las sucesivas impresiones, en su posibilidad de ser otra matriz se constituyen al igual que la «imagen dialéctica» como pasado y como futuro, conteniendo esa idea de origen anacrónico del que hablaba Didi-Huberman. Me aventuraré a decir que tal vez no sólo esté proponiendo un quiebre de los códigos y soportes del grabado sino que además alude a una actitud antagónica que ha de transmitirse a través de un contacto cercano y carnal como es el de un abrazo. Hélio Oiticica proponía la pereza, (lazer), la pasividad, frente al sistema capitalista creador de cuerpos productores; Leppe, por su parte, propondría la actividad como arma contra la sumisión dictatorial.

La mayor parte de los gestos de apropiación de Avanzada fueron llevados a cabo a través de la imagen fotográfica. El uso de las imágenes, muchas veces sacadas de periódicos o revistas contenían esa dosis de realidad, implícita en todo

¹¹ El T.A.V fue fundado en 1974 por un grupo de artistas que estaban especialmente interesados en la gráfica. Aunque en un principio eran talleres de gráfica y de grabado poco a poco fueron ofreciendo cursos, el taller tomó relevancia y los trabajos realizados allí comenzaron a ser mostrados por el país y el extranjero. El TAV fue durante varios años el único centro independiente de grabado de Chile.

documento, que interesaba como una referencia al «esto ha sido» que desde la dictadura se intentaba ocultar. Estas operaciones, que ya se estaban comenzando a realizar desde los 60, conseguían acercar el arte al espectador no especializado, más familiarizado con estos códigos, pudiendo así funcionar en diversos campos de recepción.

Hablar de un nuevo origen remolineante podría haber supuesto el fin de la imposible discusión del origen latinoamericano y la gran influencia que éste tuvo en su producción teórica y cultural de los años 70. Para Richard una parte importante del sentido de la apropiación en Avanzada va a estar condicionado por este discurso, presente en artistas como Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Juan Dávila o Juan Castillo entre otros. Para ella el uso de la cita va estar siempre marcado por un intento de cuestionar el arte Internacional, para traicionar esta cultura y *degenerar su imagen*. Así, el caso de Dittborn, quien ha trabajado combinando las imágenes tecnológicas relucientes de la explosión cultural de los ochenta, con las imágenes de pobreza y la precariedad, pero también con las de la cultura popular indígena. Richard ha visto en el uso de las plantillas una alusión a los procedimientos seriales de la cultura periférica que se refiere a la condición del propio arte chileno como marginado y precario. Sin embargo, si bien su lectura suele abordar las obras casi siempre en su relación con el arte internacional, con el exterior, yo tiendo a encontrar también en estas obras discursos más centrados en los propios mecanismos internos del sistema cultural chileno. Por ejemplo Mellado señala en el uso de elementos populares la inversión de los elementos de la alta y la baja cultura. En el caso de Díaz está especialmente presente esta reflexión en obras como *historia sentimental de la pintura chilena en 1982* o *Déjame ver si puedes correr tan rápido como yo* en el mismo año, que mandó a la Biental de Sydney; en ella escribe en inglés sobre el lienzo: *Aquí está: la performance chilena!*, Parte de la pintura es la reproducción de la imagen corporativa de una de las marcas de vino nacionales más importante de exportación. A su vez, hay unas inscripciones en las que aparece la estrella solitaria al lado de las espas de la hoz y el martillo... Una ración de contemporaneidad lista para servir, compuesta por los paradigmas del arte latinoamericano: marcado por el paso del comunismo de Allende, por la Guerra Fría y el desarrollo de la pintura chilena que fue bruscamente boicoteado por el golpe militar del 73; éste era el plato combinado de performace y activismo que él mismo rechazaba al optar por la pintura. Por otra parte, el uso de las etiquetas antiguas del vino chileno tendrían que ver con la imagen reproducida y devaluada, de consumo, de usar y tirar, quizás comparándolo con los valores de la cultura nacional, esos intentos de construcción de fuertes pilares identitarios que son provisionales y cumplen una función concreta.

Dittborn usa imágenes sacadas de revistas viejas o de archivos, de personajes anónimos. Los rostros apilados, ordenados y también archivados y olvidados

nos remiten sin rodeos a la muerte, no sólo por pertenecer a personas que podrían estar desaparecidas o difuntas, sino también porque sus imágenes tienen el carácter impersonal y desrostrificado de una foto de identificación que se ha perdido. La foto ahora totalmente desvinculada de su referente, como una llave perdida, no sirve, no representa a nadie, es puro espectro: cara sin rostro. Barthes hablaba en términos muy similares de la fotografía en su *Cámara Lúcida*. Parece que con la independización de los valores sociales y morales de la Iglesia y la paulatina desaparición de los ritos, la muerte también ha sido destituida de su posición anterior. La cuestión, entonces, se dirige hacia la búsqueda de su nueva ubicación en la sociedad que Barthes sitúa en la fotografía, ya que aún pretendiendo generar vida, sólo consigue su paralización, inmovilización y por tanto la muerte... Benjamin realiza su teoría de lo inexpresivo-sublime bajo la premisa de un arte que no pretenda tanto presentar la vida sino su propia paralización¹². Si bien el medio fotográfico, entre otras técnicas, introduce el discurso de la pérdida del original, es precisamente por esa pérdida una de las productoras de cadáveres por excelencia. Los anónimos son bulto, masa. Como ha dicho Paulo Herkenhoff para hablar de la obra de Roságela Rennó, desvela un contrato social fraudulento: el de la fotografía para el olvido... su obra, indica el autor, es una *transparencia que permite observar cómo opera esa máquina de opacidad y cómo los dominados se vuelven opacos ante la mirada*¹³. En este tipo de obras, al igual que en el caso de Dittborn, se *reinterpreta la memoria nacional en sus lapsus fotográficos (retratos populares y escenas cotidianas) hasta desbloquear el reencuentro que la retiene traumada*¹⁴.

Por medio de un análisis psicoanalítico de la fotografía, Serge Tisseron pone en duda algunos de los postulados más conocidos de Barthes, entre ellos el de la muerte y dolor: la fotografía para él, ya no es tanto la herida abierta barthesiana sino una cicatriz, es decir, una marca que ha dejado de ser dolorosa. Bajo su punto de vista tanto el acto de fotografiar como en el de mirar y archivar fotos se fundan en un intento de comprensión de la realidad propia y ajena. Parece contradictorio que los artistas exiliados hubieran visto en el arte de Avanzada una negación del pasado cuando sus autores asumieron, y en muchos casos siguen asumiendo, una función de custodia de la memoria, de desvelar la mentira como mentira y el secreto como secreto: realidad que ya no pretenden descubrir pero que no dejan de constatar como pasado opaco, como mancha negra que revela siempre ese mismo secreto sin resolver¹⁵. Mellado ha denomina-

¹² Benjamin, Walter *La era de la reproducibilidad técnica, en discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, pág. 31.

¹³ Paulo Herkenhoff *El tiempo fracturado*, en *El Horizontes del arte Latinoamericano*, pág. 147.

¹⁴ Richard Nelly *Margins and Institutions: art in chile since 1973*, pág. 132.

¹⁵ Ver Oyarzún, Pablo. *Estética de la sed. Loquen 10 años, diez años después*. En *Estética del sueño*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2000.

do ciertas obras de Avanzada como *arte de la excavación*, comparándola con los familiares que todavía van a reconocer los cuerpos de aquellos que desaparecieron hace años.

La operación apropiacionista en Leppe siempre tuvo un carácter más performativo que en el resto de los artistas. Jorge Luis Mazo ha analizado la figura de los artistas performer comparándolos con el ventrílocuo, personaje cuya extensión protésica lo convierte en otro nuevo ser catalogable como *ciborg*. *Digamos que el actor se ha desdoblado hasta el muñeco, a través del cual tendrá la posibilidad de decir lo que quisiera: adquiere la capacidad de generar el desorden, el emborronamiento de los límites; dice tacos, se mete groseramente con los personajes de la vida pública, realiza constantes alusiones sexuales, se convierte en un bufón, en un payaso cuya misión es justamente autonomizarse, conseguir la independencia de la voz que lo rige para proteger así el mensaje de las interferencias que produciría la presencia lógica del artista*¹⁶. Esta relación, dice, se hace posible a través del espectáculo por medio del cual se enfatiza la noción de verdad que parece más pura como cuando encontramos en el comentario del loco o del bufón una «Gran Verdad». Leppe hace de muñeco, de ese otro que representa a través del espectáculo mientras mueve los labios simulando cantar en 1981 «El día que me quieras» de Carlos Gardel, uno de los símbolos de la identidad argentina en su introducción del lenguaje popular en los tangos. Alude primero a un mito internacional de la alta cultura artística como Duchamp y tres años después en mito nacional de la cultura popular de otro país —otra vez la alta y la baja cultura que también veíamos en Díaz—. De acuerdo con la interpretación de Mellado podría parodiar su deseo de convertirse también en mito de ambos ámbitos, pero el curso de Leppe, en su papel de copia, de réplica o marioneta al servicio de las palabras de Gardel o de las imágenes de la historia, asume cierta inocencia que añade valor a sus acciones: «son otros los que hablan por mí», podría decir... quizás tenga que ver con una reflexión acerca de la historia y de la construcción de la cultura, de sus imágenes, sus canciones y sus monumentos y por eso su actitud está más cerca del contra-mito barthesiano que intenta desmontar esta ingeniería. Hablaría entonces de las estrofas que todos repetimos «de memoria» convirtiéndonos también en los muñecos del ventrílocuo de la Historia y sus mecanismos de autoridad que, como Leppe representaba, penetran en nuestros cuerpos¹⁷.

¹⁶ Jorge Luis Mazo. *Prótesis, tacos, muñecos*, En *Luces, cámara acción (...) corten. La videocreación: el cuerpo y sus fronteras*. Generalitat Valenciana, Valencia, pág. 118.

¹⁷ Otros Artistas que también se han incluido dentro del movimiento de Avanzada son Carlos Altamirano, Francisco Brugnoli quien ya venía trabajando desde antes del golpe militar en el Pop, y quien además participó en muchas de las iniciativas del grupo como es la fundación de TAV, etc.; Juan Castillo a quien está incluido dentro del grupo CADA pero de quien tampoco he encontrado obras individuales de ese momento; Carlos Gallado, Gonzalo Mezza, Ximena Prieto y Francisco Smythe; ha sido incluidos

EL AZUL DEL LIMPIO CIELO CHILENO

Sin duda en estos artistas sigue existiendo un importante interés en la pintura y en la imagen. Dittborn derramaba aceite quemado en 1981 en el desierto de Tarapacá como si éste se tratara de un gran lienzo en blanco sobre el que intervenir. Esta acción quedó registrada en un vídeo. El acto de pintar aquí contiene gran pesadez si lo comparamos con el ágil movimiento de Pollock y su chorreante y nervioso pincel: ahora, más que rodear el lienzo, el autor lo habita, puede formar parte de él como otro elemento de su pintura. Pollock, aun enfrentándose al lienzo en el suelo, dando importancia a la acción y al movimiento, se sitúa fuera de él. Dittborn en esta obra se incluye dentro, reflexionando sobre los soportes tradicionales al tiempo que compartiendo con otros de los miembros de Avanzada su interés por el cuerpo como parte de la obra y el paisaje.

Desde 1979 Lotty Rosenfeld ha marcado cruces en numerosas ocasiones en el pavimento utilizando como una de las aspas las líneas discontinuas que separan una dirección de otra. En la lectura de Richard, la autora transforma el – en + *cometiéndolo así una infracción a la unidireccionalidad del sentido*¹⁸(...) *resimbolizando el espacio...* e infringiendo los códigos impuestos. Por ello, el contexto de la dictadura chilena, sitúa este acto como un acto de desobediencia¹⁹. Para Foucault el análisis a las estructuras del poder no ha de ser realizado desde el Estado hacia abajo, sino que ha de introducirse en sus manifestaciones más cotidianas, en las escuelas, las instituciones, la familia, para luego entender su funcionamiento a estratos más altos, pues no se trata tanto de un Estado que controla, reprime, excluye, como de una base en los propios individuos sobre que se posibilita su funcionamiento²⁰. Por ello indica como lugares de análisis las formas locales desde las que se trabaja ese sometimiento. *En el proceso* —el de transformar el menos en más—, *el maniqueo golpe de la dictadura fue convertido en un modelo de cruz evocador de la democracia. La acción de Rosenfeld activó y autorizó la diferencia*

unas veces sí y otras no: Juan Dávila, también pintor; Catalina Parra, cuyas escasas obras que he encontrado tuyas son muy interesantes, aquí he incluido una que realizó en el 77; Virginia Errazuriz o Duclos quien ha pintado sobre huesos algunos signos como el de la bandera chilena; Roser Bru, catalana que realizó algunas obras en los últimos años sobre pintura...

¹⁸ Richard Nelly *Margins and Institutions: art in Chile since 1973*, pág. 139.

¹⁹ Rosenfeld continuó realizando esta acción frente a diversos lugares institucionales como Scotland Yard o el Banco de Inglaterra en 1996: de esta manera *interrogo los signos políticos y culturales. La circulación de poderes y el choque vertiginoso en esta pieza para hablar sobre los cuerpos del poder y su confrontación con los cuerpos desprotegidos y subversivos de Sudamérica... presento el conflicto generado por «otros» cuerpos...* Rosenfeld Lotty. *Operations (Work in progress) Chile-England (1996) en Corpus Delicti. Performance Art of the Americas*, editado por Coco Fusco, Routledge, Londres 2000.

²⁰ Foucault, Michel *Las relaciones de poder penetran en los cuerpos*. En la Revista *Les rapports de pouvoir passent à l'interview des corps*. Entrevista realizada por L. Finas en *La Quinzaine Littéraire*, n.º 247, enero de 1977. En *Microsofías del Poder*, pág. 157.

*de género vis-a vis con el discurso político masculino*²¹. Esta acción fue realizada en numerosas ocasiones: en el desierto del norte de Chile, en frente de la Casa Blanca de Washington, en las fronteras entre Chile y Argentina, en la costa del Pacífico.

«Mi Dios es hambre/Mi Dios es cáncer/Mi Dios es vacío/ Mi Dios es ghetto/ Mi Dios es Nieve/Mi Dios es hombre/Mi Dios es dolor/ Mi Dios es...mi amor de Dios.../Mi Dios es chicano...» son algunas de las 15 frases escritas con humo blanco desde cinco aviones que alcanzaron una extensión de 7 a 8 kilómetros en el cielo de Nueva York. Esta es una obra de Raúl Zurita realizada en 1982 ante la mirada al cielo de miles de lectores²². Siete años antes se planeaba realizar esta obra pensando en las comunidades que durante la historia miraban al cielo para encontrar allí las señas de su destino. Eligió el castellano como forma de homenaje a las minorías latinas de Nueva York. Hay una obsesión siempre presente en la obra del poeta Zurita que tiene que ver con la vida y la cotidianidad como parte de la experiencia artística o literaria. A partir de aquí entiende que la propia vida ha de convertirse en obra a través de la creatividad, operar desde la vida entonces, como también lo hacía Dittborn sustituyendo el lienzo por el desierto. Estas ideas van a ser definitivas en la formación del grupo CADA del que fue miembro y que veremos más adelante. El acto de Zurita es traumático en su declaración de la precariedad, la marginación, el dolor, la enfermedad, superando a ese Dios, como la única cosa en la que creer. Por eso de alguna manera frustra ese intento de develar los misterios del universo implícitos en la mirada al cielo, de llegar a lo sobrenatural, a algo más allá de nuestro mundo donde todas las verdades serán descifradas.

EL ARTISTA, EL LOCO, EL MARGINADO

Paradójicamente ese golpe —el golpe militar del 11 de Septiembre— me salvó la vida, ya tenía absolutamente decidido suicidarme, pero al comprobar como mataban gentes en las calles, como a mí mismo me habían golpeado y como en ese mismo instante lo estaba, repito, asesinando a tantos, el suicidio me parecía algo absolutamente ridículo, espantosamente ridículo, frívolo. Mis condiciones psicológicas y físicas eran insostenibles: una vez me bajaron de un bus sólo por mi aspecto. Fue la humillación y el poema. Recordé esa frase de la mejilla de Cristo y

²¹ Richard, Nelly. *Women's art practices and the Critique of Signs*. En *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 1996, pág.148.

²² El vídeo de esta obra, realizado por el video-artista Juan Downey quien realizó una obra personal a partir de esta acción. Algunas obras de Zurita se hallan publicadas en la página web <http://cer-vantesvirtual.com/portal/BNC/videoteca.shtml>

me quemé la mía respondiendo a la bofetada, lo hice solo, en un baño con un fierro que quemé al rojo en el fuego del calentador de agua... más tarde comprendí que con ese acto absolutamente solitario había comenzado algo. Así se inició en verdad mi poesía, quemándome la cara y me propuse una obra que concluiría, si acaso, con el vislumbre colectivo de la felicidad²³.

Los escritores, teóricos y críticos han influenciado enormemente la aparición y la evolución del arte en Latinoamérica y en muchos casos, ellos y los artistas han trabajado de forma conjunta. Sin embargo el caso de Chile es significativo en cuanto al intercambio de roles y a la implicación de los escritores en el campo artístico como creadores. Este es el caso de Zurita y de Diamela Eltit quienes extendieron su actividad como escritores a todo su cuerpo. En 1979 Zurita publicaba su libro *Purgatorio* colocando en la portada su propio retrato en el que mostraba su cara quemada. En el papel impreso sobre el que se escribían sus poemas se veían tres encefalogramas y el informe psiquiátrico que le diagnosticaba una «psicosis». Desde luego el hecho de que al cabo de los años utilizara esta imagen para presentar su libro evidenciaba su forma de entender la vida en relación con el arte. El hecho de autoagredirse, una manifestación de dolor y de rechazo contra sí mismo, pero que también contiene cierto carácter purificador, supuso para él el inicio de su poesía. Pero Zurita no prepara su autoagresión, ni la graba, ni la realiza delante de público como un acto simbólico y con el carácter espectacular del performer que comentábamos en Leppe, sino que decide incluirlo como parte de su obra años después. No se trata de una representación sino de su propia vida. Bruce Nauman entendía que ya que era artista todo aquello que hiciera en su estudio era arte y por ello, ése se convirtió en uno de los escenarios más habituales de sus primeros videos. Sin embargo al realizar sus acciones pensaba en términos de obra de arte acabada, en su función como artista profesionalizado, en su relación con el público, mientras que Zurita aquí los unifica evidenciando su interdependencia. Acconci muerde con fuerza su pierna para dejarse una marca en el 70 o decide perseguir a la gente que iba a visitar su exposición, invadiendo su espacio vital en el 69; Sophie Call persigue a individuos por la calle, hasta llegar incluso a viajar a Venecia para no perderles la pista; en 1980, Chris Burden decide pegarse un tiro en el brazo, intenta respirar debajo del agua; Piper desprende un olor pestilente en un autobús... En el caso de Zurita la operación artística es el acto de incluir su autoagresión en el libro, la intimidad del artista y lo más personal porque es ahí, en la publicación, en la decisión duchampiana, que en lugar de objetos encontrados va a incluir la experiencia vivida, cuando pone de manifiesto que su vida se ordena bajo el constante filtro artístico y tiene un sentido como acto creativo y simbólico.

²³ Raul Zurita: *Entre la página del cielo y el desierto*. Entrevista conducida por Miguel Ángel Zapata. www.secrel.com.br/jpoesia/bh6zurita.htm

En 1980 en la obra *Maipu* Diamela Eltit lee partes de su novela Lumpérica, aun sin publicar, en el interior de un burdel en la calle Maipú en Santiago de Chile, con su cuerpo lleno de cortes, quemaduras y cardenales. Lumpérica es una obra que tiene como único escenario una plaza a la que llega la protagonista L. Iluminada. Según la describe Ágata Gligo, L. tiene el poder *de imprimir u otorgar ilusión de identidad a los que alumbra con su letra, la luz o el color adecuados*²⁴. En el escenario de la novela se relaciona con los marginados a quienes se les ha negado la posibilidad de tener una identidad ciudadana y que L. tratará de concederles. El escenario se compone de un letrero de luz —eléctrica— que a veces, como reacción a palabras de L., parpadea; una mirada ajena, con la que L. cuenta en todo momento, y que incrementa su poderosa sensualidad que va a funcionar como un motor vital: *un despliegue animal que no la conduce al encuentro de los «anticuados ritos», sino constituye un peculiar camino hacia su propia identidad*. A través de este encuentro consigo misma también podrá ir al encuentro de «los pálidos» o marginados que no necesariamente van a ser los más pobres o miserables sino todos aquellos que se han abandonado a sí mismos ante la situación del país.

El trabajo de Eltit, más que el de ningún otro, está muy implicado con el tema de la marginalidad: *Lo que a mí me importa es iluminar esas zonas, hacerme una con ellas a través de la comparecencia física. No tiene un carácter moral de hacer que esas zonas cambien, sino sólo evidenciarlas como experiencia (...) Una forma de daño individual enfrentado a algo dañado colectivamente. Entonces ahí tú te expandes y te hundes*²⁵. Para ella el dolor va a tener ese valor de lo marginal, aquello que se esconde, que como la violencia se intenta evitar: *poso con mis cicatrices como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo (...) superponiendo al mismo cuerpo dañado los signos propiciados por el sistema: ropa, maquillaje etc. que puestos en contradicción, no resuelven sino evidencian la dicotomía que (...) articulan el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia y a la sumisión al modelo*²⁶. Dice Gligo que en la historia de Lumpérica en realidad no pasa nada: *el lenguaje es el gran protagonista*. La lectura que Eltit realiza en su performance es complicada, autoreferencial, metalingüística. El lenguaje, enmarañado en el lenguaje, personajes que se leen y corrigen las erratas, lenguaje que se convierte en envoltorio de la autora, del verdadero sentido escondido en sus enredaderas que se consolidan en una coraza. Pero una coraza que en absoluto la distancia del lector ya que en esta obra Eltit trabaja a partir de su sensualidad femenina, de su condición de mujer sexuada, pulsión de donde proviene toda su fuerza. Me recuerda al tema de la diferencia, tendría que ver con esa búsqueda de su feminidad, uno de los ele-

²⁴ <http://www.letras.s5.com/eltit220802.htm>

²⁵ CADA. *Cómo matar el arte y de paso cambiar el mundo*. Entrevista, Revista La tercera, Noviembre de 1982, Santiago.-En Richard, Nelly, *Margins and Institutions: art in Chile since 1973*, pág 144.

²⁶ Diamela Eltit. *Socavada de sed*. Ruptura Ediciones CADA, 1982, Santiago. En Richard, Nelly, *Margins and Institutions: art in Chile since 1973*. Pág 144.

mentos claves que son manipulados desde la organización dictatorial de cara al buen funcionamiento familiar del que la mujer es pilar. Por eso la sexualidad desbordante podría haber sido una rebelión, de nuevo del cuerpo a la palabra, de esta naturaleza o pulsión ahogada *Por la patria*, título de una de las siguientes novelas que escribió tras la publicación de *Lumperica*.

Para Richard el dolor es una forma de autorizar su contacto con esas zonas marginales, *zonas de dolor* como Eltit las denomina, al tiempo que se ofrece para encarnar una especie de ritual o sacrificio violento que lo relacionan de nuevo con la purificación, esta vez colectiva. La inconveniencia del cuerpo dolorido se revela contra la normatividad del régimen que intenta dominar los cuerpos, una insolencia que sólo puede arreglarse escondiéndose, marginándose. De esta manera Eltit está trabajando con las gramáticas representacionales de la imagen establecida que es violentada por la inconveniencia de su dolor corporal. En este sentido podría encontrar conexión con las obras de Leppe, cuyo uso de los estereotipos y los códigos establecidos se acerca además a las prácticas Simulacionistas y a las reivindicaciones feministas de los 80. En 1982 Eltit realiza la acción *La labor del amor entre vagabundos en el albergue*²⁷ en la que besa en la boca a un vagabundo²⁸. Siguiendo con la coherencia del discurso de esta artista el beso podría ser una manera de *iluminar* esa zona, el albergue, el vagabundo y a ella misma, también vagabunda según el título de la obra. La labor del amor podría ser la de eclipsar la precariedad del albergue a través de su magia.

Eltit y Zurita, ambos enfrentan los códigos verbales a la experimentación del dolor y la precariedad —En otra acción Zurita intenta cegarse echándose amoniacco a los ojos o Eltit, se dedica a lavar el pavimento de la calle que está enfrente del burdel—. De esta manera, dice Richard, *desplazan la función comunicativa del signo a texturas no lingüísticas, llegando a la disolución de la palabra*, una disolución también presente en las letras de humo del cielo de Nueva York, que se inscribe como una forma de resistencia o contestación ante la sumisión a la palabra de la soberanía. En 1977, la artista plástica Catalina Parra presenta *Diario de Vida* en el que realiza un bloque usando los diarios de *El Mercurio*, periódico estatal por excelencia, apilándolos y cosiéndolos unos a otros: El resultado es casi como una

²⁷ Este es el título que aparece en el artículo de Richard en el libro *Beyond The Fantastic*, pero en el catálogo de Art and Text lo llama *el trabajo del amor con un asilado de la Hospedería Santiago*.

²⁸ Para Richard de esta manera la artista realiza una fisura en las convenciones de las relaciones amorosas y los bienes de consumo sexual, en los que la mujer es mercancía organizada por el sistema masculino acostumbrado a que se ofrezca por nada. (*Margins and Institutions: art in Chile since 1973*).

Años después, hacia el 91 y con motivo de una macroexposición de mujeres organizada por el SERMAN, (National Women's Service Ministry) Richard comentará que esta obra responde al deseo de Eltit de darse a sí misma por la causa del arte, ofreciéndose por su amor al arte, al tiempo que rompería los esquemas de un cuerpo femenino que está dispuesto para el goce masculino. Richard, Nelly. *Women's art practices and the Critique of Signs*. En *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 1996.

pieza minimalista, un módulo que contiene la ficción histórica chilena que el Estado estaba construyendo. Ese mismo año realiza otra pieza que titulaba *Diariamente2: sin preocuparse más*, un collage en el que aparecen nueve repeticiones de una imagen, en la que los periódicos parecen haberse convertido en un embutido que puede ser cortado en rebanadas. Dice Richard que en su técnica específicamente femenina, la de coser, la de unir dando puntadas, encierra una guerra oculta entre la palabra y la imagen, la primera, pilar de lo masculino, y más concretamente de la dictadura, y la segunda relacionada con el mundo femenino. Pero estas técnicas también están muy relacionadas con el mito de la cultura popular de un ser sobrenatural al que se le cosieron los orificios del cuerpo para anular su capacidad y autonomía y esclavizarlo a los malos espíritus, este es el Imbucho, justo el nombre que recibe la serie de Parra.

Cuenta Richard que la teoría feminista fue recibida con gran desconfianza en Chile bajo el habitual duelo de los discursos centro-periferia. Los contradiscursos muchas veces han sido dignificados y convertidos en monumentos aunque su función estuviera planteada para todo lo contrario. Ello significa que su inscripción en este nuevo contexto no ha pasado por una mirada crítica que responda a sus realidades locales. Por otra parte, estos discursos de forma evidente se han elaborado de espaldas a las necesidades y la situación específica de éstos por lo que la misma teoría feminista pudo ser rechazada y tachada de colonialista. Lo cierto es que esto no tiene que ver con ninguna paranoia o complejo histórico. Al igual que en muchos otros campos, la teoría feminista nos estaba hablando de la mujer blanca, occidental, de clase media. Esta situación va a propiciar el rechazo que a su vez favorece el aislamiento que sobre todo beneficiará al poder y la dominación. Lo cierto es que el feminismo en Chile ha estado más presente en el ámbito literario que en el plástico, esta corriente tan solo ha conseguido consolidarse en contados países latinoamericanos. Esto sólo es un síntoma de cómo los derechos civiles, todavía en el siglo XXI pueden llegar a cumplirse con muchas irregularidades, y donde las presiones patriarcales, muchas veces disfrazadas de tradición, todavía surten un gran efecto. Dice Richard *deberán entonces reafirmarse las técnicas paródicas de contra-apropiación, para que la diferencia mujer y la diferencia latinoamericana sea algo más que el predecible suplemento o el concertado apéndice del capítulo posmodernista de la crisis de centralidades*²⁹.

Zurita, realiza la acción *No, no puedo más*³⁰ en la que se masturbaba delante de la obra de Dávila en el 79, como una manera de cuestionar el formato pictórico

²⁹ Richard, Nelly, *Chile, mujer y disidencia*. En *La estratificación de los márgenes*, pág. 71-74.

³⁰ En Richard, Nelly, *Margins and Institutions: art in Chile since 1973*. Aparece una foto del rostro manchado de sangre y semen de Zurita. Dice en el texto a pie de foto: intervención en el forum en la pintura de Juan Dávila, Galería Cal, Santiago: Eyaculación de Semen derramada en su cara cortada, sangrante y quemada.

que comenzaba a dominar la escena vanguardista³¹. Comparte con *El semillero* de Acconci su irreverencia al violentar al público asumiendo como su función sexualizarlo, o lo que es lo mismo fecundarlo y sensualizar su infertilidad: Acconci se escondía debajo de una rampa por la que caminaban los espectadores, se escondía debajo de lo que a primera vista podría haberles parecido una estructura minimalista, esas cajas industriales en las que se escondía también la mano del autor que en muchos casos ni siquiera los construían. Dice Zurita acerca de su pieza: *Era una obra que a mí me parecía muy subversiva, en el sentido más amplio del término; no puramente político sino que rompía todos los códigos. Y pensé que cualquier discurso verbal frente a eso era una forma de domesticación, y que había otras formas de respuesta frente a la obra de arte: acción en lugar de palabras...*³².

El empleo del dolor del cuerpo en el arte de acción va a ser más notable en Europa que en Estados Unidos. Esto será una manifestación de la importancia de las ideas frente a cualquier aspecto material. Dice Yayo Aznar que ello se ve reflejado en la distancia y la frialdad con la que llevan a cabo sus obras, aun estando en peligro su propia integridad física. Aunque estas obras puedan en muchos casos referirse a prácticas sacrificiales no guardan un contenido religioso que las legitime, por eso dirá que son rituales sin mito. Algo similar lo encontrábamos en Barthes y en el uso de la fotografía como el nuevo ritual mortuario: *La sociedades modernas han sustituido la religión por la utopía, aunque no por la utopía como un ideal trascendente, sino más bien como algo que debe realizarse a través de la historia, (progreso, racionalidad, ciencia) (...) En algún momento la modernidad trató de sustituir la religión o la moralidad por una justificación estética de la vida. El arte intentó sustituir a la religión y catalizar los anhelos de trascendencia del ser humano. Y es entonces cuando el ritual entró a formar parte de la historia del arte. Pero es un ritual sin mito*³³. El mito, añadiría yo, dejó de ser lo trascendente, para comenzar a ser el propio autor.

ESOS ENDEMONIADOS, SERES DE LOS INFIERNOS...

Para José Joaquín Brunner, todas estas obras que aparentemente puede parecer un arte de denuncia, se desarrollaron de una forma bastante aislada e íntima, más que una rebelión *eran necesariamente una prolongación de la derrota. Una manifestación, no de la plenitud de la oposición, sino de la debilidad; una acción*

³¹ Richard, Nelly. *Margins and Institutions: Performances of the Chilean Avanzada*. En *Corpus Delicti. Performance Art of the Americas*, editado por Coco Fusco, Routledge, Londres 2000, pág. 214.

³² Raúl Zurita. *Entrevista Samuel Silva*. La Tercera, Noviembre de 1982, Santiago. En Richard Nelly. *Margenes and Institutions: Art in Chile since, 1973*, pág. 144.

³³ Aznar Almazán, Sagrario. *El arte de Acción*. Madrid. Ed. Nerea. 2000, págs. 66, 67 y 74.

*lenta y localizada de los excluidos por mantener su identidad, por compartir referencias, por dar testimonio —entre ellos— de su situación, por expresar sus experiencias, por comunicarse mediante signos que eran sistemáticamente excluidos de la comunicación pública*³⁴. Para Brunner estos artistas no consiguieron crear nuevos términos en los que definir sus relaciones con la sociedad, esta búsqueda fue fallida.

*Los bienes culturales necesitan ser reconocidos para provocar sus efectos comunicativos, lo que supone procesos de apropiación...dice Brunner*³⁵. Pero, ¿Apropiación por parte de quién? ¿De la sociedad o de la institución?, o ¿será primero de la institución para su posterior distribución en la sociedad?... Entendiendo que estos comentarios son emitidos por un sociólogo quizás nos veríamos obligados a retomar el viejo malentendido entre el arte popular y la alta cultura. En cualquier caso parecería del todo contradictorias estas apreciaciones de Brunner ante las obras que algunos de estos mismos artistas realizaron como parte del CADA. (Colectivo de Acciones de Arte) que fue fundado en 1979 por los escritores Zurita y Eltit, los artistas plásticos Lotti Rosenfeld y Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells. Con CADA se van a desarrollar más notablemente algunos conceptos que inaugurábamos con Zurita: la importancia del concepto de creatividad en nuestras vidas. Hay que tener en cuenta que con la dictadura el espacio público se ve prácticamente anulado, invadido por el miedo a la denuncia, o la agresión. El régimen activa una dinámica de desconfianza frente al Otro, propicia la insolidaridad, el temor a ser denominado en términos de *Otro*: como decía Chávez de la oposición recientemente en la televisión venezolana: *esos endemoniados, seres de los infiernos...* esta insolidaridad, este miedo al Otro será la base sobre la que el poder estatal tendrá la oportunidad de erigirse. Estos escenarios de poder que como decía Foucault circulan, lejos de ser propiedad de alguien, nos hace susceptibles de ejercerlo o de someternos a él: estas relaciones *son el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento*³⁶. Aunque algunas de las pautas de relación hayan sido forzadas por la dictadura, tras un periodo de tiempo, mantienen su especificidad de forma independiente y sin un control constante por parte del primero. Digamos que hay tres vías fundamentales que se manifiestan en el discurso dictatorial sobre todo en los primeros años; una la temporal: Hoy *versus* ayer; otro la valórica: bien *versus* mal; y la social: orden *versus* caos³⁷. Gran parte de las escasas acciones del CADA van a operar rompiendo esta dicotomía y propiciando el caos y la

³⁴ Brunner, José Joaquín. *Políticas Culturales de oposición de Chile*. FLACSO, Chile 1985, En *¡Chile vive!*, pág. 17.

³⁵ Ivelic, Milan. *Artes Visuales: una mirada crítica*, En *¡Chile vive!*, pág. 53.

³⁶ Michel Foucault. *Microfísica del Poder*.

³⁷ Ver Giselle Munizaga. *El ámbito comunicativo chileno*. En *¡Chile vive!*, pág. 102-109.

agitación en una sociedad que ya llevaba seis años de dictadura. La primera de sus obras se titula *Para no morir de hambre en el arte* en 1979 cuyas distintas fases introduzco a través de las palabras de nuestra mediadora:

- Los artistas chilenos distribuyen cien litros de leche entre las familias de un sector pobre de Santiago;
- Se ocupa una página de la revista «Hoy», desviada de su función periodística para convertirla en uno de los soportes de enunciación de la obra: «imaginar esta página completamente blanca/ imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir/imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas a llenar»;
- Frente a la sede de las Naciones Unidas, se lee un texto grabado en cinco idiomas que retrata a Chile en el panorama internacional bajo el signo de su precariedad y marginación;
- En la Galería de arte Centro Imagen, se sella una caja de acrílico, que contiene las bolsas de leche no repartidas en la población junto con un ejemplar de la revista Hoy y la cinta del texto leído frente a la ONU; la leche permanece ahí hasta su descomposición. Aparece con el texto. «Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos básicos de alimentos. Para permanecer como el negativo de un cuerpo carente, invertido y plural»;
- Diez camiones lecheros desfilan por la ciudad (desde el centro productor de leche —la industria— hasta un centro conservador de arte —El Museo) ofreciéndole al transeúnte el reconocimiento de la leche como problema;
- La extensión de un lienzo tachando la entrada del Museo metaforiza un acto de clausura institucional desde el blanco como referente connotado con la leche que acusa el hambre.

Actúan en la calle, en un medio de comunicación, en una galería, a las puertas de las Naciones Unidas y a las puertas del Museo: intentan abarcar ámbitos que en muchos casos se asumen de forma aislada, así los incluyen todos en el mismo saco de la vida³⁸. No parece en absoluto casual, dado los altos índices de pobreza a los que pudieron llegar los barrios, que este tipo de trabajos se hayan visto repetidos en distintos sitios. El discurso del hambre, como decía Glaubert Rocha, como único discurso posible, como aquello ante lo que no queda nada que decir³⁹:

³⁸ Richard ha visto una incoherencia entre el operar en ámbitos distintos de la sociedad y hablar de la sociedad como Todo, una de las premisas ideológicas de la que estos artistas parten. Richard, Nelly, *Neovanguardia y postvanguardia, el filo de la sospecha*, En *Continente Sur/sur*, pág 241.

³⁹ Ver, Rocha Glaubert, *Estetika del hambre en Estetika del sueño*. Centro de arte Reina Sofía. Madrid, 2001.

Dice Zurita: *¿Cuáles son los soportes? No ya una hoja de papel, no ya una fotografía, no una cinta de film o vídeo, no ya un acto. El soporte de nuestra propia vida objetivada en (...) nuestros paisajes sudamericanos ciudades/aldeas donde la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza: esa es la obra.*

Hoy, el arte soy yo/la desamparada, 1979.

Richard Nelly *Margins and Institutions: art in Chile since 1973*, pág. 146.

Narcisa Hirsch, en 1965 repartió 500 manzanas a los transeúntes de una calle céntrica de Buenos Aires, el argentino Victor Grippo realizó un horno rústico en una macro-exposición censurada que Jorge Glusberg organizó en la plaza de Roberto Arlt en el 72, y distribuyó el pan entre los visitantes, también son famosos sus trabajos con patatas... creo que toda este empeño por trabajar con alimentos básicos para la nutrición, que el artista ha de distribuir, está tanto en la línea que hablábamos anteriormente del artista chaman-iluminador, como en el intento de conseguir fortalecer la conciencia de la situación además de potenciar una mirada solidaria ante la desconfianza hacia el otro, la jerarquización y la fragmentación que promovía el Estado. Con las obras anteriores el autor tomaba gran relevancia, en su universo íntimo y particular, marginal; con el CADA la actividad se materializa en el intento por unificar la sociedad en un TODO, sin clases, superando la estratificación y reconstruyendo un sentimiento de colectividad. Hay que señalar que aunque Richard ha pretendido ver en los dos ámbitos actitudes bien distintas, no se puede obviar que los trabajos de Zurita, Eltit o Rosenfeld en todo momento han reflexionado acerca de su lugar, de su relación con la vida, de estos asuntos que encontrarán su grado más alto en el CADA. A mi modo de ver no existiría una separación tan clara entre ellos, sino una prolongación del primero en el segundo. En la línea de la vida convertida en arte de Zurita, esta misma confusión de las fronteras disciplinarias, *fronteras de la creatividad*⁴⁰, es un acto revolucionario ya que romper esas barreras significa *hacer de la vida misma, desde las acciones más simples, que se yo, tomarse una taza de café, hasta operaciones mentales más complejas... devenga un acto creativo*⁴¹; CADA decide incidir sobre estos espacios «movedizos» que comentaba Foucault, movilizar esos pilares cuya fragmentación favorecía el abuso estatal.

Para ello la vida es una vez más la llamada a comparecer, como parte de ese TODO, y así, la actividad del «Che» Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo⁴², como manifestaban los argentinos, apoyando esa desjerarquización y desorden. Para CADA esta idea de sociedad como un TODO —todos los ámbitos comunicativos, políticos, económicos, artísticos— fundamentalmente viene provocada por la necesidad de aclarar el caos del subdesa-

⁴⁰ Conversación con Raúl Zurita por María Eugenia Brito. 1980. www.ltras.s5.com/zurita1212.html

⁴¹ *Ibíd.*

Para nosotros el objetivo es la disolución del arte en la creatividad cotidiana.

Estamos tratando de que los términos de arte y vida dejen de ser contrapuestos. Y planteamos el futuro, la vida, como obra de arte y la creación de una sociedad distinta como la producción de una gran obra de arte.

Entrevista al CADA, Diario La Tercera, Nov. 1982. Santiago.

⁴² Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a «Tucuman Arde». Vanguardia artística y política en el 68 Argentino.*

rollo que además va a implicar un rechazo al metadiscursos del Conceptual estadounidense o europeo y su reflexión sobre el propio arte:

Es así, como marginados históricamente de los movimientos internacionales de arte y de su red distributiva, financiera etc., cualquier fenómeno surgido desde estos lugares, aun cuando apele a las mismas denominaciones internacionales y se ampare bajo el mismo concepto de arte definido en la metrópolis, plantea el interrogante acerca de su propia naturaleza, sobre sus medios y el plan de sus objetivos, y cuya respuesta excede el campo de la axiomática semiológica, para ser abordada en cambio como una relación de conjunto con el terreno de luchas y desarrollos de nuestra sociedad sociabilizada. Y es ese concepto, el del arte, el que precisamente se pone entre paréntesis al abordar algunas prácticas en nuestro medio. Aquello que permite en los países capitalistas desarrollados, distinguir entre distintas actividades como la política, la ciencia, el arte o la religión, y de ese modo distinguir objetivos específicos, estrategias propias, grados de desarrollo de los distintos sistemas, es exactamente lo que se pone en cuestión en estas otras realidades (dependencia, colonialismo, regímenes autoritarios), por el simple hecho de confrontar cualquier especificidad con el panorama global de nuestra situación(...). De allí la impugnación tanto de la autorreferencialidad del arte como del concepto de práctica específica, para prevalecer en cambio la interrelación, la suma que opera en cualquier puesta en escena que podamos establecer⁴³.

Por ello el arte como categoría también es atacado. Así lo expresan con el lienzo blanco como el vacío de la hambruna que se coloca delante de las puertas del Museo, para ellos mausoleo, que como institución es portadora del mismo discurso estatal y culpable del desarraigo del arte en el espacio burgués.

En 1981, CADA realiza su segunda acción titulada *Ay Sudamérica!* en la que el grupo lanzará 400.000 volantes desde tres aviones sobre sectores pobres de la ciudad de Santiago. En ellos se podía leer:

«El trabajo de ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido.

La única exposición, la única obra de arte que vale: cada hombre que trabaja para la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista».

Tras ello se incluyó el mismo párrafo en una revista llamada *Apsi*: de manera que todos los que intentemos mejorar nuestra vida seremos artistas, pues aquí reside el verdadero acto creativo. De nuevo las palabras caerán del cielo: CADA vuelve a mostrar su interés por los medios de comunicación de masas. Esto también va a ocurrir con el arte mexicano de los 70, y no es casual esta coincidencia te-

⁴³ Una Ponencia del CADA. *Ruptura*, Ediciones CADA. 1982, Santiago.

niendo en cuenta que ambos países tiene una importante tradición muralista. CADA se va a declarar deudora de las Brigadas Muralistas que en los años del comunismo hicieron campaña por Allende en el 58, y en el 64 o por las Brigadas Ramona Parra que traducían en imágenes los contenidos de la Unidad Popular. También el grupo Chicano ASCO, desde el principio, centraba su atención en los medios de comunicación. CADA, al igual que estos comprendió el potencial de los mass-media como soporte no sólo de cara a una mayor cobertura de sus ideas, sino además como un modo de poder referirse a sus propias estructuras comunicativas y representacionales, para evidenciar sus trampas. En el caso argentino durante los años que rodean el 68, el mismo acto político de repartir folletos para expresar una postura se convertía en un acto artístico, poético e individual: forzosamente lo político es personal.

En esta línea irá también la obra NO+, NO+ realizada como respuesta a una exposición realizada por el Estado en conmemoración de los 10 años del régimen en 1983. Al modo de las brigadas muralistas las palabras NO+, NO+, eran escritas en un muro sobre el cual la gente iba escribiendo: dolor, hambre, muerte, tortura, etc. La intervención ponía de manifiesto la negación de una autoría, de un ego creador, razón que por otra parte, según cuentan los artistas, fue una de las principales motivaciones que les llevó a juntarse, para *realizarse creativamente en el anonimato*⁴⁴. Ya hablábamos de cómo en las obras individuales Eltit o Zurita habían desarrollado una función de guía o de iluminadores, sin embargo, dentro del grupo CADA, las obras cada vez iban tomando una posición más social, tratando de enviar mensajes directos y participando en actos de un alto grado político... *Esta obra*, dice Eltit años después, *fue muy impactante porque la idea fue tomada por sujetos anónimos. Los rayados fueron mayoritariamente políticos y se convirtió en el gran lema que acompañó el fin de la dictadura, el no +.*

En 1983 CADA es invitado a la exposición In /Out en Washington en la que presenta un montón de ropa norteamericana usada adquirida en los barrios populares de Santiago donde se vende a bajo precio. El montaje estaba acompañado de una *documentación sonora*⁴⁵ que va diciendo:

«Ropas y miseria
Mente y mercadería
Enfermedad y síntoma de enfermedad»

Como ellos mismos dicen, presentan el escenario de su propia precariedad, del mismo modo que el brasileño Arthur Barrio proponía el uso exclusivo de materiales

⁴⁴ <http://www.quepasa.cl/revista/1406/25.html>. Landaeta Laura y Lira Sonia. *Espíritus transgresores*.

⁴⁵ Así lo llama Richard, no puedo especificar si es un sonido que se repite una y otra vez o una cinta que hay que oír con auriculares...

pobres en su «*manifiesto con materiales precarios*», al igual que Lygia Clark declara *la precariedad como nueva forma de experiencia...*⁴⁶, o Cecilia Vicuña denominaba su trabajo *Arte precario*.

Es así como , por ejemplo, prácticas de arte que estuvieron en boga hace 10 años como el body art, el Land art y las performances...constituyen en nuestro paisaje realidades absolutamente cercanas, previas a su estandarización como arte, precisamente por el grado de dramatismo que conlleva nuestra cotidianeidad en el trato con estos soportes...

*La significación del cuerpo como soporte constituye para nosotros hechos demasiados familiares, salvo que esa familiaridad está ganada a costa de otro tipo de privaciones. No son los términos de un desarrollo del arte los que definen la escena sino más bien el trato con lo precario y lo doloroso, con el descampado de las vidas concretas*⁴⁷.

Un montón de ropa usada en el suelo es siempre una visión sugerente. Recordemos que Boltanski comienza a realizar obras con este material en el 72. En Canadá estas piezas fueron relacionadas con el Holocausto; en Japón con una recreación de aquel lugar que la filosofía Zen sitúa entre la muerte y la conversión del cuerpo en alma, y en Harlem con cierta idea de resurrección, de posibilidad de nuevas vidas en las ropas, quizás una nueva oportunidad y una nueva historia posible. En todas ellas está presente la idea de la ausencia, algo que allí estuvo y que jamás estará de nuevo. Ciertamente las ropas usadas son como desechos, como dobles pieles que ya han dejado de cumplir su función: la ropa, como vestigio, también tiene que ver con las modas, con lo pasado de moda y por ello con uno de los puntos débiles del arte en Latinoamérica: el asunto de la importación y las propuestas artísticas «copiadas» o reelaboradas desde la periferia. Este asunto será causa de las continuas alusiones de Richard al uso de residuos informacionales, a los desechos metropolitanos, siempre reconociendo de alguna manera la apropiación pero para hablar de una nueva interpretación que enriquece esos signos ya institucionalizados en la metrópolis, dándoles frescura, etc. Desde luego lo que el grupo va a devolver a Washington es su propia materia devaluada, sus propios signos que, seguro que como esperaban, vuelven dotados del Tercermundismo, como copia pálida, marchita, erosionada, *deslucida*⁴⁸.

⁴⁶ Zegher, Catherine. *Inside The visible*, tomado de «Lygia Clark e Helio Oiticica», Catálogo de exposición Funarte, Rio de Janeiro, 1986-87.

En Folleto del ciclo *Agitación como ritual de Cotidiano*, en *Cartografías del deseo* Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía 2000.

⁴⁷ Una Ponencia del CADA, Ruptura, Ediciones CADA, 1982, Santiago.

⁴⁸ Ver, Aznar, Sagrario. *Cuerpo y Memoria*. Texto inédito.

CADA le devuelve a Estados Unidos estos restos, enseñándoles su pobreza, su necesidad, su resignación; enseñándoles su donativo, la prepotencia e hipocresía del consumismo. Aurora Fernández Polanco se pregunta si son políticos los trapos de la Venus que Pistoletto realizaba en el 67: *Trapos, como ecos de voces de los marginados que se identifican con el desecho de la sociedad, perversos, corruptos, presos, mujeres, Tercer Mundo, escoria. También trapos, porque no, los poetas y los artistas, que se disfrazan con trapos, que se cubren con ellos*⁴⁹... Como la propia Polanco ha señalado en otro escrito sobre el arte en torno al 68⁵⁰, el emborronamiento de la autoría del artista vendrá acompañado de los diversos nuevos roles que este comienza a ser capaz de adoptar: será curador como Broothaers con el Museo de las Águilas, o maestra como Judith Baca en el mural que cada verano construía con niños chicanos en Estados Unidos, o perseguida por un detective como Sophie Call, o diseñador gráfico como Graham en Schema... Si Estados Unidos invita a CADA en calidad de artistas ellos realizan una operación profundamente política cuyo carácter de denuncia podía entenderse erróneamente superpuesto a un interés poético: incluyen como parte de sus obras manifiestos de crítica a las condiciones de pobreza que leen ante instituciones, incitan a la actividad ciudadana, a la solidaridad, a la denuncia colectiva... tareas más propias de activistas que de lo que hasta entonces se había entendido como arte en Chile.

⁴⁹ Fernández Polanco, Aurora. *Arte Póvera*. Madrid. Nerea, 1999.

⁵⁰ Véase Fernández Polanco, Aurora. *Metamorfosis de lo moderno. En torno al 68*. Revista Espacio, tiempo y forma. Serie 4, n.º 14, Madrid, 2002.



Carlos Leppe «Activo», 1981.



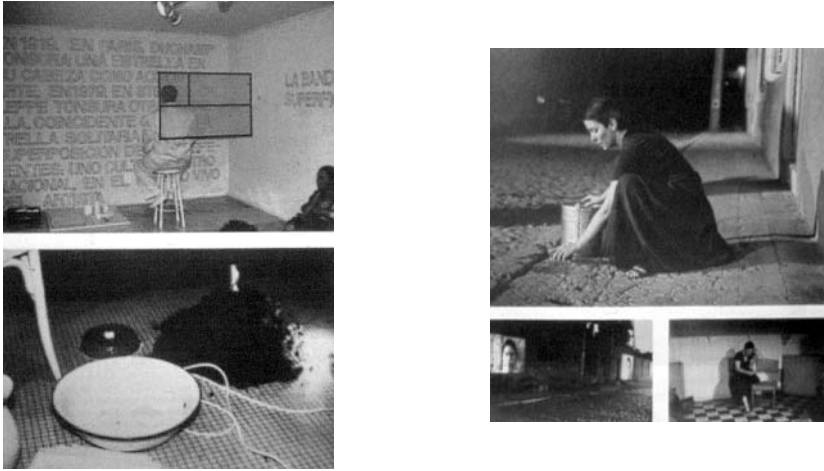
Marcel Duchamp «Tonsure», 1919.



Eugenio Dittborn «Derrame de aceite quemado en el desierto de Tarapaca», 1981.



Catalina Parra «Diariamente», 1977.



Carlos Leppe «Acción de la estrella».



CADA «no +, no +», 1983.



Lotti Rosenfeld «Registro de cruces». 1987.